« L’ŒUVRE D’ART VIENDRA ENSUITE »

LA PAROLE DU CORPS DANS LES CYCLES DE L’ABSURDE ET DE LA RÉVOLTE D’ALBERT CAMUS

CAMPUS DE MONCTON

THÈSE PRÉSENTÉE À LA FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES EN VUE DE L’OBTENTION DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

DÉPARTEMENT D’ÉTUDES FRANÇAISES

FACULTÉ DES ARTS ET DES SCIENCES SOCIALES

DAOUDA DIARRA

AOÛT 2024

SOMMAIRE

Très souvent négligé en littérature, le corps est l'un des fondements de l'écriture d'Albert Camus. Traduisant les douleurs et les bonheurs de ses personnages, la corporalité inscrit l'œuvre d'Albert Camus dans la chair et l'expérience du vécu. Cette thèse étudie la corporalité dans les cycles de l'absurde (*Le Mythe de Sisyphe*, 1942 ; *L'Étranger*, 1942 ; *Caligula*, 1944 ; *Le Malentendu*, 1944) et de la révolte (*La Peste*, 1947 ; *L'État de siège*, 1948 ; *Les Justes*, 1949 ; *L'Homme révolté*, 1951). Envisageant le corps comme le principe de la création littéraire chez Camus, notre travail d'analyse est basé sur la dimension corporelle de la parole. En dépassant la dimension verbale de la parole, nous mettons l'accent sur la parole non verbale, les gestes, les silences. Nous nous intéressons au pouvoir de suggestion de la littérature, à sa capacité à cerner l'inconnu, l'indicible. Notre objet d'étude, la corporalité, a guidé nos choix au niveau théorique (théorie des figures, théorie des genres, théorie du cycle littéraire d'Anne Besson).

Nous étudions d'abord la corporalité au niveau microstructural, c'est-à-dire au ras des phrases, dans les choix stylistiques de l'auteur. Nos chapitre I et III analysent minutieusement les réseaux complexes de figures de style liés à la corporalité afin de mieux comprendre les grandes thématiques de l'absurde et de la révolte. Cette thèse étudie également la corporalité niveau macrostructural, c'est-à-dire dans les genres littéraires qui composent son œuvre (théories des genres) et dans les cycles littéraires (théorie du cycle d'Anne Besson) qui les rassemblent. Nos chapitres II et V portent ainsi sur les particularités génériques de l'œuvre de Camus et cherchent dans la corporalité l'un des éléments qui assure la complémentarité de ses œuvres. Nous montrons notamment comment la corporalité permet à Camus de penser les thématiques obsessionnelles de l'absurde et de la révolte (dans l'essai), de les donner à vivre à des personnages dans des espaces et des temporalités fictives (dans le roman) et de les incarner sur scène (dans le théâtre). Nos chapitres III et VI cherchent à mieux comprendre, en étudiant la corporalité, le fonctionnement des cycles littéraires de Camus. Plurigénériques et thématiques, ses cycles sont, par leur discontinuité, sans équivalents dans la littérature française. La corporalité nous permet de mieux comprendre les différents procédés (renvois et

thématiques intervolumiques notamment) par lesquels Camus crée l'unité paradoxale de ses cycles. Nous nous intéressons également aux liens que tisse Camus entre ses cycles.

Mots-clés : Albert Camus, corps, figures de style, personnages, genres, cycles, absurde, révolte

REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements vont à l'endroit de mon directeur de thèse David Décarie pour ses soutiens. Sans son engagement, ses encouragements et sa générosité, ce projet n'aurait pas vu le jour.

Je tiens à exprimer ma gratitude à la communauté universitaire du Campus de Moncton à travers tous les services pour l'accueil et l'accompagnement durant ces longues et dures années d'incertitude mais pleines de joie, d'amour et de solidarité. Mes sincères reconnaissances vont à l'endroit des Services de scolarité à travers Mélanie Johnson et Tracy LeBlanc pour la confiance et le soutien.

Le Département d'études françaises de l'Université de Moncton a été pour moi un lieu d'apprentissage mais aussi de formation à la vie. Je garderai à jamais chaque instant passé avec chacune des personnes que j'ai eu l'immense chance de rencontrées. Le Département d'études françaises restera pour moi un lieu de bons souvenirs. Je me suis réellement senti chez moi. Je remercie tout.e.s les professeur.e.s sans oublier les étudiant.e.s avec qui j'ai fait mes études. Votre seul souvenir suffit à me remplir le cœur de joie.

Mes derniers remerciements vont à l'endroit de mes parents et des mes ami.e.s du Mali et de la France. Le devoir de reconnaissance m'oblige à vous rendre en vibrant hommage. Je tiens à vous dire que je suis aussi le fruit de vos généreuses contributions. À mon épouse Aissata Boré, j'exprime ma gratitude pour le sacrifice consenti et la longue période d'attente.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 1

CHAPITRE I

FIGURES ET CORPORALITÉ DANS LE CYCLE DE L'ABSURDE : *LE MYTHE DE SISYPHE, L'ÉTRANGER, CALIGULA* ET *LE MALENTENDU* 17

I - Des figures de styles aux figurations du corps dans *Le Mythe de Sisyphe* 19

A - Comparaisons absurdes 19

B - Le corps de Sisyphe 26

C - Corps absurdes 29

II - Des figures de styles aux traitements du corps dans *L'Étranger* 33

A -Meursault 33

B - Corps et objets 37

III - Des figures de style aux figures du criminel dans *Le Malentendu* et *Caligula* : 39

A – Interfiguralité 39

B - Entre rêve et réalité 41

C - Euphémismes 43

D - *Caligula* 44

CHAPITRE II

GENRES LITTERAIRES ET CORPORALITÉ DANS LE CYCLE DE L'ABSURDE D'ALBERT CAMUS : : *LE MYTHE DE SISYPHE, L'ÉTRANGER, CALIGULA* ET *LE MALENTENDU* 52

I - *Le Mythe de Sisyphe : Un essai sur le corps* 54

A - Une théorie de la corporalité 56

B - L'essai, un genre critique et argumentatif : raisonner le concret 59

C - L'art de raconter (par) le corps 64

II - *L'Étranger*, un roman du corps 66

A - Texte et prétexte : le corps en amont et en aval de la création romanesque 68

B - Meursault ou la corporalité incarnée 74

C - De la corporalité à la criminalité 76

III - Le genre théâtral dans le Cycle de l'absurde 82

A - Corporalité et théâtralité : du crime au suicide dans *Le Malentendu* 86

B - Du toucher à la folie : Le corps comme élément déclencheur de l'absurdité dans *Caligula* 90

C - Théâtralité et criminalité : lier par le sang 92

CHAPITRE III

LE CORPS COMME CIRCUIT CYCLIQUE DANS LE CYCLE DE L'ABSURDE : *LE MYTHE DE SISYPHE, L'ÉTRANGER, CALIGULA* ET *LE MALENTENDU* 96

I- Renvois intertextuels 99

A - Du *Mythe de Sisyphe* au *Malentendu* 100

B - De *L'Étranger* au *Malentendu* 104

II - Thématiques intervolumiques 107

A - De la cabine au parloir 107

B - Hydricité 111

C - Miroirs 114

III. Titres et personnages 118

A - L'Étranger 120

B - Parole et personnages 122

CHAPITRE IV

FIGURES ET CORPORALITÉ DANS LE CYCLE DE LA REVOLTE : *L'HOMME REVOLTÉ, LA PESTE, L'ÉTAT DE SIÈGE, LES JUSTES* 126

I - Des figures de style aux figures de la révolte 128

A - Déclencher la révolte : éteindre l'espoir pour allumer le désespoir 128

B - Le combat contre un Dieu personnifié 132

C - Diviniser l'homme 137

II - Corporalité et figures dans *La Peste* 141

A - Corporalité, figures et animalité : 141

B - Des figures de style aux figures de la peste 147

C - Corporalité, figuralité et spiritualité 152

III - Corps, figures et violence dans *L'État de siège* et *Les Justes* 156

CHAPITRE V

GENRES LITTERAIRES ET CORPORALITÉ DANS LE CYCLE DE LA RÉVOLTE : *L'HOMME RÉVOLTÉ, LA PESTE, L'ÉTAT DE SIÈGE, LES JUSTES* 169

I - *L'Homme révolté* ou la théorie de la révolte charnelle 171

A - Obscénité et révolte dans *L'Homme révolté* 172

B - Les figures du supplicié dans *L'Homme révolté* 176

C - Ce que l'essai apporte : une réflexion sur la littérature et le style 179

II - L'écriture romanesque et les enjeux corporels dans *La Peste* 184

A - Un mélange générique 185

B - Le roman de la douleur et de la destruction corporelle 190

C - Le corps humain à l'assaut de la douleur 193

D - Le corps à l'épreuve pendant l'épidémie 197

E - Corporalité, animalité et épidémie 202

III- La corporalité dans *L'État de siège* et *Les Justes* : théâtre de la révolte, théâtre de la cruauté 204

A - La Peste et sa secrétaire, deux personnages cruels 205

B - Kaliayev, un criminel humaniste 208

C - Corporalité, théâtralité, écriture et cruauté dans *L'État de siège* et *Les Justes* 211

CHAPITRES VI

L'ÉTERNEL RECOMMENCEMENT, CORPORALITÉ, CIRCULARITÉ ET CYCLICITÉ DANS LE CYCLE DE LA RÉVOLTE : *L'HOMME REVOLTÉ, LA PESTE, L'ÉTAT DE SIÈGE, LES JUSTES* 221

I - Corporalité, cyclicité et intercyclicité dans le Cycle de la révolte 223

A-Personnages et révolte : rapports intercycliques 224

B-Ces corps qui rassemblent : mouvements corporels et liens intercycliques 225
C-*La Peste* ou le roman de la douleur corporelle 227
D-*La Peste* et *L'Étranger* : liens intergénériques et intercycliques 228
E-De *La Peste* à *L'État de siège* : La maladie comme circuit cyclique 229
II - Le recommencement et la circularité comme modes de création et de fonctionnement cyclique dans le cycle de la révolte 239
A-Le recommencement : élément thématique et facteur textuel 240
B-Circularité, cyclicité et création 244
Conclusion 248
Appendice 255
Bibliographie 261

« Il me faut écrire comme il me faut nager, parce que mon corps l'exige.[1] »

« Il me suffit de vivre de tout mon corps et de témoigner de tout mon cœur. Vivre à Tipasa, témoigner et l'œuvre d'art viendra ensuite[2]. »

---

[1] *Carnets*, dans : Jacqueline Lévi-Valensi (dir.), Albert Camus, *Œuvres complètes, Vol. II,* Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2006, p. 811.

[2] *Noces*, dans : Jacqueline Lévi-Valensi (dir.), Albert Camus, *Œuvres complètes, Vol. I,* Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2006, p. 109.

ABRÉVIATIONS DES ŒUVRES D'ALBERT CAMUS

CAL *Caligula*, dans : Jacqueline Levi-Valensi (dir), *Albert Camus, Œuvres complètes, Vol. I,* Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2006.

EDS *L'État de siège*, dans : Jacqueline Lévi-Valensi (dir.), *Albert Camus, Œuvres complètes, Vol. II,* Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2006.

ÉTR *L'Étranger*, dans : Jacqueline Lévi-Valensi (dir.), *Albert Camus, Œuvres complètes, Vol. I,* Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2006.

HR *L'Homme révolté*, dans : Raymond Gay-Crosier (dir.), *Albert Camus, Œuvres complètes, Vol. III*, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2008.

LJT *Les Justes*, dans : Raymond Gay-Crosier (dir.), *Albert Camus, Œuvres complètes, Vol. III*, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2008.

MAL *Le Malentendu*, dans : Jacqueline Lévi-Valensi (dir.), *Albert Camus, Œuvres complètes, Vol. I,* Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2006.

MS *Le Mythe de Sisyphe*, dans : Jacqueline Lévi-Valensi (dir.), *Albert Camus, Œuvres complète, Vol. I*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2006.

PES *La Peste*, dans : Jacqueline Lévi-Valensi (dir.), *Albert Camus, Œuvres complètes, Vol. II,* Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2006.

ABRÉVIATIONS DES PRINCIPALES FIGURES DE STYLE

VOIR DÉFINITIONS, APPENDICE 1

Figures de style	Abréviations
Accumulation	**Accu.**
Allégorie	**All.**
Antithèse	**Anti.**
Comparaison	**Comp.**
Énumération	**Énu.**
Euphémisme	**Euph.**
Métaphore	**Méta.**
Oxymore	**Oxy.**
Hyperbole	**Hyper.**
Paradoxe	**Para.**
Personnification	**Pers.**

INTRODUCTION

Les œuvres d'Albert Camus sont, comme le dit l'auteur lui-même, des témoignages. Sur les ruines de Tipasa, entre le soleil et la mer, Camus nous livre le secret de sa création : « Il y a un temps pour vivre et un temps pour témoigner de vivre. Il y a aussi un temps pour créer, ce qui est moins naturel. Il me suffit de vivre de tout mon corps et de témoigner de tout mon cœur. Vivre à Tipasa, témoigner et l'œuvre d'art viendra ensuite[3]. » Dans notre thèse de doctorat, nous abordons la question du corps chez Albert Camus comme une obsession à la fois stylistique et thématique. Notre choix a été motivé par la volonté de poursuivre les recherches que nous avons amorcées dans notre mémoire de maîtrise dont le titre était *La corporalité comme mode d'appréhension du monde dans les premières œuvres d'Albert Camus*. Nous avons alors travaillé sur *L'Envers et l'Endroit*, *Noces* et *La Mort heureuse*

Selon Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigallo, le corps est « à la croisée de l'enveloppe individualisée et de l'expérience sociale, de la référence subjective et de la norme collective[4] ». Le concept du corps est donc large et touche à la fois à l'individu et au groupe. Il définit également les rapports entre l'individu et le groupe faisant appel à l'altérité et parfois à l'adversité incluant des rapports de force qui peuvent aboutir à des scènes de violence. La question identitaire (le personnage qui se définit par son corps), les sentiments, émotions et les jugements de l'individu par le groupe, le pouvoir d'agir et de faire agir, l'effort intense et la fatigue corporelle, la souffrance et la maltraitance, les pratiques et les formes de crime sont entre autres des sujets que le corps soulève dans les œuvres de notre corpus. Ce qui nous intéressera tout au long de notre étude sera le corps comme enveloppe de chair et de sang. Selon Michela Marzano « Ce qui fait que le corps a souvent été traité comme un corps/cage, un corps/machine, un corps/matière[5]... ». Le concept de corporalité sera utilisé dans le sens du lien qui unit le personnage à son corps en associant la subjectivité de ce dernier à l'objectivité de son corps.

---

[3] *Noces*, dans : Jacqueline Lévi-Valensi, (dir.), Albert Camus, *Œuvres complètes, Vol. I*, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2006, p. 109.

[4] Alain Corbin, « Préface », dans : Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigallo (dir.), *Histoire du corps : de la renaissance aux lumières*, vol. 1, Paris, Seuil, 2005, p. 10.

[5] Michela Marzano, *La philosophie du corps*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 3.

L'importance du corps chez Camus prend plusieurs dimensions. Atteint dès le bas-âge d'une maladie incurable (il est déclaré tuberculeux à dix-sept ans[6]), refusé au service militaire et à l'enseignement, qui étaient ses passions, le corps est le premier handicap de l'écrivain. Issu d'une mère sourde et presque muette (*L'Envers et l'Endroit*), il perd son père qui meurt au front dans la bataille de la Marne (*Le Premier Homme*). Camus a vécu dans une époque tourmentée. Ayant été témoin des atrocités faites aux hommes pendant la Seconde Guerre mondiale, il a vu les images des camps de concentration et des corps qui décrivent et expriment la misère, comme en témoigne son écriture sensorielle (*Réflexion sur la peine capitale*). L'époque de Camus est celle des douleurs physiques et des troubles psychiques qui accompagnent la guerre, du sentiment de l'absurde qui pousse certains penseurs jusqu'au suicide (Stefan Zweig par exemple) et de la crise existentielle en Europe (la crise de la culture européenne), celle des intellectuels pessimistes ayant lu Spengler (*Le déclin de l'Occident*). L'œuvre de Camus est donc inséparable des expériences qu'il a vécues et des circonstances de son époque. Elle est l'écho des souffrances de l'individu Camus et des femmes et des hommes de sa génération.

Envisageant le corps comme le principe de la création littéraire chez Camus, notre travail d'analyse sera basé sur la dimension corporelle de la parole telle que développée par Henri Godard dans son essai sur Louis Guilloux[7]. En dépassant la dimension verbale de la parole, nous étudierons la parole non verbale, les gestes, les silences. Nous privilégierons le pouvoir de suggestion de la littérature, sa capacité à cerner l'inconnu, l'indicible et cela, dans les genres pratiqués par Camus à l'intérieur des cycles (théâtre, roman, essai). Nous nous intéresserons aux relations entre le corporel et le psychique, aux discours intérieurs, aux dialogues, au vocabulaire, à l'insuffisance de la parole à assurer la communication entre les hommes, à l'usage du langage « sans mot » c'est-à-dire celui du sang, de la peau et du regard. Notre recherche s'articulera autour de l'ouïe, de la vue, du toucher, du goût, de l'odorat, des organes sensori-moteurs, bref du corps...

En relisant les œuvres de Camus, nous nous sommes aperçu que la question du corps croisait la question du cycle littéraire et que la théorie du cycle pouvait nous aider à mieux comprendre et analyser la corporalité. Nous avons donc décidé de restreindre cette

---

[6] Roger Grenier, *Albert Camus, soleil et ombre, une biographie intellectuelle*, Paris, Gallimard, 1987, p. 217.
[7] Henri Godard, *Louis Guilloux : romancier de la condition humaine*, Paris, Gallimard, 1999, 421 p.

thèse à l'analyse des deux grands ensembles de l'auteur : le Cycle de l'absurde composé du *Mythe de Sisyphe* (1942), de *L'Étranger* (1942), de *Caligula* (1944) et du *Malentendu* (1944) puis le Cycle de la révolte constitué de *La Peste* (1947), de *L'État de siège* (1948), des *Justes* (1949) et de *L'Homme révolté* (1951). Nous avons classé *Le Malentendu* dans le Cycle de l'absurde même s'il s'agit d'une pièce charnière qui marque une transition vers le Cycle de la révolte.

Caligula est une pièce qui présente plusieurs versions comme le précise les travaux de Raymond Gay-Crosier qui mettent en lumière les notes de Camus dans ses *Carnets* : « Et dès lors, les premières notes abondent qui portent sur Caligula, pièce dont il fabriquera plusieurs versions[8]. » Les recherches d'Albert James Arnold attirent l'attention sur la différence entre le premier Caligula écrit en 1941 et les autres qui datent de 1943 : « Chiara Valentini a présenté le texte en insistant sur la différence entre le Caligula de 1941 et celui que Camus avait réécrit à partir de 1943. Selon elle (197), le premier Caligula était "bien plus vivant et passionné, excessif et lyrique" que celui des textes ultérieurs[9]». La pièce sera également éditée à maintes reprises successivement en 1944, 1958, 1962, 1984 et 2006 chez Gallimard. Nous utiliserons l'édition de 1958 qui est la dernière version revue et relue par l'auteur de son vivant.

La multiplication des versions de *Caligula*, loin d'affecter la cohérence des œuvres à l'intérieur du Cycle de l'absurde, contribue à l'enrichir. D'ailleurs, Camus fait preuve, dans l'ensemble de ses cycles, d'une grande capacité organisationnelle. La répartition des œuvres en Cycles littéraires est au cœur de ses ambitions littéraires :

> Sous la triple forme du théâtre, du roman et de l'essai, Camus explore ce qu'il a lui-même appelé « le Cycle absurde » ; il affirmera, beaucoup plus tard, qu'il avait « un plan précis » quand il a commencé son œuvre ; après l'absurde et « la négation » viendraient la révolte et « le positif » ; et il envisageait un troisième « étage », le cycle de Némésis, autour du thème de l'amour auquel devait appartenir *Le Premier Homme*. Aussi étonnante que soit cette vue si claire de l'avenir, qui se manifeste,

---

[8] Raymond-Gay Crosier, « Les œuvres théâtrales dans la nouvelle Pléiade », dans : Sophie Bastien, Géraldine F. Montgomery et Mark Orm (dir.), *La passion du théâtre : Camus à la scène*, New-York, Radopi, 2011, p. 31.

[9] Albert James Arnold, « Autour de la première mondiale du *Caligula* de 1941 (Rome,1983) », dans : Sophie Bastien, Géraldine F. Montgomery et Mark Orm (dir.), *La passion du théâtre : Camus à la scène*, New-York, Radopi, 2011, p. 175.

> dès cette époque, dans ses *Carnets* ou ses lettres, on sait qu'il construira son œuvre, effectivement selon cette succession de « cycles »[10].

Les cycles constituent pour Camus à la fois une méthode d'écriture, une source d'inspiration et un moyen d'organiser sa pensée. C'est ce qui le motive à exprimer sa pensée sur l'absurde et sur la révolte par le moyen des cycles. C'est dans la même dynamique d'ailleurs qu'à l'intérieur des cycles, Camus utilise différents genres à savoir l'essai, le roman et le théâtre :

> La notion de « cycle » souligne la parenté profonde des œuvres qui composent chacune d'entre eux, aussi différents que soient leurs modes d'expression ; Camus évoque souvent sa propre « obstination » dans l'analyse et la représentation de ce qui l'intéresse ou dans l'affirmation de ses convictions. […] Loin d'établir des frontières, la notion de « cycle » invite à voir dans la succession les différentes étapes d'une même recherche ; elle souligne que l''œuvre évolue « selon une sorte de spirale où la pensée repasse par d'anciens chemins sans cesser de les surplomber[11]. »

La critique camusienne n'a pas accordé beaucoup d'importance au corps chez Camus. De façon générale, sur la communion avec la nature (Maurice Weyemberch [12]). Albert Camus a été abordé très souvent comme étant le philosophe de l'absurde, comme celui qui parle de la révolte et élabore une philosophie de l'existence. Il convient de rappeler que Camus, malgré sa réticence à se voir qualifier de philosophe, existentialiste de surcroit, a toujours été considéré par les critiques comme tel. D'après Jean Sarrochi « la marque originale de son existentialisme, c'est de bloquer dans la révolte, par un coup d'arrêt aux mécanismes de conversion, une pensée qui, selon son cours naturel, devrait déboucher sur un choix religieux.[13] » Camus est donc abordé sous l'angle de l'écrivain engagé qui est parti de l'absurde pour retrouver la révolte. Voilà ce que disait Roland Barthes à propos de *L'Étranger* : « Paru en 1942, lu par tout le monde […] Le livre

---

[10] Jacqueline Lévi-Valensi, « Introduction », dans : Jacqueline Lévi-Valensi (dir.), Albert Camus, *Œuvres complètes, Vol. I…*, p. XXXI.
[11] *Ibid.*, p. XXXVII- XXXVII.
[12] Maurice Weyemberch « Nature », dans : Jeanyves Guerin (dir.), *Dictionnaire Albert Camus*, Paris, Édition Robert Laffont, 2009, 932 p.
[13] Jean Sarrochi, « Albert Camus philosophe », dans : Jacqueline Lévi-Valensi (dir.), *Les critiques de notre temps et Camus*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1970, p. 134.

semblait alors, peut-être plus que maintenant, soutenir une philosophie nouvelle, celle de l'absurde.[14] » John Foley dans son étude critique de Camus parle de la révolte comme de la clé qui permet de comprendre les œuvres de Camus : « The concept of revolt provides a key both to Camus's ideas themselves and to his significance for his time. [15] » John Foley perçoit l'œuvre de Camus comme une création qui s'élabore de façon systématique avec l'absurde et la révolte comme fondement de base : « […] Camus's *œuvre* can be read in relatively systematic way if we concentrate on two pivotal concepts in his writing : the absurd and revolt. [16] » La question que John Foley pose va au-delà de l'absurde et de la révolte, elle cherche à comprendre la source de l'écriture de Camus. Il rattache le point de départ de la création camusienne à l'existentialisme. Pour plusieurs critiques contemporains de Camus, dont Jean-Paul Sartre, Camus se serait inspiré des philosophes moralistes du XVIIe siècle français. Ce qui amènerait ces penseurs à l'écarter du groupe des existentialistes qui auraient pour maîtres à penser Kierkegaard, Jaspers et Heidegger. Délaissant ces approches, notre projet vise à étudier Camus et ses œuvres sous un autre angle. L'absurde et la révolte de Camus ne puisent pas seulement leurs sources chez les moralistes du XVIIe siècle ou chez les philosophes allemands. Ils sont également le résultat d'une réalité purement charnelle, les échos des exigences, des douleurs et des joies du corps. Par ailleurs, certains critiques situent l'origine de la corporalité de Camus chez Louis-Ferdinand Céline[17] et Marcel Proust d'une part et de l'autre chez les écrivains behavioristes américains[18]. L'influence américaine se manifeste dans le style concret qui est l'une des forces de l'écriture camusienne. L'objectivité de l'auteur se fait remarquer dans tous les genres qu'il pratique. Le succès de Camus, qui devient patent avec la parution de *L'Étranger,* se situe dans la période la plus marquante de l'influence américaine, entre 1945 et 1950 selon Annabelle Marion : « *L'Étranger* de Camus, paru en 1942, est l'un des premiers romans à interroger la critique sur l'influence américaine : on rapproche son style

---

[14] Roland Barthes, « *L'Étranger*, roman solaire », dans : Jacqueline Lévi-Valensi, *Les critiques de notre temps et Camus*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1970, p. 61.
[15] John Cruickshank, *Albert Camus and the Literature of Revolt*, New York, Oxford University Press, 1960, p. 5.
[16] John Foley, *Albert Camus from the Absurd to Revolt*, Montreal and Kingston, McGill-Queen's University Press, 2008, p. 3.
[17] André Benhaïm et Aymeric Glacet (dir.), *Albert Camus au Quotidien*, Villeneuve, Presses Universitaires du Septentrion, 2013, 205 p.
[18] Brian T. Fitch, « Camus et Hemingway : pour une évaluation méthodologique », dans : Owen J. Miller (dir.), « Albert Camus Sources et influences », *La revue des lettres modernes*, n° 4, 1971, p. 264-270.

impersonnel de Dos Passos, sa “technique objective ” (autre nom du behaviourisme) d’Hemingway[19]».

Si le corps a été minimisé dans la pléthore des études qui portent sur la vie et les œuvres de Camus, il convient cependant de signaler que certains critiques ont effleuré la question du corps et ont mis en lumière ce qu’on peut appeler sa poétique du corps. Néanmoins, ces études sont mineures et sont constituées de chapitres de livres et d’actes de colloque (voir plus bas : Jean-François Chiantaretto et Cathérine Matha). Il convient aussi de signaler que la question de corps chez Camus est abordée, de façon générale, parallèlement à la question autobiographique.

Jacqueline Lévi-Valensi et Agnès Spiquel ont mis l’accent sur la fonction corporelle de l’écriture camusienne. Pour celles-ci, le lyrisme camusien est l’expression des sentiments corporels chez l’auteur. Ainsi, l’écriture camusienne cesse d’être un acte intellectuel pour devenir un témoignage du corps. C’est par le corps et pour le corps que Camus a écrit :

> La création littéraire camusienne ne se donne pas, en effet, comme un acte intellectuel, mais comme une expérience vécue et vitale dont l’authenticité de témoignage est fournie par le corps […] Si l’on convient que l’entrée d’un homme en littérature suppose un vide quelque part, alors la connaissance à laquelle Camus veut accéder n’est pas livresque, mais lui colle à la peau puisqu’elle se définit comme un engagement de tout le corps. L’écriture s’avère source corporelle du besoin et du désir. Elle est une fusion du mot et du corps, une écriture non libérée du corps, en un mot une écriture de silence. Le corps parle en se taisant, il crée son propre langage[20].

Herbert R. Lottman, dans son étude biographique[21] consacrée à Camus, nous révèle la dimension douloureuse et charnelle de sa maladie. Il nous entretient sur les deux extrêmes de Camus : sa maladie d’une part avec les inquiétudes d’un des médecins qui l’avaient soigné (le docteur Paul Legendre) et, d’autre part, sa hâte à vouloir profiter de la vie et sa volonté de posséder le monde. Dès les débuts de sa maladie, le docteur Legendre confiait à Charles Poncet ces mots à propos de Camus : « Il brûle la chandelle par les deux

---

[19] Annabelle Marion, « « L’Âge du roman américain » », *Acta fabula*, vol. 21, n° 2, Février 2020, p. 8-9.
[20] Lévi-Valensi, Jacqueline et Agnès Spiquel, *Camus et le lyrisme*, Paris, Édition SEDES, 1997, p. 45.
[21] Herbert R. Lottman, *Albert Camus*, trad. Marianne Véron, Paris, le cherche-midi, 1978, 1047 p.

bouts, ça risque de lui jouer un mauvais tour[22]. » Pendant ce temps, Camus se plaisait dans ses excursions sur les ruines romaines de Tipasa.

Une bonne partie de la critique qui s'est construite autour des œuvres de Camus sur la sensorialité s'est étoffée autour du soleil. Le soleil et la mer sont les deux éléments qui font appel aux sens. Ils consistent surtout à mettre en relief le côté jouissif des personnages, voire de l'auteur. Combinés ou pris de façon isolée, le soleil et la mer traduisent chez Camus le bonheur « royal ». Le soleil traduit la joie et la chaleur et l'océan symbolise la vie même de l'auteur telle que partagée entre le plaisir de jouir et le danger de mourir de manière subite. D'ailleurs, certains critiques attribuent l'origine du nom Mersault à la combinaison de la mer et du soleil. De façon générale, ces deux éléments cosmiques apparaissent sous un aspect positif.

La dimension cosmique en rapport étroit avec la corporalité a été abordée par plusieurs critiques. Alain Vircondelet établit, dans une approche biographique[23], un lien entre l'Algérie et le goût de vivre qu'on retrouve dans les écrits de Camus. Ce dernier éprouve l'envie de vivre comme ces jeunes algérois qu'on retrouve dans *Noces*, qui jouissent de leurs corps et se moquent de la mort. Le soleil revient dans plusieurs autres œuvres critiques et semble être l'élément cosmique fondamental. Emmanuel Roblès nous parle d'un *Camus, frère de soleil*[24]. Il faut ajouter à ces travaux ceux de Karl W. Modler[25]qui abondent dans le même sens.

Il convient cependant de signaler la dimension douloureuse de la sensorialité chez Camus. Il s'agit de l'accent mis sur la souffrance corporelle, sur le supplice et le châtiment, sur le langage du corps qui souffre. L'œuvre de l'auteur intitulée *Réflexion sur la guillotine* est une plaidoirie contre la barbarie de la peine capitale, une totale remise en cause d'une pratique absurde, un plaidoyer pour le corps. Marc-Henri Arfeux[26] nous entretient de cette dimension humaniste et sensorielle de Camus. René Marill Albères[27] parle de la « valeur des choses concrètes » chez Albert Camus. Le sens des valeurs concrètes est en quelque sorte le sens des sens, de la sensorialité. Il s'agit de la faculté

---

[22] *Ibid.*, p. 238.
[23] Alain Vircondelet, *Albert Camus fils d'Alger*, Paris, Fayard, 2010, 366 p.
[24] Emmanuel Roblès, *Camus, frère de soleil*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, 125 p.
[25] Karl W. Modler, *Soleil et mesure dans l'œuvre d'Albert Camus*, Paris, L'Harmattan, 2000, 273 p.
[26] Marc-Henri Arfeux, *Albert Camus Réflexion sur la guillotine*, Paris, Gallimard, 2002, 168 p.
[27] Réné-Marill Albérès, *Miguel de Unamuno*, Paris, Éditions Universitaires, 1957, 123 p.

d'éprouver le monde et de l'appréhender par les organes de sens. Précisons qu'il faut entendre par « choses concrètes » ce qu'on peut toucher, voir, entendre, goûter, ou respirer. C'est le souffle de la mer, le rayon du soleil, le vent du printemps et l'odeur des fleurs. Dans une comparaison qu'il établit entre Miguel de Unamuno et Albert Camus, Albérès soutient que l'écriture de Camus a une ardeur charnelle et sent la valeur des choses concrètes. Par ce fait même, il rapproche Camus des philosophes existentiels tels que Kierkegaard, Chestov et Nietzsche.

Les travaux de Jean-François Chiantaretto et Catherine Matha[28], qui ont souligné le rôle du corps chez plusieurs écrivains, n'ont pas manqué de signaler chez Camus les marques d'une forte écriture corporelle. Soulevant les questions de rapport avec soi, Janine Altounian[29] place la corporalité au centre de l'étude biographique camusienne. Faisant référence à la mort du père de l'auteur, elle aborde son écriture autobiographique comme étant un ébranlement « jusque dans son corps ». Elle y souligne le souvenir et la douleur du corps disparu (*Le Premier Homme*), la faim du corps et celle des mots, l'extinction des mots et l'inanition des corps. Henri Godard (*Louis Guilloux : romanciers de la condition humaine*[30]) met l'accent sur la particularité de l'usage de la langue chez Albert Camus. Le langage, qui est décrit comme étant la vocation principale du roman, confirme sa chute par son incapacité à assurer la communication entre les hommes. Au-delà de ce langage en chute, Godard souligne chez Guilloux et chez Camus la présence d'une autre forme de langage : le langage sans mot.

François Noudelmann, dans son article intitulé *Corps*[31], souligne l'importance du corps chez Camus. Il révèle le côté méditerranéen d'Albert Camus en le mettant en rapport avec André Gide (*Nourritures terrestres*), avec Sartre et avec Merleau-Ponty. La glorification du corps chez Camus, d'après Guérin, a aussi un aspect nietzschéen. Il traite

---

[28] Jean-François Chiantaretto et Catherine Matha, *Écriture de soi, Écriture du corps*, Paris, Hermann, 2016, 302 p.

[29] Janine Altounian, « Lors d'un héritage traumatique, l'écriture de soi inscrit implicitement des corps absents, violentés ou en détresse », dans : Chiantaretto Jean-François et Catherine Matha, *Écritures de soi, Écriture du corps*, Paris, Hermann, 2016, 302 p.

[30] Henri Godard, *Louis Guilloux : romancier de la condition humaine*, Paris, Éditions Gallimard, 1999, 421 p.

[31] François Noudelmann « Corps », dans : Jeanyves Guerin, *Dictionnaire Albert Camus*, Paris, Édition Robert Laffont, 2009, 932 p.

toutefois surtout de la conception tragique de la vie à travers le corps. Le côté jovial et dionysiaque est moins évoqué.

Dans son article « “Sauver les corps” : Camus ou la volonté d’humaniser les victimes des “pestes[32]” », Vincent Grégoire souligne le combat d’Albert Camus contre les épidémies, les régimes totalitaires et les guerres. Il ne manque pas de mettre en lumière la volonté de l’auteur à rendre à l’homme sa dignité par la nécessité de sauver le corps. Dr Antoine Lacroix analyse « Les médecins dans l’œuvre d’Albert Camus et plus particulièrement dans *La Peste*[33]». Dans l’optique d’offrir une lecture d’actualité rapprochant la littérature de la réalité de notre temps, Inmaculada Cuquerella Madoz propose dans son article *Albert Camus et la réflexion sur le terrorisme d’aujourd’hui*[34], une lecture de Camus portant sur le carnage d’innocents et les mutilations des corps. Abdelkrim Zedgiga[35] insiste sur l’interprétation du silence en rapport avec le corps à travers la parole de la chair. Il évoque les personnages romanesques camusiens sous l’angle qui les rassemble le plus et qui est le corps. Roger Quillot associe à la fois l’aspect théâtral et romanesque dans son œuvre *L’Univers théâtral et romanesque d’Albert Camus*[36]. André Silvaire met en exergue la violence contre le corps dans « Le théâtre. Le feu et le cendre. Albert Camus, Les Justes (Théâtre Hébertot)[37] ». L’œuvre marquante sur Albert Camus publiée sous la direction de Jeanyves Guérin intitulée *Dictionnaire Albert Camus* donne, dans l’entrée « corps[38] », une lecture générale et superficielle de la corporalité dans les écrits d’Albert Camus autant sur le plan philosophique que sur le plan esthétique.

Notre objet d’étude, la corporalité, guidera nos choix au niveau théorique. Nous chercherons à étudier celle-ci tant au niveau microstructural, c’est-à-dire au ras des

---

[32] Vincent Grégoire, « “Sauver les corps” : Camus ou la volonté d’humaniser les victimes des “pestes” », *Dalhousie French Studies*, vol. 112, 2018, p. 41-48.
[33] Antoine Lacroix, « Les médecins dans l’œuvre d’Albert Camus et plus particulièrement dans *La Peste* », *Histoire de la Médecine*, 1966, p. 2-11.
[34] Inmaculada Cuquerella Madoz, « Albert Camus et la réflexion sur le terrorisme aujourd'hui » *Synergies Espagne*, nº 6, 2023, p. 175-186.
[35] Zedgiga Abdelkrim, « Le dit du corps et du silence », *Europe*, vol. 77, nº 846, 1999 p. 59-66.
[36] Roger Quillot, *L’Univers théâtral et romanesque d’Albert Camus*, Rodez, E.U.E, 1964, 16 p.
[37] « Le théâtre. Le feu et le cendre. Albert Camus, *Les Justes* (Théâtre Hébertot) », *Les Lettres*, nº 13, 1950, p. 75-76.
[38] François Noudelmann, « Corps » dans Jeanyves Guérin (dir.), *Dictionnaire Albert Camus*, Paris, Robert Laffont, 2009, p. 180-182.

phrases, dans les choix stylistiques de l'auteur, qu'au niveau macrostructural, c'est-à-dire dans les genres littéraires qui composent son œuvre et dans les cycles littéraires qui les rassemblent.

Camus considère toujours l'écriture sous la double perception du fond et de la forme, de l'idée et de la forme, de l'abstrait et du concret. Pour lui, l'idée n'est pas plus importante que la forme. À la recherche perpétuelle de la forme, l'auteur en fait un art et une philosophie. L'absence de la forme aboutit à l'absence de sens c'est-à-dire à l'absurde. L'absurde est un divorce, une séparation que la forme permet de dépasser car elle réconcilie. Il s'agit pour l'écrivain et l'artiste, de donner une forme une forme à la vie à travers son style pour lui redonner son sens :

> La vie de ce point de vue est sans style. Elle n'est qu'un mouvement qui court après sa forme sans la trouver jamais. L'homme, ainsi déchiré, cherche en vain cette forme qui lui donnerait les limites entre lesquelles il serait roi. Qu'une seule chose vivante ait sa forme en ce monde et il sera réconcilié. (HR p. 286)

Camus précise que l'artiste est un ouvrier qui transforme le monde : « L'artiste refait le monde à son compte (HR p. 280). » Cette transformation se fait au moyen des outils dont dispose l'écrivain qui sont d'une part son texte et de l'autre son expérience du vécu. La quête de l'écrivain est donc celui de la forme contre l'informe avec tous les risques. Pour réussir sa mission, l'écrivain doit tenir compte du poids de son matériel (son style) contre la faiblesse de son projet (son idée). Tel est l'objectif premier qui motive le recours aux cycles chez Camus : « Fixer l'informe du vécu par la forme de l'écrit, fût-elle incertaine, tel est le procédé qu'il se propose et s'impose[39] ».

Pour analyser la corporalité au niveau du style, nous nous intéresserons aux figures de style. Nous nous inspirerons des méthodes d'analyses développées par David Décarie qui étudie les figures dans leur pluralité :

> La rhétorique traditionnelle a peut-être trop insisté sur la classification des figures et sur la recherche de formes typiques. Or l'activité classificatrice n'est pas neutre, elle fragmente, isole et tend à simplifier les figures. Loin d'être des monades formelles, celles-ci constituent […] le matériau de constructions rhétoriques

[39] Raymond Gay-Crosier, « Notice *Carnets 1935-1948* », dans : Jacqueline Lévi-Valensi (dir.), Albert Camus, *Œuvres complètes, Vol. II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 1380.

> élaborées. Les figures peuvent se combiner à l'intérieur d'un texte suivi en figures complexes, mais elles peuvent également faire l'objet d'une construction à plus grande échelle[40].

Nous étudierons de nombreuses figures dont nous donnerons les définitions en fin de thèse dans l'appendice I et que nous avons glanées chez différents critiques. Dans les chapitres consacrés à l'analyse des figures de style, nous procéderons de plus au marquage des figures c'est-à-dire à leur identification au moyen de caractère gras et de parenthèses. Les figures les plus fréquemment analysées seront identifiées par des abréviations. Nous nous assurerons de sélectionner les passages dans lesquels les figures sont pertinentes et permettent une lecture approfondie, soit les « figures complexes » : « les figures se combinent à l'intérieur d'une même phrase ou d'un texte suivi pour former des groupes de figures[41]. » Ces figures complexes permettent de mieux comprendre la corporalité chez Camus par leur manière spécifique de faire parler le corps, d'étayer les perceptions sensorielles (la vue, l'ouïe, le goût, l'odorat, le toucher) et de rendre l'inexpressif expressif. David Décarie et Joël Boilard montrent également que les constructions figurales dépassent largement de la phrase ou du paragraphe :

> Les figures de style, on le voit, jouent un rôle fondamental […]. Loin d'être de simples ornements de l'écriture, celles-ci participent à constitution de l'espace, du personnage et de la temporalité. L'étude de figures romanesques révèle par ailleurs leur caractère dynamique : loin d'évoluer en vase clos, celles-ci agissent les unes sur les autres, s'engendrent, se transforment, se combinent en figures complexes. Elles communiquent de plus ce dynamisme au texte romanesque qu'elles innervent en profondeur en mettant en relation les figures, les catégories et les épisodes[42].

Outils d'analyse polyvalent, les figures nous permettront de rapprocher les titres, les personnages, les espaces et les descriptions. Nous chercherons à montrer leur capacité à établir des liens.

---

[40] « Le Stand des Nations : esquisse d'une poétique des figures romanesques » dans : Philippe Roussin, Alain Schaffner, Régis Tettamanzi (dir.), *Céline à l'épreuve. Réceptions, critiques, influences*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 160.
[41] *Ibid.*
[42] Joël Boilard et David Décarie, « Figures et roman dans *Voyage au bout de la nuit* », *Études céliniennes*, nº 4 (hiver 2008), p. 65.

Nous consulterons et utiliserons les travaux de la critique camusienne qui, à l'instar de Amadou Bamba K[43], ont abordé la corporalité et la figuralité. Nous aurons recours aux travaux portant sur des sujets similaires dans d'autres œuvres. Nous utiliserons également les travaux de Jean H. Duffy[44] pourtant sur la corporalité et la métaphore. La lecture de Isaac Bazié[45] servira également dans le cadre de nos réflexions.

Nous nous intéresserons aussi à l'usage des genres chez Albert Camus.Dans notre analyse, les genres seront à cheval entre les cycles et les figures. Au niveau de l'organisation de la parole, nous aborderons les genres comme des structures autonomes pouvant se suffire à elles-mêmes. À ce niveau, nous les distinguerons des figures qui nécessitent une cumulation pour fonder un sens et des cycles qui se fondent sur la totalité comme structure. Par ailleurs, l'importance des genres réside également dans leur apport à la variété formelle et sémantique du texte littéraire. C'est également dans ce sens qu'Albert Camus a procédé par l'écriture de plusieurs genres dans chacun de ses cycles.

Du point de vue de la corporalité, le genre est déterminant car il modifie la réalité corporelle et l'adapte à sa forme. Nous aborderons chaque genre comme une étape différente de la corporalité. Nous soulignerons le rapport entre l'essai et la corporalité et avons insisté sur la parole individuelle et le silence de l'essai. Nous analyserons également le monologue et les dialogues du roman. Nos réflexions porteront sur la parole dans l'essai chez Albert Camus aussi bien que chez d'autres auteurs. Les théories de l'essai seront utilisées en abondance et mises en rapport avec les théories du corps. Parmi les nombreux théoriciens de l'essai dont nous utiliserons les travaux figure André Belleau[46]. Nous aurons également recours aux travaux de Marielle Macé[47]. La critique camusienne sera au rendez-vous avec les écrits de Ionna Papadopoulou-Belmehdi[48].

Nous aborderons le roman comme le genre de la corporalité active et de la parole du corps. Le corps a été abordé comme le moteur de la création romanesque. Les questions

---

[43] Ahmadou Bamba Ka, « Imagerie et imaginaire de l'eau dans l'œuvre d'Albert Camus », *European Scientific Journal*, vol. 16, nº 8 (mars 2020), p. 144-158.
[44] Jean H. Duffy, « Corporéité, métaphore et image dans *Orion aveugle* et *Les Corps conducteurs* de Claude Simon », *Cahiers Claude Simon*, n˚ 9, (printemps 2014), p. 117-141.
[45] Isaac Bazié, « Corps perçu et corps figuré », *Études françaises*, vol. 41, nº 2, 2005, p. 9-24.
[46] André Belleau, « Petite essayistique », *Liberté*, vol. 25, nº 6, 1983, p. 7-10.
[47] Marielle Macé, « L'essai littéraire, devant le temps », *Cahiers de Narratologie*, n˚14, (hiver 2008), p. 1-11.
[48] Ioanna Papadopoulou-Belmehdi, « Les mots qui voient. Du tragique dans le *Prométhée enchaîné* », *Kernos Revue internationale et pluridisciplinaire de religion grecque antique*, n˚ 16, (hiver 2003), p. 43-57.

d'intrigue, de personnages, d'espace, de temps, de dialogue et de descriptions avec les variations de point de vue seront également traitées. Nous aborderons l'altérité et l'adversité du roman que nous opposerons à la solitude et au silence de l'essai. Nous parlerons du monde du roman comme celui du corps souffrant de privation ou de maladie. Plusieurs théories du roman seront mises à profit dont celles de Vincent Jouve[49]. Nous ferons également appel aux travaux de Michel Eltchaninoff[50]. Les travaux de Antoine Lacroix[51] nous permettront d'illustrer les rapports qui lient le personnage romanesque et la corporalité.

Le théâtre est le genre le plus estimé par Camus lui-même en tant que comédien et écrivain. La théâtralité et la corporalité se rejoignent non seulement par la scène mais aussi dans les dialogues, les monologues et les didascalies qui sont les lieux du silence. Le corps se fait spectacle. Dépassant de loin l'essai et le roman, le théâtre est le genre qui donne vie au corps et vice-versa. Nous soulignerons l'importance de la corporalité dans le théâtre à travers la scène, le décor, la voix, les gestes, l'immobilité et le silence. Nous nous intéresserons à la corporalité sur la scène en sondant le meurtre, la violence, la métamorphose corporelle et la carricature. Nous utiliserons les travaux des critiques tels que Illona Claire Cooms[52], Karima Ouadia[53] et de Roger Quillot[54]. Nous ferons usage des théories du théâtre pouvant appuyer nos recherches, ce qui nous conduira aux travaux de Bernard Michel[55] ou encore d'Antonin Artaud[56]. Nous utiliserons également les analyses de Sophie Bastien[57]. Les réflexions de David Walker, de Pierre-Louis Rey, de Raymond Gay-Crosier et de James Arnold seront également mis à contributions. Nous étudierons de plus les rapports entre les genres en explorant les notions de plurigénéricité et d'intergénéricité.

---

[49] Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2020.
[50] Michel Eltchaninoff, *Dostoïevski : Le roman du corps*, J. Million, 2013.
[51] Antoine Lacroix, « Les médecins dans l'œuvre d'Albert Camus et plus particulièrement dans *La Peste* », *Histoire de la Médecine*, 1966.
[52] Illona-Claire Cooms, *Camus, l'homme de théâtre*, New York University, ProQuest Dissertations Publishing, 1965.
[53] Karima Ouadia, *L'inhumain dans le théâtre d'Albert Camus*, Paris, Manuscrit, 2005.
[54] Roger Quillot, *L'Univers théâtral et romanesque d'Albert Camus*, Rodez, E.U.E, 1964.
[55] Michel Bernard, *L'expressivité du corps : recherche sur les fondements de la théâtralité,* Paris, J. P. Delarge, 1976.
[56] Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double* suivi de *Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, 1964.
[57] Sophie Bastien, Géraldine F, Montgomery et Mark Orm (dir.), *La passion du théâtre : Camus à la scène*, New-York, Radopi, 2011, 236 p.

La plus grande structure formelle qu'Albert Camus a utilisée est le cycle. L'auteur du Cycle de l'absurde et du Cycle de la révolte a touché le sommet de la corporalité en la mettant dans un cadre formel large et complexe. Les cycles sont les plus grandes unités formelles utilisées par les écrivains. Albert Camus en a produit deux et avait projeté d'entamer le troisième lorsque sa mort survint. Les cycles camusiens sont différents des autres à plusieurs égards. D'après Anne Besson[58], les cycles sont généralement constitués d'un seul genre (roman) dont les différents volumes sont liés par la continuité de l'intrigue et le retour des personnages. Les cycles de Camus s'écartent toutefois des cycles conventionnels. Dans le Cycle de l'absurde aussi bien que dans le Cycle de la révolte, il n'y a pas de reprise ni de continuité d'intrigue. Les personnages principaux sont différents également. Le cycle camusien est plutôt un cycle thématique. L'absurde puis la révolte unissent et mettent relation les personnages, les intrigues et les genres.

Nous étudierons chez Camus la façon particulière dont le cycle fonctionne et conclurons que le corps constitue l'un des principaux vecteurs de son unité. La corporalité permettra d'établir un rapport intercyclique allant du Cycle de l'absurde au Cycle de la révolte. Nous analyserons les éléments textuels (les renvois, les allusions implicites et explicites) ainsi que des éléments de vocabulaires comme les répétitions qui appuient la détermination du corps dans la création cyclique. Nous mettrons l'accent sur la circularité, la cyclicité et la corporalité. Nous analyserons les passages faisant références aux mouvements circulaires. Nous travaillerons avec la théorie du cycle d'Anne Besson bien que celle-ci soit en terrain inconnu avec les cycles camusiens.

Notre thèse sera composée de six chapitres. Dans le premier, intitulé « Figures et corporalité dans le Cycle de l'absurde », nous évoquerons la capacité des figures de style à établir des réseaux sémantiques et stylistiques. Nous sélectionnerons les figures qui entrent dans le champ de notre recherche, c'est-à-dire celles qui établissent des liens entre la corporalité et l'absurdité. Nous procéderons à l'interprétation des figures sur le plan formel et stylistique.

Dans le chapitre II, « Genres littéraires et corporalité dans le Cycle de l'absurde d'Albert Camus », nous analyserons les manifestations du corps et ses différentes

[58] Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien – cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS-Éditions, 2004.

incarnations dans chacun des genres. Dans une démarche comparative, nous étudierons en détails les différents traitements du corps dans l'essai, dans le roman et dans le théâtre. Nous soutiendrons l'idée d'essai du corps, de roman du corps et de théâtre du corps chez Albert Camus. Nous nous intéresserons aux liens entre les genres et soulignerons le rôle crucial de la corporalité.

Dans le chapitre III, « Le corps comme circuit cyclique dans le Cycle de l'absurde », nous aborderons le Cycle de l'absurde en étudiant ses particularités par rapport aux cycles plus conventionnels étudiés par Anne Besson. Nous nous intéresserons à l'importance du corps à assurer la liaison cyclique. Nous étudierons les renvois intertextuels. Nous analyserons également les thématiques et les liaisons intervolumiques. Puisque nous serons en territoires inconnus avec les cycles de Camus, nous concevrons nos propres méthodes pour les explorer.

Le chapitre IV aura pour titre « Figures et corporalité dans le Cycle de la révolte ». Nous y travaillerons sur la révolte charnelle exprimée par les figures de style. Nous évoquerons l'importance des figures à rendre plus concrètes les douleurs du corps. Nous nous nous intéresserons aux personnages et à leurs symboles. Nous soulignerons la force des figures d'analogie à exprimer les nuances, à établir des similitudes et grossir les traits et caractères du corps.

Dans le chapitre V, « Genres littéraires et corporalité dans le Cycle de la révolte d'Albert Camus », nous analyserons le rôle de l'essai dans l'expression de la révolte. Nous évoquerons la force de l'écriture romanesque à donner corps aux idées et analyserons le théâtre comme le genre du mouvement corporel. Nous soulignerons les liens intergénériques et analysé l'aspect plurigénérique du genre romanesque.

Notre thèse se terminera avec le chapitre VI, « Le corps comme circuit cyclique dans le Cycle de la révolte ». Nous y montrerons les particularités du Cycle de la révolte qui se démarque également, à l'instar du Cycle de l'absurde, des cycles connus. Nous y soutiendrons l'hypothèse du corps comme circuit cyclique et foyer de révolte. Nous y explorerons les liens intervolumiques à l'intérieur du cycle et nous évoquerons les rapports qui lient le Cycle de l'absurde au Cycle de la révolte.

Chapitre I

Figures et corporalité dans le Cycle de l'absurde : *Le Mythe de Sisyphe, L'Étranger, Caligula* et *Le Malentendu*

Dans son essai sur Tolstoï et l'histoire[59], Isaiah Berlin divise les auteurs en deux catégories : les renards littéraires qui pratiquent la diversité, qui se réinventent à chaque livre, et les hérissons, qui se consacrent à une vision centrale. Pour aborder l'emploi des figures de style dans le roman, on peut, en imitant Berlin, chercher à distinguer deux types de romancier : les réalistes et les stylistes. La pleine légitimation du roman, on le sait, date du XIXe siècle et a été associée aux romanciers dits réalistes, et en particulier à Balzac. Le modèle balzacien - un roman réaliste à tendance sociologique et psychologique – a durablement marqué le genre. C'est d'ailleurs aux héritiers de Balzac que s'en est pris Nathalie Sarraute, dans *L'Ère du soupçon* (1956), lorsqu'elle a tenté de repenser le roman. Il existe bien sûr un autre modèle important pour les romanciers : Flaubert, qui place le travail formel au centre de ses préoccupations. De nombreux romanciers du XXe siècle (Proust, Céline, Sarraute) l'ont suivi Flaubert. On peut faire l'hypothèse que les œuvres des romanciers styliste constituent un terrain plus favorable aux figures de style. L'œuvre de Camus montre les limites d'une telle division.

Les figures de style sont cruciales chez Albert Camus qui a un rapport beaucoup plus esthétique que philosophique avec l'écriture. Pour Camus, l'écriture est avant tout un art qui s'efforce de présenter une idée ou un concept en l'exprimant sous différentes facettes. L'absurde, selon Camus, nait du divorce de l'homme et du monde. L'absurde devient corporel car il personnifie le monde en lui attribuant non seulement un corps mais aussi des émotions. Comme deux adversaires inconciliables, l'homme et le monde se nient. Pour rendre évident au lecteur ce divorce et les conséquences qui en découlent, Camus utilise abondamment les figures de style.

Les figures de style sont de véritables outils qui servent à mettre en évidence les messages les plus discrets que transmettent ces œuvres. Ainsi, plusieurs catégories de figures de style sont utilisées par l'auteur pour mettre en évidence le rapport entre la corporalité et l'absurdité. Le rapport d'inclusion entre l'absurdité et la corporalité s'expriment dans les figures d'analogie telles que la personnification et l'allégorie qui créent un rapport d'inclusion entre les deux phénomènes. Le corps devient le foyer de l'absurde c'est-à-dire qu'il devient la métaphore ou l'allégorie de l'absurde. Les figures

[59] Isaiah Berlin, *The Hedgehog and the Fox. An essay on Tolstoy's View of History*, New York, Simon and Schuster, 1970, p. 1-2.

d'opposition telles que les paradoxes et les oxymores mettent en lumière la dimension contradictoire de l'absurdité et de la corporalité. Les figures d'amplification et de substitution ne sont pas moins présentes et contribuent à consolider les liens entre le corps et l'absurde. Nous travaillerons sur les rapports entre les figures de style et le corps dans le Cycle de l'absurde.

Notre analyse débutera par *Le Mythe de Sisyphe* dans lequel nous mettrons en exergue les liens entre la corporalité, l'absurdité et la figuralité. Nous insisterons sur l'utilité des figures de style à exprimer les différentes manifestations du corps et décrire le corps en mettant l'accent sur ses différentes parties ou son mouvement d'ensemble. Nous prêterons une attention particulière aux personnages et aux rapports qui les lient. Les gestes et les silences seront également étudiés.

Dans *L'Étranger*, le rôle du corps et des figures dans l'articulation du roman et dans l'avancement du récit sera exploré. Les figures de style comme outils soutenant les parties descriptives pendant les instants statiques sera minutieusement analysé. Nous mettrons en exergue l''usage des figures complexe avec les perceptions sensorielles pour faire ressortir la fonction essentielle des figures de style dans *L'Étranger*.

Caligula et *Le Malentendu*, nous expliciterons la nécessité des figures de style pour une bonne appréhension des personnages. Nous insisterons sur les personnages comme la personnification et l'allégorie de l'absurde. Nous nous servirons des figures de style pour mettre en évidence leurs caractères, leurs apparences et leurs actions absurdes.

I - Des figures de styles aux figurations du corps dans *Le Mythe de Sisyphe*

A - Comparaisons absurdes

Le Mythe de Sisyphe nous présente une vision du monde particulière qui émane d'un style singulier dans lequel la figuration du corps occupe une place centrale et instaure une poétique de la corporalité. Nous appellerons figuration du corps les manifestions du corps par des gestes et des mouvements (avec ou sans les figures de style). Les représentations du corps abondent dans l'essai de Camus, notamment celles de Sisyphe.

Camus nous montre son corps vivant et actif se livrant à son travail frénétique, sans but précis et sans récompense ; son corps mort et exposé en public ; son corps rebelle puni et châtié. Le corps est vu de loin et de près, dans son ensemble et de façon détaillée, avec une description de chacune de ses parties. Le corps, au travail ou au repos, y est décrit avec précision. Les figurations du corps sont très souvent accompagnées de figures de style. La figure de style dominante est la métaphore à laquelle viennent se greffer d'autres figures, notamment la comparaison et l'antithèses.

La métaphore du couple est très présente dans l'essai. Elle fait référence à deux corps qui s'opposent. La plus importante est celle de l'homme et du monde. L'homme est angoissé devant le monde qu'il n'arrive pas à posséder. Cette possession est charnelle telle qu'elle apparaît dès les premiers écrits de Camus. Dans *Noces* la possession est harmonieuse tandis que l'homme et le monde, dans *Le Mythe de Sisyphe*, sont au contraire présentés comme un couple qui se divorce. La communion absolue attendue par l'homme fait place au rejet d'un monde sourd à tout appel et rebelle à toute union. L'absurde est décrit comme étant essentiellement « un divorce » (MS, p. 239) qui arrive à la suite de la présence commune et de la confrontation entre « l'homme et le monde » (MS, p. 239).

Camus fonde cette métaphore sur un long raisonnement mettant en relation les figures de la comparaison et de l'antithèse :

> [U]ne démonstration par l'absurde s'effectue en comparant la conséquence de ce raisonnement avec la réalité logique que l'on veut restaurer. Dans tous ces cas, du plus simple au plus complexe, l'absurdité sera d'autant plus grande que l'écart croitra entre les termes de ma comparaison. (…) Je suis donc fondé à dire que le sentiment de l'absurdité ne naît pas du simple examen d'un fait ou d'une impression mais qu'il jaillit de la comparaison entre un état de fait et une certaine réalité, entre une action et le monde qui la dépasse. (MS, p. 239)

Bernard Dupriez montre que, dans la comparaison, « le choix du comparant (ou phore) est soumis à la notion, exprimée ou sous-entendue, que l'on veut développer à propos du comparé (ou thème)[60] ». Par une forme de rapprochement paradoxal entre deux images contradictoires, Camus rend la notion de l'absurde plus concrètes et compréhensible.

---

[60] Bernard Dupriez, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, Édition 10/18, p. 122.

Les comparaisons servant à définir l'absurde se fondent sur la corporalité et constituent également des antithèses :

> Si j'accuse **un innocent d'un crime monstrueux (Comp. 1, Antit. 1)**, si j'affirme à **un homme vertueux qu'il a convoité sa propre sœur (Comp. 2, Anti. 2)**, il me répondra que c'est absurde[61]. (MS, p. 239)

L'innocence et la vertu s'opposant au crime et à l'inceste mettent à nu la dimension charnelle de la notion de l'absurde au niveau de l'individu. La convoitise d'une sœur implique de désirer un corps interdit. À ce niveau, la corporalité et la moralité se rejoignent fixant les limites de la liberté d'aimer au nom des liens de sang et de famille. Les termes des antithèses **(Un innocent / un crime monstrueux)** puis **(Un homme vertueux / a convoité sa propre sœur)** par leur disposition créent un parallélisme avec un effet absurde et illogique que souligne Camus : « L'homme vertueux illustre par cette réplique l'antinomie définitive qui existe entre l'acte que je lui prête et les principes de toute sa vie. « C'est absurde » veut dire : « c'est impossible », mais aussi « c'est contradictoire ». » (MS, p. 239) Dans *Le Malentendu*, Camus met en scène une absurdité similaire, soit une mère qui tue le fils qu'elle adore.

L'auteur donne deux autres exemples de situations absurdes :

> Si je vois **un homme attaquer à l'arme blanche un groupe de mitrailleuses (Anti. 1)**, je jugerai que son acte est absurde. […] De même nous estimerons qu'un **verdict est absurde en l'opposant au verdict qu'en apparence les faits commandaient (Anti. 2)**. » (MS, p. 239)

Les termes des antithèses montrent clairement un affrontement entre un seul individu et un groupe. Il s'agit d'un affrontement qui se fait dans la violence physique, cela se justifie par la présence des armes. Les termes de la première antithèse **(un homme / un groupe)** et **(l'arme blanche / les mitrailleuses)** traduisent la réalité absurde que l'auteur veut exprimer. L'absurdité découle surtout de la vulnérabilité de l'individu

[61] Afin d'aider la lecture des passages dans lesquels les figures sont marqués, ceux-ci seront systématiquement mis en retrait.

qui affronte le groupe. Le combat physique qui engage un seul corps contre plusieurs autres ayant chacun une force supérieure ou égale à la tienne paraît comme une entreprise périlleuse. De surcroît, un individu doté d'une simple arme blanche affrontant un groupe de mitrailleuse présente une forte probabilité de se faire éliminer physiquement et à distance. L'absurde provient encore des conséquences néfastes qu'une décision audacieuse mais pratiquement impossible pourra engendrer.

Caligula, lorsqu'il accomplit son destin, réalise cet exploit absurde. De mème, Camus construit l'intrigue de *L'Étranger* sur la prémisse de la seconde antithèse. Il s'agit d'un passage particulièrement dense de l'essai et qui inspire littéralement l'auteur dans l'écriture de son cycle littéraire.

L'histoire de Sisyphe se développe autour du corps. Elle commence tout d'abord avec la désobéissance de Sisyphe, condamné par les dieux pour avoir livré à Asope les nouvelles de l'enlèvement de sa fille Egine par Jupiter en échange de l'eau qu'Asope devait offrir à Corinthe. Sisyphe préfère l'eau à la colère des dieux et choisit ainsi de se livrer en martyr. Le combat pour l'acquisition de l'eau aboutit au châtiment corporel du révolté. Il s'agit de l'eau pour se désaltérer et pour l'hygiène corporel du peuple de Corinthe. La punition de Sisyphe provient de sa volonté d'offrir à son peuple le bien-être physique.

Le corps conditionne le mythe car, sans le corps de Sisyphe jeté sur la place publique, le récit s'arrêterait. Le drame nait de l'exposition de ce corps, de sa spectacularisation :

> On dit encore que Sisyphe étant près de mourir voulut imprudemment éprouver l'amour de sa femme. Il lui ordonna de jeter son corps sans sépulture au milieu de la place publique. Sisyphe se retrouva dans les Enfers. Et là, irrité d'une obéissance si contraire à l'amour humain, il obtint de Pluton la permission de retourner sur la terre pour châtier sa femme. Mais quand il eut de nouveau revu le visage de ce monde, goûté l'eau et le soleil, les pierres chaudes et la mer, il ne voulut plus retourner dans l'ombre infernale. (MS, p. 301-302)

La désobéissance engendrée par le corps engendre à son tour une autre désobéissance. Dans ce tourbillon de désobéissances, le corps est incontournable. L'obéissance de l'épouse de Sisyphe apparait comme une forme de désobéissance à « l'amour humain ». Nous retrouvons dans le récit de Sisyphe une thématique du couple qui présente des couples en difficulté c'est-à-dire vivant une situation d'incompréhension mutuelle, de rejet ou de rupture de communication. C'est le cas de Sisyphe et de sa femme, de l'homme et du monde.

Ces difficultés aboutissent à la question de la séparation. Dans *Le Mythe de Sisyphe* cette douloureuse séparation est soulignée par une série de figures de style. L'homme cherche en vain dans le monde une chose qui pourrait les unir :

> Si **j'étais arbre parmi les arbres (Méta. 1)**, **chat parmi les animaux (Méta. 2)**, cette vie aurait un sens ou plutôt ce problème n'en aurait point car **je ferais partie de ce monde**. **Je serais ce monde (Méta. 3) (Gradation, Méta. 3) auquel je m'oppose maintenant (Anti., Méta. 4) par toute ma conscience et par toute mon exigence de familiarité (Hyper.)** (MS, p. 254).

Les métaphores soulignent l'impossibilité de concilier l'homme et le monde. La citation offre un bel exemple du caractère figural de la pensée de Camus mais également de son caractère concret et corporel. Soulignons que les métaphores réalisent la fusion du moi et du monde, fusion qui est cependant violement nié par l'antithèse hyperbolique. S'il est clair qu'il faut tenir compte d'une dimension psychologique pour comprendre la séparation dont il est question, la dimension corporelle est aussi capitale pour l'appréhender. Et c'est à ce moment que la métaphore du couple apparaît. L'homme se sent séparé du monde, son corps est rejeté par le monde qui devait prendre soins de lui afin de l'inclure. L'homme se sent exclu, il vit en dehors du monde. Par cela même, il diffère des autres créatures vivantes que sont les végétaux et les animaux qui, eux, sont inclus dans le monde.

L'absurde, Camus le précise, est conditionné par l'existence de la métaphore de la séparation des deux corps dont celui du monde et celui de l'homme : « Sur le plan de l'intelligence, je puis donc dire que l'absurde n'est pas dans l'homme (si une pareille métaphore pouvait avoir un sens), ni dans le monde, mais dans leur présence commune.

Il est pour le moment le seul lien qui les unit. » (MS, p. 240) Il s'agit de deux corps différents qui se font face dans l'impossibilité absolue de se toucher, de s'étreindre. Ainsi, la métaphore offre l'occasion de personnifier le monde :

> L'absurde nait de cette confrontation entre l'appel humain et **le silence déraisonnable du monde (Pers.)** (MS, p. 238).

Ce silence du monde rappelle le silence de l'écrivain évoqué par Sartre : « Le silence même se définit par rapport aux mots, comme la pause, en musique, reçoit son sens des groupes de notes qui l'entourent. Ce silence est un moment du langage ; se taire ce n'est pas être muet, c'est refuser de parler, donc parler encore[62]. » Ainsi, le silence du monde exprime une forme de rejet.

On peut remarquer une forte métaphorisation non seulement du monde, mais aussi de l'absurde. Né du silence du monde et du divorce de celui-ci d'avec l'homme, l'absurde s'humanise et devient l'égal du monde. Il finit par ailleurs par perdre ses caractéristiques humaines dans la mesure où il est déifié :

> Si l'on sent que l'absurde exige pour demeurer qu'on n'y consente point, on voit bien alors **qu'il a perdu son vrai visage** (**Pers. 1**), son caractère humain et relatif pour **entrer dans une éternité à la fois incompréhensible et satisfaisante** (**Méta. 2, Oxy**.) (MS, p. 243).

Il est difficile d'appréhender l'absurde sans aborder ses différentes métamorphoses. À l'instar de l'acteur qui doit se servir du même corps pour représenter différents personnages, l'absurde change de visage. S'il s'oppose à la raison tel que définie par le narrateur, parfois il se fait raison. L'absurde est la raison qui constate ses limites mais aussi une raison qui porte un visage :

> La raison porte **un visage tout humain (Pers. 1)**, mais **elle sait aussi se tourner vers le divin** (…) **(Méta. Anti.) L'absurde, c'est la raison lucide qui constate ses limites** (**Pers. 2**). (MS, p. 252)

---

[62]Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* Gallimard, Paris, 1948, p. 30.

Les métaphorisations ou personnifications de concepts abstraits sont fréquentes dans *Le Mythe de Sisyphe*. La raison se fait corps, l'esprit se dote aussi d'un corps. La métaphore filée du corps est ainsi présente partout dans le texte. Le divorce entre le monde et l'homme est représenté par des images fortes mettant en scène une action physique. Camus utilise sans cesse le vocabulaire du corps :

> Cet **état de l'absurde** (**Syllepse**), il s'agit d'y vivre (**Méta. 1**). Je sais sur quoi il est fondé, **cet esprit et ce monde arc-boutés l'un contre l'autre** (**Méta. 2**) sans **pouvoir s'embrasser (Pers.)** » (MS, p. 247).

Pour Camus, il faut étreindre l'absurde et non s'en détourner, il faut vivre l'absurde et le faire vivre. Pour réaliser ce projet, le regard semble être capital. Il faut accepter l'absurde et oser le regarder en face. La question de regard possède aussi plusieurs dimensions. C'est le regard qui crée la métaphore car l'absurde est un phénomène concret :

> Vivre, c'est **faire vivre l'absurde** (**Pers.**). **Le faire vivre** (**Anadiplose**, **Pers. 2**), c'est avant tout **le regarder (Méta, Pers 3.)** (MS, p. 256).

L'anadiplose permet ici d'insister sur la conscience de l'absurdité fortement associée à la perception sensorielle du regard. Il s'agit également d'une personnification qui rend l'absurde concret et visible à l'œil nu. Ajoutons que le divorce doit faire place à son antithèse, la communion. L'absurde arrive à terme lorsqu'il fait corps avec l'homme par une fusion :

> L'homme intègre l'absurde et dans cette **communion** (**Méta**. **1**) fait disparaître son caractère essentiel qui est **opposition**, **déchirement** et **divorce (Méta. 2, 3, 4, Anti.)**. (MS, p. 243)

B - Le corps de Sisyphe

Le corps du héros éponyme est au cœur de l'essai. Après être mort, après être descendu aux enfers, Sisyphe renoue avec le monde :

> Mais quand il eut de nouveau **revu le visage de ce monde (Pers.), [goûté l'eau et le soleil (Attelage), les pierres chaudes et la mer (Accu., Chiasme)]** il ne voulut plus retourner dans **l'ombre infernale**. **(Périphrase, Anti.)**

Une grande importance est accordée à la vue dans ce passage à travers l'usage de la personnification qui permet d'attribuer un visage au monde tout en le dotant d'un corps. Au visage illuminé du monde nous pouvons opposer la périphrase « ombre infernale » qui est utilisé ici pour remplacer le mot enfer. L'accent est mis sur l'antithèse du soleil et de l'ombre, du monde et de l'enfer, de la perception et de la cécité. Cette antithèse aboutit à un certain manichéisme qui crée une conception dualiste et antagoniste des choses à l'instar de l'homme et du monde, de Sisyphe et de sa pierre. Le chiasme, de même, semble imposer un ordre par un classement distinguant liquidité et chaleur.

L'usage de l'accumulation et de l'attelage expriment au contraire un foisonnement désordonné de même qu'une dimension polysensorielle qui appelle plusieurs organes de sens tels que le goût (« goûté l'eau »), le toucher (« les pierres chaudes et la mer ») et le regard (« revu le visage du monde »). Dans une forme d'élan synesthésique, l'accumulation aboutit à la confusion et rend la séparation des sens impossible. La synesthésie rassemble à la fois l'expression artistique et les perceptions sensorielles en déplaçant le champ des perceptions. Les phénomènes externes du toucher avec le soleil et la mer sont associés au goût. Cet usage de la synesthésie est représentatif de la richesse et de l'originalité de l'écriture essayistique de Camus qui fédère création et réflexion, philosophie et art, corps et pensée.

Sisyphe porte également un regard amoureux sur la terre :

> Les rappels, les colères et les avertissements n'y firent rien. Bien des années encore, il vécut [devant **la courbe du golfe, la mer éclatante et les sourires de la terre (Pers.)] (Accu.).** (MS, p. 302)

La description de cette communion avec la nature dans laquelle le lexique de la nature croise celui de la femme (« courbe », sourire ») renvoie à *Noces*.

Si la désobéissance de Sisyphe est profondément liée à son corps, à sa sensualité et à sa volonté de profiter pleinement de ses sens, son châtiment aussi prend une importante dimension corporelle. L'abstraction de l'essai touche alors au concret tandis que le personnage mythologique devient un personnage distinctement camusien, c'est-à-dire, dans l'optique de cette thèse, corporel. L'auteur nous présente un corps qui souffre en deux temps. Il nous présente d'abord Sisyphe réduit métonymiquement à un corps anonyme mais entier :

> On ne nous dit rien sur Sisyphe aux Enfers. Les mythes sont faits pour que l'imagination les anime. Pour celui-ci on voit seulement tout l'effort **d'un corps tendu** (**Métonymie**) pour **soulever l'énorme pierre**, **la rouler et l'aider à gravir (Énu.)** une pente cent fois recommencée […] (MS, p. 302.)

L'énumération instaure de plus une sorte d'ordre qui contraste fortement avec le désordre de l'accumulation qui la suit. Camus nous montre alors efforts et les souffrances d'un corps qui a perdu son unité, qui est fragmenté. La figure de l'accumulation permet insiste sur les détails des peines subies par les différentes parties du corps telles que l'épaule, le pied et le bras :

> On voit **le visage crispé, la joue collée contre la pierre, le secours d'une épaule qui reçoit la masse couverte de glaise, d'un pied qui la cale, la reprise à bout de bras, la sûreté tout humaine des deux mains pleines de terre. (Accu.)** Tout au bout de ce long effort [**mesuré par l'espace sans ciel (Para. 1) et le temps sans profondeur (Para. 1) (Méta.)**, le but est atteint. Sisyphe regarde alors la pierre **dévaler en quelques instants (Anti. 1)** vers ce **monde inférieur** d'où il faudra la **remonter vers les sommets (Anti. 2)**. Il redescend dans la plaine. (MS, p. 302)

L'enjeu de la description n'est pas seulement de rendre sensible la douleur de Sisyphe mais aussi de faire ressortir avec la plus grande précision possible les expressions corporelles de celle-ci. Dans cette figuration du corps au travail, la joue est un simple figurant dont la présence n'apporte presque rien au détail de la description mais qui

témoigne de l'intérêt de peindre le corps de façon minutieuse. On peut repérer un effet de focalisation qui consiste de partir du général vers le particulier ou vice-versa. La spectacularisation de Sisyphe passe tout d'abord par un organe principal qui est celui de la vue. Tout se passe sous l'œil attentif du narrateur qui ne laisse pas échapper le moindre geste de son héros et donne à voir aux lectrices et lecteurs les détails avec une grande précision. Tous ses actes, tous ses états d'âme sont décrits avec précision. Il convient de signaler que Sisyphe n'est décrit, durant tout son trajet tragique, que par le point de vue du narrateur. La description doit sa précision aux figures de style utilisées par l'auteur-narrateur qui offre en spectacle un corps au travail. Ici, comme le disent Jacqueline Lévi-Valensi et Agnès Spiquel, le silence du corps se fait parole : « L'écriture s'avère source corporelle du besoin et du désir. Elle est une fusion du mot et du corps, une écriture non libérée du corps, en un mot une écriture de silence. Le corps parle en se taisant, il crée son propre langage[63]».

Le corps est le lieu de l'expression de la souffrance. Il convient de considérer la dimension douloureuse de chaque organe. L'action et l'espace sont importants dans la compréhension de cette douleur. L'espace détermine le supplice de Sisyphe lors de la montée de la colline. Durant ce moment, les actions ne laissent aucune place à la pensée. Le récit est centré sur la force de poussée, sur la capacité tout physique de Sisyphe à résister à un rocher plus fort que lui qu'il doit empêcher de dégringoler. La pente crée le drame d'un corps torturé qui doit se surpasser sous un poids qui l'écrase. La posture penchée de Sisyphe et ses nerfs tendus incarnent les efforts d'un travail musculaire épuisant. Le visage, la joue, l'épaule, le pied, le bras et les mains témoignent de la force de la gravité. Le vocabulaire utilisé fait appel à l'univers tactile avec des expressions telles que « collée », « reçoit la masse », « cale », « à bout de bras ». Toute l'accumulation tient à faire converger l'ensemble des efforts fournis par chacun des organes pour réussir à déplacer « l'énorme pierre, la rouler et l'aider à gravir la pente ». Sisyphe ne dit aucun mot, il n'est qu'un corps. Le narrateur substitue au témoignage du héros celui de sa vue : « On voit seulement. ». Ces descriptions du corps surpassent toute parole de Sisyphe et permettent de saisir toute l'importance de la corporalité. Camus, cruellement, anime le châtiment mythique.

---

[63] Jacqueline Lévi-Valensi et Agnès Spiquel, *Camus et le lyrisme*, Paris, Édition SEDES, 1997, p. 45.

La seule période de pause a lieu lorsque Sisyphe descend la plaine pour aller retrouver son rocher. Ce moment est perçu comme un temps de respiration :

> C'est pendant ce retour, cette pause, que Sisyphe m'intéresse. Un visage qui peine si près des pierres **est déjà pierre lui-même** ! **(Méta. : Chiasme)** Je vois cet homme redescendre d'un pas lourd mais égal vers le tourment dont il ne connaîtra pas la fin. Cette heure qui est **comme une respiration (Méta.)** et qui revient aussi sûrement que son malheur, cette heure est celle de la conscience. (MS, p. 302)

Il y a un rapport d'association entre Sisyphe et sa pierre. La métaphore traduit la lourdeur du corps de Sisyphe qui devient un corps minéral en marche. L'association de cette période de pause à la respiration organique est assez symbolique. Elle traduit à la fois la dimension répétitive, le geste saccadé, l'incessant retour et l'idée de cycle. Il s'agit d'une métaphorisation de la fonction respiratoire que l'auteur-narrateur utilise pour exposer les conditions existentielles de l'homme absurde incessamment possédé par ses tourments. Par métaphore, le rocher symbolise également le tourment de l'homme devant le monde :

> […] il arrive que la tristesse se lève au cœur de l'homme : c'est **la victoire du rocher** (**Pers.**), **c'est le rocher lui-même (Méta 1.). L'immense détresse est trop lourde à porter (Méta 1.)**. (MS, p. 303)

C - Corps absurdes

Le Mythe de Sisyphe nous permet de saisir l'importance du corps dans la création camusienne, l'un des ressorts de la création absurde. L'absurde chez Camus a un aspect corporel très important puisque ce dernier naît de fusion antithétique de l'âme et corps :

> Il y a dans la condition humaine, c'est le lieu commun de toutes les littératures, **une absurdité fondamentale** en même temps qu'**une implacable grandeur** (**Anti. 1**). Les deux coïncident, comme il est naturel. Toutes deux se figurent répétons-le, dans le **divorce ridicule** (**Méta. 1**) qui sépare nos **intempérances d'âmes** et **les joies périssables du corps** (**Anti. 2**). L'absurde, c'est que ce soit **l'âme de ce corps** (**Anti. 3**) qui **le dépasse si démesurément** (**Méta. 2**) . (MS, p. 307)

Le rôle de l'âme ou de l'esprit est de plus secondaire par rapport à celui du corps :

> Dans l'attachement d'un homme à sa vie, il y a quelque chose de **plus fort que toutes les misères du monde (Hyper.)**. Le **jugement du corps (Pers.)** vaut bien celui de **l'esprit (Anti. 1)** et le corps recule devant l'anéantissement. Nous prenons l'habitude de **vivre** avant d'acquérir celle de **penser (Anti. 2)**. Dans **cette course (Méta.)** qui nous précipite tous les jours un peu plus vers la mort, le corps garde cette avance irréparable. (MS, p. 224)

Camus, par la métaphore de la course, par l'emploi de l'hyperbole, illustre la primauté accordée au corps sur son « rival ».

L'absurde est chez Camus intrinsèquement lié à la corporalité. Plusieurs raisons peuvent déclencher le sentiment de l'absurde, notamment la fatigue et la répétition monotone des mêmes gestes, des mêmes actes. La vie machinale produit chez l'homme un étonnement, une inquiétude qui se définit comme le point de départ de l'absurde. L'homme qui se fatigue des gestes quotidiens de la vie répond à l'appel de l'absurde. Le monde devient étrange à son égard et le nie de surcroît. L'absurde est donc le résultat d'un geste répétitif qui torture le corps et le prive de sa joie naturelle et de sa liberté. Ce questionnement devant la fatigue de la répétition cyclique d'une action incessante est au cœur du châtiment de Sisyphe. L'absurdité a donc des rapports avec le cycle, l'éternel recommencement qui crée un sentiment de dégoût. L'accumulation et la métaphore permettent à Camus d'exprimer ce dégoût et de le faire partager à son lecteur :

> Il arrive que **les décors s'écroulent (Méta 1)**. **Lever, tramway, quatre heures de bureau ou d'usine, repas, tramway, quatre heures de travail, repas, sommeil et lundi mardi mercredi jeudi vendredi et samedi sur le même rythme (Accu.)**, **cette route se suit aisément (Méta. 2)** la plupart du temps. Un jour seulement, le « pourquoi » s'élève et tout commence dans cette lassitude teintée d'étonnement. (MS, p. 227-228)

Camus montre plus loin que le malaise créé par le sentiment de l'absurde peut aussi apparaître en face d'un être aimé :

> De même qu'il est des jours où sous le visage **familier** d'une femme, on retrouve **comme une étrangère (Anti., Comp.)** celle qu'on avait aimée il y a des mois ou des années, peut être allons-nous désirer même ce qui nous rend soudain si seuls. Mais le temps n'est pas encore venu. Une seule chose : cette épaisseur et cette étrangeté du monde, c'est l'absurde. (MS, p. 229)

Rappelons que l'étrangeté introduite par cette nouvelle comparaison antithétique est un sentiment important de l'absurde que nous reverrons en abordant le roman *L'Étranger.* Cette étrangeté est aussi corporelle. Il s'agit là encore d'un divorce entre deux corps, d'une rupture douloureuse qui naît de la transformation brutale du connu en inconnu. Cette transformation, si elle est corporelle, a aussi un important lien avec la conscience qu'on a de cette étrangeté soudainement déclenchée et de l'absurde qu'elle fait régner :

> De même **l'étranger (Méta.)** qui, à certaines secondes, vient à notre rencontre dans une glace, **le frère (Anti 1) familier** et pourtant **inquiétant (Anti 2)** que nous retrouvons dans nos propres photographies, c'est encore l'absurde. (MS, p. 229)

Il s'agit là d'une dimension obsessionnelle de la corporalité chez Camus. L'image de soi, la question de double familier et étrange revient aussi dans Caligula. L'acteur-personnage, qui regarde dans la glace l'image laide et répulsive de lui-même est la personnification même de l'absurde.

Cet aspect de l'absurde se métaphorise dans les rapports entre l'homme et le monde. L'absurde commence quand l'homme, qui a toujours vécu dans le monde et qui a fait corps avec lui, se sent séparé de celui-ci. Ce sentiment de séparation est aussi un sentiment de l'absurde. Il y a un rapport de fusion entre l'homme et le monde. Il est important de préciser que les rapports entre l'homme et le monde dépassent le simple rapport métonymique de contenant et de contenu (le monde contient l'homme). Il s'agit plutôt d'un rapport de couplage, de fusion, et d'inclusion. Ainsi, l'absurde nait du divorce entre l'homme et le monde. Si l'absurde nait de l'horreur de l'étrangeté du monde, Camus souligne aussi le rôle du temps. L'homme prend ainsi conscience des limites de son corps sous le poids du temps qui passe et que Camus transforme en espace :

> Un jour vient pourtant et l'homme constate ou dit qu'il a trente ans. Il affirme ainsi sa jeunesse. Mais du même coup, il se situe par rapport au temps. **Il y prend sa place (Méta. 1)**. Il reconnait qu'il est à un certain moment **d'une courbe qu'il confesse devoir parcourir (Méta. 2)** . **Il appartient au temps (Méta. 3)** et, à **cette horreur qui le saisit (Pers. 1)**, il y reconnait **son pire ennemi (Pers. 2) … Cette révolte de la chair (Pers. 3)**, c'est l'absurde. (MS, p. 228)

Le corps lui-même devient parfois absurde lorsqu'il provoque l'incompréhension et le dégoût. Le corps absurde est un corps partagé entre la parole et le silence, un corps qui se tait en parlant. Le corps absurde est conçu comme un ensemble d'organes qui font chacun leurs mouvements indépendamment les uns des autres : des lèvres bougent dans un mouvement de va-et-vient, des mains font des gestes pour s'exprimer, un visage manifeste un état d'âme, des yeux s'écarquillent, des joues et des pommettes bougent etc. Le dégoût ne vient pas des mouvements d'un corps qui tente de s'exprimer mais de la contradiction entre tous ces organes qui bougent et qui n'arrivent pas à se faire comprendre. Il tient de la certitude qu'on a que ce corps parle et de l'incapacité qu'on a de comprendre ce qu'il raconte :

> Un homme parle au téléphone derrière une cloison vitrée ; on ne l'entend pas, mais on voit sa mimique sans portée : on se demande pourquoi il vit. Ce malaise devant l'inhumanité de l'homme même, **cette incalculable chute (Méta., Hyperb. 1)** devant l'image de ce que nous sommes, **cette « nausée » (Hyperb. 2)** comme l'appelle un auteur de nos jours, c'est aussi l'absurde. (MS, p. 229)

Le drame, dans cette figuration du corps, vient de la rupture entre la certitude de la vue et l'incertitude de l'ouïe. S'il est évident que l'homme s'exprime à nos yeux, il est aussi clair qu'on ne comprend rien puisqu'on ne l'entend pas. La répugnance nait de l'aspect presque animal de ce locuteur qui parle au téléphone, réduit à la grimace de ses organes. Sa vue provoque un malaise existentiel que Camus hyperbolise en « chute » et en « nausée ». C'est le malaise de l'homme réduit à la pâte humaine, à la viande, privée de son aspect humain qui est le don de la parole et celui de se faire comprendre et vêtu d'une sorte d'« inhumanité Ce silence animal apparait chez Camus dès ses premiers écrits, plus précisément dans *L'Envers et l'Endroit.* C'est l'horreur du silence congénital qui fait renvoyer à l'auteur l'image d'une mère sourde et presque muette. Condamnée à

ne pas entendre, à ne presque pas parler, à ne comprendre et se faire comprendre que par des signes.

La réduction du corps à son aspect physique, le vidant de sa dimension verbale est continuelle dans le Cycle de la révolte. Les traitements du corps, bien que variés, sont généralement péjoratifs. Les figures de style contribuent à rendre précise cette image animale et parfois monstrueuse de la corporalité.

II - Des figures de styles aux traitements du corps dans *L'Étranger*

A - Meursault

Les figures de style contribuent à l'élaboration du personnage de Meursault, le narrateur du roman *L'Étranger*. Elles jouent également un rôle considérable, on l'a vu en étudiant le versant essayistique, dans la corporalité de son écriture. *L'Étranger* présente en effet l'histoire d'un personnage corporel, d'« un corps qui mange, boit et souffre, d'un personnage en chair et en os dont on raconte l'histoire[64]. » Une accumulation apparaît dès les premiers passages et permet de situer le corps de Meursault dans l'espace :

> J'ai couru pour ne pas manquer le départ. **Cette hâte, cette course c'est à cause de tout cela sans doute, ajouté aux cahots, à l'odeur d'essence, à la réverbération de la route et du ciel (Accu.),** que je me suis assoupi. J'ai dormi pendant presque tout le trajet. (ÉTR, p. 142-143)

Cette accumulation produit des effets négatifs et conduit le personnage à commettre des gestes et des actes qui seront par la suite condamnés par la société et par la justice. L'accumulation nous permet de saisir les impressions violentes encaissés par le corps de Meursault, les différents éléments qui l'affectent et aboutissent à son épuisement. Ses éléments touchent parfois l'ensemble du corps à l'instar du mot « cahots » ou encore

[64] Francis Berthelot, *Le corps du héros. Pour une sémantique de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, 1997, p. 9.

à des parties ciblées. Ainsi « l'odeur d'essence » touche l'odorat et « la réverbération de la route et du ciel » affecte les yeux.

Camus utilise plus loin une énumération :

> D'avoir fermé les yeux, la pièce m'a paru **encore plus éclatante de blancheur (Hyper. 1)**. Devant moi, il n'y avait [**pas une ombre et chaque objet, chaque angle, toutes les courbes] (Énu., Hyper. 2)** se dessinaient **avec une pureté blessante pour les yeux (Hyper. 3)**. (ÉTR, p. 145)

Les énumérations permettent de préciser les descriptions. Bernard Dupriez remarque en outre que l'« énumération est un mode d'amplification particulièrement bien venu car il passe de l'abstrait au concret, du général au particulier[65]. » Les hyperboles se conjuguent ainsi à l'énumération pour amplifier l'effet violent de la lumière sur le narrateur. Les effets cumulés de la lumière sur les différents objets provoquent une incapacité des yeux à percevoir. Le narrateur exprime cette contradiction dans un oxymore :

> C'est à ce moment que les amis de maman sont entrés. Ils étaient en tout une dizaine, et ils glissaient en silence dans cette **lumière aveuglante (Oxy. Hyper.)** (ÉTR, p. 145).

Ces figures permettent à Camus de traduire le poids des phénomènes externes sur le narrateur, d'exprimer sa corporalité sensorielle. Les perceptions sensorielles apparaissent dans les différentes figures de style qui permettent de focaliser les perceptions sur différents sens qui se mêlent et se complètent. Elles nous permettent ainsi de percevoir les raisons fondamentales des agissements de Meursault et de comprendre les perceptions sensorielles qui les causent.

Dans la scène du meurtre de l'Arabe, les accumulations, les métaphores et les comparaisons permettent également de comprendre les sensations violentes ressenties par le corps du narrateur. Les figures de style se mêlent aux figurations du corps. Les

---

[65] Bernard Dupriez, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, Édition 10/18, p. 186.

précisions qu'elles fournissent permettent de détecter chez Meursault une forme d'hypersensibilité qui se manifeste dans son extrême fragilité :

> Je l'ai accompagné [Raymond] jusqu'au cabanon et, pendant qu'il gravissait l'escalier de bois, je suis resté devant la première marche, **la tête retentissante de soleil (Mét. 1)**, découragé devant l'effort qu'il fallait faire pour monter l'étage de bois et aborder encore les femmes. Mais la chaleur était telle qu'il m'était pénible aussi de rester immobile sous **la pluie aveuglante qui tombait du ciel. (Méta. 2, Antit., Hyper.)** (ÉTR, p. 174)

Les diverses figures de l'extrait témoignent de la violence du soleil et de la chaleur affectant à la fois la vue et le toucher. Avant même de rencontrer l'Arabe, Meursault est attaqué par une personnification de la chaleur :

> Je marchais lentement vers les rochers et je sentais mon front se gonfler sous le soleil. Toute cette chaleur **s'appuyait sur moi et s'opposait à mon avance (Pers.).** (ÉTR, p. 174)

Tout au long de l'épisode, la métaphore de la lumière est filée pour amplifier la violence ressentie par le narrateur dans sa peau et dans ses yeux. Après avoir souligné l'effet du soleil sur sa tête, le regard descend jusqu'au sol :

> À chaque **épée de lumière (Méta, Hyper.)** jaillie du sable, d'un coquillage blanchi ou d'un débris de verre, mes mâchoires se crispaient. (ÉTR, p. 174)

La violence est concrétisée par la métaphore de l'arme blanche qui fait souffrir le narrateur et qui s'incarnera bientôt dans la présence du couteau de l'Arabe lorsqu'il croise celui-ci pour la seconde fois :

> Et cette fois, sans se soulever, l'Arabe a tiré son couteau qu'il m'a présenté dans le soleil. La lumière **a giclé (Méta.)** sur l'acier **comme une longue lame étincelante (Comp., Hyper.)** qui m'atteignait au front » (ÉTR, p. 175).

La douleur se répand alors dans chaque partie de son corps. Les figurations du corps rassemblent plusieurs parties corporelles distinctes dont la tête, le front et les yeux :

> Je ne sentais plus que les **cymbales du soleil (Méta. 1 ; Hyper. 1)** sur mon front et, indistinctement, **le glaive éclatant (Méta. 2, Hyper. 2)** jailli du couteau toujours en face de moi. **Cette épée éclatante (Méta. 3, Hyper. 3)** rongeait mes cils et fouillait mes yeux douloureux. (ÉTR, p. 175-176)

Les quatre éléments du cosmos sont déterminants dans le processus aboutissant au crime. La métaphore du feu dévorant se prolonge avec le ciel, la plage et l'océan :

> Il y avait déjà deux heures que la journée n'avançait plus, deux heures qu'elle avait jeté l'ancre dans **un océan de métal bouillant. (Méta., Hyper.)** (ÉTR, p. 175)

Les figures complexes permettent d'élaborer la dimension synesthésique des perceptions du narrateur. « L'épée du lumière » confond la vue et le toucher tout comme « l'air enflammé » fait référence à la fois à la température et précisément à la chaleur puis à la lumière. « Les cymbales de soleil » ajoute à la liste la dimension auditive contribuant à élargir le mélange des perceptions. C'est une longue série de phénomènes qui paralyse les sens de Meursault. L'incapacité de ses yeux à percevoir s'exprime dans la métaphore du rideau :

> Au même instant, la sueur amassée dans mes sourcils a coulé d'un coup sur les paupières et les a recouvertes **d'un voile tiède et épais (Méta. 1, Hyper. 1)**. Mes yeux étaient aveuglés derrière **ce rideau de larmes et de sel**. **(Méta. 2, Hyper. 2)** » (ÉTR, p. 175).

Les figures complexes rendent plus concrète l'opacité qui s'oppose à l'avancée et à l'équilibre du narrateur qui passe de l'état de douleur à l'état d'ivresse :

> […] je me tendais tout entier pour triompher du soleil et de cette **ivresse opaque qu'il me déversait. (Méta., Hyper) »** (ÉTR, p. 174)**.**

L'analyse des figures de style permet de comprendre le contexte dans lequel Meursault commet le meurtre de l'Arabe et remet en cause l'idée de préméditation avancée par le jury. Ainsi les figures de style et les figurations du corps mettent en évidence le caractère absurde de l'acte criminel.

B - Corps et objets

L'application de la sentence qui va de l'emprisonnement à l'exécution sont aussi des éléments juridiques qui affectent directement le corps de Marsault. L'isolement du corps et son traitement dans la prison, la condamnation du corps à la peine capitale, la procédure de la peine capitale apparaissent pour Michel de Certeau comme des métaphores où le corps devient une page sur laquelle s'écrit la loi.

> De la naissance au deuil, le droit « se saisit » du corps pour en faire son texte. Par toute sorte d'initiation (rituelle, scolaire, etc.), il les transforme en tables de la loi, en tableaux vivants des règles et coutumes, en acteurs du théâtre organisé par un ordre social. Et même, pour Kant et Hegel, pas de droit sans peine de mort, c'est-à-dire sans que, en des cas extrêmes, le corps signe par sa destruction l'absolu de la lettre et de la norme[66].

Engagé contre la peine capitale, *L'Étranger* traduit la vision de Camus. La condamnation de Meursault est un symbole. La guillotine renvoie à la plume qui écrit à l'encre du sang la loi cruelle et absurde de la mort mécanique sur le corps du condamné qui symbolise alors la page. Michel de Certeau précise que le corps comme métaphore de l'écriture de la loi apparaît avec certains objets qui servent à marquer le corps :

> Depuis les instruments de scarification, de tatouage et de l'initiation primitive jusqu'à ceux de la justice, des outils travaillent au corps. Aujourd'hui, l'appareillage qui va du gourdin policier jusqu'aux menottes et au box de l'accusé. Ces outils composent une série d'objets destinés à graver la force de la loi sur son sujet, à le tatouer pour en faire un démonstratif de la règle, à produire une « copie » qui rende

[66] Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, vol. 1, Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 206.

> la norme lisible. Cette série forme entre-deux ; elle borde le droit (elle l'arme) et elle vise la chair (pour marquer). Frontière offensive, elle organise l'espace social : elle sépare le texte et le corps mais elle les articule aussi, en permettant les gestes qui feront de la « fiction » textuelle le modèle reproduit et réalisé par le corps[67].

Le couteau de l'Arabe, le pistolet de Raymond, la guillotine, le box des accusés, la cellule de prison représentent également les objets de marquage du corps qui écrivent la loi à son niveau suprême. Ainsi apparaissent « le corps et ses prolongements comme un « signe global » dont le seul décodage peut donner accès au sens général du roman[68]. »

Parmi les objets importants, il faut faire une place particulière aux miroirs qui permettent au corps de se regarder. Ces derniers, on l'a vu en abordant *Le Mythe de Sisyphe*, renvoient au corps sa propre image qui est celle de l'absurde. Ces objets permettent l'incarnation du corps absurde. Dans le Cycle de l'absurde, la figuration d'un personnage se regardant dans un miroir est récurrente. Elle occasionne une forme de mise en abyme qui s'opère par le regard du corps porté sur lui-même qui aboutit à l'absurde car le corps regardé ne satisfait pas le corps regardant. Le reflet apparaît comme angoissant, sérieux et même répugnant :

> Ce jour-là, après le départ du gardien, je me suis regardé dans ma gamelle de fer. Il m'a semblé que mon image restait sérieuse alors même que j'essayais de lui sourire. Je l'ai agitée devant moi. J'ai souri et elle a gardé le même air sévère et triste. […] Je me suis approché de la lucarne et, dans la dernière lumière, j'ai contemplé une fois de plus mon image. Elle était toujours sérieuse, et quoi d'étonnant puisque, à ce moment, je l'étais aussi ? […] Non, il n'y avait pas d'issue. (ÉTR, p. 188)

La perte de la capacité de sourire est un moment important de la corporalité qui rend compte de l'effet de la solitude sur l'individu. C'est aussi le temps du désespoir qui appelle la mort. L'absence d'interaction entre le narrateur et son image qui ne lui obéit plus est de plus un élément théâtral. Guillemette Bolens rattache ce phénomène kinésique à la théâtralité : « Ainsi, le théâtre se construit notamment sur notre capacité à percevoir les nuances kinésiques d'un jeu d'acteur. J'appelle *kinésique* ce qui par la

---

[67] *Ibid.*, p. 208.
[68] Isaac Bazié, « Corps perçu et corps figuré », *Études françaises*, 2005, vol. 41, nº 2, p. 14.

motricité élabore une interaction[69]. » L'aspect kinésique est bien évidemment crucial dans *Caligula* et *Le Malentendu*, les deux pièces de Camus qui contribuent également au mélange de la corporalité et de l'absurde.

III - Des figures de style aux figures du criminel dans *Le Malentendu* et *Caligula* :

A - Interfiguralité

Lieux du crime, le théâtre dans le Cycle de l'absurde met en spectacle des personnages violents qui, à l'instar de Meursault, commettent des meurtres. Dans *Le Malentendu*, Martha est celle qui pousse la Mère à tuer Jan. Martha tue pour réaliser son rêve. Le lien avec *L'Étranger* est perceptible par la métaphore du soleil dévorant associé à ce pays de rêve :

> **MARTHA**
> Mère, est-il vrai que, là-bas, le sable des plages fasse des brûlures aux pieds ?
> **LA MÈRE**
> Je n'y suis pas allée, tu le sais. Mais on m'a dit que **le soleil dévorait tout (Pers.)**.
> **MARTHA**
> J'ai lu dans un livre qu'il [le soleil] **mangeait jusqu'aux âmes (Méta. 1)** et **qu'il faisait des corps (Anti.) resplendissants, mais vides par l'intérieur (Méta. 2)**. »
> **LA MÈRE**
> Est-ce cela, Martha, qui te fait rêver ?
> **MARTHA**
> Oui, j'en ai assez de **porter toujours mon âme (Méta 3)**, j'ai hâte de trouver **ce pays où le soleil tue les questions (Méta 4)**. Ma demeure n'est pas ici. (MAL, p.460).

---

[69] Guillemette Bolens, « Les simulations perceptives dans la relation aux œuvres d'art littéraires », dans : Mirelle Besson, Catherine Courtet, Françoise Lavocat, Alain Viala (dir.), *Corps en scènes. Rencontres Recherche et Création, Agence Nationale de la Recherche (FR) et Festival d'Avignon,* Paris, CNRS Éditions, 2015, p. 116.

Les figures de style liées au soleil abondent. On retrouve même l'antithèse corps / âme du *Mythe de Sisyphe*. Le soleil permet à Martha de rêver de sortir de cette dualité absurde. Le point commun entre ces deux types de soleil est la violence. Celle-ci est toutefois recherchée par Martha alors qu'elle est imposée à Meursault. Meursault tue à cause du soleil tandis que Martha tue pour se rapprocher du soleil. L'absurdité, la violence et le crime sont systématiquement associés aux astres dans le Cycle de l'absurde. Dans *Caligula*, l'astre est évoqué pour combler le vide éprouvé par le personnage principal. Parce qu'il a perdu Drusilla, Caligula sent le besoin de posséder la lune :

> **CALIGULA**
> Je crois me souvenir, il est vrai, qu'il y a quelques jours, une femme que j'aimais est morte. Mais qu'est-ce que l'amour ? Peu de chose. Cette mort n'est rien, je te le jure ; elle est seulement le signe d'une vérité qui me rend la lune nécessaire. (CAL, p. 332).

Véritable leitmotiv de Caligula, le mot « lune » revient à 16 reprises dans la pièce. Il y a ainsi, dans le Cycle de l'absurde, une forme d'interfiguralité des crimes. Nous nommerons interfiguralité le rapprochement des situations, faits et phénomènes similaires par le biais des figures de style. Nous empruntons ce terme de David Décarie qui l'utilise « Pour désigner la mise en relation de figures n'appartenant pas à la même catégorie[70] ». On peut ainsi rapprocher les crimes lunaires de *Caligula* des crimes solaire de *L'Étranger* et du *Malentendu* :

> Dans *Caligula* qui met en scène les crimes absurdes d'un empereur romain, Camus a établi une relation entre le crime et le pouvoir illimité dans une atmosphère noire et vide de sens. Tyranniques et lunatiques, les actes criminels de Caligula commencent après la mort de sa maîtresse et le désespoir qui la suit[71].

L'alternance entre le soleil et la lune dans *Le Malentendu* et *Caligula* est un élément cyclique qui permet de révéler les faces diurne et nocturne du crime dans le Cycle

---

[70] David Décarie, Joël Boilard, « Figures et roman dans *Voyage au bout de la nuit* », *Études céliniennes*, nº 4 (hiver 2008), p. 59.
[71] Mohammad Hosein Javari, Abdi Arezou, « De l'absurde à la crise : Une étude comparée de l'acte criminel dans *Caligula*, *L'Étranger* et *La Chute* d'Albert Camus », *Revue des Études de la Langue Française*, vol. 11, nº 2, 2019 (n° de Série 21), p. 2.

de l'absurde. Dans cette série de crime, les criminels sont vu comme des monstres. Meursault est ainsi présenté : « Il s'agissait d'un drame crapuleux de la plus basse espèce, aggravé du fait qu'on avait affaire à un monstre moral » (ÉTR, p. 197). Caligula est qualifié d'« infect monstre » (CAL, p. 357). Dans *Le Malentendu*, les figures de style permettent une meilleure appréhension du personnage monstrueux de Martha.

B - Entre rêve et réalité

Plus que Jan, qui disparaît de la pièce, Martha est le personnage principal du *Malentendu*. Comme Caligula, Martha est violente et tue sans la moindre compassion. Elle est motivée par une recherche du bonheur, par le rêve d'une « terre de soleil » (MAL, p. 490). Devant la douleur de Maria (la femme de Jan) qui a perdu son époux, Martha n'exprime aucun regret. Dans son élan de colère contre Jan, elle exprime sa souffrance de n'avoir pas assez vécu :

> « Le voilà qui a obtenu ce qu'il voulait, tandis que je reste solitaire, **loin de la mer dont j'avais soif (Hyper.)** » (MAL, p. 490).

L'hyperbole transmet les désirs démesurés de Martha qui idéalise son pays de rêve. La monstruosité et la cruauté du personnage résultent de la certitude d'un bonheur manqué :

> « Toute ma vie s'est passée **dans l'attente de cette vague qui m'emporterait** (Méta) et je sais qu'elle ne viendra plus! » (MAL, p. 493).

La description de l'espace varie entre le lieu réel habité par Martha et le lieu dont elle rêve. Le premier symbolise l'enfermement et la privation pendant que le second renvoie à la liberté et au confort. Martha utilise des métaphores péjoratives pour parler de son pays et des figures de style mélioratives pour magnifier son pays de rêve :

> **MARTHA**
>
> Il me faut demeurer avec, **à ma droite et à ma gauche, devant et derrière moi, une foule de peuples et de nations, de plaines et de montagnes, (Accu.)** qui arrêtent **le vent de la mer (Anti. 1)** et dont **les jacassements et les murmures (Méta, Accu.)** étouffent **son appel répété. (Pers., Anti. 2)** (MAL, p. 490)

Le pays réel constitue une prison. Les accumulations expriment l'étouffement dont elle souffre. À l'univers pesant de l'enfermement s'oppose l'univers du vent et de la mer de son pays de rêve. Personnifié, le pays de rêve appelle Martha mais sa voix sombre dans le gouffre des montagnes qui entourent le personnage et est étouffé par les « jacassements et les murmures ». L'impossibilité de répondre à cet appel provoque un très fort sentiment de frustration qui est aussi celui de l'absurde.

Les deux univers antithétiques deviennent une obsession chez Martha. Sa douleur se manifeste tout au long de la pièce. Il n'y a aucune issue à ses aspirations à un monde meilleur :

> Quand même je collerais mon oreille contre la terre, je n'entendrai pas le choc des vagues glacées ou **la respiration mesurée de la mer heureuse (Pers.)** (MAL, p. 491).

L'hermétisme de son milieu physique est la cause principale du crime :

> Moi, j'ai pour patrie ce lieu clos et épais où **le ciel est sans horizon**, **(Hyper.)** pour ma faim l'aigre prunier de ce pays et rien pour **ma soif, sinon le sang (Méta.)** que j'ai répandu. (MAL, p. 491).

Monstrueuse, Martha boit littéralement le sang de ses victimes. Rebelle à tout appel spirituel ou religieux, Martha est aussi sacrilège. Elle refuse d'obéir aux dieux qui la forcent à les supplier :

> **MARTHA**
>
> Car, avant de mourir, je ne lèverai pas les yeux pour implorer le ciel. **Là-bas, où l'on peut fuir, se délivrer**, presser son corps contre un autre, rouler dans la vague dans ce pays défendu par la mer, **les dieux n'abordent pas**. **Mais ici, où le regard s'arrête de tous les côtés (Anti. 1),** toute la terre est dessinée pour que **le visage se lève et que le regard supplie (Anti. 2)**. (MAL, p. 491)

Les antithèses mettent en évidence l'opposition entre les deux espaces. Là-bas s'oppose à ici, la liberté à l'enfermement. L'homme appelé à la joie et à la liberté dans le premier espace est réduit à la soumission dans le second espace. C'est dans cette contradiction que nait la révolte de Martha qui apporte la solution à la vie absurde qu'elle mène. Cependant, la voie qu'elle emprunte pour s'évader conduit au crime.

C - Euphémismes

Martha évoque le crime dans un langage qui consiste à le justifier voir même à le dépénaliser. L'acte criminel est évoqué avec moins de gravité avec des euphémismes et des litotes pour atténuer sa portée. Le crime est quasiment banalisé dans les répliques de la Mère et de Martha par l'emploi d'euphémismes :

> **LA MÈRE**
>
> Quelquefois, en effet, je suis contente à l'idée que les nôtres n'ont jamais souffert. C'est **à peine un crime (Euph.)**, tout juste **une intervention (Méta ; Péri), un léger coup de pouce donné à des vies inconnues (Euph.)** (MAL, p. 459).

Le sommeil est ainsi utilisé pour évoquer la mort :

> **LA MÈRE**
>
> **Il dort. Il en a terminé avec ce monde. (Euph.)** Tout lui sera facile, désormais. Il passera seulement d'un sommeil peuplé d'images à un sommeil sans rêve. Et ce qui, pour tout le monde, est un affreux arrachement ne sera pour lui qu'**un long dormir. (Euph.)** (MAL, p. 484)

Mieux encore, le crime apparaît dans le langage de la Mère et de Martha comme un acte de bienveillance. L'euphémisme du sommeil qui est positif et mélioratif s'appose aux accumulations de la vie qui sont encombrant et péjoratives :

> **LA MÈRE**
>
> **Il dort, (Euph.)** il n'a plus **à se raidir, à se forcer, à exiger de lui-même ce qu'il ne peut pas faire. (Accu.)** Il ne porte plus **la croix de cette vie intérieure (Méta.)** qui proscrit **le repos, la distraction, la faiblesse… (Accu.)** Il dort et ne pense plus, il n'a plus **de devoirs ni de tâches, non, non… (Accu.)** » (MAL, p. 485)

Étant une transition du monde des vivant au monde des morts, le sommeil est également corporel. C'est le lieu du repos éternel et de la corporalité minérale. En l'absence de toute perception sensorielle, le corps doit s'y faire pierre. Décrit comme le lieu de silence et de la surdité, Martha y évoque la paix de l'âme et du corps :

> **MARTHA**
>
> Priez Dieu pour qu'il vous fasse **semblable à la pierre (Comp.)**. C'est le bonheur qu'il prend pour lui, c'est le seul vrai bonheur. Faites comme lui, rendez-vous sourds à tous les cris, rejoignez la pierre pendant qu'il est temps. Mais si vous vous sentez trop lâche pour entrer dans **cette paix muette (Pers.)**, alors, venez nous rejoindre dans notre maison commune. (MAL, p. 484-485)

Le crime est très présent dans le Cycle de l'absurde. Meursault tu l'Arabe mais est puni pour une sorte de matricide symbolique. *Le Malentendu* présente le meurtre d'un fils et d'un frère, dernier d'une longue série de meurtres. La pièce *Caligula*, après d'innombrable meurtres commis par l'empereur, se termine par un régicide.

D - Caligula

Dans *Caligula*, Camus s'intéresse au pouvoir. Le personnage éponyme incarne le pouvoir violent, absurde et concret qui s'applique aux citoyens romains. Viols, violences et tortures se mêlent aux métaphores dégradantes de l'humanité pour faire place à la bestialité et à la monstruosité. La figure principale du pouvoir qui est celle de Caligula se fissure en deux visages principaux : celui du monstre et celui du dieu.

La métaphore du monstre et de la bestialité est présente dans *Caligula* et permet d'imager le rapport de domination qui lie l'empereur à ses sujets. Cherea, l'un des patriciens, accepte de se révolter contre Caligula en évoquant son caractère destructeur :

> C'est pour lutter contre une grande idée dont la victoire signifierait la fin du monde. Je puis admettre que vous soyez tournés en dérision, je ne puis accepter que Caligula fasse ce qu'il rêve de faire et tout ce qu'il rêve de faire. Il transforme sa philosophie en cadavres et, pour notre malheur, c'est une philosophie sans objections. […] Un jour viendra où il sera seul devant un empire plein de morts et de parents morts » (CAL, p. 343).

Cherea, en mélangeant les termes abstraits (« grande idée », « rêve », « philosophie ») et concrets (« fin du monde », « cadavres », « morts ») illustre la monstruosité particulière de Caligula qui cherche à incarner l'absurde. Les figures de style permettent à Camus d'illustrer la figure du monstre sanguinaire que devient l'empereur. La métaphore de la destruction qui se file tout au long de la pièce permet de saisir l'ampleur des actions de Caligula :

> **CALIGULA**
>
> Je vis, je tue, j'exerce **le pouvoir délirant du destructeur, auprès de quoi celui du créateur paraît une singerie (Antith. 1, 2).** C'est cela être heureux. C'est cela **le bonheur, cette insupportable délivrance, cet universel mépris, le sang, la haine autour de moi, cet isolement non pareil de l'homme qui tient toute sa vie sous son regard, la joie démesurée de l'assassin impuni (Accu., Oxy)**, **cette logique implacable qui broie des vies humaines (Méta)** (*il rit*), qui te broie, … (CAL, p. 387)

Les antithèses décrivent à la fois sa concurrence avec le créateur et son caractère sacrilège qui transforme le pouvoir de la création en singerie. L'accumulation permet à Camus de construire ce qui est peut-être l'un de plus longs oxymores de la littérature française. Par métaphore, sa pensée absurde est associée à une machine qui tue. Caligula est la bête, il a « pris le **visage bête (Méta)** et incompréhensible des **dieux (Anti.)** » (CAL, p. 363). Il est le monstre torturant et torturé qui souffre et qui fait souffrir :

LE JEUNE SCIPION

Oh ! **le monstre, l'infect monstre. (Méta.)** Tu as encore joué. Tu viens de jouer, hein ? Et tu es content de toi ? (…) Quel cœur ignoble et ensanglanté tu dois avoir. Oh ! comme tant de mal et de haine doivent te torturer ! (CAL, p. 357)

Caligula n'est pas le seul personnage qui évoque la figure de la bête. Pour pousser le Jeune Scipion à assassiner Caligula, Cæsonia rappelle le meurtre de son père :

Pense d'abord au visage révulsé de ton père à qui on arrachait la langue. Pense à cette bouche pleine de sang et à ce **cri de bête torturée.** (CAL, p. 355).

Caligula ressemble aussi à une bête physiquement. Certaines images renvoient à la figure de l'animal dans les didascalies, ce qui veut dire que sa bestialité n'est pas seulement comportementale, elle est aussi physiologique :

Il marche en rond en faisant pendre ses bras, presque sans geste, **comme une bête. (Comp.)** (CAL, p. 384).

Le vocabulaire de la brutalité et de la sauvagerie est appuyé par la présence de comparaisons et de métaphores. Les lieux de crimes et de souillures sur la scène cachent aussi les métaphores de la sauvagerie :

« Mereia tente de s'enfuir. Mais Caligula, ***d'un bond sauvage (Meta.)****, l'atteint au milieu de la scène, le jette sur un siège bas et, après une lutte de quelques instants, lui enfonce la fiole entre les dents »* (CAL, p. 353).

Caligula est un artiste de la violence. Sa force est celle de la brute qui écrase et qui broie. Il est en situation de domination totale dans ses rapports avec les Romains. Tous les sujets de Caligula peuvent mourir quand ce dernier décide. Ceux qui ont tendance à s'opposer sont mis en face de leur faiblesse et doivent payer pour leur désobéissance. C'est le cas de Mereia :

CALIGULA

[…] je ne voulais pas te faire mourir et tu me suspectes injustement, moi, ton empereur. Ou bien je le voulais, et toi, **insecte (Méta.),** tu t'opposes à mes projets. (CAL, p. 352).

Caligula, le monstre invincible et redoutable, revêt ainsi la figure d'un dieu. Il est le dieu dominant qui se tient debout sur un piédestal et exige à ses fidèles de se mettre à genoux pour prier sa grandeur :

Caligula costumé en Vénus grotesque apparaît sur un piédestal.

CALIGULA, *aimable*

Aujourd'hui, je suis Venus.

CAOESONIA

L'adoration commence. Prosternez-vous… (CAL, p. 360)

Dieu absurde, Caligula incarne une série de contradictions. Vénus, déesse du plaisir sensuel, est pervertie par Caligula qui la transforme en déité cruelle et absurde. Sa perversion n'est pourtant pas celle de Rimbaud qui nous la présente sous l'angle sexuel[72]. La Venus que nous rencontrons dans Caligula est celle du plaisir sensuel et cruel. Marquée par son aspect diurne et nocturne, elle est manichéenne et renferme en elle tout et son contraire. Son côté paradoxal apparaît dans le titre oxymorique qui lui est attribué : « **Déesse des douleurs et de la danse… (Oxy.)** » (CAL, p. 360). Venus-Caligula associe aux douleurs la danse qui est une manifestation physique de la joie. Corporelle, la danse est un « langage au-delà de la parole : car là où ne suffisent plus les mots surgit la danse[73]. » Dans le même contexte, Venus est le symbole de l'association des émotions qui se contredisent :

CAESONIA

Toi qui es comme un rire et un regret (Comp., Para., Anti.) (CAL, p. 360).

---

[72] Seth Whidden, « Rimbaud Writing on the Body: Anti-Parnassian Movement and Æsthetics in "Vénus Anadyomène"», *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 27, nº 3/4 (Spring—Summer 1999), p. 333-345.

[73] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres,* Paris, Robert Lafond/Jupiter, 1982, p. 337.

Le mélange d'émotions se poursuit et se cumule :

> **CAESONIA**
> **…une rancœur et un élan… (Para.)** […] « **…tes mains pleines de fleurs et de meurtres… (Anti.)** » (CAL, p. 360).

L'usage abondant des paradoxes permet de mettre l'accent sur la différence entre Caligula et les autres. Il apparaît comme un personnage paradoxal, complètement imprévisible, fait d'humeurs irréconciliables. Le paradoxe renvoie en quelque sorte au personnage de Caligula, créant ainsi une figure-personnage. Caligula n'est pas qu'un personnage paradoxal, il est le paradoxe. Rien en lui n'est dissociable comme sentiment, c'est une fusion des contraires :

> **CAESONIA**
> Enseigne-nous **l'indifférence qui fait renaitre les amours… (Anti.)** (CAL, p. 360).

L'antithèse souligne la dualité contradictoire de Caligula à travers la forte opposition des termes « indifférence » et « amours ». En le suppliant, Caesonia s'adresse à lui en ces termes :

> **CAESONIA**
> Accueille tes enfants égarés. Reçois-les dans l'asile dénudé de **ton amour indifférent et douloureux… (Anti.)** (CAL, p. 360).

La corporalité, présente par le rire, le meurtre, la danse, la douleur, rancœur et l'amour, permet de mettre en rapport l'absurdité de la vie qui, elle-même, est contradiction :

> **CAESONIA**
> Instruis-nous de **la vérité de ce monde qui est de n'en point avoir (Antith.)** (CAL, p. 360).

La présence du paradoxe marque la ferme volonté que Caligula a de pousser son peuple à la réflexion et à l'action. En poussant l'absurdité jusqu'au bout, il en prévoit les

conséquences qui seront le soulèvement des citoyens et l'assassinat du dictateur. Bernard Dupriez, à propos du paradoxe, précise : « Le paradoxe est une façon d'outrer la pensée, on cherche à créer entre certains éléments une opposition qui forcera le public à réfléchir[74]. »

Caligula seul, dressé contre les Roumains, les torturant par la famine, le viol et les assassinats, sait qu'il finira par être assassiné :

> **SCIPION**
>
> Peut-être, en effet, Caïus. 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 (Méta., Para.)** se lèvent, implacables à leur tour, et noient dans **le sang ta divinité (Méta., Para)** d'un moment. (CAL, p. 363)

Le rapport de force qui oppose *Caligula* à son peuple est alors un rapport de destruction dans les deux sens : de destruction du peuple par Caligula et vice-versa. Dans les deux cas, les corps sont mis à l'épreuve. Ce chapitre nous permet de saisir l'importance des deux pièces de théâtre dans le Cycle de l'absurde ainsi que leur apport dans la variété du style de celui-ci. Les figures de style utilisées servent également à souligner leur usage particulier dans le théâtre en lien avec la corporalité et l'absurdité.

Ce chapitre nous permet ainsi de saisir l'importance de la corporalité dans la création camusienne. *Le Mythe de Sisyphe*, qui établit la théorie camusienne de la création et de l'absurde, attribue une place primordiale au corps. D'abord, Sisyphe est avant tout un corps. Prenant un léger recul par rapport au monde des idées et de la pensée, *Le Mythe de Sisyphe* nous présente un personnage solidaire et condamné à vivre un tragique destin charnel : celui d'un supplice sans limite. La conscience et l'intelligence sont des mots presque absents dans le récit. Tout y est concret. *Le Mythe de Sisyphe* apparaît comme une réflexion sur le corps et sur l'expérience corporelle d'un héros châtié, ce qui conduit à l'élaboration d'une pensée corporelle, d'un art qui se veut corps à l'instar du roman et du théâtre. D'ailleurs, l'auteur, comme le souligne Jacqueline Levi-Valensi et Agnès Spiquel, considère la création comme étant un témoignage du corps. Le vocabulaire utilisé est celui

---

[74] Bernard Dupriez, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, Édition 10/18, Département d'Univers Poche, p. 318.

des organes de sens qui sont le toucher, le goût, l'odorat, la vue et l'ouïe. Le recours à la thématique du corps qui est omniprésent dans le récit et abonde dans les passages tirés des œuvres dont parle l'auteur-, illustre encore la pertinence de notre réflexion.

Du point de vue poétique, Camus crée par prolongement et changement d'une même idée. Nous avons mis l'accent sur ce changement en soulignant la dimension importante de la poétique de la corporalité dans *Le Mythe de Sisyphe* et de la forme plurigénérique du Cycle de l'absurde. D'ailleurs, cette forme plurigénérique n'est autre qu'une manifestation de la métaphorisation du cor(p)us. L'auteur s'évertue à faire surgir ses pensées avec divers visages et diverses formes. Cette manière de créer n'est qu'une autre manifestation de la volonté de l'auteur à mieux théâtraliser ses idées, à les imager, comme il le dit lui-même.

En bref, cette première partie de notre travail nous permet de comprendre l'ampleur et la complexité du rôle du corps dans le premier versant du Cycle de l'absurde qui est *Le Mythe de Sisyphe*. Nous pouvons appréhender l'importance de notre thématique sous plusieurs aspects dont celui du personnage de Sisyphe, de la trame langagière et de l'usage des figures de style. Nous ajouterons à ces aspects, la perception même de la création artistique de l'auteur-narrateur qui passe par le corps. *Le Mythe de Sisyphe* est un volet important de notre analyse des figurations du corps dans le Cycle de l'absurde car il nous permet de comprendre le point de départ des liens entre le corps et l'écriture dans ledit cycle. Aussi, il apporte une originalité de style et de forme littéraire qui sera mise en rapport avec la complexité du roman et du théâtre afin de saisir les usages particuliers du corps dans chaque genre.

Les figures de style nous fournissent une vision détaillée et en profondeur du rapport entre l'absurde et le corps. Elles offrent la possibilité de saisir la force de l'écriture d'Albert Camus qui se veut rigoureuse et structurer non seulement sur plan thématique mais aussi stylistique. Les figures de style produisent un effet de concrétisation des choses abstraites en les assimilant et en les comparant aux réalités corporelles ou sociales.

Plusieurs étapes énumèrent les liens entre la corporalité, la figuralité et l'absurdité. D'abord, le corps est métaphorisé c'est-à-dire représenté par métaphore. Nous l'appellerons le corps figuré en opposition au corps réel. Le monde et la nature sont associés au corps humain par leur altérité avec l'homme, par la respiration et par le souffle

exprimé par les métaphores et les comparaisons. Le corps réel fait référence aux personnages avec une identité réelle comme Sisyphe dont le corps est peint dans son combat avec le rocher et Meursault aussi bien que Caligula et Jan. Les figurations du corps mêlées aux figures de style permettent d'explorer, à travers les énumérations et les accumulations, de mettre exergue le mélange des émotions et les efforts conjugués des différentes parties du corps. Les fusions des perceptions et les confusions de l'esprit soutenus par les hyperboles et les métaphores, les paradoxes et les oxymores soulignent davantage le sentiment absurde qui sépare l'homme et le monde. Les crimes et violences qui sont les conséquences du divorce entre l'homme et la nature se manifestent dans les figures de style telles que les comparaisons, les métaphores, les paradoxes et les oxymores.

Les figures de style sont par conséquent clairement des éléments essentiels dans l'organisation et l'émission de la pensée de l'auteur. Les figures de style nous conduisent à conclure qu'Albert Camus, en tant qu'artiste et écrivain, pense et écrit par image. L'importance des figures de style qui sont presque systémiques dans la composition de l'écriture camusienne ne limite pas seulement au Cycle de l'absurde. Elle est aussi très cruciale dans le Cycle de la révolte et sert à associée la corporalité, la révolte et la figuralité. Dans la deuxième partie de notre thèse, nous consacrerons un autre chapitre à l'analyse des figures de style dans les différents volumes constituant le Cycle de la révolte.

Chapitre II

Genres littéraires et corporalité dans le Cycle de l'absurde d'Albert Camus : : *Le Mythe de Sisyphe, L'Étranger, Caligula* et *Le Malentendu*

La production littéraire est un vaste chantier qui force très souvent les écrivains à choisir leurs genres de prédilection. Pendant que certains excellent dans le genre romanesque, d'autres se font remarquer dans l'essai, le théâtre ou même la poésie. C'est dans ce cadre que certains auteurs réussissent à coller des étiquettes de genre à leurs noms tels que Montaigne avec les essais, Hugo avec la poésie ou encore Proust avec les romans.

Très peu d'auteurs cependant arrivent à exceller dans plusieurs genres. Bien qu'ils soient peu nombreux, il en existe quelques-uns au nombre desquels figurent Albert Camus. Dans les deux cycles à savoir le Cycle de l'absurde et le Cycle de la révolte, il procède par une écriture plurigénérique constituée d'essais, de romans et de théâtres.

Les raisons de cette démarche, bien que complexe à expliquer, suggèrent chez l'auteur la volonté de traiter de façon approfondie et variée les sujets abordés. Yves Stalloni indique que : « Le genre, en tant qu'étiquette de classement, s'impose comme un outil opératoire dans la démarche rationnelle qui consiste à passer de l'imprécis au précis, de l'indéterminé au déterminé, du général au particulier[75]. » Pour répondre à la question de Yves Stalloni : « Sommes-nous, avec le genre, en présence d'un élément premier d'où découlent les autres et qui suppose un ordre immuable[76] ? », nous préciserons que bien que les œuvres des cycles camusiens soient interconnectés, il n'est pas évident de soutenir l'idée d'un ordre et d'une œuvre matrice qui donne naissance aux autres. Il en est ainsi dans le Cycle de l'absurde aussi bien que dans le Cycle de la révolte.

Les différents genres qui composent le Cycle de l'absurde peuvent être comparés à des costumes que revêt l'absurde, comme des couleurs qui le peignent et toute l'œuvre devient un phénomène absurde. C'est dans ce contexte que Camus dit du *Mythe de Sisyphe* : « On aurait tort d'y voir un symbole et de croire que l'œuvre d'art puisse être considérée enfin comme un refuge de l'absurde. Elle est elle-même un phénomène absurde et il s'agit seulement de sa description » (MS, p. 284).

Les genres permettent une variété de registres esthétiques sur un même sujet. Chaque forme esthétique permet de donner une autre facette de l'absurde. Il ne s'agit pas de le décrire ni dans son évolution encore moins de hiérarchiser les forces en jeu mais de pouvoir le rendre plus sensible. Ainsi, les différents volumes entretiennent un lien quasi

---

[75] Yves Stalloni, *Les genres littéraires*, Paris, Armand Colin, 2023, p. 11.
[76] *Ibid.*, p. 12.

organique entre eux. Le roman et le théâtre apparaissent comme des prolongements de l'essai dans une dynamique de reprise et d'approfondissement de la thématique de l'absurde et de la corporalité. L'idée de l'essai comme cadre individuel de réflexion de Camus sur l'absurdité et la corporalité sera mis en avant.

Dans le présent chapitre, nous traiterons des enjeux de l'essai dans l'appréhension du lien entre le corps et l'absurde. Il sera question des particularités de la corporalité dans l'essai ainsi que ses variétés par rapport aux autres genres tels que le roman et le théâtre.

La deuxième partie de notre chapitre aborde le rôle du genre romanesque dans la compréhension de l'absurdité et de la corporalité. Nous analyserons la place du corps dans l'intrigue le dynamisme du roman, dans ses instants statiques, dans ses passages descriptifs, dans l'intrigue aussi bien que dans la conception des personnages et la structuration de l'ensemble de l'œuvre.

Pour terminer, nous étudierons ce qu'apporte le genre théâtral et l'aborderons comme le sommet de l'expression de la corporalité et de l'absurdité. Nous mettrons en exergue la théâtralité en lien avec la corporalité et l'absurdité en ayant comme axes de réflexion les perceptions sensorielles, les gestes, la progression des actions, l'analyse des personnages.

I - *Le Mythe de Sisyphe : Un essai sur le corps*

Le projet d'écrire une pièce de théâtre pourtant le titre du *Malentendu* apparaît dans les *Carnets* de Camus en 1939 :

> Une note des Carnets, qui doit dater du printemps 1939, offre une première ébauche du Malentendu : « Sujet de pièce. L'homme masqué. / Après un long voyage, il rentre chez lui masqué. Il le reste pendant toute la pièce. Pourquoi ? C'est le sujet. / Il se démasque à la fin. C'était pour rien. Pour voir sous un masque. Il serait resté longtemps ainsi. Il était heureux, si ce mot a un sens[77]. »

[77] Jacqueline Lévi-Valensi (dir.), *Albert Camus, œuvres complètes, Vol. I, Révolte dans les Asturies, L'Envers et l'Endroit, Noces, L'Étranger, Le Mythe de Sisyphe, Caligula, Le Malentendu (de 1931 à 1944)*, Paris, Éditions Gallimard, 2006, p. 1239.

Inspiré d'un fait divers apparu dans les journaux algériens en 1936, Camus apporte des modifications à l'histoire originale qui « avait dû se passer en Tchécoslovaquie[78]. » Cette histoire, qui constitue l'intrigue du *Malentendu* est intergénérique. Elle lie *Le Malentendu* à *L'Étranger* dans lequel elle réapparait sur un bout de journal que Meursault lit en boucle dans sa cellule. Cette lecture en boucle, qui est comme un châtiment, rapproche Meursault de Sisyphe.

Selon Maurice Weyemberg, *Le Mythe de Sisyphe* est une œuvre de réflexion du Cycle de l'absurde dont la date d'écriture remonte à 1936 :

> La première allusion à l'idée de cet essai figure dans le Cahier I des *Carnets* de Camus en mai 1936 : « Œuvre philosophique : l'absurdité ». Et le 21 février 1941 : « Terminé *Sisyphe*. Les trois Absurdes sont achevés. » La gestation de l'essai a donc pris environs cinq ans[79].

Jeanyves Guérin situe la période d'écriture de *Caligula* à la même époque que *Le Mythe de Sisyphe* :

> Peu de pièces sont autant saturées de références classiques et modernes que *Caligula*. Les citations détournées, les multiples jeux intertextuels avec des pièces du répertoire (*Cinna*, *Britannicus*, *Lorenzaccio*) achèvent de brouiller l'identité générique comme le signifié d'une œuvre conçue en 1936, écrite en 1939-1941, réécrite et politiquement recadrée en 1943 et encore augmentée et toilettée en 1958. Sa longue genèse en fait une pièce hybride[80].

Quant à *L'Étranger*, la gestation de l'œuvre commence en 1938 d'après Agnès Spiquel : « …ll écrit *Noces* et *La Mort heureuse*. Le premier est un recueil de quatre essais lyriques qu'il publie en 1938 ; la narrativité y est totalement au service du lyrisme

---

[78] *Ibid.*, p. 1330.
[79] Maurice Wayembergh, « *Le Mythe de Sisyphe* » dans Jeanyves Guerin (dir.), *Dictionnaire Albert Camus*, Paris, Édition Robert Laffont, 2009, p. 585.
[80] Jeanyves Guerin, « Caligula » dans Jeanyves Guerin (dir.), *Dictionnaire Albert Camus*, Paris, Édition Robert Laffont, 2009, p. 585.

qui atteint ici un point de perfection. Le second est un roman auquel Camus travaille en 1937-1938 mais qu'il abandonne pour se mettre à *L'Étranger*[81]. »

A - Une théorie de la corporalité

Le Mythe de Sisyphe peut se lire, du point de vue générique, comme une sorte de cadre réflexif dans lequel les idées essentielles du cycle, notamment celle de la primauté de la corporalité, s'expriment de façon théorique. Camus rassemble les différents objets qui seront nécessaires à son jeu. La parole, dans cet essai n'est pas structurée par une intrigue et par des règles de composition génériques comme dans le roman et le théâtre : elle va dans tous les sens. L'essai lui permet de réfléchir sur l'absurdité. Il est plus proche d'une pensée que d'une création. Pour alimenter sa réflexion, Camus fait appel à plusieurs autres écrivains de temps et d'espaces différents. En partant de l'histoire pour ensuite revenir à son époque, Camus fait en quelque sorte la somme des réflexions sur l'absurde. De la définition de l'absurde au constat absurde en passant par des mises en situation différentes et des descriptions détaillées, il nous conduit à appréhender la notion de l'absurde.

Loin d'être un genre à négliger, l'essai permet à Camus de réfléchir aux différents genres qu'il pratique. Il constitue une sorte de chambre d'échos du cycle. Dans *Le Mythe de Sisyphe,* l'auteur écrit : « On se tue parce que la vie ne vaut pas la peine d'être vécue, voilà une vérité sans doute » (MS, p. 225). Le même passage figure dans *L'Étranger* mais énoncé cette fois par un personnage qui concrétise et met en action l'idée absurde selon laquelle la vie ne vaut pas la peine d'être vécue : « " Eh bien, je mourrai donc." Plus tôt que d'autres, c'était évident. Mais tout le monde sait que la vie ne vaut pas la peine d'être vécue » (ÉTR, p. 207). L'essai est une répétition, au sens théâtral, des thèmes et des concepts de l'absurde ayant rapport avec le corps.

Anne Besson, dans ses travaux sur les cycles paralittéraires, souligne l'importance de la répétition : « le lien organique qui unit les volumes en ensemble

[81] Agnès Spiquel, « De *L'Envers et l'endroit* au *Premier Homme* : Évolution et Unité de l'œuvre narrative d'Albert Camus », *年報・フランス研究*, nº 44, 2010, p. 116.

s'illustre toujours par la reprise des mêmes éléments dans chacun d'eux.[1] » On retrouve des échos de plusieurs scènes ou images de l'essai dans le roman et le théâtre. L'absurde se manifeste ainsi dans la corporalité et, plus précisément, dans le corps souffrant, dans le corps châtié. Sisyphe est puni à travailler de façon interminable et répétitive, Meursault est condamné à mort, Caligula est assassiné par les patriciens. Mais pour ce dernier, il s'agit aussi d'une forme de suicide car il connaît le sort qui l'attend et pourrait l'empêcher. De ce point de vue, Caligula est le contraire de Meursault comme le mentionne Camus dans *Le Mythe de Sisyphe*. Le premier est un suicidé tandis que le second est un condamné à mort : « Le contraire du suicidé, précisément, c'est le condamné à mort » (MS, p. 254). Il ne s'agit cependant pas d'un contraire qui crée la différence mais d'un contraire qui assure la complémentarité. De même, l'homme absurde qui se contemple dans la glace et fait des grimaces dans l'essai fait écho à Caligula grommelant devant son miroir. Le « Dieu haineux et haïssable, incompréhensible et contradictoire » (MS, p. 242.) dont il est question dans *Le Mythe de Sisyphe* est ainsi une sorte d'amorce au portrait de Caligula.

Tous ces passages nous permettent de mesurer le rôle important de l'essai dans l'œuvre camusienne. La plupart des réflexions sur l'essai ont tendance à le considérer comme un genre mineur comme le souligne Jean Marcel : « … après Montaigne, reconnu sans conteste comme l'initiateur du genre, il n'y a plus eu en France d'essayistes dont les noms aient pu s'imposer d'emblée. La plupart des manuels renvoient l'essai parmi les genres dits "mineurs" »[82] Jean Marcel surenchérit en soulignant le rapport entre la parole dans l'essai et l'apparition de la parole chez l'enfant :

> De la même façon que l'apparition de la première personne grammaticale dans la parole de l'enfant vers l'âge de trois ou quatre ans, l'irruption, par l'essai, du JE comme fondateur du discours littéraire bouleverse l'ordre des relations de la conscience avec le langage et l'univers que ce langage suscite et organise[83].

---

[82] Jean Marcel, « Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole », dans : François Dumont, *Approches de l'essai*, Québec, Éditions Nota Bene, 2003, p.85-86.
[83] *Ibid.*, p. 95.

L’essai camusien n’est pourtant pas un genre mineur. Il est aussi important que les autres et permet de mieux les appréhender. La première personne permet à l’auteur d’approfondir ses pensées.

L’univers que le langage camusien fait naître est celui de l’homme. Il ne s’agit pas seulement d’une simple pensée de l’homme sur l’homme mais d’une pensée qui se veut humaine au point d’adopter une forme humaine. Le langage de Camus prend une forme humaine et adopte un fonctionnement organique. Si l’univers humain diffère de celui des animaux, l’organisation de la pensée humaine adopte aussi une démarche particulière. Tout est réduit à l’humain à savoir le monde et son contenu : « Comprendre le monde pour un homme, c’est le réduire à l’humain, le marquer de son sceau. L’univers du chat n’est pas l’univers du fourmilier. Le truisme " Toute pensée est anthropomorphique " n’a pas d’autre sens » (MS, p. 231).

La pensée anthropomorphique occasionne un fonctionnement organique qui se manifeste dans le rapport entre les différents volumes du cycle. On peut ainsi repérer dans le Cycle de l’absurde un processus en deux temps qui est assimilable à la respiration. L’essai marque une phase d’inspiration, et les fictions du roman et du théâtre, une phase d’expiration. Camus présente dans l’essai ses sources d’inspiration et ses influences, parle des écrivains et des théories qui l’ont marqué. L’un des points communs des auteurs qui l’ont influencé est leur rapport au corps.

Selon André Belleau l’essayiste n'est pas un artiste, il agit en tant que penseur et critique. Malgré cette distinction, il soutient que la différence est bien mince entre le créateur et le critique qu’est l’essayiste car ce dernier contribue à valoriser les travaux des écrivains sur lesquels il porte un regard critique et nourrit sa critique de leurs travaux :

> Donc, pour en finir avec cette banalité, la distinction entre « créateur » d'une part et critique de l'autre se révèle maintenant tout à fait désuète et quétaine puisque le roman moderne ayant évolué pour comporter de plus en plus une dimension critique, la critique ayant évolué aussi pour devenir une aventure de l'écriture, il s'avère bien malaisé de séparer les deux pratiques. De sorte qu'aujourd'hui, un essayiste est un artiste de la narrativité des idées et un romancier, un essayiste de la pluralité artistique des langages. Le roman est mangé par l'essai (*Le Choix de Sophie* de

> Styron, *La Mort vive* de Ouellette), l'essai verse dans la fiction (Vadeboncœur, Borges)[84].

B - L'essai, un genre critique et argumentatif : raisonner le concret

Camus étudie de nombreux romanciers, notamment Sartre et Kafka. Le choix de *La Nausée* de Sartre est aussi important sur le plan philosophique que sur le plan esthétique et peut nous permettre de saisir l'importance de la dimension organique. La crise existentielle ne peut vraiment mieux s'expliquer que par le dégoût de l'image de l'homme, un dégoût qui provoque la nausée : « Ce malaise devant l'inhumanité de l'homme même, cette incalculable chute devant l'image de ce que nous sommes, cette "nausée" comme l'appelle un auteur de nos jours, c'est aussi l'absurde » (MS, p. 229). Le sentiment de l'absurde peut s'apparenter par métaphore à celui de la nausée. Il se traduit par un sentiment de dégoût mêlé à celui de la révolte. Le refus d'assimiler d'une part traduit le sentiment de malaise du révolté qui aboutit au rejet de l'autre part. L'homme absurde est partagé entre ce dégoût et cette révolte.

Camus accorde un grand intérêt à Kafka. Son roman *Le Procès*, œuvre absurde de surcroit, est très proche de *L'Étranger* par l'attitude de leurs personnages principaux. Pour Camus, ce roman doit sa réussite au triomphe du charnel : « Je reconnais donc ici une œuvre absurde dans ses principes. Pour le *Procès*, par exemple, je puis bien dire que la réussite est totale. La chair triomphe » (MS, p. 309). Auteur de l'absurde, Kafka est aussi un auteur du corps. Sa création est une réflexion sur le corps, sur sa transformation et sa spectacularisation. Kafka pousse la description corporelle jusqu'à la caricature :

> Samsa, le héros de *La Métamorphose*, est un voyageur de commerce. Voilà pourquoi la seule chose qui l'ennuie dans la singulière aventure qui fait de lui une vermine, c'est que son patron sera mécontent de son absence. Des pattes et des antennes lui poussent, son échine s'arque, des points blancs parsèment son ventre… (MS, p. 308)

[84] André Belleau, « Petite essayistique », *Liberté*, vol. 25, nº 6, p. 8.

La ressemblance entre le destin de Joseph K… et celui de Meursault est évidente. Pendant que l'un est égorgé, l'autre aura la tête coupée après un jugement absurde. S'il est évident que l'auteur peut trouver de l'inspiration dans la lecture des autres, il puise également une bonne partie de sa pensée en s'observant lui-même. Il y a, à ce niveau, une équation de chair entre l'écrivain et son œuvre.: « L'idée d'un art détaché de son créateur n'est pas seulement démodée. Elle est fausse » (MS, p. 285).

Les cycles de Camus relèvent du procédé de figuration des idées de l'auteur qui consiste à attribuer une fonction corporelle aux concepts de l'absurde (dans le Cycle de l'absurde) et de la révolte (dans le Cycle de la révolte). Ces genres sont semblables aux différentes phases de l'évolution d'un corps en gestation. L'essai est l'une des phases importantes de la création camusienne. Écrit à la première personne avec un « je » qui confond le narrateur avec l'auteur, *Le Mythe de Sisyphe* est, bien évidemment, une œuvre en soi devant être appréhendée pour elle-même. Cet essai, toutefois, appartient en même temps au Cycle de l'absurde et contribue à sa compréhension de même qu'à celle des autres œuvres qui le composent. L'essai, chez Camus, constitue la phase théorique de l'absurde par le fait qu'il en est une réflexion critique. Les genres du roman et du théâtre occupent ainsi une place importante dans *Le Mythe de Sisyphe.* Camus montre que la création de façon générale, le roman et le théâtre de manière particulière, doivent trouver leur source dans le corps et dans le concret :

> L'œuvre d'art nait du renoncement de l'intelligence à raisonner le concret. Elle marque le triomphe du charnel. C'est la pensée lucide qui la provoque, mais dans cet acte même elle se renonce. Elle ne cèdera pas à la tentation de surajouter au décrit un sens plus profond qu'elle sait illégitime. […] L'œuvre absurde exige un artiste conscient de ces limites et un art où le concret ne signifie rien de plus que lui-même. (MS, p. 286)

Devant le concret, il n'est pas question de tricher ni de trahir. Si l'œuvre d'art veut rester fidèle au principe de la vérité, elle doit se faire « raison », mais une raison qui se refuse de raisonner le concret. Se faire « raison » revient à dire que l'œuvre d'art doit s'efforcer de respecter ses propres limites qui consistent en deux principes fondamentaux : celui de ne pas exagérer avec la description d'une part, et de l'autre, celui de ne pas tomber

dans l'outrance du fantastique. L'artiste ou le créateur doit savoir saisir le juste milieu de la création entre le concret et l'abstrait : « L'œuvre absurde exige un artiste conscient de ces limites et un art où le concret ne signifie rien de plus que lui-même » (MS, p. 286).

Pour Camus, le concret occupe une place essentielle dans la création absurde. L'artiste, le romancier, l'acteur, le comédien absurdes doivent tous leur art à ce caractère concret. Ils sont, à l'instar du sculpteur, ceux qui modèlent dans le concret et pour le concret, mais cette qualité se manifeste de différentes manières. L'auteur est notamment fasciné par le mime, par les expressions du visage et par les grimaces. De façon générale, l'art est assimilé au mimétisme Le mime qui est purement organique et dépourvu de voix est un jeu fait de gestuelles et de grimaces, tel le visage de Sisyphe sous le poids du rocher. Ces images concrètes sont de l'ordre du corporel qui imite le réel : « Incapable de sublimer le réel, la pensée s'arrête à le mimer » (MS, p. 288). La création elle-même est perçue comme étant le grand mime par l'auteur. Il n'y a pas d'œuvre en dehors du concret et de la vérité de la chair. Sous le masque de l'absurde qui dégoûte et qui écœure, il y a le mime démesuré de l'existence. L'œuvre d'art doit sa force au concret qui n'est autre qu'une autre manifestation du mimétisme. Ainsi, créer, ce n'est pas, pour Camus, inventer du nouveau, ce n'est pas non plus exagérer avec ce qui existe mais c'est plutôt savoir témoigner du vécu, du senti, savoir rendre compte avec précision de ce qui est goûté, vu, touché ou entendu. Il s'agit tout simplement de savoir distinguer et de savoir décrire « le visage de nos vérités » (MS, p. 284) qui ne sont autres que « des vérités de chair » (MS, p. 289) et « les visages du monde » (MS, p. 284). Les personnifications et les métaphores donnent littéralement corps aux choses inanimées comme le monde et la vérité.

La création absurde doit sa force au corps, aux formes et aux couleurs, aux goûts et aux odeurs. L'absurde est toujours le même mais il doit sa variété à ses différentes manifestions qui ne sauraient se comprendre en dehors de la variété des sens. Qu'il soit décrit selon la vue ou l'ouïe, selon le toucher ou le goût ou l'odorat, l'absurde reste toujours le même. L'absurde n'existe et ne subsiste que par le règne de la chair. Elle est la seule certitude de l'auteur : « Même humiliée, la chair est ma seule certitude. Je ne puis vivre que d'elle » (MS, p. 279).

Si la chair est fondamentale dans l'art camusien de façon générale, elle semble avoir un rôle particulier dans le roman, ce qui se manifeste non seulement dans *L'Étranger*, mais aussi dans les réflexions de l'auteur sur la théorie du roman dans son essai. La pierre d'assise de la concrétude permet de remarquer une variation dans les œuvres qui composent le Cycle de l'absurde. L'essai est plus abstrait tandis que le théâtre est le plus concret. Quant au roman, il est l'intersection, le point de rencontre qui lie l'abstrait de l'essai et le concret du théâtre : « La pensée abstraite rejoint enfin son support de chair. Et de même, les jeux romanesques du corps et des passions s'ordonnent un peu plus suivant les exigences d'une vision du monde » (MS, p. 288). Cette maxime se vérifie avec Meursault, le héros de *L'Étranger.*

Cette gradation de l'abstrait au concret se remarque ainsi dans l'usage des dialogues et de la voix. La voix de l'auteur, dans *Le Mythe de Sisyphe*, est désincarnée, contrairement au roman et à la pièce de théâtre qui se présentent sous forme de dialogues. Il convient de noter que les dialogues sont importants dans le roman et dans le théâtre car ils nous permettent de mettre en rapport la parole et la posture des personnages selon que ces derniers soient debouts, assis, couchés ou en mouvements. La scène des prisonniers arabes dans *L'Étranger* sur laquelle nous reviendrons en est une parfaite illustration. L'instabilité et l'errance de Caligula conduit à la production d'un langage insaisissable. Dans le roman, les dialogues sont toutefois encadrés par la narration et imaginés par le lecteur. Le monologue prime dans le théâtre, et celui-ci s'incarne dans les voix des comédiens.

Les grands romanciers, pour Camus, sont ceux qui écrivent en mettant en avant leurs rapports avec le monde sensible. Il faut entendre par cette dernière expression ce qu'Albères a appelé « la valeur des choses concrètes[85]». Cette valeur est la conscience que nous avons devant les multitudes de jouissance que le monde nous offre. Ces jouissances ont trait au toucher, au plaisir du soleil et de la mer, aux odeurs des fleurs, à la joie de l'étreinte d'un être cher. Camus nous précise que les grands romanciers sont ceux qui ont fait le choix d'écrire en image plutôt qu'en raisonnement, soit de romanciers qui ont décidé de mettre l'accent sur la description et sur la vue, qui ont procédé à l'exposition des

[85] Réné-Marill Albérès, *Miguel de Unamuno*, Paris, Éditions Universitaires, 1957, p. 27.

personnages et des actions par la montre c'est-à-dire en les montrant au grand jour. Ce qui importe, c'est le témoignage du corps qui livre le message de l'apparence sensible :

> Mais justement le choix qu'ils ont fait d'écrire en images plutôt qu'en raisonnements est révélateur d'une certaine pensée qui leur est commune, persuadée de l'inutilité de tout principe d'explication et convaincu du message enseignant de l'apparence sensible. (MS, p. 288)

La parole se tait devant le corps, les pouvoirs abstraits sont humiliés au profit des choses concrètes. Les images priment sur les idées, le témoignage l'emporte sur l'imagination, la mesure prime sur la fantaisie, les règles de la création romanesque se doit d'obéir au triomphe du charnel.

Comme le dit Henri Godard[86], la parole du corps est celle du sang, de la peau et du visage qui est la conséquence de la vie d'une époque : celle des écrivains ayant vécu la guerre. Les méthodes mises au point par ces écrivains parmi lesquels figurent Louis Guilloux, André Malraux et Louis-Ferdinand Céline, atteignent le sommet de la concrétude et du corporel. L'expression par le langage corporel devient leur élément fédérateur en plus du genre romanesque qu'ils ont en commun :

> Ce lien qui unit les trois écrivains, et quelques autres avec eux, est avant tout un phénomène de génération. Ils avaient en commun que leurs années d'adolescence ou de jeunesse avaient été marquées par l'expérience de la guerre de 1914-1918, vécue pour les uns au front, pour les autres à l'arrière, mais toujours aussi fortement. Ils étaient de ceux qui en tiraient toutes les conséquences, à la fois sur le plan philosophique, métaphysique, ou plus exactement existentiel, et sur le plan du roman[87].

Notre thèse cherche à montrer qu'il faut ajouter Camus à cette liste des écrivains qui font du corps un moyen de création romanesque non seulement par son histoire personnelle (notamment par la tuberculose dont il souffre) mais aussi par celle du XXe

---

[86] Henri Godard, *Louis Guilloux : romancier de la condition humaine*, Paris, Gallimard, 1999, 421 p.
[87] Henri Godard, *Céline et Cie : essai sur le roman français de l'entre-deux-guerres : Malraux, Guilloux, Cocteau, Genet, Queneau*, Paris, Éditions Gallimard, 2020, p. 82.

siècle, marquée par la guerre. Le corps devient à la fois une question existentielle pour lui et le centre de sa création :

> L'essentiel est qu'ils triomphent dans le concret et que ce soit leur grandeur. Ce triomphe tout charnel leur a été préparé par une pensée où les pouvoirs abstraits ont été humiliés. Quand ils le sont tout à fait, la chair du même coup fait resplendir la création de tout son éclat absurde. (MS, p. 299)

C - L'art de raconter (par) le corps

Si le roman est le point de rencontre entre l'abstrait et le concret où l'abstrait retrouve son support de chair, le théâtre, art de présence, de corps, art qui s'incarne, trône au sommet du concret. Né de la spectacularisation du corps, il est, du point de vue du concret, le genre par excellence. Rien ne peut se faire où se dire en dehors du corps. La corporalité est la règle au théâtre. Elle englobe plusieurs dimensions dont le geste et la voix, les questions de maquillages et de décor. Ainsi, le théâtre ne saurait avoir d'autres lois que celles dictées par la chair : « La convention du théâtre, c'est que le cœur ne s'exprime et ne se fait comprendre que par les gestes et dans le corps – ou par la voix qui est autant de l'âme que du corps. La loi de cet art veut que tout soit grossi et se traduise en chair » (MS, p. 274). Le monde du théâtre est décrit comme étant celui de l'apparence. À ce niveau, il diffère du monde du roman qui est l'apparence du sensible. L'univers du théâtre est associé à l'organe de vue plus qu'à tout autre organe selon Albert Camus alors que celui du roman est polysensoriel.

La polysensorialité du roman été abordée par plusieurs critiques qui mettent cette dimension du genre romanesque avec plusieurs composantes génériques touchant entre autres aux personnages, à l'espace et à la temporalité. Dans son article portant sur la géocritique de Marrakech, Hafid Abouelkacem précise :

> [L]a polysensorialité ou la perception polysensorielle permet de mettre en lumière la perception visuelle, auditive et olfactive. En effet, la lecture de l'espace exige de

> prendre en considération non seulement le regard mais également tous les sens présents dans la perception de l'espace[88].

Le théâtre est bien évidemment un art complexe qui rassemble en son sein d'autres arts tels que la musique, la danse, la décoration et plus encore. Malgré cette pluralité, l'art théâtral se concentre sur l'objectif de rendre visible l'acteur. Art de suggestion, le silence y est important et l'acteur symbolise et signifie plus qu'il ne parle. Le théâtre donc est fait pour la vue et fonctionne par la montre. L'importance liée à la vue apparait dans les accoutrements des acteurs, dans le maquillage et dans les costumes :

> L'échelle même du corps humain est insuffisante. Le masque et les cothurnes, le maquillage qui réduit et accuse le visage dans ses éléments essentiels, le costume qui exagère et simplifie, cet univers sacrifie tout à l'apparence, et n'est fait que pour l'œil. (MS, p. 275)

Dans ce théâtre qui apparaît aussi comme un jeu corporel tout comme les « jeux romanesques » du corps dont parle le narrateur, il y a d'autres fonctions organiques qui entrent en jeu : la voix qui se manifeste à travers les cris de passions, de douleur, de frayeur ou de joie ; la présence de l'acteur sur la scène, ses gestes et ses mouvements. À ce niveau encore, le théâtre est fait pour être vu. Si l'acteur se fait entendre sans se faire voir, si ses gestes et ses mimes échappent au spectateur, si ses costumes et ses maquillages ne sont pas visibles, la force du théâtre diminue. Le corps est l'unité de mesure de la compréhension en théâtre : « Par un miracle absurde, c'est le corps qui apporte encore la connaissance. Je ne comprendrais jamais bien Iago que si je le jouais. J'ai beau l'entendre, je ne le saisis qu'au moment où je le vois » (MS, p. 275).

L'acteur vit une contradiction absurde dans la mesure où il n'a d'autres moyens à sa disposition que son corps pour montrer aux spectateurs différents personnages dans différentes circonstances. Ces variétés de personnages qui se résument en un seul corps est aussi défini par Camus comme absurde. Le théâtre donne l'occasion au corps de s'exprimer, de parler le langage des gestes et du mime. L'acteur prête son corps aux

---

[88] Hafid Abouelkacem, « Pour une lecture géocritique de Marrakech : Mohamed Nedali, Elias Canetti et Daniel Sibony », *Ankara Anadolu Ve Rumeli Arastirmalari Dergisi3*, vol.3, nº 6, Décembre 2022, p. 243.

personnages morts qu'il ressuscite sur scène : « L'acteur a trois heures pour être Iago ou Alceste, Phèdre ou Glocester. Dans ce court passage, il les fait naître et mourir sur cinquante mètres carrés de planches. Jamais l'absurde n'a été si bien ni si longtemps illustré » (MS, p. 273).

De par sa capacité de modeler de manière concrète ses personnages, l'acteur est assimilé au sculpteur : « L'acteur est un sculpteur qui donne forme à son personnage : Ainsi l'acteur compose ses personnages pour la montre. Il les dessine ou les sculpte, il se coule dans leur forme imaginaire et donne à leurs fantômes son sang. » (MS, p. 275) Cette comparaison trouve tout son sens dans la corporalité. Le sculpteur est celui qui crée des corps avec son art, ainsi de l'acteur qui n'a d'autre choix que de « remplir son destin tout physique » dans un monde où « ce sont les fureurs du corps qui mènent la danse » (MS, p. 275). Dans le monde du théâtre où règne le corps, tout est spectacle, même le silence et l'immobilité. Le corps domine tout et parle aussi bien dans les actions et les gestes que dans le silence et l'inaction. Il occupe sa place sur la scène, il est roi : « Les silences ici doivent se faire comprendre. L'amour hausse le ton et l'immobilité même devient spectaculaire. Le corps et roi. » (MS, p. 274)

Le roman comme genre n'occupe pas une place moins importante que le théâtre et l'essai. Dans sa composition, *L'Étranger* associe le corps et l'absurde comme principe de création et de fonctionnement. C'est le roman des controverses, des douleurs et des joies du corps. L'étude du personnage de Meursault, de l'intrigue, des agencements et des parties descriptives nous a conduits à considérer *L'Étranger* comme un véritable roman du corps.

II - *L'Étranger*, un roman du corps

Le genre romanesque occupe une place particulière dans le cycle par son rapport avec le corps. La corporalité participe à l'interprétation du titre, à la compréhension des agissements du personnage principal, Meursault, à l'agencement et à l'avancement du récit. Selon Vincent Jouve « les titres métaphoriques décrivent le contenu du texte de

façon métaphorique[89]». À bien y réfléchir, *L'Étranger* est un tel titre. L'« Étrangeté » de Meursault ne provient ni d'un changement d'espace ni d'une métamorphose corporelle liée au temps, à l'instar du personnage du *Malentendu*, Jan. Il se distingue des autres par son rapport à son corps, notamment parce qu'il obéit à ses besoins corporels dans des circonstances jugées inopportunes. Il deviendra de plus un criminel étrange qui tue une victime sur une plage à cause du soleil. Meursault lui-même est incompréhensible sans son corps.

Dans sa définition du personnage, Vincent Jouve distingue le « faire » et « l'être » :

> L'analyse sémiotique – qui s'intéresse essentiellement à ce que *fait* le personnage (son parcours) - a cependant été précisée, aménagée, voire reformuler par une démarche d'inspiration plus poéticienne qui prend aussi en compte ce qu'*est* le personnage (son portait) et que l'on doit entre autres, à Philippe Hamon[90].

Meursault ne peut se définir sans son comportement inadéquat qui trouve sa source dans son incapacité à résister à ses besoins corporels. Il est celui qui fume devant le corps de sa mère, qui boit du café au lait et qui dort. Ce qu'il fait n'échappe pas non plus au corps car il est celui qui tue à cause du malaise qu'il corporel qu'il ressent. Par ailleurs, la corporalité joue un rôle de premier plan dans l'élaboration du personnage dont elle détermine et conditionne les actions, les conduites, les pensées et les souvenirs en plus d'orienter les dialogues.

L'une des particularités de la narration est la subjectivité du discours du narrateur, Meursault, qui se fait à la première personne et l'objectivité des sentiments qu'il évoque. On ne retrouve en effet aucune ambiguïté dans ses propos qui sont essentiellement liés au vocabulaire du quotidien et des « petits riens » tels que la course, la fatigue, les repas, le sommeil, le cinéma, le travail, les vacances, les loisirs, la nage, etc.

La dimension spatio-temporelle est de plus déterminante, elle confirme le lien entre la narration, la corporalité et le romanesque. La question fondamentale du roman, selon Vincent Jouve, reste le rapport entre l'homme et le monde : « La question du roman

---

[89] Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2020, p. 17.
[90] *Ibid.*, p. 99.

est donc toujours la même (le monde est-il habitable par l'homme ?) même si les termes dans lesquels elle est posée sont toujours dépendants d'un contexte historique particulier[91] ». *L'Étranger* répond à cette question en liant la spatio-temporalité et la corporalité. Meursault est inconfortable dans les espaces soumis à des règles sociales particulières, tels que la morgue, où l'homme doit ignorer ses besoins corporels. Entre les exigences de son corps et les principes de la société, il satisfait les premières. Le personnage ne manifeste par exemple pas sa tristesse par des larmes à l'enterrement de sa mère. Il tue de plus l'Arabe sous un soleil ardent dans un environnement qui le rend psychopathique. Pour toutes ces raisons, il est considéré comme gênant et dangereux, ce qui lui vaut d'être condamné.

Le roman est une étape intermédiaire de la corporalité dans le Cycle de l'absurde. Le corps y apparait comme un message à déchiffrer, comme une parole. Il est, à l'image même de l'écriture, polysémique et pluridimensionnel. Contrairement au corps silencieux de l'essai, le corps dans le roman est à la fois mouvement, geste et voix. Il se manifeste dans les gestes, s'incarne dans la voix et s'exprime dans les postures et les mouvements. Il est à la fois l'objet et le sujet du roman. Autrement dit, le roman met en action un personnage principal qui agit essentiellement en fonction de ses besoins corporels, qui tue à cause de la température et du soleil et qui est jugé par d'autres personnages. Lors de ce jugement, les corps sont au cœur de la plaidoirie.

A - Texte et prétexte : le corps en amont et en aval de la création romanesque

L'Étranger s'ouvre sur le corps et sur la mort. Dès la première phase, une allusion est faite au corps de la mère de Meursault : « Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile : ''Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués.'' Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier » (ÉTR, p. 184).

Le corps est ce qui précède le texte. D'après Isaac Bazié, le corps est un « pré-texte[92] », c'est-à-dire qu'il apparaît comme l'origine même du texte, comme « un avant-

---

[91] *Ibid.*, p. 94.
[92] Isaac Bazié, « Corps perçu et corps figuré », *Études françaises*, 2005, vol. 41, nº 2, p. 13.

texte ». Le corps de la mère de Meursault est non seulement dans le texte mais il commence le texte et joue un grand rôle dans la macrostructure du roman. Ce dernier contient deux types de corporalité : une corporalité figée et insensible liée à la mort et une corporalité sensorielle associée à la vie. Dans la corporalité figée, le corps, symbole de froideur et de rigidité, est réduit à sa composante matérielle, rappelant Sisyphe et sa pierre. Le corps devient presque minéral. La corporalité sensorielle renvoie, elle, au corps bruyant et grouillant, rempli de vie et de désir, sensible et émotif. Elle fait appel aux sens.

La première partie du roman se tisse essentiellement autour de trois corps : ceux de la mère de Meursault, de Meursault lui-même et de l'Arabe. L'étalement de corps morts est l'une des images obsédantes de l'œuvre. Le corps de la mère apparaît implicitement dès l'incipit du roman. La nouvelle du décès renvoie à l'existence d'un corps désormais sans vie. Le roman se focalise sur le corps de Meursault lors de la visite du cabanon de Masson jusqu'à la scène du crime ou apparaît le corps de l'Arabe étalé et troué de balles. D'autres corps sont décrits, tels que ceux du Vieux Salamano et son chien, de Raymond et de Marie Cardona, mais ils jouent un rôle moins important dans la structuration du roman et dans le dynamisme du récit. Camus s'intéresse au comportement des corps vivants devant un corps mort (Meursault à la veillée de sa mère), mais aussi aux désirs du corps et aux plaisirs charnels (Meursault et Marie Cardona).

La deuxième partie porte essentiellement sur le corps châtié de Meursault (procès de Meursault et prison). La mort est omniprésente et se retrouve notamment dans le nom du personnage principal. Le regard, qui est une expression capitale de l'expression horizontale de la corporalité est aussi très significatif. Le regard s'associe d'ailleurs au jugement et contribue à la culpabilité de Meursault. Ce jugement se manifeste lors de la visite des amis de la mère de Meursault :

> Lorsqu'ils se sont assis, la plupart m'ont regardé et ont hoché la tête avec gêne, les lèvres toutes mangées par leur bouche sans dents, sans que je ne puisse savoir s'ils me saluaient ou s'il s'agissait d'un tic. Je crois plutôt qu'ils me saluaient. C'est à ce moment que je me suis assis en face moi à dodeliner de la tête, autour du concierge. J'ai eu un moment l'impression ridicule qu'ils étaient là pour me juger. (ÉTR, p. 145)

Le regard des vieillards renvoie au regard des jurés. Dès son arrivée pour son audience, Meursault est accueilli dans le silence du regard fouineur des jurés cherchant en lui les traces de son crime :

> Je me suis assis et les gendarmes m'ont encadré. C'est à ce moment que j'ai aperçu une rangée de visages devant moi. Tous me regardaient : j'ai compris que c'étaient les jurés. […] Je sais bien que c'était une idée niaise puisqu'ici ce n'était pas le ridicule qu'il cherchaient mais le crime. (ÉTR, p. 189)

Dans cette seconde partie, l'accent est mis sur la privation, le manque et le désir de femme ou de cigarette.

La posture corporelle et les gestes sont par ailleurs d'autres aspects imposant de la corporalité dans *L'Étranger*. La posture corporelle des prisonniers dans le parloir incarne un moment important de la parole partagée entre le temps limité de l'échange et l'émotion vive des interlocuteurs. Le corps de l'avocat de Meursault pendant sa plaidoirie, sa posture débout et la vivacité de ses gestes traduisent la profondeur de son indignation. La plaidoirie n'est pas seulement une épreuve argumentative mais elle présent aussi un combat farouche des corps (les mains, les doigts, le regard) et des voix. Le corps de Meursault devant celui de sa mère morte pendant la veillée présente la vie devant la mort, la verticalité devant l'horizontalité. Les scènes de la veillée et de l'enterrement de Madame Meursault sont également déterminantes dans ce rapport qui lie et distingue à la fois le vivant du mort, le vertical de l'horizontal. Ce moment est si crucial que tout le discours des jurés s'organise autour des actions de Meursault lors de la veillée et de l'enterrement de sa mère.

La mort de la mère constitue le point de départ du roman puis réapparaît par la suite dans le réquisitoire contre Meursault. Pour ce dernier, la mort de sa mère est étrangement incomplète avant l'enterrement de cette dernière : « Pour le moment, c'est comme si maman n'était pas morte. Après l'enterrement, au contraire, ce sera une affaire classée et tout aura revêtu une allure plus officielle » (ÉTR, p. 141). Ce passage témoigne de l'importance de la présence corporelle pour ce personnage. Une dépouille reste pour lui une personne. Face au corps de sa mère, il utilise rarement le vocabulaire funèbre (dépouille, cadavre, corps) mais dit toujours « maman ».

La culpabilité de Meursault est établie pour des raisons avant tout corporelles et repose presque uniquement sur celles-ci. Les éléments étayant sa culpabilité sont associés au désir corporel, à la douleur ou à la recherche du confort. Chaque partie importante du roman émerge avec un aspect de la corporalité. Le lieu de l'enterrement, situé à quatre-vingts kilomètres d'Alger, est un espace qui joue un rôle déterminant dans les comportements qui seront reprochés à Meursault. Le narrateur, qui fait preuve d'insensibilité dans ses mots et dans ses rapports avec les autres personnages, se montre à l'écoute de son corps. Des petits gestes, qui passent presqu'inaperçus, contribueront à établir sa culpabilité. Parmi ceux-ci, il y a les réactions corporelles de Meursault. Il a envie de fumer et, après une hésitation, jugeant que cela n'a pas d'importance, finit par fumer. Quelques instants après, il accepte un café qui l'endort. Superficiellement, ces gestes paraissent sans importance. Ils reviennent cependant le hanter dans la deuxième partie, lors du procès.

Le corps de la mère de Meursault permet aussi de faire bouger le récit : « Puis nous sommes rangés pour laisser passer le corps. Nous avons suivi les porteurs et nous sommes sortis de l'asile » (ÉTR, p. 142). La scène de l'enterrement n'est pas décrite. L'accent est mis sur des corps en souffrance sous le poids des lumières et des odeurs, à l'instar de Thomas Pérez, un ami de la mère de Meursault, qui « …claudiquait légèrement » (ÉTR, p. 149). Le narrateur se sent troublé dans son regard et dans ses idées. Les effets de la chaleur empêchent le narrateur de manifester des signes de tristesse pour la perte de sa mère. Il ne pleure ni pendant le trajet entre l'asile et le cimetière ni au cimetière pendant l'enterrement de cette dernière. Ce qui le marque est plutôt la chaleur. Le narrateur semble d'ailleurs plus sensible au soleil que les autres. Les mots clés, dès le début de la marche funèbre, sont le soleil et la chaleur : « Le ciel était déjà plein de soleil. Il commençait à peser sur la terre et la chaleur augmentait rapidement » (ÉTR, p. 149). Nous verrons plus tard que cette première apparition du soleil ardent et de la chaleur est très importante pour l'agencement de l'ensemble du roman.

Le soleil est pour Meursault ce que le rocher est pour Sisyphe. Il doit le porter et le supporter, il est sa douleur et son malheur : « L'éclat du ciel était insoutenable » (ÉTR, p. 149). L'espace romanesque, le climat et la température jouent un rôle important dans le roman et permettent de comprendre les agissements du personnage principal. Le corps de

Meursault sous le soleil brulant est un corps sans raison, donc un corps absurde par excellence. La violence hyperbolique du soleil se traduit par la transformation du corps solide en un corps liquide, du corps unifié en un corps rapiécé : « Le soleil avait fait éclater le goudron. Les pieds y enfonçaient et laissaient ouverte sa pulpe brillante. Au-dessus de la voiture, le chapeau du cocher, en cuir bouilli, semblait avoir été pétri dans cette boue noire. » (ÉTR, p. 149). L'absence de toutes couleurs exceptée la couleur noire, qui renvoie à la brûlure, aux corps calcinés est aussi un attribut du soleil malveillant et celui-ci trouble le narrateur :

> J'étais un peu perdu entre le ciel bleu et blanc et la monotonie de ces couleurs, noir gluant du goudron ouvert, noir terne des habits, noir laqué de la voiture. Tout cela, le soleil, l'odeur de cuir et de crottin de la voiture, celle du vernis et de l'encens, la fatigue d'une nuit d'insomnie, me troublait le regard le regard et les idées. (ÉTR, p. 150)

Dans le récit, la correspondance entre la scène de l'enterrement et celle du meurtre de l'Arabe est très frappante. Dans les deux cas, il est question de corps et de mort. La posture horizontale prend le dessus sur la posture verticale. Les descriptions sont dominées par les corps couchés qui renvoient notamment à la mort. Le corps de la mère de Meursault apparaît d'abord, veillé par son fils et ses amis, dans la petite morgue ; il réapparaît ensuite dans la voiture funèbre. Le corps de l'Arabe est aussi important que le corps de la mère. Le point commun entre les deux est à chercher dans leur horizontalité : « Il était seul. Il reposait sur le dos, les mains sous la nuque, son bleu de chauffe fumait dans la chaleur » (ÉTR, p. 175). Le vocabulaire de la chaleur destructrice revient avec la liquéfaction des solides et la dislocation des corps unis : « C'était le même soleil que le jour où j'avais enterré maman et comme alors, le front surtout me faisait mal et toutes ses veines battaient ensemble sous la peau » (ÉTR, p. 175). La même atmosphère, pesante et nocive, règne, conduisant à un sentiment et, comme à l'enterrement de sa mère, Meursault éprouve des malaises qui lui troublent le regard et les idées : « Je devinais son regard par instant, entre ses paupières mi-closes. Mais le plus souvent, son image dansait devant mes yeux, dans l'air enflammé […] Peut-être à cause des ombres sur son visage, il avait l'air de rire. » (ÉTR, p. 175)

Si le corps est très présent dans les moments de douleur, il ne l'est pas moins dans les moments de bonheur et d'euphorie comme dans les joies et les amours que connaissent Meursault et Marie Cardona, amour purement charnel dans le cas de Meursault. Cet amour qui naît soudainement dans l'eau par un heureux accident, se poursuit dans la joie charnelle et se vit dans leurs regards allumés des amants, dans leurs corps-à-corps, dans l'instant physique des échanges corporels. Les références faites au corps amoureux se manifestent dans la description des mouvements des parties du corps. L'intimité est évoquée par un « effleurement » : « Je l'ai aidée à monter sur une bouée et, dans ce mouvement, j'ai effleuré ses seins » (ÉTR, p. 151). Le regard de Meursault sur Marie Cardona donne à la description une forte présence du corps désiré avec des allusions faites aux yeux, au ventre, aux lèvres à travers l'évocation du rire, à la couleur de la peau. Le rapport des deux corps est affectueux et se confond avec la douceur et la fluidité de l'eau. Il s'agit de deux corps complices qui se touchent tendrement : « Je me suis hissé à côté d'elle sur la bouée. Il faisait bon et comme en plaisantant, j'ai laissé aller ma tête en arrière et je l'ai posée sur son ventre. Elle n'a rien dit et je suis resté ainsi » (ÉTR, p. 151). Le rapport qui lie Meursault à Marie Cardona se limite au toucher, à la vue et à l'odorat.

Meursault agit parfois presque comme un animal, humant par exemple l'odeur de sa compagne : « Alors, je me suis retourné dans mon lit, j'ai cherché dans le traversin l'odeur de sel que les cheveux de Marie y avaient laissée et j'ai dormi jusqu'à 10 heures » (ÉTR, p. 151). Meursault est un personnage sensoriel, caractère que nous pouvons opposer à la sentimentalité. Il n'a pas de raison spéciale d'aimer Marie Cardona. Il ne l'aime d'ailleurs pas, il la désire. Le vocabulaire de l'envie remplace celui de l'amour. La jeune femme apparaît à son amant comme un objet de désir : « J'ai raconté à Marie l'histoire du vieux et elle a ri. Elle avait un de mes pyjamas dont elle avait retroussé les manches. Quand elle a ri, j'ai eu envie d'elle » (ÉTR, p. 151). La description que le narrateur fait de sa compagne est corporel ou vestimentaire. Il fait référence au rire surtout ou à l'habillement. Les qualités abstraites liées à l'intelligence ou à la morale sont absentes :

> Hier, c'était samedi et Marie est venue, comme nous en étions convenus. J'ai eu très envie d'elle parce qu'elle avait une belle robe à raies rouges et blanches et des sandales de cuir. On devinait ses seins durs et le brun du soleil lui faisait un visage de fleur. (ÉTR, p. 160)

La conception de l'amour de Meursault entre en conflit avec celui de Marie. Pour lui, il s'agit d'assouvir un besoin physique. Elle, par contre, aspire à un amour qui dure dans le temps et sa vision de l'amour est davantage idéaliste :

> Le soir, Marie est venue me chercher et m'a demandé si je voulais me marier avec elle. J'ai dit que cela m'était égal et que nous pourrions le faire si elle le voulait. Elle a voulu savoir alors si je l'aimais. J'ai répondu comme je l'avais déjà fait une fois, que cela ne signifiait rien mais que sans doute je ne l'aimais pas. […] Elle a observé alors que le mariage était une chose grave. J'ai répondu « Non. » […] Elle voulait simplement savoir si j'aurais accepté la même proposition venant d'une autre femme, à qui je serais attaché de la même façon. J'ai dit : « Naturellement. » (ÉTR, p. 165)

B - Meursault ou la corporalité incarnée

L'étrangeté et l'absurdité de *L'Étranger* résident dans sa corporalité. Il convient cependant de noter que Meursault est loin d'être un mauvais amant car il est attentif et très attiré par sa compagne. Les maquillages, les joies et les gestes de cette dernière ne lui échappent guère. Les réflexes de Meursault sont aussi ceux d'un amoureux. Le corps à corps, les baisers sont ses meilleures façons de montrer son amour. Il n'est pas l'homme des mots mais celui des actes. Marie se trouve alors embarrassée par un amant qui dit ne pas l'aimer mais lui fait vivre un amour charnel sans précédent, une romance corporelle. Pendant que Marie considère le mariage comme une forte responsabilité ou une capacité de prendre une décision, Meursault affirme le contraire. S'il associe l'amour à l'envie, il lie le mariage à une simple question de désir : «˝Pourquoi m'épouser alors ?˝ a-t-elle dit. Je lui ai expliqué que cela n'avait aucune importance et que si elle le désirait, nous pouvions nous marier » (ÉTR, p. 165).

Contrairement à l'impression que sa relation avec Marie Cardona peut donner, Meursault n'est pas un personnage immoral. S'il pourrait désirer une autre femme comme son amoureuse, il n'est pourtant pas un Don Jan. Il ne peut certes pas résister à ses besoins corporels mais il ne les laisse pas déborder : « Nous sommes sortis et Raymond m'a offert

une fine. Puis il a voulu savoir faire une partie de billard et j'ai perdu de justesse. Il voulait ensuite aller au bordel, mais j'ai dit non parce que je n'aime pas ça » (ÉTR, p.163).

Meursault n'est ni violent ni immoral. Le meurtre de l'Arabe est également le résultat d'une réaction de son corps exposé à la violence du soleil. Embarqué dans une histoire qui ne le concerne pas, il est criminel par hasard parce qu'il n'y a pas de préméditation et par circonstances parce que le soleil a contribué à accélérer le drame. Meursault est un meurtrier absurde. Son absurdité découle de son corps qui est incapable de résister à la chaleur et au soleil. Si Raymond pense que la présence de Meursault sur la plage relevait du hasard, que c'était également par hasard qu'il avait rédigé sa lettre, le procureur déclare le contraire :

> Le procureur a rétorqué que le hasard avait déjà beaucoup de méfaits sur la conscience dans cette histoire. Il a voulu savoir si c'était par hasard que je n'étais pas intervenu quand Raymond avait giflé sa maîtresse, par hasard que j'avais servi de témoin au commissariat, par hasard encore que mes déclarations lors de ce témoignage s'étaient révélées de pure complaisance. (ÉTR, p. 196-197)

Dans son témoignage, Céleste qui tient un restaurant et dont Meursault est un client, essaie d'expliquer, sans argument valable, ce qu'il pense du crime de Meursault : « Pour moi, c'est un malheur. Un malheur, tout le monde sait ce que c'est. Ça vous laisse sans défense. Eh bien ! pour moi, c'est un malheur » (ÉTR, p. 195). La confusion que créée Meursault ne concerne pas seulement les témoins, elle se manifeste également chez les jurés qui doivent trouver la raison fondamentale de l'acte en pesant les plaidoiries de l'accusation et de la défense :

> Par exemple, la plaidoirie du procureur m'a très vite lassé […] si j'avais bien compris, c'est que j'avais prémédité mon crime […] Ce qu'il disait était plausible. J'avais écrit la lettre d'accord avec Raymond pour attirer sa maîtresse et la livrer au mauvais traitement d'un homme « de moralité douteuse ». J'avais provoqué sur la plage les adversaires de Raymond. Celui-ci avait été blessé. Je lui avais demandé son revolver. J'étais revenu seul pour m'en servir. J'avais abattu l'Arabe comme je le projetais. J'avais attendu. Et « pour être sûr que la besogne était bien faite », j'avais tiré encore quatre balles, posément, à coup sûr, d'une façon réfléchie en quelque sorte. (ÉTR, p. 198-199)

C - De la corporalité à la criminalité

Le crime de Meursault n'est ni un hasard ni une préméditation. Meursault n'est pas un homme de hasard. Ses mouvements, ses gestes et ses réactions sont déterminés par son corps. Il n'est pas non plus un homme de mauvaise volonté. Ses relations avec son entourage sont bonnes dans la mesure où il s'entend avec tout le monde. En bref, ce n'est pas un homme méchant. Le meurtre de l'Arabe advient parce que le narrateur voulait fuir la chaleur. Cette chaleur qui l'a empêché de pleurer à l'enterrement de sa mère le pousse à retourner seul sur la plage et à commettre le meurtre.

Meursault répond favorablement à l'invitation de Raymond à passer le week-end au cabanon de Masson. Avec Marie Cardona, Raymond, Masson et sa femme, ils se rendent à la plage dans la matinée. Cette première sortie se passe sans incident car le soleil, qui sera la cause principale du drame, ne produit aucun effet négatif sur le corps de Meursault. Il dégage au contraire une chaleur douce qui le comble de plaisir. Comme un animal, Meursault se sent chez lui dans la nature. Son élément est la terre avec laquelle il est en parfaite harmonie : « Sur la plage, je me suis étendu à plat ventre près de Masson et j'ai mis ma figure dans le sable. Je lui ai dit que « c'était bon » et il était de cet avis. » (ÉTR, p. 170)

Tout dégénère lorsque le soleil devient « insoutenable ». Ce terme est important car il revient dans l'après-midi, lorsqu'après le déjeuner, Masson, Raymond et Meursault décident de repartir sur la plage : « Le soleil tombait presque d'aplomb sur le sable et son éclat sur la mer était insoutenable » (ÉTR, p. 171). Le drame ne provient ni de la présence du soleil ni de celle de Meursault mais de leur rencontre. C'est à ce moment que Meursault devient l'homme absurde. La scène confirme la théorie de l'absurde que Camus avance dans *Le Mythe de Sisyphe* : « Sur le plan de l'intelligence, je puis donc dire que l'absurde n'est pas dans l'homme (si une pareille métaphore pouvait avoir un sens), ni dans le monde, mais dans leur présence commune. Il est pour le moment le seul lien qui les unit » (MS, p. 240). Meursault est très différent de Raymond et de Masson car la chaleur n'a pas la même réaction sur les trois personnages. La progression de l'intrigue se rattache alors aux mouvements et aux réactions corporelles de Meursault qui nous orientent vers le lieu du crime et nous aident à déterminer les raisons et les circonstances de celui-ci.

Contrairement au procureur qui soutient l'idée d'un crime prémédité, les réactions corporelles de Meursault nous font comprendre que le meurtre de l'Arabe est un accident.

Meursault revient sur la plage à trois reprises. Masson l'ami de Raymond, Meursault et Marie, partent tout d'abord sur la plage dans la matinée puis, ils remontent tous les trois chez Masson pour manger. Après le repas, Masson, Meursault et Raymond retournent sur la plage où ils ont un premier accrochage avec les Arabes. Raymond en sort légèrement blessé. Vers 1 heure et demie, après les premiers soins donnés par un médecin, Raymond, sous le coup de la colère, retourne sur la plage avec son revolver dans la poche. Meursault qui est si sévèrement accusé par le procureur d'être un criminel sans foi ni loi est celui qui empêche Raymond de tuer : « Raymond m'a demandé :"Je le descends ?" j'ai pensé que si je disais non il s'exciterait tout seul et tirerait certainement » (ÉTR, p. 173). La bonne intention de Meursault se noie dans sa fragilité physique. De retour au cabanon de Masson, il est incapable de monter l'escalier à cause de la chaleur et du soleil :

> Je l'ai accompagné jusqu'au cabanon et, pendant qu'il gravissait l'escalier de bois, je suis resté devant la première marche, la tête retentissante de soleil, découragé devant l'effort qu'il fallait faire pour monter l'étage de bois et aborder encore les femmes. Mais la chaleur était telle qu'il m'était pénible aussi de rester immobile sous la pluie aveuglante qui tombait du ciel. […] Au bout d'un moment, je suis retourné sur la plage et je me suis mis à marcher. (ÉTR, p. 174)

C'est la chaleur et le soleil qui conduisent Meursault sur la plage, qui pèsent sur tout son être au point de le pousser au meurtre. La chaleur et le soleil lui brûlent les joues, le front et il ressent la douleur jusque dans ses veines. C'est exactement dans ces circonstances malheureuses que Meursault commet son crime, dans un mouvement d'automate : « Tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver. La gâchette a cédé, j'ai touché le ventre poli de la crosse et c'est là, dans le bruit à la fois sec et assourdissant, que tout a commencé » (ÉTR, p. 176).

Le jugement de Meursault donne lieu par la suite à ce que Camus appelle dans son essai un « verdict absurde » : « De même nous estimerons qu'un verdict est absurde en l'opposant au verdict qu'en apparence les faits commandaient. » (MS, p. 239) Le procès devient un réquisitoire contre Meursault pour avoir enterré sa mère avec un cœur dur ou pour avoir tiré quatre fois sur un corps inerte. Dans les deux cas, la raison fondamentale

reste le corps. Dans le premier cas, Meursault est accusé d'avoir dormi, d'avoir bu du café au lait et d'avoir fumé devant le corps de sa mère. En bref, il est accusé de n'avoir pas pu résister à ses besoins corporels :

> On avait fait une enquête à Marengo. Les instructeurs avaient appris que « j'avais fait preuve d'insensibilité » le jour de l'enterrement de maman. « Vous comprenez, m'a dit mon avocat, cela me gêne un peu de vous demander cela. Mais c'est très important. Et ce sera un gros argument pour l'accusation, si je ne trouve rien à répondre. » (ÉTR, p. 178)

Dans le second cas, l'accusation ne porte pas sur le corps de Meursault mais sur l'action de ce dernier sur le corps de l'Arabe :

> Peu de temps après, j'étais conduit de nouveau devant le juge d'instruction. […] Il m'a pressé de lui retracer ma journée. Je lui ai retracé ce que déjà je lui avais raconté : Raymond, la plage, le bain, la querelle, encore la plage, la petite source, le soleil et les cinq coups de revolver. À chaque phrase il disait : « Bien, bien. » Quand je suis arrivé au corps étendu, il a approuvé en disant : « Bon. » (ÉTR, p. 179)

Le jugement de Meursault est donc le procès du corps. Les accusations sont portées sur son rapport avec son corps devant le corps de sa mère ou sur ses actions contre le corps de l'Arabe. Les jeux corporels de l'accusation par le corps apparaissent à travers le regard accusateur ou méprisant. Meursault devine sa culpabilité dans le regard des autres. Le narrateur est coupable dès la veillée de sa mère, comme le montre le regard du vieillard sur Meursault pendant son sommeil :

> Je me souviens qu'à un moment j'ai ouvert les yeux et j'ai vu que les vieillards dormaient tassés sur eux-mêmes, à l'exception d'un seul qui, le menton sur le dos de ses mains agrippées à la canne, me regardait fixement comme s'il n'attendait que mon réveil. (ÉTR, p.146)

Dans la foule, le narrateur détecte d'autres regards. Il sent qu'il est vu par plusieurs autres personnes : « J'ai diné chez Céleste. J'avais déjà commencé à manger lorsqu'il est entré une bizarre petite femme qui m'a demandé si elle pouvait s'asseoir à ma table. »

(ÉTR, p. 166). Plus tard, à son jugement, Meursault revoit le même visage : « […] Céleste s'est levé. J'ai reconnu à côté de lui la petite bonne femme du restaurant. Elle me regardait avec intensité. » (ÉTR, p. 191) À tous ces regards s'ajoutent ceux des journalistes venus nombreux pour le procès : « Pendant tout ce temps, les journalistes écrivaient. Je sentais le regard du plus jeune d'entre eux et de la petite automate » (ÉTR, p. 191). La plupart des regards qui se posent sur Meursault expriment une haine dévastatrice :

> […] l'avocat m'a coupé et a paru très agité. […] Il a réfléchi. Il a demandé s'il pouvait dire que ce jour-là j'avais dominé mes sentiments naturels. Je lui ai dit « Non, parce que c'est faux » Il m'a regardé d'une façon bizarre, comme si je lui inspirais un peu de dégoût. (ÉTR, p. 178)

Le regard de la compassion se lit dans les yeux de certains témoins qui sont proches de Meursault et qui connaissent sa personnalité. Céleste qui essaye de défendre Meursault, laisse paraître dans ses yeux la volonté de lui venir en aide, mais en vain : « Comme s'il était arrivé au bout de sa science et de sa bonne volonté, Céleste s'est alors retourné vers moi. Il m'a semblé que ses yeux brillaient et que ses lèvres tremblaient. Il avait l'air de me demander ce qu'il pouvait encore faire » (ÉTR, 178).

Entre les regards de haine des uns et de compassion des autres se trouve un autre regard. Le coupable détecte dans la foule des journalistes deux yeux sur lesquels il se focalise et qui le lorgnent sans jugement. Meursault, comme le jeune journaliste, refuse de se juger, de se voir en coupable ou en victime :

> Les journalistes tenaient déjà leur stylo en main. Ils avaient tous le même air indifférent et un peu narquois. Pourtant, l'un d'entre eux, beaucoup plus jeune, habillé en flanelle grise avec une cravate bleue, avait laissé son stylo devant lui et me regardait. Dans son visage un peu asymétrique, je ne voyais que ses deux yeux, très clairs, qui m'examinaient attentivement, sans rien exprimer que fût définissable. Et j'ai eu l'impression bizarre d'être regardé par moi-même. (ÉTR, p. 178)

Le regard est aussi un signal qui permet au narrateur de savoir ce qui l'attend. Si les yeux dans les yeux permettent d'exprimer la compassion ou l'antipathie, les yeux

détournés symbolisent la culpabilité du narrateur. Lors du jugement, les yeux détournés du concierge ne tardent pas à faire mesurer à Meursault toute l'ampleur de sa culpabilité :

> En arrivant, le concierge m'a regardé et il détourné les yeux. Il a répondu aux questions qu'on lui posait. Il a dit que je n'avais pas voulu voir maman, que j'avais fumé, que j'avais dormi et que j'avais pris du café au lait. J'ai senti alors quelque chose qui soulevait toute la salle et, pour la première fois, j'ai compris que j'étais coupable. (ÉTR, p. 193)

La lecture de la sentence de Meursault est aussi un moment poignant où se répète ce type de regard : « Quand la sonnerie a encore retenti, que la porte du box s'est ouverte, c'est le silence de la salle qui est monté vers moi, le silence, et cette singulière sensation que j'ai eue lorsque j'ai constaté que le jeune journaliste avait détourné les yeux. » (ÉTR, p. 193)

Le regard qui est en rapport avec l'altérité est souvent accompagné d'une connotation négative. C'est le regardant qui juge le regardé avec répugnance (Meursault vu par les amis de sa mère ou Meursault vu par l'assistance lors de son jugement). La notion de regard inclut parfois celle de violence du regardant ou de l'objet regardé (Le couteau de l'Arabe). La violence dans *L'Étranger* est rarement verbale. Elle s'inscrit pleinement dans le corporel et apparaît à travers les traitements réservés aux corps dans l'œuvre. Ces derniers font notamment l'objet de violences. Les corps apparaissent même comme un espace sur lequel s'écrit le crime aux moyens d'instruments (couteau, revolver). La main joue une fonction capitale dans les rapports qui lient l'homme aux objets dans ses besoins quotidiens. Dans le *Dictionnaire du corps dans l'antiquité*, la main est définie comme un instrument ou encore un outil :

> De manière significative, Galien débute son traité *De l'utilité des parties du corps humain* avec un chapitre sur la main, l'instrument le plus adapté à un animal intelligent, car la main est l'outil idéal pour toutes les activités (pour faire la charpenterie, manier une arme, écrire ou réaliser d'innombrables autres tâches)[93].

[93] Lydie Bodiou et Véronique Mehl, *Dictionnaire du corps dans l'Antiquité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019, p. 367.

En plus de son aspect instrumental, la main partage également des liens avec la parole. Elle l'appuie, l'exprime par les gestes et même la remplace dans les instants de silence volontaire ou d'impossibilité de s'exprimer verbalement : « Plusieurs auteurs s'intéressent au rapport des gestes des mains et du langage verbal[94]. »

La main et l'écriture sont fortement associées dans *L'Étranger.* Le moment où Meursault accepte d'écrire la lettre de Raymond pour inviter sa compagne est marquant car il débute les hostilités qui aboutissent au meurtre de l'Arabe. Une série de mains associées à la violence et au crime apparaissent dans le roman. Les actions de la main sur le corps sont en même temps les moments de l'expression de la douleur et de la frayeur et sont associés à des bruits. Différents types de bruits apparaissent :

> On a d'abord entendu une voix aiguë de femme et puis Raymond qui disait : « Tu m'as manqué, tu m'as manqué, je vais t'apprendre à me manquer » Quelques bruits sourds et la femme a hurlé, mais de si terrible façon qu'immédiatement le palier s'est rempli de monde. (ÉTR, 161)

Le bruit sourd de la main qui frappe sur le corps revient avec l'agent qui frappe Raymond au visage : « Enlève ta cigarette de la bouche quand tu me parles », a dit l'agent. Raymond a hésité, m'a regardé et a tiré sur sa cigarette. À ce moment, l'agent l'a giflé à toute volée d'une claque épaisse et lourde, en pleine joue » (ÉTR, p. 161-162).

La scène de la bataille contre les Arabes sur la plage marque aussi la présence et l'importance de la main dans l'exercice de la violence du corps contre le corps. Il n'y a cependant pas que la main, d'autres instruments entrent aussi en jeux lors des scènes de violence. Le couteau comme instrument de traçage apparait avec les Arabes qui marquent Raymond à la main et à la bouche. Ces instants marquent la présence du corps blessé, ensanglanté. Dans tous ces cas, la main est omniprésente, elle est le moteur du crime. Dans la scène de bagarre avec les Arabes, la main est la première arme utilisée.

> Les Arabes avançaient lentement et ils étaient déjà beaucoup plus rapprochés. Nous n'avons pas changé notre allure, mais Raymond a dit : « S'il y a bagarre, toi, Masson, tu prendras le deuxième. Moi, je me charge de mon type. Toi, Meursault,

[94] *Ibid.,* p. 368.

> s'il en arrive un autre, il est à toi. » J'ai dit « Oui » et Masson a mis ses mains dans sa poche. (ÉTR, p. 172).

Les agressions commencent lorsque les mains entrent en actions. Une série de coups de poing conduit à une effusion de sang et la violence monte en crescendo :

> Raymond a frappé alors une première fois et il a tout de suite appelé Masson. Masson est allé à celui qu'on lui avait désigné et il a frappé deux fois avec tout son poids. L'Arabe s'est aplati dans l'eau, la face contre le fond, et il est resté quelques secondes ainsi, des bulles crevant à la surface, autour de sa tête. Pendant ce temps Raymond aussi a frappé et l'autre avait la figure en sang. (ÉTR, p. 172)

On peut distinguer trois niveaux à la violence faite par les mains. La main qui frappe avec un bruit sourd (Raymond contre sa maîtresse ou l'agent contre Raymond) ; la main qui trace sans bruit ni sourd ni sonore (Raymond contre les Arabes) ; la main qui déclenche une arme à feu, produisant un bruit sec et sonore : « Tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver. La gâchette a cédé, j'ai touché le ventre poli de la crosse et c'est là, dans le bruit à la fois sec et assourdissant, que tout a commencé » (ÉTR, p. 176). Ces rapports entre les agissements de la main et les bruits qu'ils produisent permettent de faire le lien entre le toucher et l'ouïe.

Le corps, en plus d'être un élément imposant à l'intérieur de chaque genre revient et varie d'un genre à un autre. La main par exemple, en plus du roman, joue un rôle central dans les deux pièces de théâtre à savoir *Caligula* et *Le Malentendu* dans lesquelles elle symbolise la fatalité du crime. Les mots émanent du corps ou se transforment en corps vivant pour briser la frontière entre l'absurde et le réel. L'absurde cesse d'être un concept abstrait et s'incarne sur scène dans des personnages qui parlent et qui agissent.

III - Le genre théâtral dans le Cycle de l'absurde

Camus compose deux pièces de théâtre dans chacun de ses cycles. Si ce nombre paraît dominant par rapport à l'essai et au roman, il semble que cela s'explique par la nature même du genre théâtral qui est corporelle. Dans ses travaux sur le théâtre camusien, Sophie Bastien insiste sur les travaux de Camus en tant que metteur en scène de ses

propres ouvres. Par ailleurs, elle souligne l'importance des pièces de théâtre qu'elle considère comme les plus marquantes de la création camusienne :

> Tout d'abord, si le Camus essayiste et journaliste est réputé prolifique, on a peut-être moins compris que dans le domaine de la fiction, c'est dans le genre dramatique – et non dans le genre narratif – qu'il s'avère le plus fécond. On croyait qu'il n'avait composé que quatre pièces de son cru – *Caligula, Le Malentendu, L'État de siège* et *Les Justes*, cependant la nouvelle collection camusienne dans la « Bibliothèque de la Pléiade » en ajoute deux inédites[95].

Le théâtre se distingue de l'essai et du roman par le fait qu'il est une œuvre collective : « Quant à l'homme, il redécouvre la joie physique dans "un métier où le corps compte," dans un risque entrepris en groupe où l'aventure est poursuivie en commun jusqu'au soir palpitant de la générale[96]. » On retrouve de nouveau une certaine gradation entre ces genres. Le roman est une entreprise purement solitaire, l'essai, on l'a vu, se construit avec les paroles et les pensées d'autrui tandis que le théâtre résulte de la socialisation. Le corps de l'écrivain se confronte au corps des autres. La dimension abstraite du l'essai et du roman par rapport au théâtre découle de la possibilité que ce dernier a de donner un corps aux personnages. La scène, qui est l'objectif final du théâtre, est aussi une épreuve corporelle. Mais le théâtre camusien ne se limite pas à l'importance du corps dans la mise en scène, il est aussi présent sur le plan thématique et sur le plan stylistique. David H. Walker interprète la corporalité dans le théâtre camusien comme une distance que l'auteur prend avec le théâtre classique. Cela sous-entend d'une part la liberté que l'auteur prend dans la création et dans la mise en scène. De l'autre, son projet contribue à mieux vulgariser l'art théâtral par le biais d'un langage plus universel qui est celui du corps : « Camus ressent le besoin de briser le carcan des formes classiques pour ramener le théâtre à la réalité corporelle[97]. »

---

[95] Sophie Bastien, Géraldine F. Montgomery et Mark Orm (dir.), *La passion du théâtre : Camus à la scène*, New-York, Radopi, 2011, p. 12.
[96] Illona-Claire Coombs, *Camus, l'homme de théâtre*, Paris, A. G. Nizet, 1968, p. 5.
[97] David H. Walker, « Albert Camus : La formation d'un homme de théâtre », dans : Sophie Bastien, Géraldine F. Montgomery et Mark Orm (dir.), *La passion du théâtre : Camus à la scène*, New-York, Radopi, 2011, p. 99.

Le théâtre dans *Caligula* permet la mise en scène de l'absurde par la représentation des corps commandés par un empereur dément. C'est un aspect qui concrétise davantage ce qui a été abordé dans le roman et l'essai. L'absurde atteint une dimension expressive beaucoup plus concrète par les actions des sujets de Caligula. La parole de l'empereur dément se transforme en actions concrètes. Il lui suffit de dire pour que ce qu'il réclame soit. Les didascalies, utilisées dans le texte théâtral pour donner des renseignements sur les personnages ou les actions, participent à la concrétude de la parole dans *Caligula*. Lorsque Caligula devient Venus, tout est mis au point pour réaliser en action les paroles de l'empereur :

> **CAESONIA**
> Adorez et donnez votre obole. Approchez, messieurs. La représentation va commencer.
> *Cymbales. Mouvements d'esclaves qui apportent divers objets sur l'estrade.*

Cette transformation donne lieu à une mise en scène élaborée.

> **HÉLICON**
> Une reconstitution impressionnante de la vérité, une réalisation sans précédent. Les décors majestueux de la puissance divine ramenés sur terre, une attraction sensationnelle et démesurée, la foudre *(les esclaves allument des feux grégeois)*, le tonnerre *(on roule un tonneau plein de cailloux)*, le destin lui-même dans sa marche triomphale. Approchez et contemplez ! (CAL, 359-360)

L'enjeu théâtral et corporel de ce passage est crucial. D'une part, Camus instaure une mise en abyme. Caligula, le héros de la pièce, cesse de prendre part à l'action ou du moins à l'exécution de l'action. Il se dissocie des acteurs qui exécutent sa parole. L'acteur qu'il est devient un spectateur qui surveille son public, assisté de Caesonia. Auteur et acteur tyrannique, Caligula impose à son public captif ses réactions :

> **CALIGULA**
>
> Écoutez alors. *(Avec une violente colère.)* Je veux que tout le monde rie. Toi, Lepidus, et tous les autres. Levez-vous, riez. *(Il frappe sur la table.)* Je veux, vous entendez, je veux vous voir rire.
>
> *Tout le monde se lève. Pendant toute cette scène, les acteurs, sauf Caligula et Caesonia, pourront jouer comme des marionnettes.* (CAL, p. 346)

Caligula se sert également des corps pour concrétiser sa pensée absurde et funeste. Selon Cherea : « Il transforme sa philosophie en cadavres… » (CAL, p. 343).

Dans *Caligula*, le théâtre est corporel non seulement par sa thématique mais aussi par son mécanisme esthétique. Marie-Gabrielle Nancey-de-Gromard insiste sur la dimension profondément charnelle du personnage central de la pièce :

> Caligula met en avant le bas corporel, il exhibe sans retenue ses bas instincts, torture sans répit ses victimes car le corps ne ment pas. S'il peut être glorieux, désirant et désirable, il est aussi le lieu du déclin, de la finitude et de la souffrance. « Homme de chair », Caligula s'efforce en permanence de briser les valeurs illusoires de ces « hommes reflet » que sont les Patriciens, et de les mettre face à leur statut de marionnettes, de pantins épris d'un monde dénué de « passions et de cris »[98].

Dans une forme de mise en abyme, le théâtre dans le théâtre intervient souvent pour mettre en scène un fait passé ou pour anticiper le futur. Caligula utilise ce procédé pour incarner son pouvoir absolu. Héros absurde, Caligula théâtralise l'absurdité en usant de son pouvoir pour transformer tous les sujets de son empire en personnages absurdes. Son statut social d'empereur le place au-dessus des autres héros absurdes.

Le corps, moteur de l'action théâtrale dans les didascalies, est aussi le sujet central des polémiques et des interactions entre les personnages dont l'altérité se vit dans l'adversité quotidienne, c'est-à-dire dans la confrontation. Le héros absurde dans le théâtre camusien vise un objectif que d'autres personnages, qui sont ses adversaires, empêchent. Valentina Blanchi soutient que l'adversité est une composante déterminante du théâtre de

---

[98] Marie-Gabrielle Nancey-de-Gromard, « Les didascalies dans Caligula ou la représentation d'un théâtre de cruauté », dans : Sophie Bastien, Géraldine F. Montgomery et Mark Orm (dir.), *La passion du théâtre : Camus à la scène*, New-York, Radopi, 2011, p. 62.

l'absurde. Ainsi, chez les héros du nouveau théâtre, l'adversité a trait non seulement au personnage mais aussi à l'avancement de la scène :

> Si l'on est d'accord que l'adversité remplace, d'une façon subtile et très originale chez Beckett, la traditionnelle intrigue, l'action des pièces beckettiennes consisterait justement dans des stratégies humaines s'y opposant. L'on remarque toutefois que dans des pièces d'une assez grande envergure et complexité de la trame telles que *Fin de partie* et *En attendant Godot*, l'action ne débute pas lorsque l'adversité lance sa provocation, mais au moment où il paraît qu'il n'y a plus rien à faire[99].

Lorsque l'adversité devient irréversible, l'action débute et le théâtre se concrétise. Dans *Caligula*, la pièce prend l'allure d'une tragédie lorsque les patriciens jugent que Caligula est nuisible et qu'il doit disparaître. Dans *Le Malentendu* le virage dans le tragique se concrétise lorsque Martha et la mère découvre l'identité du présumé étranger qu'elles ont assassiné.

A - Corporalité et théâtralité : du crime au suicide dans *Le Malentendu*

Le Malentendu présente une confrontation entre un individu et sa famille. L'absurde découle du traitement cruel d'un personnage familier perçu comme un étranger. Jan veut montrer qui il est sans le dire, il veut dire son amour à sa mère sans prononcer un mot. Pendant ce temps, cette dernière, encouragée par sa sœur, prépare sa mort dans une tasse de thé. La confrontation apparait également entre Jan et sa femme qui veut dissuader son époux de son projet ; entre Martha et la Mère qui est lassée de tuer de pauvres innocents dans son auberge. *Le Malentendu*, c'est Jan seul contre sa famille. *Caligula* présente la confrontation d'un individu seul contre son empire, car l'empereur Caligula profane les lois de la société, de la politique et de la morale.

La théâtralité du *Malentendu* est liée à la question identitaire, car certains personnages ignorent l'identité de Jan. Pierre-Louis Rey souligne : « En cachant son identité, Jan commet "une absurdité", c'est-à-dire une grosse bêtise. Comme les pitreries de Caligula, sa conduite ne rejoint qu'à la faveur d'une confusion verbale la situation

---

[99] Valentina Blanchi, « Le personnage dans le nouveau théâtre français (Beckett et Ionesco) », *Intertex*t, 2016 (printemps), p. 247.

ontologique de l'absurde[100]. » Il s'agit cependant d'une identité avant tout corporelle car Jan cherche à cacher son identité tout en mettant son corps de l'avant, espérant que sa mère et sa sœur pourront le reconnaitre. Les moments importants de la pièce ainsi que tous ses enjeux se nouent autour de cette unique question : la Mère et Martha pourront-elles reconnaître Jan qui arrive à l'auberge avec Maria ? Si le protagoniste est reconnu, la pièce s'arrête. Le protagoniste a des gestes d'affection envers sa mère mais sans réussir à attirer son attention. Martha et la Mère sont incapables de porter attention à l'identité des clients qu'elles reçoivent parce qu'elles savent que ces derniers doivent mourir. Elles veulent en effet faire fortune en volant et en assassinant les clients fortunés qui séjournent dans leur auberge. Jan est vu par les deux personnages comme un corps qui doit finir dans la rivière.

Ainsi, *Le Malentendu* devient une forme de dialogue de sourds où la volonté de se faire découvrir de Jan se confronte désespérément à l'aveuglément et à la surdité de Martha et de la Mère. Ainsi, la pièce *Le Malentendu* se fonde sur la crise de la communication verbale qui, à son tour, permet de lier la corporalité à l'absurdité. Nous avons souligné l'importance des perceptions sensorielles dans le Cycle de l'absurde. Dans *Le Malentendu*, l'ouïe et la vue occupent une place cruciale : « *Le Malentendu* est la tragédie de la communication humaine. On n'a pas assez remarqué qu'il en va de même pour toutes les œuvres du Cycle de l'absurde sans exception. Après tout, « absurde » et « surdité » sont de la même famille ![101] »

L'absurdité est aussi liée à la gestuelle. Jan révèle à son épouse son projet de mettre sa mère et sa sœur à l'épreuve. Pour ce faire, il veut se faire passer pour un étranger. Maria, l'épouse de Jan, n'est pas d'accord. Elle trouve le projet de son mari absurde et pour marquer son refus, elle refuse de l'écouter : « […] je ne t'écoute plus, je me bouche les oreilles quand tu prends cette voix que je connais bien. C'est la voix de la solitude, ce n'est pas celle de l'amour » (MAL, p. 464).

Jan réalise son projet malgré le refus de Maria. Lorsqu'il est reçu à l'auberge, plusieurs autres gestes nous permettent de saisir l'importance du langage corporel. La

---

[100] Pierre-Louis Rey, « Philosophie de l'absurde, théâtre de l'absurde ? », dans : Sophie Bastien, Géraldine F. Montgomery et Mark Orm (dir.), *La passion du théâtre : Camus à la scène*, New-York, Radopi, 2011, p. 21.

[101] Alain Costes, *Albert Camus ou la parole manquante : étude psychanalytique*, Paris, Fayot, 1973, p.120.

Mère s'abstient de regarder l'arrivant afin d'éviter de créer une familiarité avec lui. Au refus de regarder s'ajouter la faible capacité de voir : « Je vois mal et je l'ai mal regardé. Je sais, par expérience, qu'il vaut mieux ne pas les regarder. Il est plus facile de tuer ce qu'on ne connaît pas » (MAL, p. 458-459). Quant à Jan, il est attentif et très affectueux. Il s'aperçoit de la vieillesse de sa mère et ne peut s'empêcher d'avoir des réflexes d'un fils dans sa situation : « *Elle se lève, il veut l'aider* » (MAL, p. 472).

Le dynamisme du *Malentendu* est assuré par le corps. Le drame de Jan commence à la consommation de la boisson qui lui est offerte. Progressivement, sa situation physique se dégrade, cela apparaît surtout dans les didascalies. Une série de descriptions font état de l'affaiblissement de Jan. D'abord, sa faculté mentale et ses capacités de parler sont réduites : « *Il parle moins facilement* » (MAL, p. 482). Ensuite, « *...il s'appuie à la table* » (MAL, p. 483) ; « *... il semble céder à la lassitude et s'accoude à l'oreiller* » (MAL, p. 483). Dans cette transition vers la chute du corps, la posture joue un rôle important. De la posture assise qui témoigne de la lassitude, Jan passe à la posture couchée : « *Il soupire, s'étend à moitié* » (MAL, p. 483). Cette dernière posture marque son effondrement. Le personnage perd enfin sa voix : « il dit des mots qu'on n'entend pas, d'une voix à peine perceptible » (MAL, p. 483). Le sommeil est alors déclenché. Jan perd son identité et devien un simple corps allongé : « Martha, après avoir éclairé le corps, d'une voix étouffée : Il dort » (MAL, p. 483).

Le personnage du Vieux domestique est symbolique dans *Le Malentendu*. Bien que tenant un rôle subalterne, il est déterminant dans l'apport du corps au fonctionnement de la pièce :

> **JAN**
> Vous avez un domestique bizarre.
> **MARTHA**
> C'est la première fois qu'on nous reproche quelque chose à son sujet. Il fait toujours très exactement ce qu'il doit faire. (MAL, p. 465-466)

Sa « bizarrerie » est corporelle et résulte de sa position ambiguë entre la parole et le silence, entre la surdité et la capacité d'entendre :

> **JAN**
>
> Oh ! ce n'est pas un reproche. Il ne ressemble pas à tout le monde, voilà tout. Est-il muet ?
>
> **MARTHA**
>
> Ce n'est pas cela.
>
> **JAN**
>
> Il parle donc ?
>
> **MARTHA**
>
> Le moins possible et seulement pour l'essentiel
>
> **JAN**
>
> En tout cas, il n'a pas l'air d'entendre ce qu'on lui dit.
>
> **MARTHA**
>
> On ne peut pas dire qu'il n'entende pas. C'est seulement qu'il entend mal. (MAL, p. 465-466)

Pièce de théâtre tragique, *Le Malentendu* joue un rôle important dans le Cycle de l'absurde et diffère de *Caligula* par la banalité de son sujet et de ses personnages. Bien qu'elle mette en scène un infanticide, elle débute à la manière d'une comédie. C'est d'ailleurs ce qui lui vaut l'appellation de « comédie sanglante » par Maria :

> **MARIA**
>
> Oh ! mon Dieu, je savais que cette comédie ne pouvait être que sanglante, et que lui et moi serions punis de nous y prêter. Le malheur était dans ce ciel. *(Elle s'arrête devant la table et parle sans regarder Martha*.) Il voulait se faire reconnaître de vous, retrouver sa maison, vous apporter le bonheur, mais il ne savait pas trouver la parole qu'il fallait. Et pendant qu'il cherchait ses mots, on le tuait. (MAL, p. 484)

La comédie du *Malentendu* se termine par le sang à cause de l'absence des mots et de l'incapacité du langage corporel à les remplacer. Pendant que *Le Malentendu* est une comédie qui se termine de façon tragique, *Caligula* est une tragédie dont le héros fait jaillir le rire de la souffrance.

B- Du toucher à la folie : Le corps comme élément déclencheur de l'absurdité dans *Caligula*

Caligula commence par une situation tragique : la disparition de l'empereur à la suite du décès de son amante. Caligula n'est pas un empereur comme les autres, et ce qui le rend différent est sa folie qui est provoquée par le corps de la défunte. Par le témoignage de Scipion, nous comprenons que la démence de Caligula se déclenche lorsqu'il touche le corps de Drusilla :

> **SCIPION**
> Oui. J'étais présent, le suivant comme de coutume. Il s'est avancé vers le corps de Drusilla. Il l'a touché avec deux doigts. Puis il a semblé réfléchir, tournant sur lui-même, et il est sorti d'un pas égal. Depuis, on court après lui. (CAL, p. 329).

Camus met l'accent sur le corps tout au long de la pièce, tantôt en se focalisant sur le corps de Caligula lui-même, tantôt en mettant l'emphase sur les corps d'autres personnages. Après sa disparition, Caligula revient transformé, presque méconnaissable. Une métamorphose corporelle importante advient qui établit une profonde rupture entre le premier Caligula et l'empereur fou :

> *Caligula entre furtivement par la gauche. Il a l'air égaré, il est sale, il a les cheveux pleins d'eau et les jambes souillées. Il porte plusieurs fois la main à sa bouche. Il avance la main vers le miroir et s'arrête dès qu'il aperçoit sa propre image. Il grommelle des paroles indistinctes, puis va s'asseoir, à droite, les bras pendants entre les genoux écartés.* (CAL, p. 330)

La pièce est centrée sur cette transformation. Caligula est presque réduit à l'animalité. Il revient de son errance avec un langage et une figure absurdes. Celui-ci vit une période de deuil, mais son désespoir n'est pas seulement un mal de l'âme, il est aussi physique :

> **CALIGULA**
> Je savais qu'on pouvait être désespéré mais j'ignorais ce que ce mot voulait dire. Je croyais comme tout le monde que c'était une maladie de l'âme. Mais non, c'est le

> corps qui souffre. Ma peau me fait mal, ma poitrine, mes membres. J'ai la tête qui creuse et le cœur soulevé. Et le plus affreux, c'est ce goût dans la bouche. Ni sang, ni mort, ni fièvre, mais tout cela à la fois. Il suffit que je remue la langue pour que tout redevienne noir et que les êtres me répugnent. (CAL, p. 338)

Cette douleur donne lieu à une description détaillée de sa répartition dans les différentes parties de son corps : la poitrine et les membres, la tête et le cœur. La fonction sensorielle qui active le malaise est le goût dont l'organe est la langue.

Caligula surmonte sa dépression par le projet de jouir d'une liberté extrême. Cette liberté n'est pas seulement une liberté de pensée mais elle est aussi celle de disposer de son corps et des corps de ses sujets. Sa philosophie absurde repose sur la domination par la violence et la terreur. Après avoir conquis les esprits, il soumet les corps. Le corps devient ainsi le moyen de réaliser ses desseins absurdes. Pierre-Louis Rey confirme ce rôle crucial du corps dans le théâtre camusien de façon générale : « Pour les auteurs du "théâtre de l'absurde", de façon ontologique, le corps est là. Aux yeux de Camus, il est un moyen. Il ne sert pas seulement à faire transiter le message de l'écrivain[102], … »

En d'autres termes, Caligula réussit à devenir un dieu lorsqu'il sème la panique dans son empire. L'obéissance à son égard devient unanime et sa parole se transforme en action exécutée à la lettre par ses sujets de peur d'être tués. Bourreau des corps de ses sujets, il va encore plus loin dans son projet de les faire souffrir. Il décide de déclencher la famine pour affliger et affaiblir son peuple :

> **CALIGULA**
> Demain, il y aura famine.
> **L'INTENDANT**
> Mais le peuple va gronder.
> **CALIGULA**, *avec force et précision*
> Je dis qu'il y aura famine demain. Tout le monde connaît la famine, c'est un fléau. Demain, il y aura fléau. (CAL, p. 350)

[102] Pierre-Louis Rey, « Philosophie de l'absurde, théâtre de l'absurde ? », dans : Sophie Bastien, Géraldine F. Montgomery et Mark Orm (dir.), *La passion du théâtre : Camus à la scène*, New-York, Radopi, 2011, p. 23.

Les transgressions de Caligula s'expriment également par des actes immoraux, de violence et de dérision. Après avoir fait des humains ce qu'il veut, il s'attaque aux dieux. Il décrète ainsi qu'il est Venus et prête son corps au jeu des dieux. Il devient un homme-dieu. Camus parodie la religion chrétienne, la trinité est incarnée par les trois attributs de Caligula et à l'instar du Christ, son corps devient le temple des dieux qu'il incarne : « Une fois de plus, les dieux sont descendus sur terre. Caïus, César et dieu, surnommé Caligula leur a prêté sa forme tout humaine » (CAL, p. 359). Caligula pousse son blasphème plus loin en donnant des dieux qu'il incarne, une image indésirable : « J'ai pris le visage bête et incompréhensible des dieux » (CAL, p. 363).

Caligula ne se contente pas d'affliger, de torturer et de violer. La résistance à la souffrance corporelle le fascine. Cherea, l'un des patriciens, rapporte « que Caligula a donné quatre-vingt-un mille sesterces à un esclave voleur que la torture n'avait pas fait avouer » (CAL, p. 373). Très sadique, Caligula trouve du plaisir à infliger une mort lente et à voir ses sujets souffrir avant leur dernier soupir :

> **CHEREA**, *sans broncher*
> Connaissez-vous le mot favori de Caligula ?
> **LE VIEUX PATRICIEN**, *prêt aux larmes*
> Oui. Il le dit au bourreau : « Tue-le lentement pour qu'il se sente mourir » (CAL, p. 374).

C - Théâtralité et criminalité : lier par le sang

Les deux pièces de théâtre, *Le Malentendu* et *Caligula*, à travers leurs personnages principaux, font du théâtre dans le Cycle de l'absurde, un lieu privilégié de la corporalité. Leurs intrigues sont dynamisées par les corps en mouvement, par les douleurs corporelles, par l'empoisonnement et le crime. Le crime, qui est le sujet principal du *Malentendu,* est aussi un élément cyclique important car il est synonyme de répétition scénique :

> **LA MÈRE**, *avec lassitude*
> Seul et riche, oui, Et alors nous devrons recommencer.

MARTHA

Nous recommencerons, en effet. Mais nous serons payées de notre peine. (CAL, p. 457)

Les deux pièces enrichissent la variété générique du Cycle de l'absurde. Maria, la femme de Jan, définit, on l'a vu, *Le Malentendu* comme une « comédie sanglante ». Caligula définit sa pièce comme une « tragédie céleste » :

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. (CAL, p. 362)

Les personnages sont issus de milieux différents. *Caligula* met en scène des personnages nobles issus d'une classe dirigeante : l'empereur Caligula lui-même entouré des patriciens. À la cour s'oppose les citoyens de Rome qui finissent par se révolter. *Le Malentendu* en revanche se situe dans un milieu ordinaire, presque banal. Ce qui rassemble les deux pièces est l'absurdité issue de la corporalité.

Tout dans *Caligula* s'organise autour du corps. De la mort de Drusilla au meurtre du personnage éponyme, le corps commande les actions. L'absurde atteint son summum avec Caligula qui personnifie l'absurde. Ses agissements rappellent, de ce point de vue, le genre médiéval de la psychomachie et encore davantage le personnage du Vice. Ce personnage, Bernard Spivack[103] l'a montré, a occupé, au détriment des Vices, une importance de plus en plus grande dans les psychomachies théâtrales («morality play»). Très populaire, celui-ci a même survécu quelque temps au théâtre comme personnage, alors même qu'avaient disparu ou s'étaient considérablement affaiblies les conventions allégoriques. Le Vice se serait même glissé, sommairement maquillé, dans le théâtre de Skakespeare. Spivack révèle, par exemple, tout ce que Iago, le traître de la pièce *Othello*, doit au Vice. Spivack montre de plus que le personnage du Juif diabolique dans le théâtre

[103] Bernard Spivack, *Shakespeare and the Allegory of Evil*, New York, Columbia University Press, 1958.

élisabéthain (Shylock dans *Le marchand de Venise* de Shakespeare, Barabas dans *The Famous Tragedy of the Rich Jew of Malta* de Marlowe) possède les mêmes caractéristiques et s'appuie sur les mêmes conventions théâtrales que le Vice.

Caligula, tout au long de la pièce, incarne l'Absurde :

> **CALIGULA**
> À raison de nos besoins, nous ferons mourir ces personnages dans l'ordre d'une liste établie arbitrairement. À l'occasion, nous pourrons modifier cet ordre, toujours arbitrairement. (CAL, p. 335)

La « prière sacrée à Caligula-Vénus » est, on l'a vu au précédent chapitre, une prière à l'absurde. La mort et l'absurde sont indissociables parce que nul ne peut éprouver consciemment la mort, à l'instar de l'absurde qui se vit dans un état d'inconscience. Par ailleurs, l'absurde, aussi bien que la mort sont arbitraires. La manière dont Caligula ordonne la mort de façon désordonnée est donc une façon de se substituer à l'absurde. Aucune explication ne peut justifier la mort des jeunes, des enfants, des innocents. Encore moins celle rire des malheurs à l'instar de Caligula qui oblige Lepidus à rire de la mort de son fils et ses citoyens à rire du meurtre d'un enfant qu'il commet. La révolte des citoyens contre Caligula est finalement une forme de revanche contre l'absurde personnifiée.

Ce chapitre permet de saisir l'importance de la corporalité au niveau des divers genres qui constituent le *Cycle de l'absurde*. Nous avons pu prouver que le corps est prédominant dans chaque volume. Il est l'un des éléments les plus pertinents du *Mythe de Sisyphe*. Dans *L'Étranger*, il conditionne plusieurs aspects qui sont à la fois thématiques et stylistiques. Il est l'un des fondements du théâtre dans *Caligula* et *Le Malentendu*.

Au-delà des volumes isolés, le corps est l'élément fédérateur de l'essai, du roman et des pièces de théâtre. Il permet également de rendre beaucoup plus concret l'absurde en l'exprimant de façon physique. L'absurdité abordée sous l'angle de la corporalité nous a permis de mieux comprendre les agissements de Sisyphe, de Meursault, de Caligula et de Martha. En même temps, chaque genre apporte au cycle une remarquable variété, soulignant pour les lectrices et lecteurs d'autres facettes de l'absurdité et de la corporalité. Ce chapitre démontre l'importance des genres dans le Cycle de l'absurde. Il permet de saisir dans sa plus large et plus profonde dimension le lien qui les unit à savoir la

corporalité. L'absurdité et la corporalité qui s'expriment dans la diversité des genres démontrent le talent et l'originalité de l'écriture camusienne.

Le maintien de l'absurde dans *Le Mythe de Sisyphe* est lié au mouvement de Sisyphe et de son éternel rocher. Cette interminable punition et ce châtiment répétitif rend le héros absurde aux yeux des lectrices et lecteurs. Sisyphe symbolise la punition et la révolte de l'homme contre sa condition humaine. Dans *L'Étranger*, l'absurde découle de l'incapacité de Meursault à résister à ses besoins corporels d'une part et de l'autre, à obéir à un corps défaillant. Finalement, Meursault est une incarnation de l'individu qui recherche sa liberté et exprime sa vérité organique dans une société qui privilégie le conformisme. Avec *Caligula*, l'absurdité atteint le sommet de l'anticonformisme, elle verse plutôt dans la transgression. Caligula est comme un avertissement contre le pouvoir abusif et violent. Le théâtre mystifie le corps humain et prévient les lecteurs et les lectrices que l'inceste aboutit à la folie tout comme le crime fratricide finit dans le suicide. Quant au *Malentendu*, il incarne l'ironie du sort et indique le mal qui retourne à son auteur. À ce niveau, le meurtre correspond au suicide car assassiner (son frère ou son fils) équivaut à se tuer.

Nous pouvons conclure que l'absurde n'est pas le résultat d'une réflexion mais la conséquence d'une réaction du corps vivant qui ignore le corps mort (Meursault à la veillée funèbre de sa mère), du corps qui touche le corps (lorsque Caligula touche Drusilla par exemple), du corps qui tue le corps (Martha et la Mère qui tuent Jan ou encore Meursault qui assassine l'Arabe). Camus nous livre, à travers la corporalité, des leçons de sagesse, d'amour et de vérité.

En fin de compte, la lecture par le biais de la corporalité met clairement en perspective l'absurdité indissociable du corporel dans le Cycle de l'absurde et fournit une explication et une interprétation plausibles de sa plurigénéricité. La grande richesse du Cycle de l'absurde nous a poussés à l'investiguer au niveau cyclique. Notre objectif est de creuser en profondeur l'apport du corps au Cycle de l'absurdité et ses retombées sur les plans stylistique et thématique.

Chapitre III

Le corps comme circuit cyclique dans le Cycle de l'absurde : *Le Mythe de Sisyphe, L'Étranger, Caligula* et *Le Malentendu*

Balzac (*La Comédie humaine*) et Zola (*Les Rougon-Macquart)*, au XIXe siècle, ont renouvelé la tradition du cycle littéraire bien avant la naissance de ce terme :

> Quel terme employer ? « Cycle » ou « série » ? Pour Balzac et Zola, la question ne se pose pas. Ils ne parlent pas de « cycle » : Balzac ignore ce mot lorsqu'il évoque son œuvre, tandis que Zola emploie celui de « série ». Car le terme de « cycle » n'appartient pas au métalangage de la critique littéraire, à l'époque où ils écrivent[104].

Sous divers vocables (roman-fleuve, roman-fresque), le cycle romanesque devient, dans la première moitié du XXe siècle, une forme en vogue en France. Jules Romains publie ainsi, entre 1932 et 1946, les 27 volumes des *Hommes de bonne volonté*. Après Colette, Proust, Pagnol et bien d'autres, Camus organise lui aussi ses œuvres en cycles : le Cycle de l'absurde constitué de quatre volumes, puis le Cycle de la révolte, qui est également tétralogique. À sa mort, Camus travaille sur *Le Premier Homme*, le versant romanesque de ce qui aurait été le Cycle de l'amour.

L'essai d'Isaiah Berlin sur Tolstoï et l'histoire commence par une maxime du poète grec Archiloque : « Le renard connaît beaucoup de choses, mais le hérisson connaît une grande chose. » La maxime permet à Berlin de diviser les auteurs en deux catégories : les renards littéraires qui pratiquent la diversité, qui se réinventent à chaque livre, et les hérissons : « who relate everything to a single central vision, one system less or more coherent or articulate, in terms of which they understand, think and feel – a single, universal, organizing principle in terms of which alone all they are and say has signifiance[105][.] » Camus est bien un hérisson littéraire. La composition des cycles camusiens, pourtant, diffère à presque tous les égards des cycles classiques.

La théoricienne du cycle Anne Besson distingue également le cycle de la « série littéraire » :

---

[104] Alain Pagès, « Pour une génétique des cycles romanesques », *Genesis*, nº 42, 2016, Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Société internationale de génétique artistique littéraire et scientifique (SIGALES), p. 8.

[105] Isaiah Berlin, *The Hedgehog and the Fox. An essay on Tolstoy's View of History*, New York, Simon and Schuster, 1970, p. 1-2.

> La série insiste davantage sur l'indépendance de ses volumes, qui forment un ensemble discontinu ; le cycle, lui, insiste davantage sur la totalité réalisée par l'ensemble, en instaurant une continuité entre ses volumes. Ces termes constituent la traduction, en termes de structure et de forme, d'une ambition différente pour chaque ensemble : la réitération pour la série, la totalisation pour le cycle[106].

La continuité entre les volumes est minimale chez Camus. Bien que les cycles camusiens forment des ensembles textuels, ce qui les distingue des autres cycles est leur plurigénéricité, c'est-à-dire la multiplicité des genres qui les constituent. Les deux cycles rassemblent ainsi un essai, un roman et deux pièces de théâtre. Ses cycles sont de plus discontinus ce qui implique qu'il n'y a ni continuité d'intrigue, ni retour d'un personnage récurrent ou d'un espace commun. Cette particularité n'affaiblit en rien la dimension cyclique des œuvres concernées qui repose sur d'autres aspects. Anne Besson précise que même dans les cycles traditionnels : « la lecture du volume isolé doit rester possible[107]. » L'indépendance des différentes œuvres des cycles camusiens est presque totale. Pourtant, la lecture de l'ensemble des volumes permet une appréhension renouvelée : « Le cycle peut ainsi jouer, tout aussi bien que la série, sur l'argument d'une relative indépendance des volumes, tout en laissant entendre beaucoup plus clairement que se passer de la lecture d'un épisode serait dommageable[108]. » L'enjeu du cycle étant « d'offrir un aspect d'une totalité cohérente à se procurer dans son entier[109] », l'absurdité et la révolte sont les sommes à tirer des cycles camusiens.

C'est dans ce sens que nous avons exploré, dans notre analyse, les différentes manifestations du corps dans le Cycle de l'absurde. Nous y avons analysé les renvois intertextuels comme facteurs de liaisons cycliques.

Nous avons également eu recours aux thématiques intervolumiques et avons souligné l'intérêt des répétitions et des reprises. Nous avons analysé les personnages en les rapprochant. Nous avons travaillé à mettre en évidence leurs points de similitude et leurs points de différence. Nous n'avons pas manqué de considérer les objets qui

---

[106] Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS éditions, 2004, p. 22.
[107] *Ibid.*, p. 20.
[108] *Ibid.*, p. 21.
[109] *Ibid.*, p. 20.

reviennent d'un volume à un autre à l'intérieur du Cycle de la révolte. Pour finir, nous avons réfléchi à l'usage de la parole chez chacun des personnages.

I- Renvois intertextuels

Les premiers écrits de Camus marquent les débuts d'interrogations qui se prolongeront tout au long de son œuvre. Dans ses premiers textes, il manifeste par exemple un intérêt pour le manichéisme et pour la contradiction. Dans *L'Envers et l'Endroit*, dans *Noces* aussi bien que dans *La Mort heureuse*, on peut remarquer la présence d'une chose et de son contraire. Cette fascination pour la contradiction est au cœur de sa réflexion sur l'absurde, on l'a vu en analysant les antithèses et les oxymores. Il faut aussi noter que l'absurde, la révolte aussi bien que l'amour apparaissent déjà dans ses premières œuvres. L'écriture de ses cycles permet à l'auteur de se focaliser sur un thème principal.

Les cycles camusiens sont avant tout thématiques. L'écrivain choisit un thème, traite de celui-ci en faisant ressortir ses différentes facettes et l'explore dans des genres différents. Son écriture est ainsi en perpétuelle mutation. On l'a vu au précédent chapitre, la forme plurigénérique joue un rôle essentiel dans cette méthode originale de composition. En passant de l'essai au roman puis au théâtre, l'auteur rend notamment son sujet plus concret et plus facile à saisir par l'esprit.

Plusieurs rapports s'établissent entre les volumes du Cycle de l'absurde qui apparaissent comme de véritables jeux de serpents et échelles dans lesquels les lectrices et les lecteurs parcourent des genres différents qui s'entrecroisent, se confrontent et se complètent. *Caligula*, on l'a vu, met en pratique les théories du théâtre présentes dans *Le Mythe de Sisyphe*. Dans ce dernier, Camus émet également des théories sur le roman qu'il explorera dans *L'Étranger*. On retrouve des échos de nombreux passages du *Mythe de Sisyphe* dans *L'Étranger* comme dans *Caligula*. Toutes les œuvres du Cycle de l'absurde apparaissent ainsi comme différentes manifestations de l'absurde. Camus invente une autre forme de cycle qui procède par répétition. L'auteur, dans *Le Mythe de Sisyphe*, souligne l'importance de la répétition :

> On comprend ici la place de l'œuvre d'art. Elle marque à la fois la mort d'une expérience et sa multiplication. Elle est comme une répétition monotone et passionnée des thèmes déjà orchestrés par le monde : le corps, inépuisable image au fronton des temples, les formes ou les couleurs, le nombre ou la détresse. (MS, p. 284)

Cette répétition constitue le socle des cycles de l'auteur. Le renvoi intertextuel est l'une des formes de cette répétition dans les cycles littéraires. Dans les cycles romanesques, ces renvois intertextuels passent, Besson le montre, par l'utilisation d'analepses et de prolepses. Ces procédés sont bien sûr impossibles dans les cycles camusiens. Les renvois intertextuels sont assez rares dans le Cycle de l'absurde et cette rareté explique peut-être que l'appartenance des œuvres de Camus à des cycles ait été somme toute assez peu étudiée. Nous avons brièvement montré, dans les chapitres précédents quelques-uns de ces renvois. Une analyse plus fouillée de deux de ces renvois ouvre des perspectives fascinantes sur l'écriture du Cycle.

A - Du *Mythe de Sisyphe* au *Malentendu*

Dans *Le Malentendu,* Camus prête littéralement à ses personnages une phrase importante du *Mythe de Sisyphe* (nous soulignons) :

> Je disais que le monde est absurde et j'allais trop vite. **Ce monde en lui-même n'est pas raisonnable, c'est tout ce qu'on en peut dire.** Mais ce qui est absurde, c'est la confrontation de cet irrationnel et de ce désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'homme. (MS, p. 233)

La phrase apparaît dans le discours de la mère au moment où elle apprend, après avoir tué Jan, que celui-ci est son fils (nous soulignons) :

> **LA MÈRE**
>
> Je sais, Martha, **cela n'est pas raisonnable**. Que signifie la douleur pour une criminelle ? Mais aussi, tu le vois, ce n'est pas une vraie douleur de mère : je n'ai pas encore crié. Ce n'est rien d'autre que la souffrance de renaître à l'amour, et cependant elle me dépasse. Je sais aussi que cette souffrance non plus n'a pas de

> **raison**. *(Avec un accent nouveau.)* **Mais ce monde lui-même n'est pas raisonnable** et je puis bien le dire, moi qui en ai tout goûté, depuis la création jusqu'à la destruction.
>
> *Elle se dirige avec décision vers la porte, mais Martha la devance et se place devant l'entrée.* (MAL, p. 488).

Il est impossible de savoir si ce renvoi est consciemment intégré par Camus dans sa pièce. La réptitition de « lui-même » le laisse pourtant deviner, de même que la reprise de cette phrase par Martha :

> **MARTHA*, relevant brusquement la tête***
>
> Non ! je ne l'avais pas reconnu. Je n'avais gardé de lui aucune image, cela est arrivé comme ce devait arriver. **Vous l'avez dit vous-même, ce monde n'est pas raisonnable.** Mais vous n'avez pas tout à fait tort de me poser cette question. Car si je l'avais reconnu, je sais maintenant que cela n'aurait rien changé. (MAL, p. 489)

La répétition de la phrase constitue à peu de choses près une mise en exergue. Les renvois intertextuels marquent l'unité paradoxale d'un cycle écrit sous le signe de la discontinuité.

Ce renvoi montre en même temps les risques que font courir à Camus l'écriture de son cycle. La plurigénéricité a ses avantages et ses périls. Le « prêt » de l'une des phrases de son essai philosophique à ses aubergistes menace ainsi le réalisme de sa pièce et de ses personnages. David H. Walker montre que la pièce reçut, après sa première représentation le 23 juin 1944, « des comptes rendus […] nettement hostiles [110]» : « [C]ertains prirent plaisir à attaquer en Camus le représentant d'une nouvelle génération dont la « philosophie » les déconcertait ou les agaçait, et en tout cas prenait trop de place, selon eux, pour la scène[111]. »

Robert Francis dans *Libération* (9 juillet 1944) ses plaignit ainsi de « la « dissertation philosophique » qui remplaçait le drame [112]». D'autres critiques soulignèrent son caractère abstrait ou trop littéraire.

---

[110] David H. Walker, « Notice du Malentendu », dans : Jacqueline Lévi-Valensi (dir.), *Albert Camus, Œuvres complètes, Vol. I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 1339.
[111] *Ibid.*
[112] *Ibid.*, p. 1340.

Le renvoi montre en même temps la richesse du cycle et l'inspiration que ce processus d'écriture donne à Camus, de même que l'interconnexion de ses œuvres. La seconde phrase de l'extrait de l'essai cité plus haut entre également en résonnance avec la pièce : « Mais ce qui est absurde, c'est la confrontation de cet irrationnel et de ce désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'homme… » (MS, p. 233) Jan, lorsqu'il discute avec sa femme Maria, fait état de ce désir de clarté :

> **JAN**
>
> Laissons cela, Maria. Je désire que tu me laisses seul ici **afin d'y voir plus clair**. Cela n'est pas si terrible et ce n'est pas une grande affaire que de coucher sous le même toit que sa mère. Dieu fera le reste. Mais Dieu sait aussi que je ne t'oublie pas dans tout cela. Seulement, on ne peut pas être heureux dans l'exil ou dans l'oubli. On ne peut pas toujours rester un étranger. Je veux retrouver mon pays, rendre heureux tous ceux que j'aime. **Je ne vois pas plus loin.** (MAL, p. 464)

L'absurde de la pièce nait de l'impossibilité de concilier ce qui parait évident pour Jan et qui est obscur pour Maria et la mère. On a vu dans le dernier chapitre l'importance de la corporalité et des sens dans le déploiement de la tragédie et Camus nous en offre un autre exemple en confrontant le désir de voir de Jan à sa myopie.

Le rapport cyclique est perceptible par la récurrence des thématiques de la corporalité et de l'absurdité. Avec *Le Malentendu*, Camus présente une situation concrète qui permet de saisir et de donner corps à la déraison issue de la confrontation entre l'irrationnel et la clarté. La construction du *Malentendu* crée une forme de divorce entre le protagoniste et sa famille en le rendant méconnaissable à leurs yeux. La liaison cyclique est étoffée par les renvois que l'on trouve dans les différents volumes. L'essai donne une explication théorique de l'absurde. Le théâtre, cependant, rend concret ce qui apparait dans l'essai par la mise en situation des personnages qui permettent d'incarner sur scène l'absurdité et la corporalité. Ainsi, la dimension absurde du monde, telle qu'exprimée dans *Le Mythe de Sisyphe*, trouve tout son sens dans *Le Malentendu*.

Camus reconnaîtra plusieurs défauts à sa pièce mais restera intraitable sur la question de la langue des personnages :

> Le langage aussi a choqué. Je le savais. […] Faire parler le langage de la tragédie à des personnages contemporain, c'était au contraire mon propos, et mon idée est que le public doit s'y habituer. Si je suis capable de beaucoup de concessions en ce qui concerne cette pièce, c'est là du moins une intention que je ne désavouerai jamais[113].

Mais l'auteur, on le voit, ne leur fait pas seulement parler le langage de la tragédie, il leur fait également parler la langue de son essai.

L'absurde découle de la confrontation de deux situations différentes et opposées. D'un côté, Jan qui est convaincu que ses parents le reconnaitront, qu'elles ne lui feront aucun mal ; de l'autre, Martha et la mère qui sont incapables de le reconnaître. Comme le dit Maria, l'épouse de Jan :

> Il voulait se faire connaître de vous, retrouver sa maison, vous apporter le bonheur, mais il ne savait pas trouver la parole qu'il fallait. Et pendant qu'il cherchait ses mots, on le tuait. (*Elle se met à pleurer*.) Et vous, comme deux insensées, aveugles devant le fils merveilleux qui vous revenait … (MAL, p. 494)

La clarté cherchée par Jan se révélera, en bout de ligne, brutale et absurde :

> **MARTHA**
>
> **Il est difficile d'être plus claire que je l'ai été.** Nous avons tué votre mari cette nuit, pour lui prendre son argent, comme nous l'avions fait déjà pour quelques voyageurs avant lui. […] Si vous voulez le savoir, il y a eu malentendu. Et pour peu que vous connaissiez le monde, vous ne vous en étonnerez pas. (MAL, p. 493-494)

Le renvoi intertextuel au *Mythe de Sisyphe* est d'autant plus important qu'il mène aux suicides de la mère et de la sœur et qu'il ramène Camus à l'incipit de son essai :

> Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux : c'est le suicide. Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie. (MS, p. 233)

Dans les tourbillons des portes tournantes du Cycle de l'absurde, *Le mythe de Sisyphe* préfigure la scène des aveux du *Malentendu* :

---

[113] *Ibid.*

> **Se tuer, dans un sens, et comme au mélodrame, c'est avouer.** C'est avouer qu'on est dépassé par la vie ou qu'on ne la comprend pas. N'allons pas trop loin cependant dans ces analogies et revenons aux mots courants. C'est seulement avouer que cela « ne vaut pas la peine ». Vivre, naturellement, n'est jamais facile. **On continue à faire les gestes que l'existence commande, pour beaucoup de raisons dont la première est l'habitude.** Mourir volontairement suppose qu'on a reconnu, même instinctivement, le caractère dérisoire de cette habitude, l'absence de toute raison profonde de vivre, le caractère insensé de cette agitation quotidienne et l'inutilité de la souffrance. (MS, p. 223)

La mère dit en effet à sa fille : « **J'ai continué, il est vrai. Mais par habitude, comme une morte.** Il suffisait de la douleur pour tout transformer. C'est cela que mon fils est venu changer. (MAL, p. 488)

B - De *L'Étranger* au *Malentendu*

L'un des liens intervolumiques les plus fascinants et les plus précis est l'apparition de l'intrigue du *Malentendu* dans *L'Étranger* avec « l'histoire du Tchécoslovaque » (ÉTR, p. 187). Le narrateur décrit clairement l'intrigue de la pièce :

> Entre ma paillasse et la planche du lit, j'avais trouvé, en effet, un vieux morceau de journal presque collé à l'étoffe, jauni et transparent. Il relatait un fait divers dont le début manquait, mais qui avait dû se passer en Tchécoslovaquie. Un homme était parti d'un village tchèque pour faire fortune. Au bout de vingt-cinq ans, riche, il était revenu avec une femme et un enfant. Sa mère tenait un hôtel avec sa sœur dans son village natal. Pour les surprendre, il avait laissé sa femme et son enfant dans un autre établissement, était allé chez sa mère qui ne l'avait pas reconnu quand il était entré. Par plaisanterie, il avait eu l'idée de prendre une chambre. Il avait montré son argent. Dans la nuit, sa mère et sa sœur l'avaient assassiné à coups de marteau pour le voler et avaient jeté son corps dans la rivière. Le matin, la femme était venue, avait révélé sans le savoir l'identité du voyageur. La mère s'était pendue. La sœur s'était jetée dans un puits. (ÉTR, p. 187)

Avec ce « morceau de journal », ce « fait divers », Camus élargit la plurigénéricité de son cycle. Soulignons que dans *La Peste*, ce sera l'histoire de Meursault qui sera

évoquée. Et en effet, on le sait, Camus réécrit ici un fait divers publié en 1935[114]. Camus décrit sa méthode de composition : « des notes, des bouts de papier, et tout cela des années durant[115] ». Or cette première réécriture du fait divers est en même, selon toute vraisemblance, la toute première version de la pièce. Cette préfiguration du *Malentendu* dans *L'Étranger* constitue un argument de plus pour rattacher la pièce au Cycle de l'absurde plutôt qu'au Cycle de la révolte, dont elle est aussi très proche.

Tous les cycles constituent des palimpsestes où se réécrivent les phrases et les textes. Camus traduit physiquement l'enchevêtrement textuel de son cycle. Le récit de « l'histoire du Tchécoslovaque » apparaît entre différentes couches (« Entre ma paillasse et la planche du lit »), il est de plus amalgamé (« presque collé à l'étoffe ») à l'espace du roman. Les différentes parties du Cycle de l'Absurde non seulement s'appellent et se répondent mais, on le voit, s'inspirent mutuellement.

Le fait divers joue un rôle non négligeable dans l'histoire de Meursault. Il est pleinement intégré au roman mais également au Cycle de l'absurde. L'« histoire du Tchécoslovaque » fait ainsi écho à l'une des comparaisons absurdes du *Mythe de Sisyphe* que nous avons analysées au premier chapitre : « Si j'accuse un innocent d'un crime monstrueux, si j'affirme à un homme vertueux qu'il a convoité sa propre sœur, il me répondra que c'est absurde. » (MS, p. 239) Cette comparaison absurde introduit de plus l'image de l'inceste. Or le mythe d'Œdipe, Walker le montre, est ce qui rapproche *L'Étranger* et *Le Malentendu* :

> Dans le prologue inédit de la pièce Jan expliquera ainsi les raisons de son retour : « Mon père était le seul obstacle et j'ai appris sa mort. J'ai cru alors que tout serait facile. » C'est le mécanisme du complexe d'Œdipe qui anime ici le jeune homme. La donnée initiale de la pièce porte donc, en quelque sorte, sur la punition qu'entraine la transgression d'un tabou. Celui qui revêt l'aspect d'un étranger pour jouir du privilège de voir sa mère, non avec les yeux d'un fils, mais avec ceux de n'importe quel homme, frise l'inceste. Comme le héros de *L'Étranger*, lui aussi assassiné en principe pour avoir manqué d'égards envers sa mère, Camus a dû lire et relire la coupure de presse[116].

---

[114]David H. Walker, « Notice du Malentendu », dans : Jacqueline Lévi-Valensi (dir.), *Albert Camus, Œuvres complètes, Vol. I*, Paris, Gallimard, 2006, p. 1329.
[115] *Ibid.*, p. 1334.
[116] *Ibid.*, p. 1330.

Le narrateur de *L'Étranger* souligne lui-même l'absurdité du récit du fait divers au moyen d'un oxymore (l'une des figures de l'absurde, on l'a vu) : « D'un côté, elle était invraisemblable. D'un autre, elle était naturelle. » (ÉTR, p. 187) Mais l'histoire même apparaît au moment de la punition de Meursault et dans un contexte lui-même absurde : « J'ai dû lire cette histoire des milliers de fois. » (ÉTR, p. 187). On retrouve ici la thématique de la répétition sur laquelle repose le cycle de Camus[117]. L'absurdité du passage réside également dans le fait qu'elle constitue une répétition d'une habitude que Meursault avait déjà lorsqu'il était libre : « Un peu plus tard, pour faire quelque chose, j'ai pris un vieux journal et je l'ai lu. » (ÉTR, p. 152) De même, Camus, non sans ironie, nous montre que Meursault, alors qu'il est emprisonné, passe une grande partie de son temps à recomposer le souvenir d'un lieu clos, sa chambre.

Les échos de la lecture du fait divers avec *Le Mythe de Sisyphe* sont nombreux car celle-ci apparaît dans un passage où l'expérience carcérale est assez directement comparée à la condamnation de Sisyphe (nous soulignons) :

> Ainsi, avec les heures de sommeil, les souvenirs, la lecture de mon fait divers et l'alternance de la lumière et de l'ombre, le temps a passé. J'avais bien lu qu'on finissait par perdre la notion du temps en prison. Mais cela n'avait pas beaucoup de sens pour moi. Je n'avais pas compris à quel point les jours pouvaient être à la fois longs et courts. […] Lorsqu'un jour, le gardien m'a dit que j'étais là depuis cinq mois, je l'ai cru, mais je ne l'ai pas compris. **Pour moi, c'était sans cesse le même jour qui déferlait dans ma cellule et la même tâche que je poursuivais.** (ÉTR, p. 187-188)

On ne sait trop d'ailleurs si l'« histoire du Tchécoslovaque » fait partie du châtiment de Meursault ou si elle constitue pour lui une planche de salut.

L'essentiel du *Malentendu* est déjà présent dans l'histoire du Tchécoslovaque mais certains détails importants seront changés par Camus. Jan n'est ainsi plus tué avec un marteau dans *Le Malentendu*, il est drogué au moyen d'un somnifère. Or cette importance du sommeil apparaît également dans l'expérience carcérale de Meursault, littéralement condamné au sommeil : « Il y avait aussi le sommeil. Au début, je dormais mal la nuit et

[117] Cette lecture répétitive préfigure curieusement le genre du théâtre, née de « répétitions » et destinée à être joué et rejoué sur scène.

pas du tout le jour. Peu à peu, mes nuits ont été meilleures et j'ai pu dormir aussi le jour. Je peux dire que, dans les derniers mois, je dormais de seize à dix-huit heures par jour. » (ÉTR, p. 187) Les renvois intertextuels soulignent la complexité du Cycle de l'absurde et de sa rédaction. L'autre grand procédé utilisé par Camus pour lier les différentes parties de son consiste à utiliser et réutiliser des thématiques qui le traversent.

II - Thématiques intervolumiques

A - De la cabine au parloir

Le passage de la cabine téléphonique donne lieu à un fascinant échange entre Camus et Sartre. Camus associe tout d'abord l'auteur de *La Nausée* à son illustration de l'absurde :

> Un homme parle au téléphone derrière une cloison vitrée ; on ne l'entend pas, mais on voit sa mimique sans portée : on se demande pourquoi il vit. Ce malaise devant l'inhumanité de l'homme même, cette incalculable chute devant l'image de ce que nous sommes, cette « nausée » comme l'appelle un auteur de nos jours, c'est aussi l'absurde. (MS, p. 229)

Interpellé, Sartre revient sur cette cabine dans son « Explication de *L'Étranger* » et en fait une image du style du romancier :

> En effet, le geste de l'homme qui téléphone et que vous n'entendez pas n'est que *relativement* absurde : c'est qu'il appartient à un circuit tronqué. Ouvrez la porte, mettez l'oreille à l'écouteur : le circuit est rétabli, l'activité humaine a repris son sens. Il faudrait donc, si l'on était de bonne foi, dire qu'il n'y a que des absurdes relatifs et seulement par référence à des « rationnels absolus ». Mais il ne s'agit pas de bonne foi, il s'agit d'art ; le procédé de M. Camus est tout trouvé : entre les personnages dont il parle et le lecteur il va intercaler une cloison vitrée. Qu'y a-t-il de plus inepte en effet que des hommes derrière une vitre ? il semble qu'elle laisse tout passer, elle n'arrête qu'une chose, le sens de leurs gestes. Reste à choisir la vitre : ce sera la conscience de *L'Étranger*. C'est bien, en effet, une transparence :

> nous voyons tout ce qu'elle voit. Seulement on l'a construite de telle sorte qu'elle soit transparente aux choses et opaque aux significations[118].

L'explication de Sartre ne manque du reste pas d'intérêt et il la développe dans son article. Il n'aborde toutefois pas l'épisode du parloir de la prison qui entre en résonnance et développe assez longuement l'image absurde du téléphone :

> Je suis entré dans une très grande salle éclairée par une vaste baie. La salle était séparée en trois parties par deux grandes grilles qui la coupaient dans sa longueur. Entre les deux grilles se trouvait un espace de huit à dix mètres qui séparait les visiteurs des prisonniers. (ÉTR, p. 184)

Camus aborde de nouveau l'absurde et la communication problématique dans cette scène mais en changeant la vitre par des grilles.

La différence entre la thématique intervolumique et le renvoi est parfois mince. Anne Besson remarque un type particulier de liens intervolumiques qu'elle nomme analepses allusives, soit des « renvois discrets à un état antérieur du texte, cet état n'étant pas développé et donc automatiquement ramené à la mémoire du lecteur, mais simplement nommé ou évoqué, comptant implicitement sur le lecteur pour sa reconstitution[119]. » S'il n'y a bien sûr pas d'analepses ou de prolepses dans le Cycle de l'absurde, on pourrait toutefois parler, lorsque le lien est suffisamment clair, de renvoi allusif.

Meursault éprouve d'ailleurs, comme le spectateur de la cabine, un malaise physique : « Quand je suis entré, le bruit des voix qui rebondissaient contre les grands murs nus de la salle, la lumière crue qui coulait du ciel sur les vitres et rejaillissait dans la salle, me causèrent une sorte d'étourdissement. […] Je me sentais un peu malade et j'aurais voulu partir (ÉTR, p. 183-184). »

Le roman, tel que défini par Camus dans *Le Mythe de Sisyphe*, doit être le résultat d'une expérience charnelle. Ce règne de la chair se doit d'exclure tous les pouvoirs abstraits pour ne se limiter qu'au concret. Cette attitude de création apparaît clairement dans *L'Étranger* qui, on l'a vu dans les chapitres précédents, est un roman purement

---

[118]Jean-Paul Sartre, « Explication de *L'Étranger* », *Situations*, I, Paris, Gallimard, 1946, p. 106-107.
[119] Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien…*, p. 83.

charnel dans lequel tout se résume au corps. Le genre romanesque devient celui du corps exalté :

> L'essentiel est qu'ils triomphent dans le concret et que ce soit leur grandeur. Ce triomphe tout charnel leur a été préparé par une pensée où les pouvoirs abstraits ont été humiliés. Quand ils le sont tout à fait, la chair du même coup fait resplendir la création de tout son éclat absurde. (MS, p. 299)

Cette création par la chair apparaît dans l'épisode du parloir qui va reprendre, en la complexifiant, l'image de ce que Sartre appelle le « circuit tronqué ». Le narrateur fait du corps le sanctuaire du mot. Trois manifestations de la parole apparaissent, qui varient en fonction de la posture physique des locuteurs. Les jeux du corps sont appuyés par ceux des voix qui se manifestent différemment dans des dialogues dont la compréhension est fortement associée au charnel et à la posture corporelle. Apparait également le silence où le regard et les émotions sont plus intenses, accordant aux mots moins de place.

Dans le parloir, outre les « prisonnier arabes » et les « Mauresques », (ÉTR, p. 183) trois couples se font face. Le couple formé par Marie Cardona et Meursault, le couple formé d'une « grosse femme en cheveux qui parlait très fort avec beaucoup de gestes » et de son mari et le couple du jeune homme et de sa mère, une « petite vieille aux lèvres serrées » (ÉTR, p. 183). Si l'objectif de chaque couple reste de se parler et de se comprendre, les circonstances rendent la communication presqu'impossible. Le parloir est bruyant et grouillant. C'est le lieu des cris et des hurlements venant des visiteurs qui cherchent à s'adresser aux prisonniers : « À cause de la distance entre les grilles, les visiteurs et les prisonniers étaient obligés de parler très haut. » (ÉTR, p. 183)

Comme dans la cabine téléphonique, la communication est entravée :

> La grosse femme hurlait vers mon voisin, son mari sans doute, un grand type blond au regard franc. C'était la suite d'une conversation déjà commencée. « Jeanne n'a pas voulu le prendre » criait-elle à tue-tête. « Oui, oui », disait l'homme. « Je lui ai dit que tu le reprendrais en sortant, mais elle n'a pas voulu le prendre. »
>
> Marie a crié de son côté que Raymond me donnait le bonjour et j'ai dit : « Merci. » Mais ma voix a été couverte par mon voisin qui a demandé « s'il allait bien ». Sa femme a ri en disant « qu'il ne s'était jamais mieux porté ». (ÉTR, p. 184)

Meursault ne peut saisir que des bribes de la conversation du couple voisin qui fragmente sa propre conversation. S'il faut crier pour passer son message, le cri freine la communication. Le cri est une forme de mise en scène, de spectacularisation de la parole qui révèle son absurdité et la transforme en bruit.

Cette scène digne de la tour Babel donne raison à Sartre dans son analyse de la composition de la « vitre » du style de Camus :

> Ce que notre auteur emprunte à Hemingway, c'est donc la discontinuité de ses phrases hachées qui se calque sur la discontinuité du temps. Nous comprenons mieux, à présent, la coupe de son récit : chaque phrase est un présent. Mais non pas un présent indécis qui fait tache et se prolonge un peu sur le présent qui le suit. La phrase est nette, sans bavures, fermée sur soi ; elle est séparée de la phrase suivante par un néant, comme l'instant de Descartes est séparé de l'instant qui le suit. Entre chaque phrase et la suivante le monde s'anéantit et renait : la parole, dès qu'elle s'élève, est une création ex nihilo ; une phrase de *L'Étranger* c'est une ile. Et nous cascadons de phrase en phrase, de néant en néant[120].

Mais la tentative de communication de Meursault avec Marie s'avère vouée à l'échec : « Déjà collée contre la grille, elle me souriait de toutes ses forces. Je l'ai trouvée très belle, mais je n'ai pas su le lui dire (ÉTR, p. 183). » Répondant aux paroles illusoires de Marie, Meursault pose une question vide de sens :

> En même temps, je la regardais et j'avais envie de serrer son épaule par-dessus sa robe. J'avais envie de ce tissu fin et je ne savais pas très bien ce qu'il fallait espérer en dehors de lui. Mais c'était bien sans doute ce que Marie voulait dire parce qu'elle souriait toujours. Je ne voyais plus que l'éclat de ses dents et les petits plis de ses yeux. Elle a crié de nouveau : « Tu sortiras et on se mariera ! » J'ai répondu : « Tu crois ? » mais c'était surtout pour dire quelque chose.

La dernière vision de Marie au parloir la montre avec « le même sourire écartelé et crispé ». La vision du corps révèle de nouveau la vérité.

Camus montre toutefois qu'il existe d'autres niveau de langage, plus authentiques : « La plupart des prisonniers arabes ainsi que leurs familles s'étaient accroupis en vis-à-vis. Ceux-là ne criaient pas. Malgré le tumulte, ils parvenaient à s'entendre en parlant très

---

[120] Jean-Paul Sartre, « Explication de *L'Étranger* », *Situations*, vol. I, Paris, Gallimard, p. 108.

bas. » (ÉTR, p. 183.) Le murmure permet paradoxalement de mieux saisir la parole, la voix qui émane du corps. Le murmure est à cheval entre le silence et le cri. Ceux qui murmurent ont aussi une posture corporelle particulière. Ils sont accroupis. C'est-à-dire qu'ils sont à cheval entre la position debout et la position assise.

Auprès du grand bruit de leurs voisins, du dialogue à bâton rompu avec des propos qui s'entremêlent, se trouve un autre niveau de dialogue qui se produit par le non verbal : « Mon voisin de gauche, un petit jeune homme aux mains fines, ne disait rien. J'ai remarqué qu'il était en face de la petite vieille et que tous les deux se regardaient avec intensité » (ÉTR, p. 184). C'est un dialogue charnel et émotionnel. La particularité de ce dialogue est dans l'attitude de ses acteurs qui opèrent dans l'immobilité. Cela nous renvoie à la description que Camus fait de l'œuvre d'art dans *Le Mythe de Sisyphe*. Le corps a une importance considérable pendant ce petit instant : « Les silences ici doivent se faire comprendre. L'amour hausse le ton et l'immobilité même devient spectaculaire. Le corps est roi » (MS, p. 274). Il s'agit du silence qui parle plus que les mots, de coups de regard qui l'emportent sur tout. La présence charnelle d'un être aimé paraît suffisante à tout. L'ultime amour s'exprime dans le regard : « Le seul îlot de silence était à côté de moi dans ce petit jeune homme et cette vieille qui se regardaient » (ÉTR, p. 184). Le lieu du silence est aussi celui de la compréhension absolue, de la réciprocité du regard qui est une forme de communication. La présence silencieuse de deux êtres, telle que nous l'apercevons dans l'épisode du parloir, suffit à établir un rapport presqu'intime.

B - Hydricité

L'eau est une des thématiques intervolumiques les plus importantes. Elle apparaît sous plusieurs formes dans le Cycle de l'absurde, s'érige en élément important dans l'analyse et la compréhension de celui-ci. D'après Amadou Bamba Ka, la présence de l'eau dans l'œuvre d'Albert Camus est symbolique :

> L'eau a, en effet, une dimension mythique dans l'œuvre d'Albert Camus. Tantôt maléfique, tantôt bénéfique, elle oscille d'un pôle à un autre et donne à l'œuvre entière une « *hydricité* » forte qui la fait couler sans jamais tarir. L'œuvre est même

> une source profonde et limpide à travers le miroitement de laquelle il est possible de lire les grandes interrogations d'une époque tumultueuse mais aussi les espoirs et les craintes d'un écrivain qui inscrit la condition humaine au cœur de ses préoccupations littéraires[121].

L'hydricité que Amadou Bamba Ka mentionne est très importante pour notre analyse. Les joies et les peines des personnages sont fortement associées à l'eau. Sisyphe livre le secret des dieux pour offrir de l'eau à la citadelle de Corinthe. L'eau qui lie les personnages apparait dans *L'Étranger* et *Le Malentendu*. Celle-là est tantôt une boisson tantôt une source d'eau pour se rafraichir. C'est l'eau maléfique qui est présente dans *L'Étranger* sous forme de café et dans *Le Malentendu* sous forme de thé. À l'inverse de l'eau bénéfique, l'eau apporte parfois le malheur. La malédiction de Meursault, par exemple, se confirme par la présence du café qu'il prend devant le corps de sa mère, action qui est considérée comme un écart par rapport à la norme sociale. Cette boisson est également, on l'a vu, le début d'une série d'actes condamnables car elle mène à la cigarette qu'il fume puis au sommeil : « Le concierge […] m'a offert alors d'apporter une tasse de café au lait. Comme j'aime le café au lait, j'ai accepté et il est revenu un moment après avec un plateau. J'ai bu. J'ai alors eu envie de fumer » (ÉTR, p. 144).

Dans *Le Malentendu*, Jan est endormi avec un thé qui lui est offert par Martha et la Mère. D'ailleurs, cette dernière a voulu éviter la mort de Jan en tentant de l'empêcher de boire :

> **MARTHA**
> Vous l'avez donc vu ?
> **LA MÈRE**
> Je suis montée ici, pour l'empêcher de boire. Mais il était trop tard. (MAL, p. 485)

Caligula est un personnage qui prête une attention particulière aux boissons. Il associe la boisson au soupçon, à la méfiance. Le personnage de Mereia est assassiné par Caligula quand celui-ci cherche à se protéger contre sa volonté de l'empoisonner :

---

[121] Amadou Bamba Ka, « Imagerie et imaginaire de l'eau dans l'œuvre d'Albert Camus », *European Scientific Journal*, vol.16, nº 8 (mars 2020), p. 144.

> **CALIGULA**, *toujours couché*
>
> Que bois-tu Mereia ?
>
> **MEREIA**
>
> C'est pour mon asthme, Caïus.
>
> **CALIGULA,** *allant vers lui en écartant les autres et lui flairant la bouche*
>
> Non, c'est un contrepoison.
>
> **MEREIA**
>
> Mais non, Caïus, tu veux rire. J'étouffe dans la nuit et je me soigne depuis fort longtemps déjà.
>
> **CALIGULA**
>
> Tu as peur d'être empoisonné ? […]
>
> *Mereia tente alors de s'enfuir. Mais Caligula, d'un bond sauvage, l'atteint au milieu de la scène, le jette sur un siège bas et après une lutte de quelques instants, lui enfonce la fiole entre les dents et la brise à coups de poing. Après quelques soubresauts, le visage plein d'eau et de sang, Mereia meurt.* (CAL, p. 352-353)

La source d'eau est aussi un élément cyclique qui permet d'établir un rapport entre les personnages du Cycle de l'absurde. En retournant sur la plage seul après l'incident, Meursault veut retrouver la source d'eau. Le retour vers la source se fait dans l'optique de se débarrasser de la chaleur et de donner à son corps un instant de répit. La source fraîche permet de mettre de côté l'argument de la préméditation du crime commis par Meursault :

> Je pensais à la source fraîche derrière le rocher. J'avais envie de retrouver le murmure de son eau, envie de fuir le soleil, l'effort et les pleurs de femme, envie de retrouver l'ombre et son repos. Mais quand j'ai été plus près, j'ai vu que le type de Raymond était revenu. (ÉTR, 174-175)

Il n'avait aucunement l'intention de repartir venger Raymond ni de tuer l'Arabe. Ainsi, le meurtre de l'Arabe, loin d'être une préméditation, devient un malheureux incident occasionné par le désir de retrouver la fraicheur de la source d'eau évoquée. Comme lors du meurtre de Mereia, l'eau se mêle au sang.

L'eau apparaît sous plusieurs formes. L'océan a une grande part de responsabilité dans le crime de Meursault : « La mer a charrié un souffle épais et ardent. Il m'a semblé

que le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu. Tout mon corps s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le révolver. La gâchette a cédé » (ÉTR, p. 144). Dans ce passage important de *L'Étranger*, la présence de la mer s'accompagne d'une pluie de feu métaphorique.

L'un des comportements reprochés à Meursault à son procès est la baignade qu'il prend le lendemain du décès de sa mère. Le narrateur retrouve dans l'eau, une ancienne connaissance avec qui il commence une liaison amoureuse : « J'ai retrouvé dans l'eau Marie Cardona, une ancienne dactylo de mon bureau dont j'avais eu envie à l'époque. Elle aussi, je crois » (ÉTR, p. 151). Ce bain avec Marie Cardona sera l'une des raisons principales et implicites de sa condamnation : « Messieurs les jurés, le lendemain de la mort de sa mère, cet homme prenait des bains, commençait une liaison irrégulière, et allait rire devant un film comique. Je n'ai rien de plus à vous dire. » (ÉTR, p. 196)

L'eau, de même, occupe une place importante dans *Le Malentendu*. Le destin de Jan se termine dans le fond de la rivière dans laquelle il est jeté. La montée de l'eau est un moment décisif pour Martha : « Dans un instant, les eaux de la rivière seront pleines. Descendons. Nous viendrons le chercher quand nous entendrons l'eau couler par-dessus le barrage. Venez ! » (MAL, p. 484). La mère ira de plus rejoindre son fils dans la noyade.

C) Miroirs

Parmi les thématiques intervolumiques, il faut faire une place particulière aux miroirs qui permettent au corps de se regarder. Ces derniers, on l'a vu en abordant *Le Mythe de Sisyphe*, renvoient au corps sa propre image, qui est celle de l'absurde. Le miroir, dans l'essai, est également liée à la thématique de l'étrangeté : « De même **l'étranger** qui, à certaines secondes, vient à notre rencontre dans une glace, **le frère familier et pourtant inquiétant** que nous retrouvons dans nos propres photographies, c'est encore l'absurde (MS, p. 229). » Camus, à l'évidence, renvoie au concept de l'inquiétante étrangeté de Freud qui repose sur « l'identification à une autre personne, de sorte qu'on est désorienté

quant à son moi, ou qu'on met le moi étranger à la place du moi propre – donc dédoublement du moi, division du moi, permutation des moi[122] ».

Le roman, de nouveau, amplifie et développe, incarne, donne chair à ce qui n'est qu'esquissé dans l'essai : « Ce jour-là, après le départ du gardien, je me suis regardé dans ma gamelle de fer. Il m'a semblé que mon image restait sérieuse alors même que j'essayais de lui sourire. Je l'ai agitée devant moi. J'ai souri et elle a gardé le même air sévère et triste (ÉTR, p. 188). » La scène, pour reprendre les mots avec lesquels Meursault décrit l'histoire du Tchécoslovaque, est à la fois « invraisemblable » et « naturelle ». Invraisemblable, car « l'étranger qui […] vient à [la] rencontre » de Meursault refuse le jeu du mimétisme. La thématique du miroir est en même temps naturelle et presque inéluctable dans un roman intitulé *L'Étranger*.

Camus développe la scène de l'essai en l'exagérant, en la rendant presque fantastique. Le reflet qui ne reflète plus est angoissant et même répugnant La perte de la capacité de sourire est un moment important de la corporalité qui rend compte de l'effet de la solitude sur Meursault. C'est aussi le temps du désespoir qui appelle la mort. L'absence d'interaction entre le narrateur et son image qui ne lui obéit plus est de plus un élément théâtral.

La scène du miroir s'incarne dans un personnage, Meursault, qui est également *L'Étranger* du titre, mais également dans un espace, celui de la prison, et dans une temporalité :

> Le jour finissait et c'était l'heure dont je ne veux pas parler, l'heure sans nom, où les bruits du soir montaient de tous les étages de la prison dans un cortège de silence. Je me suis approché de la lucarne et, dans la dernière lumière, j'ai contemplé une fois de plus mon image. Elle était toujours sérieuse, et quoi d'étonnant puisque, à ce moment, je l'étais aussi ? (ÉTR, p. 188)

La réconciliation momentanée de Meursault et de son reflet marque toutefois un développement encore plus important de leur divorce :

---

[122] Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985 [1919], p. 236.

> Mais en même temps et pour la première fois depuis des mois, j'ai entendu distinctement le son de ma voix. Je l'ai reconnue pour celle qui résonnait déjà depuis de longs jours à mes oreilles et j'ai compris que pendant tout ce temps j'avais parlé seul. Je me suis souvenu alors de ce que disait l'infirmière à l'enterrement de maman. Non, il n'y avait pas d'issue et personne ne peut imaginer ce que sont les soirs dans les prisons. (ÉTR, p. 188)

Camus transpose au niveau auditif l'inquiétante étrangeté, la duplication du personnage qui apparaît au bord de la folie. L'étranger du miroir rejoint, avec la lucarne, l'image absurde de l'homme de la cabine téléphonique car on ne sait plus si Meursault, en se regardant dans le miroir, se voit parler ou non.

Guillemette Bolens rattache ce phénomène kinésique à la théâtralité : « Ainsi, le théâtre se construit notamment sur notre capacité à percevoir les nuances kinésiques d'un jeu d'acteur. J'appelle *kinésique* ce qui par la motricité élabore une interaction[123]. » L'aspect kinésique est bien évidemment crucial dans *Caligula*. De même, l'homme absurde qui se contemple dans la glace et fait des grimaces dans l'essai fait écho à Caligula grommelant devant son miroir. Le « Dieu haineux et haïssable, incompréhensible et contradictoire » dont il est question dans *Le Mythe de Sisyphe* est ainsi une sorte d'amorce au portrait de Caligula.

La première apparition du miroir comme objet dans la pièce survient au moment où Caligula revient pour la première fois dans son palais depuis qu'il a disparu. Ce qui est marquant chez l'empereur est la transformation physique. Il n'a pas l'apparence de celui qui gouverne Rome car épuisé par trois jours de marche sans sommeil, sans bains corporels et sans repas. Les didascalies font état d'un Caligula qui est sale et affamé :

> *Caligula entre furtivement par la gauche. Il a l'air égaré, il est sale, il a les cheveux pleins d'eau et les jambes souillées. Il porte plusieurs fois la main à sa bouche. Il avance vers le miroir et s'arrête dès qu'il aperçoit sa propre image. Il grommelle des paroles indistinctes, puis va s'asseoir, à droite, les bras pendants entre les genoux écartés.* (CAL, p. 330.)

---

[123] Guillemette Bolens, « Les simulations perceptives dans la relation aux œuvres d'art littéraires », dans : Mirelle Besson, Catherine Courtet, Françoise Lavocat, Alain Viala (dir.), *Corps en scènes. Rencontres Recherche et Création, Agence Nationale de la Recherche (FR) et Festival d'Avignon,* Paris, CNRS Éditions, 2015, p. 116.

L'image à laquelle Caligula renvoie implicitement est le porc, ce qui se manifeste dans le vocabulaire « il grommelle » et dans son caractère « il est sale, il a les cheveux pleins d'eau et les jambes souillées. » Se présence devant le miroir est comme une réincarnation de son double, un projet de conscientisation de l'empereur qui fait connaissance avec son alter-ego. Le miroir lui présence sa nouvelle image et présage le rôle qu'il s'apprête à jouer : un rôle sale et puant. Les paroles indistinctes qu'il prononce ressemble à une prestation de serment. Il est le nouveau Caligula qui se donne le mandat et la mission de renverser Rome. Le miroir transforme les monologues de Caligula en un dialogue entre lui et son double. Entre les deux, l'un semble ordonner à l'autre. Les rencontres des deux personnages sont des moments de rendre compte de l'avancement de la mission d'une part et de l'autre, de continuer ou de commencer une étape :

> 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 ! (CAL, p. 367.)

Pour pousser l'absurde jusqu'à l'extrême, Caligula procède par le meurtre. Il tue toutes les personnes qui se rattachent à lui afin de se livrer à ses assassins. La mort de Caoesonia fait partie des événements majeurs de l'agenda de Caligula. Finalement, Caligula se tourne vers son double et lui rappelle qu'il doit aussi mourir. Le miroir est le canal qui permet de passer ce message :

> *Il tourne sur lui-même, hagard, va vers le miroir.*
> **CALIGULA**
> Caligula ! Toi aussi, toi aussi, tu es coupable. Alors, n'est-ce pas, un peu plus, un peu moins ! Mais qui oserait me condamner dans ce monde sans juge, où personne n'est innocent ! (*Avec tout l'accent de la détresse, se pressant contre le miroir.*) (CAL, p. 387.)

Caligula est un personnage haineux qui déteste sa propre image. Son rapport avec son double est négatif et conflictuel :

> Je sais pourtant, et tu le sais aussi (*il tend les mains vers le miroir en pleurant*), qu'il suffirait que l'impossible soit. L'impossible ! Je l'ai cherché aux limites du monde, aux confins de moi-même. J'ai tendu mes mains (criant), je tends mes mains et c'est toi que je rencontre, toujours toi en face de moi, et je suis pour toi plein de haine. Je n'ai pas pris la voie qu'il fallait, je n'aboutis à rien. Ma liberté n'est pas la bonne. Hélicon ! Hélicon ! Rien ! rien encore. Oh, cette nuit est lourde ! Hélicon ne viendra pas : nous serons coupables à jamais ! Cette nuit est lourde comme la douleur humaine. (CAL, p. 388)

Le miroir qui brise à la fin de la pièce symbolise à la fois la fin de la pièce, la cessation des relations entre Caligula et son double et sa mort :

> **HÉLICON**, *surgissant au fond.*
> Garde-toi, Caïus ! Garde-toi !
> *Une main invisible poignarde Hélicon. Caligula se relève, prend un siège bas dans la main et approche du miroir en soufflant. Il s'observe, simule un bond en avant et, devant le mouvement symétrique de son double dans la glace, lance son siège à toute volée en hurlan*t.
> **CALIGULA**
> À l'histoire, Caligula, à l'histoire.
> *Le miroir se brise et, dans le même moment, par toutes les issues, entrent les conjurés en armes. Caligula leur fait face, avec un rire fou. Le vieux patricien le frappe dans le dos, Cherea en pleine figure. Le rire de Caligula se transforme en hoquets. Tous frappent. Dans un dernier hoquet, Caligula, riant et râlant, hurle :*
> Je suis encore vivant !

Le miroir est donc un outil déterminant qui associe le théâtral au corporel. Il constitue également un élément de liaison intervolumique et intergénérique. D’autres facteurs tels que les personnages permettent également de créer des liens entre les volumes.

III. Titres et personnages

Les liaisons intervolumiques à l’intérieur des cycles sont également permise par des personnages qui permettent à la fois la continuité et la variété de la thématique de l’absurde. L’un des fils qui permet de lier les personnages du Cycle de l’absurde entre eux

est la corporalité, c'est-à-dire leur rapport avec leur corps et les répercussions de ce rapport sur leur vie en société.

Anne Besson souligne que le cycle est parfois associé à la durée biologique de la vie humaine c'est-à-dire à celle du personnage principal. Les écrivains qui font des cycles forgent alors un personnage qui traverse les différents volumes. La corporalité joue un important rôle dans ce contexte et permet de voir le personnage principal dans sa jeunesse et sa vieillesse. Le cycle s'arrête avec la mort de ce dernier : « Quand le héros récurrent assure seul ou presque la continuité de l'ensemble, la mort du personnage peut paraître comme un critère d'achèvement parfaitement satisfaisant[124]. ». Dans le Cycle de l'absurde, il n'y a pas un personnage principal qui traverse les différentes œuvres. Nous rencontrons plutôt dans *Le Mythe de Sisyphe*, *L'Étranger*, *Caligula* et *Le Malentendu*, une unité fondée sur la thématique de l'absurdité et de la corporalité. Les personnages, bien que différents, se rejoignent. Les deux thématiques rassemblent Sisyphe, Meursault, Caligula et Jan. Par elle, les différents protagonistes du Cycle de l'absurde, pourtant très différents, s'alignent, s'appellent et se répondent. Sisyphe, Meursault, Caligula et Jan deviennent alors, à des degrés divers, des personnifications de l'absurde.

Les différents visages de ces personnages deviennent les manifestations d'une même idée. C'est exactement dans cette dynamique de figurations de l'absurde qu'il faut comprendre les métamorphoses textuelles qui accompagnent les changements de genre. Camus éclaire de plus ses personnages par le biais de ses titres. Le rôle de Sisyphe, somme toute modeste dans l'essai, est ainsi magnifié par sa mise en relief dans le titre. Avant de nommer la pièce *Caligula* du nom de son personnage principal, Camus avait envisagé de nommer sa pièce *Le Joueur*. Meursault est défini par le titre métaphorique du roman : *L'Étranger*. Camus avait également d'abord songé au titre de *L'Exilé* pour *Le Malentendu*. Si le titre *Le Malentendu* renvoie à l'intrigue, elle désigne également le personnage de Jan, littéralement *Malentendu*.

---

[124] Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien – cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS-Éditions, 2004, p. 95.

A - L'Étranger

Si Camus rassemble ses œuvres au sein d'un Cycle de l'absurde, il utilise pourtant, sauf dans *Le Mythe de Sisyphe*, ce mot avec une très grande parcimonie. Il ne revient qu'une fois dans *L'Étrange*r lorsque Meursault réfléchit sur « cette vie absurde » (ÉTR. p. 212.) qu'il avait menée. Le terme n'est utilisé que très peu dans son théâtre. Dans *Caligula*, il apparait une seule fois : « 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 ses conséquences. » (CAL, p. 369). Il est carrément absent dans *Le Malentendu*. Ce constat nous a rassurés à confirmer notre hypothèse d'un Cycle de l'absurde qui est essentiellement sensoriel et organique. L'absurdité telle qu'exprimée se vit dans la chair et s'exprime par les organes. Par ailleurs, la présence abondance du terme absurde dans *Le Mythe de Sisyphe* s'explique par la vocation de l'essai à traduire en mot ce qui sera vécu dans la chair dans le roman et les pièces de théâtre.

L'autre mot pour désigner l'absurdité est l'étrangeté. Du même coup, nous nous sommes penchés sur les usages du mot étranger. Le roman qui porte ce mot comme titre en fait rarement usage. L'une des rares occurrences de son apparition se fait au jugement de Meursault :

> Le concierge m'a regardé alors avec un peu d'étonnement et une sorte de gratitude. Il a hésité, puis il a dit que c'était lui qui m'avait offert le café au lait. Mon avocat a triomphé bruyamment et a déclaré que les jurés apprécieraient. Mais le procureur a tonné au-dessus de nos têtes et il a dit : « Oui, MM. les jurés apprécieront. Et ils concluront qu'un étranger pouvait proposer du café, mais qu'un fils devait le refuser devant le corps de celle qui lui avait donné le jour. » Le concierge a regagné son banc. (ÉTR, p. 194).

L'usage du mot étranger dans ce passage ne traduit pas la situation de Meursault à travers le roman. Le personnage doit son étrangeté à son comportement en société, à sa conduite devant le corps de sa mère et surtout à ses rapports avec Marie-Cardona. Le mot étranger ne trouve son sens dénotatif réel que dans *Le Malentendu*.

Le titre abandonné du *Malentendu*, *L'Exilé* montre la parenté de cette pièce avec le roman *L'Étranger*, dans lequel elle apparaît d'abord, on vient de le voir. Le sentiment

et la thématique de l'absurdité et de l'étrangeté du monde lie les deux œuvres. Meursault est également pris dans un malentendu fatidique en raison de son étrangeté.

L'étrangeté du *Malentendu* est aussi associée au corps. Jan est l'étranger au sens dénotatif du terme, c'est-à-dire qu'il est l'arrivant inconnu. Son visage, sa voix et ses propos ne renvoient à rien de familier ni pour sa mère ni pour sa sœur :

> **JAN**
> Je ne l'ai pas trouvé. Mais quoi, je ne suis pas si pressé. Je suis venu ici apporter ma fortune et, si je le puis, du bonheur. Quand j'ai appris la mort de mon père, j'ai compris que j'avais des responsabilités envers elles deux et, l'ayant compris, je fais ce qu'il faut. Mais je suppose que ce n'est pas si facile qu'on le dit de rentrer chez soi et qu'il faut un peu de temps pour faire un fils d'un étranger.
> **MARIA**
> Mais pourquoi n'avoir pas annoncé ton arrivée ? Il y a des cas où l'on est bien obligé de faire comme tout le monde. Quand on veut être reconnu, on se nomme, c'est l'évidence même. On finit par tout brouiller en prenant l'air de ce qu'on n'est pas. Comment ne serais-tu pas traité en étranger dans une maison où tu te présentes comme un étranger ? Non, non, tout cela n'est pas sain. (MAL, p. 462.)

Jan en fait un jeu de mot ironique pour attirer l'attention de Martha sur le sentiment de singularité qu'il ressent dans l'auberge. Si tout autour de lui semble étrange, il est évidemment que les visages lui sont familiers :

> **JAN**
> Il faut donc m'en réjouir. Mais sans doute comprendrez-vous que tout ici me paraisse singulier, le langage et les êtres. Cette maison est vraiment étrange.
> **MARTHA**
> Peut-être est-ce seulement que vous vous y conduisez de façon étrange. (MAL, p. 479.)

Le discours de Martha n'est pas accueillant ni courtois. Lors d'une brève période de discussion, Jan découvre en Martha un personnage ambitieux mais d'une ambition démesurée. Il a l'impression d'être moins bien reçu :

> **JAN,** *lentement*.
> Votre langage est bien étrange. Mais je resterai, si je le puis, et si votre mère non plus n'y voit pas d'inconvénient. (MAL, p. 478.)

L'Étrangeté de Martha n'est pas celle de Meursault bien que les deux personnages aient le crime en commun. Le lien entre Martha et Meursault est si étroit que les vocables du nom de ce dernier apparaissent dans certains de ses tirades : « […] il est juste que je **meurs seule**, après avoir vécu et tué seule » (MAL, p. 495).

Caligula, contrairement au *Malentendu*, laisse entrevoir une mort collective. Bien évidemment, comme Martha et Meursault, il est tué après avoir donné la mort. Mais Caligula commet un crime collectif qu'il précise pendant son règne à Rome : « On meurt parce qu'on est coupable. On est coupable parce qu'on est sujet de Caligula. Or, tout le monde est sujet de Caligula. Donc, tout le monde est coupable. D'où il ressort que tout le monde meurt. » (CAL, p. 350.) Taciturne parfois bavard, l'un des points communs que nous avons remarqués chez les personnages du Cycle de l'absurde est leur rapport à la parole. Cette approche nous a permis de faire la part de ce qui est corporel contre ce qui est verbal.

B - Parole et personnages

L'essai constitue avant tout un cadre de réflexion. Même s'il donne son titre à l'essai, le personnage de Sisyphe n'apparaît que dans un court passage de quatre pages. Le roman, par contre, est un lieu d'action et d'expérimentation pour le corps absurde de Meursault et celui-ci est sans cesse au premier plan. Un lien important entre Sisyphe et Meursault, et par conséquent, entre l'essai et le roman, est la corporalité et l'absurdité qui sont au cœur du Cycle de l'absurde et qui assurent le fonctionnement de celui-ci.

Sisyphe est un personnage sans mot, sans dialogue qui apparaît dans une narration à la troisième personne. Le héros est de plus marqué par son silence et sa solitude. Meursault, cependant, est un personnage qui s'exprime. Il est tout d'abord le narrateur homodiégétique du récit. Il parle également aux autres personnages dans des dialogues. Sa parole se situe à mi-chemin entre l'expression purement corporelle de Sisyphe et la grande volubilité de Caligula. Sisyphe est un condamné qui se tait sous le poids de son châtiment. Il doit vivre de façon charnelle sa douleur sans pousser un seul cri ni dire un seul mot. Son destin est uniquement physique. Il est associé à sa roche.

Meursault a voix au chapitre, mais quand il parle, sa parole n'a guère plus de poids que le silence de Sisyphe car elle n'est pas prise en compte. Le point commun des deux personnages est la solitude dans la mesure où l'un et l'autre se sentent séparés du monde qui les entoure. D'abord, Meursault parle rarement. Ses propos restent brefs et laconiques. Son dialogue avec Marie Cardona est presqu'un monologue. De façon générale, il ne parle que pour donner des réponses : « J'ai dormi presque pendant tout le trajet. Et quand je me suis réveillé, j'étais tassé contre un militaire qui m'a souri et qui m'a demandé si je venais de loin. J'ai dit « oui » pour n'avoir plus à parler » (ÉTR, p.142). Le silence du narrateur semble être congénital car il le doit à sa mère presque réduite à son corps. Elle reste silencieuse auprès de son enfant à qui elle ne parle que par le regard : « Quand elle était à la maison, maman passait son temps à me suivre des yeux en silence. » (ÉTR, p. 142)

Le silence et le regard sont importants dans *L'Étranger*. Ils apparaissent dans deux scènes capitales que l'auteur, par le biais de son narrateur, prend grand soin de mettre en parallèle. La première est celle de la veillée de la mère de Meursault :

> C'est à ce moment que les amis de maman sont entrés […]. Lorsqu'ils se sont assis, la plupart m'ont regardé et ont hoché leur tête avec gêne, les lèvres toutes mangées par leur bouche sans dents, sans que je puisse savoir s'ils me saluaient ou s'il s'agissait d'un tic. Je crois plutôt qu'ils me saluaient. C'est à ce moment que je me suis aperçu qu'ils étaient tous assis en face de moi à dodeliner de la tête, autour du concierge. J'ai eu un moment l'impression ridicule qu'ils étaient là pour me juger. (ÉTR, p. 145)

Le motif de la culpabilité de Meursault apparaît à la fois dans l'évocation de la mère et dans le silence et le regard de ses amis. Le jugement est déjà préfiguré lors de la veillée. La ressemblance est présente dans le silence et dans la disposition de la salle. D'ailleurs, les témoins qui défileront devant les jurés seront ceux qui regardent Meursault à la veillée sa mère. Si l'impression ne constitue d'abord qu'une sorte de comparaison, cette dernière s'incarnera dans la suite du récit.

Suite à son incarcération et durant son procès, la parole de Meursault perd le peu de poids qu'elle avait. Son avocat lui conseille de se taire et parfois même lui donne l'ordre de ne pas parler : « Ici, l'avocat m'a coupé et a paru très agité. Il m'a fait promettre de ne pas dire cela à l'audience, ni chez le magistrat d'instruction » (ÉTR, p. 178). Le jour de

son jugement, Meursault n'est présent que par son corps. Tout son langage se résume à son regard et à ses gestes, à l'instar de Sisyphe sous le poids de sa pierre. Dans la salle d'audience, le gendarme lui donne le même ordre de se taire et son avocat se substitue à lui en parlant à sa place et en utilisant la première personne :

La plaidoirie de mon avocat me semblait ne devoir jamais finir. À un moment donné, cependant, je l'ai écouté parce qu'il disait : « Il est vrai que j'ai tué. » Puis il a continué sur ce ton, disant « je » chaque fois qu'il parlait de moi. J'étais très étonné. Je me suis penché vers le gendarme et je lui ai demandé pourquoi. Il m'a dit de me taire et, après un moment, il a ajouté : « Tous les avocats font ça. » Moi, j'ai pensé que c'était m'écarter de l'affaire, me réduire à zéro et, en un certain sens, se substituer à moi. (ÉTR, p. 201.)

L'imposition du silence ou la restriction de parler ne concerne pas seulement Meursault. Jan doit observer les limites de ses mots. Martha lui rappelle ses droits et devoirs dont l'essentiel se résume au devoir de se taire. Certains sujets semblent proscrits dans l'auberge : « Si vous êtes riche, cela est bien. Mais ne parlez plus de votre cœur. Nous ne pouvons rien pour lui. J'ai failli vous demander de partir, tant votre ton me lassait. » (MAL, p. 471.)

Caligula, cependant, est un personnage tonitruant, bavard et extraverti. Sa parole est plus que le verbe, elle est action. Caligula ne se répète que pour faire comprendre l'irréversibilité de ses décisions. Nul ne peut contrevenir à ses déclarations :

> **CALIGULA**
> Demain, il y aura famine.
> **L'INTENDANT**
> Mais le peuple va gronder.
> **CALIGULA**, *avec force et précision* :
> Je dis qu'il y aura famine demain. Tout le monde connaît la famine, c'est un fléau. Demain, il y aura fléau... et j'arrêterai le fléau quand il me plaira. (*Il explique aux autres*). (CAL, p. 350.)

La parole exprime la force chez Caligula contrairement. Caligula ne passe jamais aux aveux, il reste cohérent et résilient jusqu'à son dernier mot. Sur ce point, il s'oppose aux autres personnages du cycle de l'absurde qui expriment la douleur et la faiblesse par le silence.

Le corps est un composant imposant du cycle camusien. Dans le cas du Cycle de l'absurde précisément, il crée plusieurs liens permettant ainsi une fluidité et une continuité qui aide les lectrices et les lecteurs à se souvenir et à s'orienter. La corporalité confère à la cyclicité une dimension concrète à travers les renvois textuels. Des mots aux phrases, des phrases aux textes entiers et au-delà, des cycles, Camus prouve son talent d'artiste à donner forme à la réalité visible, touchable et à rendre vivant ce qui n'est qu'un concept. En liant l'essai, le roman et le théâtre sans camoufler la réalité de l'absurde ni l'étouffer, Albert Camus fait preuve de délicatesse et de finesse dans son art de créer. Camus rend plus saisissable la conscience de l'écriture dont il est question dans ses *Carnets* : « En tant que tissus de mots, le texte risque de masquer plutôt que de révéler la réalité qu'il décrit. Toute écriture exige donc un acte de conscience de sa précarité.[125]» Le Cycle de l'absurde nous a permis de confirmer notre hypothèse de départ et de justifier effectivement les liens cycliques à travers les personnages, les thématiques, l'usage de certains termes et de certains objets.

Le Cycle camusien qui est une ouverture en soi, permet d'établir des liaisons encore plus vastes et plus solides. À travers les rapports thématiques, les renvois textuels et les ressemblances entre les personnages, le Cycle de l'absurde continue dans le Cycle de la révolte. Il s'agit d'un rapport intercyclique échappe au cadre thématique mais qui est canalisé par le tissu textuel.

---

[125] *Carnets*, dans : Jacqueline Lévi-Valensi. (dir.), Albert Camus, *Œuvres complètes, Vol. II*, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 1380.

Chapitre IV

Figures et corporalité dans le Cycle de la révolte : *L'Homme révolté, La Peste, L'État de siège, Les Justes*

La révolte est l'un des thèmes clés du XXe siècle. Ayant vécu dans un monde privé de liberté et de joie, les écrivains européens du XXe siècle ont hérité d'une culture de violence laissée par les deux guerres qui ont secoué leur continent. Les penseurs et artistes réagissent t à ce qu'ils appellent alors la condition humaine contre laquelle ils se révoltent. Pour certains, comme Malraux, il s'agit d'une révolte orientée vers l'extérieur, contre les pouvoirs autoritaires et leurs décisions absurdes. Pour d'autres, tels que Stefan Zweig ou Romain Gary par exemple, la révolte se transforme en acte de suicide. Albert Camus fait partie du lot des penseurs et artistes qui s'insurgent contre la condition humaine en écrivant des œuvres de réflexion et de création, une manière d'arrêter la vague de malheur qui se propage dans l'Europe.

S'il est célèbre pour son engagement, Albert Camus n'est pas moins connu pour son talent d'écrivain. Cela, il le doit à son style d'écriture précis, concis et dense. Camus est réputé pour sa simplicité de style aussi bien dans le choix des mots que dans ses formations syntaxiques. Cette simplicité n'est pourtant pas synonyme d'écriture superficielle. L'auteur excelle de l'art de traduire les douleurs en les rendant sensibles aux lecteurs. Le langage de la souffrance met en exergue les douleurs corporelles et mentales d'une génération en proie à la dépression due aux souvenirs sombres et à la peur d'un avenir incertain. L'œuvre de Camus est profonde et vaste en sens de long en large à cause de l'usage qu'il fait des méthodes et procédés d'écritures parmi lesquels les figures de style occupent une place de choix. Par le canal des figures de style, le corps qui a été le lieu commun de la souffrance collective, est représenté par des images et évoqué dans son apport à la révolte par des métaphores et des personnifications.

Notre chapitre projette de mettre l'accent sur le lien qui unit les figures de style et la corporalité. Cela nous permettra d'aborder la révolte sous un nouvel angle dans le Cycle de la révolte. Notre analyse consistera à mettre en évidence l'apport des figures de style dans l'appréhension de la révolte et de la corporalité. Dans un premier temps, nous étudierons les liens qui lient la corporalité, la figuralité et la révolte dans *L'Homme révolté*. Nous insisterons sur l'importance des figures de style dans l'expressivité de la douleur corporelle et de la révolte. Nous démontrerons, par le biais des figures, les phases que le corps endure pour aboutir à la révolte. Nous soulignerons, dans *La Peste*, l'ampleur de la

violence de la maladie par l'usage des figures de style qui font appel aux images de destruction et de dévoration. Nous terminerons avec *L'État de siège* et *Les Justes*, les deux pièces de théâtre dans lesquelles nous traiterons les figures de la dictature par le moyen des figures de style.

I - Des figures de style aux figures de la révolte

Les figures de style font partie de ces petits outils qui distinguent les auteurs. Ceux qui savent les utiliser se démarquent par leur délicatesse de leur écriture. Albert Camus, lu et transcrit dans plusieurs langue doit sa réputation en partie aux figures de style. *L'Homme révolté* est l'un des textes d'Albert Camus les plus connus et les plus appréciés. Il se distingue par la force de son argumentation et la complexité de son style qui est à la fois dense et simple. Les figures de style se mêlent aux différentes représentations de la révolte et du corps. La plupart des temps, elles viennent en apport aux idées évoquées avec des images qui permettent aux lecteurs de mieux saisir ce qui parait moins évident. Ainsi, les figures de style par analogies sont les plus importantes c'est-à-dire les métaphores et les comparaisons. Dans les parties où la révolte tourne en une forme de confrontation des corps, les figures d'analogies se mêlent à celles de l'opposition notamment les antithèses et les oxymores. Les figures de styles sont des moyens efficaces d'aborder *L'Homme révolté* car elles permettent de comprendre, à travers les détails qu'elles y apportent, les causes lointaines de la révolte qui germent dans le secret du silence.

A - Déclencher la révolte : éteindre l'espoir pour allumer le désespoir

L'Homme révolté est une réflexion sur ce qui permet à l'individu et au groupe de s'engager de façon libre et unanime dans la révolte. S'il s'agit d'un engagement des corps, celui des esprits ne peut être négligé, car il est la condition préalable. La révolte commence pour Camus avec le réalisme et la nécessité imminente de la vie et des joies corporelles.

Elle doit, pour garantir ces conditions, créer celles qui sont nécessaires pour obtenir la vie dont rêve le révolté. Le refus d'un autre monde, existant en dehors de celui des sens et du corps, est donc l'une des armes des révoltés pour réclamer leur part de jouissance et de bonheur. Le désespoir devient un moyen de lutte. Pour consolider cette révolte, il faut nier Dieu, désespérer de Dieu et d'une vie postérieure. Il ne s'agit cependant pas de déclarer la non-existence de Dieu comme chez les révoltés existentialistes sartriens mais de se mettre au même niveau que Dieu. L'humain, dans sa révolte, doit s'élever au niveau de Dieu ou rabaisser celui-ci au niveau humain. Ainsi, on peut découvrir, au seuil de ce combat entre Dieu personnifié et l'humain déifié, une longue série de personnification de la figure divine. Pour diviniser l'homme, il faut l'enfermer dans le désespoir et le rendre enragé de douleur et de nécessité.

La privation de liberté et des loisirs corporels, la prison et ses souffrances permettent d'associer l'homme à Prométhée, la figure du dieu torturé et révolté. Prométhée est à *L'Homme révolté* ce que Sisyphe est au *Mythe de Sisyphe*, la pierre dorsale de l'essai. Prométhée est l'allégorie de l'homme qui se révolte du fait de la torture dont il a été victime aussi bien que de sa volonté de faire de sa révolte un acte de bienveillance pour l'humanité. Ce qui marque chez ce dieu révolté est la souffrance corporelle qu'il a endurée dans avec silence et courage :

> Les premières théogonies nous montrent Prométhée enchaîné à une colonne, sur les confins du monde, martyr éternel exclu à jamais d'un pardon qu'il refuse de solliciter. Eschyle accroît encore la stature du héros, le crée lucide (« nul malheur ne viendra sur moi que je ne l'aie prévu »), « une orageuse **mer de désespoir (Méta.; Hyper.)** fatal », l'offre pour finir aux éclairs et à la foudre : « Ah ! voyez l'injustice que j'endure ! » (HR, p. 83)

La métaphore hyperbolique d'Eschyle, dans ce passage, traduit à la fois la violence et la force du désespoir. La mer est toujours symbolique chez Camus. L'hyperbole traduit l'ampleur et la force écrasante du désespoir. Le recours à la métaphore de l'océan amplifiée par l'hyperbole met en exergue les secousses et le déséquilibre mentale. Être pris en mer sous l'orage est la condition du révolté qui est à la fois libre, menacé et enfermé. Cet enfermement se manifeste tout au long de l'œuvre :

> **Se révolter contre la nature revient à se révolter contre soi-même** (**Comp.**). **C'est la tête contre les murs (Méta.)** La seule révolte cohérente est le suicide. (HR, p. 83.)

La comparaison et métaphore traduisent le caractère autodestructeur de la révolte. La métaphore induit l'isotopie de l'enfermement. Le révolté est à la foi emmuré et prêt à tout pour se révolter. Cela suppose une détermination absolue dans sa lutte qui n'épargnera rien ni personne. Cette dimension de la révolte peut être destructrice, c'est le cas par exemple de Sade :

> Chez Sade, **elle** [la loi de la puissance] **crée des lieux clos, des châteaux à septuple enceintes (Pers. 1, Hyper 1.)**, dont il est impossible de s'évader, et où **la société du désir et du crime fonctionne sans heurts (Méta. 2) […] La révolte absolue s'enfouit (Pers. 2, Hyper. 2,)** avec lui dans **une forteresse sordide (Méta. 2)** d'où personne, **persécutés ni persécuteurs (Anti.)**, ne peut sortir (HR, p. 96).

Les figures traduisent ici les excès de la révolte. S'emmurer revient aussi à se protéger contre certaines idées qui permettraient au révolté de s'échapper, telle l'idée de Dieu ou d'un être suprême. La révolte absolue est une forme de nihilisme que Camus retrouve chez Stirner :

> Stirner, déjà, avait voulu abattre en l'homme, après Dieu lui-même, toute idée de Dieu. Mais, au contraire de Nietzsche, **son nihilisme est satisfait (Pers.)**. [Stirner **rit dans l'impasse (Méta. 1)**, Nietzsche **se rue contre les murs (Méta. 2)** »] **(Anti.)** (HR, p. 113).

Les métaphores renvoient de nouveau à l'enfermement. Ainsi, le révolté s'enferme pour se libérer, accepte les fers. Après avoir refusé l'enfermement dans toute forme d'idéologie religieuse, il planifie de se murer d'une autre façon. La métaphore de la prison est utilisée par Camus pour mieux illustrer cet enfermement. Le langage métaphorique

permet de mieux concrétiser la condition des révoltés. Plusieurs théoriciens ont souligné le rapport étroit entre la métaphore et la corporalité. C'est dans ce sens que Jean H. Duffy met l'accent sur la capacité du langage métaphorique à élucider les conditions corporelles :

> Les études menées par, entre autres, Raymond Gibbs, George Lakof, Mark Johnson, Mark Turner et Zoltán Kövecses montrent comment notre condition charnelle joue un rôle essentiel dans la genèse du sens et proposent l'hypothèse que la langue métaphorique serait ancrée dans l'expérience concrète de tous les jours et, en particulier, dans l'expérience corporelle[126].

Dans *L'Homme révolté*, ces conditions sont celles de l'enfermement. Le révolté se sert de ses propres mains pour bâtir ces prisons dans lesquelles il se réfugie. Il s'agit cependant, d'un enfermement volontaire. Le révolté semble entré en hibernation pour mieux préparer l'assaut. Sa privation est comme un exercice de préparation pour le combat qu'il s'apprête à mener :

> **Le grand rebelle (Hyper.) crée alors de ses propres mains, et pour s'y enfermer, le règne implacable de la nécessité (Méta. 1)**. Échappé à **la prison de Dieu (Méta. 2)**, son premier souci sera de construire **la prison de l'histoire et de la raison (Méta. 3)**, achevant ainsi **le camouflage et la consécration (Oxy.)** de ce nihilisme que Nietzche a prétendu vaincre. (HR, p. 129).

La révolte doit prendre une dimension collective et l'enfermement s'élargir à la terre entière. C'est par ce moyen que la victoire sera acquise par les hommes sur les dieux vaincus. C'est un monde qui tourne le dos à la divinité échouée. La métaphore de la forteresse est figurée et l'enfermement dont il est question s'adresse plus à l'esprit qu'au corps. Le dieu déchu est banni et sacré au mauvais sens du terme :

---

[126] Jean H. Duffy, « Corporéité, métaphore et image dans Orion aveugle et Les Corps conducteurs de Claude Simon », *Cahiers Claude Simon*, n° 9, (printemps 2014), p. 128.

> On a poussé de plus en plus **les frontières du camp retranché (Méta. 1)**, face à la divinité, jusqu'à **faire de l'univers entier une forteresse (Méta. 2, Hyp.)** contre le dieu déchu et exilé (HR, p. 148).

C'est alors que l'espoir peut naître dans les cœurs des révoltés, que les corps et les esprits se réunissent pour illuminer l'humanité. Il s'agit d'esprits imperméable à toute idée de dieu, fermés aux influences religieuses. Dotée désormais d'une bonne acuité visuelle et mentale, l'humanité révolté est celle du juge rationnel qui ne souffre d'aucune confusion :

> « À ce moment où coïncident **les yeux de l'esprit (Méta. 1)** et **ceux du corps (Anti. 1)** [127]», chaque conscience ne sera plus alors qu'**un miroir réfléchissant d'autres miroirs (Méta. 2),** lui-même **réfléchi à l'infini dans des images répercutées (Méta. 3, Hyper.)**. La **cité humaine** coïncidera **celle de Dieu (Anti. 2)**; **l'histoire universelle, tribunal du monde (Méta. 4), rendra sa sentence où le bien et le mal (Anti. 3) seront justifiés (Pers.)**. (HR, p. 182.)

L'Homme révolté est donc celui qui tue Dieu et l'espoir, qui s'enferme corps et âme dans la liberté. Dans sa lutte, détruire l'idée de Dieu est primordiale car elle est nuisible et bloque la révolte. Dieu est donc représenté avec des images et métaphores péjoratives.

B - Le combat contre un Dieu personnifié

Les représentations de Dieu dans *L'Homme révolté* passent essentiellement par la personnification. Celle-ci permet de ramener Dieu au niveau humain et de relever l'homme au niveau de Dieu. Il s'agit d'attribuer à Dieu des aspirations et des ambitions humaines aussi bien que des besoins qui sont ceux des hommes. C'est un Dieu qui a un corps et des besoins corporels, des plaisirs et des loisirs. Il a donc une existence et un

[127] Selon toute vraisemblance, Camus cite ici Hegel.

destin humain qui se fondent sur la domination et la violence. Collaborateur de l'injustice, il est le Dieu des souffrances et des tortures humaines :

> Un **dieu sans récompense ni châtiment (Pers. 1, Anti.)**, **un dieu sourd (Pers.)** est la seule imagination religieuse des révoltés. (HR, p. 86.)

Ce dieu sourd est bien évidemment l'émanation de l'insensibilité aux douleurs des hommes. Ce Dieu est aussi celui qui a le sang sur les mains car il est un meurtrier. L'absence de certains sens, comme son incapacité d'entendre par exemple, contribue à amplifier son caractère cruel. Il ne peut comprendre les prières ni les mots de ses victimes dont il ne voit que les gestes et mouvements sans voix. Cette image de l'humanité qui répugne le rend alors plus violent :

> Ivan [Karamazov] se révolte contre un **Dieu meurtrier (Pers.)**; mais dès l'instant où il raisonne sa révolte, il en tire la loi du meurtre. (HR, p. 109-110.)

Le Dieu qu'il faut combattre, en plus de sa cruauté, a des défauts qui provoquent le dégoût car il est sale et il pue. Il est le Dieu de l'impureté. Les métaphores utilisées renvoient au monde scatologique de la puanteur et des excréments. Le Dieu d'Abraham est blasphémé par une présentation corporelle horrifiante. Les métaphores lui attribuent différents défauts qui vont de l'orgueil à la violence. Cette image de Dieu apparaît sous la plume de Lautréamont. Il offre un corps à Dieu mais qui est celui d'un homme avide et puant :

> Il place Dieu « sur un trône formé d'excréments humains et d'or », où siège « avec un orgueil idiot, **le corps recouvert d'un linceul fait avec des draps non lavés (Pers. 1)**, celui qui s'intitule lui-même le Créateur », **« L'horrible Éternel à la figure de vipère » (Méta.)**, **« le rusé bandit » (Pers. 2)** qu'on voit « embrasser des incendies où périssent les vieillards et les enfants » roule, **ivre (Pers. 3)**, dans le

> ruisseau, ou il cherche au bordel d'ignobles jouissances. **Dieu n'est pas mort, il est tombé (Pers. 4)**. (HR, p. 131.)

La série de personnification péjorative de Dieu continue tout au long de l'essai, variant les qualités humaines attribuées au créateur devenu l'auteur du malheur humain car jaloux de sa créature. Sa cruauté s'accroit avec son état de privation. Sa divinité enfermée le rabaisse au rang des humains faibles et envieux :

> L'abîme qui sépare le maître des esclaves s'ouvre de nouveau et la révolte crie toujours devant **la face murée (Pers. 1)** d'un **Dieu jaloux (Pers. 2).** (HR, p. 90.)

Ce Dieu jaloux ne mérite pas la vie et doit expier son crime. Ce qui projette sa mise à mort par la torture. La mort qui lui est réservée est à la hauteur de sa cruauté. Il doit avoir la tête coupée. C'est le crime final qui tue la divinité du crime :

> Pierre Klossowski a raison de le souligner, ce libelle démontre aux révolutionnaires que leur république repose sur le meurtre du roi de droit divin et **qu'en guillotinant Dieu (Pers.)** le 21 janvier 1793, ils se sont interdits à jamais la proscription du crime et la censure des instincts malfaisants. (HR, p. 93.)

La présence du crime, qui est considérable dans *L'Homme révolté*, est associée à la malfaisance et à la torture c'est-à-dire, à un traitement corporel inhumain des victimes. L'importance de la souffrance psychique se note dans la présente de la guillotine qui est clairement la machine de la torture corporelle dénoncée par Camus dans beaucoup de ses écrits. Dans *Réflexion sur la guillotine (1957)*, Camus s'insurge contre le sort des condamnés à mort qui attendent dans la dépression le jour de leur exécution. Il avance l'argument d'une torture à la fois psychique et physique. Il dénonce également le conditionnement physique à travers les gestes que les condamnés apprennent dans le but de faciliter l'exécution. Il souligne avec regret la réduction du condamné à la bête humaine et attire l'attention sur un système judiciaire qui, selon lui, rajoute du crime au crime.

Le crime contre les dieux personnifiés par une insurrections des révoltés est une exigence pour la réussite de leur mission. Car les dieux et le pouvoir étant liés, il est impossible de détruire l'un sans l'autre. Pour les tuer, en plus de leur attribuer une tête qui doit tomber, il faut leur donner un corps de chair et de sang. Ainsi, le sang versé des dieux est la base sur laquelle la révolte s'appuie :

> **Le sang des dieux (Pers.)**, qui éclabousse une seconde le prêtre de Louis XVI, annonce un nouveau baptême, Joseph de Maistre qualifiait la révolution de satanique. (HR, p. 164.)

La révolution contre les dieux cruels doit profiter à toute l'humanité et créer un nouvel espoir qui est celle de l'union et de la réconciliation. Tous les dieux et toute idée de Dieu nécessite une réaction révolutionnaire de la part des révoltés. Du Dieu chrétien d'Abraham aux dieux païens, la même image renvoyant à la cruauté domine. L'environnement dans lequel le dieu païen est représenté n'est pas loin de celui du créateur. L'univers du dernier est sadique et macabre :

> Qu'importe en effet le sacrifice des hommes s'il doit servir au salut de l'humanité entière ! Le progrès ressemble « à cet horrible dieu païen **qui ne voulait boire le nectar (Pers.)** que dans le crane des ennemis tués ». Du moins est-il le progrès, qui cessera d'être torturant, après l'apocalypse industrielle, au jour de la réconciliation. (HR, p. 236.)

Le principe de la révolution n'est pas seulement de tuer Dieu mais d'éliminer en même temps l'idée de Dieu. Il faut tuer Dieu et faire disparaître tous les symboles qui renvoient à lui. Ainsi débute la liberté, premier fruit de la révolte. Les révoltés doivent donc s'attaquer aux symboles politiques et religieux au prix de la sueur et du sang :

> La révolution des principes **tue Dieu (Pers 1.)** dans la personne de son représentant. Mais la révolution du XXème siècle **tue ce qui reste de Dieu (Pers 2.)** dans les principes eux-mêmes, et consacre le nihilisme historique. (HR, p. 272.)

La victoire est acquise après le meurtre des divinités. Mais le chantier est vaste car l'homme doit se préparer à devenir dieu lui-même. Le processus de liberté exige une longue série de meurtre. Après avoir tué Dieu et l'idée de Dieu, il faut exterminer le souvenir de Dieu qui hante l'esprit de l'homme. La métaphore du crime rend le travail du révolté plus concret. En attribuant un corps à Dieu et au souvenir de Dieu, l'acte de révolte celle d'être intellectuel pour devenir une insurrection sanguinaire :

> **Dieu est mort (Pers. 1)**, mais comme l'avait prédit Stirner, il faut **tuer la morale (Pers. 2)** des principes où se retrouve encore le souvenir de Dieu. La haine de la vertu formelle, témoin dégradé de la divinité, faux témoin au service de l'injustice, est restée un des ressorts de l'histoire d'aujourd'hui. Rien n'est pur, ce cri convulse le siècle. L'impur sera livré à la force toute nue qui décidera ou non de la divinité de l'homme. (HR, p. 176.)

La révolte et la vie fusionnent, le mouvement de la révolte dévient la métaphore même de la vie. Vivre, c'est alors se révolter et vice-versa. Cependant, la révolte dont parle Camus dans *L'Homme révolté* n'est pas un phénomène abstrait ni un concept idéologique. Elle est ancrée dans la vie de tous les jours c'est d'ailleurs pour cette raison qu'elle est associée au mouvement. Elle est de l'ordre du charnel, de la sensation et des perceptions. Toute révolution qui nie le corps et la chair, se solde dans le déshonneur :

> La révolte prouve par là qu'elle est **le mouvement même de la vie (Méta.)** et qu'on ne peut la nier sans renoncer à vivre. **Son cri (Pers.)** le plus pur, à chaque fois, fait se lever un être. Elle est donc **amour et fécondité (Méta.)**, ou elle n'est rien. La révolution sans honneur, la révolution du calcul qui, préférant un homme abstrait à l'homme de chair, nie l'être autant de fois qu'il est nécessaire, met justement le ressentiment à la place de l'amour. (HR, p. 322.)

La révolte est le contraire de la stagnation. Par métaphore, elle est associée au mouvement mais pas n'importe lequel : le mouvement de la vie. Dans un premier temps, la révolte est donc amour et fécondité contre la haine et stérilité. Ensuite, la révolte qui se

manifeste dans la voix. Précisément, il s'agit d'une voix qui est remplie d'émotion : le cri. Le cri de la révolte qui nait du mouvement vers l'amour engendre à son tour le mouvement car il fait se lever un être.

La révolte doit faire de l'homme un Dieu de chair. La déification de l'homme est l'un des aspects importants de *L'Homme révolté* qui se manifestent dans l'usage des métaphores et des comparaisons qui consistent à rehausser l'image et le pouvoir de l'homme. Si l'image corporelle des dieux est péjorative, celle de l'homme est plutôt méliorative.

C - Diviniser l'homme

La relation du révolté avec Dieu est complexe : « Le révolté qui, d'abord, nie Dieu vise ensuite à le remplacer » (HR, p. 123). En remplaçant un dieu abstrait pour un monde plutôt concret, l'homme forge son destin qui est de vivre et de profiter pleinement des choses sensibles. L'homme doit donc avoir le culte du monde qu'il divinise. La finalité est la réconciliation de l'homme et du monde. Le cri de révolte doit se solder pour le positivisme au lieu du nihilisme :

> **Il y a un Dieu, en effet, qui est le monde (Méta.1)**. Pour participer de sa divinité, il suffit de dire oui. « Ne plus prier, bénir », et la terre se couvrira **d'hommes-dieux (Méta.2; Pers.)**. Dire oui au monde, le répéter, c'est à la fois recréer le monde et soi-même, c'est devenir le grand artiste, le créateur. (HR, p. 123.)

L'homme-dieu est celui qui a réussi toutes les réconciliations et qui a résolu toutes les contradictions. Il fait corps avec le monde et avec lui-même, son esprit et son corps font une parfaite fusion. Camus reprend alors la métaphore de Hegel cité plus haut :

> Dans la cité du savoir absolu, où **les yeux de l'esprit se confondaient avec ceux du corps (Pers.)**, Hegel réconciliait aussi les contradictions. (HR, p. 224.)

La divinisation ne se limite pas à l'individu. Elle s'entend à la société. La révolte collective doit aussi se déifier. Camus se réfère à plusieurs révolutions dans l'histoire mais une attention particulière est accordée à la révolution prolétarienne. Par la métaphore biblique du Dieu Chrétien, la révolution prolétarienne est associée au Christ du fait de sa souffrance et sa mission salvatrice :

> Telle est la mission du prolétariat : faire surgir la suprême dignité de la suprême humiliation. Par ses douleurs et ses luttes, il est **le Christ humain (Pers.)** qui rachète le péché collectif de l'aliénation. (HR, p. 237.)

Camus précise en revanche, que le Christ du prolétariat est un Christ vengeur. Par ailleurs, le corps christique est associé à la délivrance, ce qui permet de mettre l'accent sur la dimension libératrice du prolétariat :

> Le corps des saints est lui-même une véritable métaphore qui sert d'intermédiaire entre les hommes et le Ciel, en particulier grâce à l'image (dont celle du goigs), qui révèle un corps visible et concret, mais non un corps charnel. Les parties de ce corps sanctifié peuvent renvoyer métaphoriquement à diverses fonctions organiques telles que la conception ou la délivrance[128].

L'objectif de la révolte est la vie sur terre. Il s'agit, pour les révoltés, de profiter de leur corps et de leurs sens ainsi que des choses terrestres telles que l'eau, la nourriture, la belle température, bref, les joies corporelles. Camus souligne que l'Europe a plutôt passé à côté de la révolution en négligeant ce qui est essentiel. Dans un passage fait de figures de style qui se correspondent, il explique l'erreur de l'homme européen qui, selon lui, est un aveugle :

---

[128] Augustin Redondo (dir.*,), Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVI*^{e} *et XVII*^{e} *siècles. Du corps métaphorique aux métaphores corporelles*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1992, p. 7.

> Et déjà en effet, la révolte, sans prétendre à tout résoudre, peut au moins faire face. Dès cet instant, **midi ruisselle (Méta. 1)** sur le mouvement même de l'histoire. Autour de ce **brasier dévorant (Méta. 2)**, des combats d'ombres s'agitent un moment, puis disparaissent, et **des aveugles, touchant leurs paupières (Méta. 3)**, s'écrient que ceci est l'histoire. Les hommes d'Europe, abandonnés **aux ombres (Méta. 4)**, se sont détournés du **point fixe et rayonnant (Méta. 5)**. Ils oublient le présent pour l'avenir, **la proie des êtres pour la fumée de la puissance (Méta. 4, Oxy.)**, la misère des banlieues pour une cité radieuse, la justice quotidienne pour une vaine terre promise. Ils désespèrent de la liberté des personnes et rêvent d'une étrange liberté de l'espèce; ils refusent la mort solitaire, et appellent immortalité une prodigieuse agonie collective. Ils ne croient plus à ce qui est, au monde et à l'homme vivant; le secret de l'Europe est qu'elle n'aime plus la vie. (HR, p. 323.)

Le feu au foyer européen est éteint. Symbole de la lumière, de l'intelligence, de la chaleur chauffante et de la création, l'homme européen git dans la nuit de la froideur et de l'ignorance. Il est incapable de voir et ne peut comprendre. Il a perdu la vue. Il s'agit aussi et surtout des yeux de l'âme qui ne sont plus capables de percevoir. Ainsi, l'humain devient doublement aveugle :

> **Ces aveugles (Méta. 1)** ont cru puérilement qu'aimer un seul jour de la vie revenait à justifier les siècles de l'oppression. C'est pourquoi ils ont voulu effacer la joie **au tableau du monde (Méta. 2)**, et la renvoyer à plus tard. L'impatience des limites, le refus de leur être double, le désespoir d'être homme les ont jetés enfin dans une démesure inhumaine. Niant la juste grandeur de la vie, il leur a fallu prier pour leur propre excellence. Faute de mieux, ils se sont divinisés et leur malheur a commencé : **ces dieux ont les yeux crevés (Pers.)**. (HR, p. 323.)

Les figures de style permettent de mieux comprendre la corporalité en rapport avec la révolte. L'urgence est de profiter de la vie, de la chaleur et de la joie qui se manifeste dans les métaphores de « midi » et de « brasier ». Le brasier est plutôt le feu qui réchauffe, qui apporte le confort et la lumière. Auprès de ce feu cependant, vivent des êtres sombres désignés comme des « ombres » et qui, malgré la lumière apportée par le brasier, sont aveuglés. Avec une telle métaphore, Camus met en garde contre un projet de révolution raté. La divinisation se fait dans l'obscurité de la cécité car les révoltés qui ne jouissent pas de leur révolte sont des dieux qui ont les yeux crevés. La raison fondamentale de la révolte doit rester l'objectif final qui est de vivre et de mourir libre, sans rien espérer au-

delà. Après avoir tué toutes les divinités et toute idée relative à elles, l'homme doit se résoudre à mourir sans espoir de revivre. Les hommes-dieux se résolvent à prendre la place des dieux-hommes. Cependant, ces hommes-dieux refusent toute transcendance au profit de la corporalité. Leur vie se résume au corps et au sens. L'arrêt des perceptions sensorielles et la destruction définitive du corps qui est la mort, suppose un retour à l'état de poussière :

> La mort n'est rien à notre égard, car ce qui est dissous est incapable de sentir, et ce qui ne sent point n'est rien pour nous. » Est-ce le néant ? Non, car tout est matière en ce monde et mourir signifie seulement retourner à l'élément. **L'être, c'est la pierre (Méta)**. La singulière volupté dont parle Épicure réside surtout dans l'absence de douleur; c'est **le bonheur des pierres (Pers.)**. (HR, p. 85.)

Ainsi, la mort, loin d'être un lieu de peur, devient synonyme de bonheur et de tranquillité. Elle est le repos éternel. De la personnification des pierres qui sont des choses inanimées, Camus passe à un usage oxymorique des figures qui consistent à mettre l'accent sur la contradiction entre la mort de l'être et l'immortalité de son corps qui se décompose en petites particules appelés atomes. Se référant à Lucrèce, Camus rappelle l'importance de la pensée sur le devenir du corps après la mort :

> Il refuse, lui-aussi, tout principe d'explication qui ne tombe pas sous le sens. L'atome n'est que le dernier refuge où l'être, rendu à ses éléments premiers, poursuivra une sorte **d'immortalité sourde et aveugle (Oxy. 1)**, de **mort immortelle (Oxy. 2)**, qui, pour Lucrèce comme pour Épicure, figure le seul bonheur possible. (HR, p. 86.)

L'immortalité est utilisée avec un aspect corporel important qui fait référence aux perceptions sensorielles par les oreilles et par les yeux. Le penseur tente de résoudre la contradiction entre la mort comme absence de perceptions sensorielles et l'immortalité qui est la vie éternelle. L'homme doit s'attendre à une immortalité qui se fera sans son corps et ses sens. La décomposition en atome correspond à la dissolution du corps en

éléments disparates. L'homme vivra mais sous une autre forme. Cette pensée permet de consolider l'engagement des révoltés et de raffermir leur détermination. Il s'agit d'une forme de philosophie matérialiste qui forme la base de l'idéologie selon laquelle rien ni personne ne pourra plus jamais vaincre ni arrêter la révolution, même pas la mort : « Les corps torturés retournent par leurs éléments à la nature d'où renaîtra la vie. Le meurtre lui-même n'est pas achevé » (HR, p. 98).

Parallèlement à la révolte charnelle du combat pour une vie meilleure de *L'Homme révolté*, les figures de style permettent d'aborder l'aspect corporel d'une autre forme de révolte qui s'opère dans la douleur et se solde dans le désespoir. C'est la révolte des malades et des victimes de la peste que nous livre l'univers romanesque de *La Peste*.

II - Corporalité et figures dans *La Peste*

La corporalité et les figures interagissent de nouveau dans *La Peste*. Notre analyse a permis de faire ressortir la force du corps exprimée par la puissance expressive des figures de style. La corporalité entre dans une phase plus violente avec les figures de style qui contribuent à amplifier les descriptions relatives à la maladie. La corporalité et la figuralité s'associent finalement à la spiritualité pour offrir un tableau plus concret de la présence de la peste du point de vue des religieux.

A - Corporalité, figures et animalité :

Le mélange de la corporalité avec la figuralité permet de mettre l'accent sur la description presque caricaturale des personnages. Les figures de style nous permettent de saisir importance de la figure de l'animal à travers ses différentes manifestations. Les rats, les chats et les chiens pullulent partout dans le roman. Dans un premier temps, l'auteur respecte clairement la ligne de démarcation qui sépare la corporalité animale de la présence humaine. Les figures de style lui permettent toutefois de brouiller cette ligne et

de fusionner le corps animal et le corps humain. L'auteur utilise alors les figures de style par analogie telles que les comparaisons et les métaphores.

Dans ses carnets, Tarrou décrit divers personnages de la ville frappée par l'épidémie. La famille de M. Othon attire par exemple son attention dans le restaurant de l'hôtel. Il donne d'abord une description détaillée du père considéré uniquement sous l'angle corporel. Soulignons que l'oiseau auquel il est comparé possède des caractéristiques humaines :

> Le père est un grand homme maigre, habillé de noir, avec un col dur. Il a milieu du crâne chauve et deux touffes de cheveux gris, à droite et à gauche. Des petits yeux ronds et durs, un nez mince, une bouche horizontale, lui donnent **l'air d'une chouette bien élevée (Comp.)**. (PES, p. 52.)

L'épouse de M. Othon est à son tour comparée à un animal mais qui n'est pas de la même espèce que son époux. Elle est associée à une souris. Entre les deux personnages, la distance est énorme. Les enfants du couple quant à eux, sont associés aux chiens. La comparaisons laissent paraître une famille assez atypique avec des membres qui ne semblent pas être de la même espèce :

> Il arrive toujours le premier à la porte du restaurant, s'efface, laisse passer sa femme., menue **comme une souris noire (Comp.1)**, et entre alors avec, sur les talons, un petit garçon et une petite fille habillés **comme des chiens savants (Comp.2)** (PES, p. 52).

Le narrateur va plus loin en fusionnant le comparé et le comparant. Les personnages ne sont plus « comme » les animaux, ils deviennent carrément des animaux. Une précision pousser la comparaison concernant les deux enfants. La comparaison faisant référence aux chiens est renforcée par une métaphore qui fait allusion à une espèce précise « les caniches » :

> Ce matin, le petit garçon était tout excité par l'histoire des rats. Il a voulu dire un mot à table :
>
> — On ne parle pas de rats à table, Philippe. Je vous interdis à l'avenir de prononcer ce mot.
>
> — Votre père a raison, a dit **la souris noire (Méta.1)**.
>
> **Les deux caniches (Méta.2)** ont piqué le nez dans leur pâtée et **la chouette (Méta.3)** a remercié d'un signe de tête qui n'en disait pas long. (PES, p. 53.)

La présence des rats ajoute à la confusion. L'association de la corporalité animale et humaine passe parfois par une forme de juxtaposition lexicale. C'est ainsi que M. Othon est décrit comme un « homme-chouette ». La description laisse entrevoir une forme d'hybridité physique mélangeant l'oiseau et l'humain :

> Au restaurant, après une courte absence, on vit réapparaître M. Othon, **l'homme-chouette (Méta.1)**, mais suivi seulement des **deux chiens savants (Méta.2)**. (PES, p. 113.)

M. Othon n'est pas l'unique personnage associé à la figure de l'animal. Plusieurs autres animaux font leur apparition dans *La Peste* pour donner une description beaucoup plus poignante des personnages. Lorsque Tarrou rend visite à Bernard Rieux, son image est assimilée à celle d'un ours :

> « Dans la pénombre du palier, Tarrou avait **l'air d'un grand ours vêtu de gris. (Comp.)** » (PES, p. 118).

Rambert est enfermé dans la ville d'Oran à cause de la peste. Dans sa recherche de solution pour s'échapper de façon illégale, il rencontre un contrebandier qui fait passer les gens par les portes de la ville pendant la nuit. Le personnage qui doit s'occuper de Rambert est sans nom, seul son apparence par sa comparaison à un cheval nous permet de l'identifier :

> « L'ami hocha encore une fois **sa tête de cheval (méta.)** sans cesser de **broyer la salade de tomates et de poivrons qu'il ingurgitait**. » (PES, p. 136).

La métaphore se poursuit dans l'action de broyer une nourriture végétale. La comparaison crée une hybridité corporelle quasi mythologique et tenant à la fois du centaure et du Minotaure. La présence de cet homme à la tête de cheval dans une ville enfermée sur elle-même fait d'Oran un labyrinthe hors duquel Rambert cherche à sortir. La raison principale de la fuite de Rambert étant de retrouver son amoureuse, les figures de style peuvent évoquer le fil d'Ariane. Sa présentation est fortement visuelle :

> La discussion fut seulement interrompue par un poste de radio qui, après avoir seriné en sourdine les mélodies sentimentales, annonça que, la veille, la peste avait fait cent trente-sept victimes. Personne ne réagit dans l'assistance. **L'homme à tête de cheval (méta.)** haussa les épaules et se leva. Raoul et Rambert l'imitèrent. (PES, p. 136).

La fusion intervient avec l'usage de la métaphore. Le personnage cesse d'être mi-homme, mi-cheval pour devenir entièrement un cheval. Taciturne, il semble très réservé. Très peu d'indications sont données sur ses caractères moraux ou physiques bien que la comparaison et la métaphore peuvent sous-entendre sa vivacité :

> Il proposait à Rambert de prendre rendez-vous pour le surlendemain, à huit heures du matin, sous le porche de la cathédrale.
>
> — Encore deux jours, remarqua Rambert.
>
> — C'est que ce n'est pas facile, dit Raoul. Il faut trouver les gens.
>
> **Le cheval (Méta.)** encensa une fois de plus et Rambert approuva sans passion. (PES, p. 136.)

Les intérêts du « cheval » sont de plus comiquement appropriés :

> Mais tout devient très facile lorsque Rambert découvrit que **le cheval (Méta.)** était joueur de football. […] À la fin du déjeuner, **le cheval (Méta.)** s'était tout à fait animé et il tutoyait Rambert pour le persuader qu'il n'y avait pas de plus belle place dans une équipe que celle de demi-centre. (PES, p. 136).

Dans l'épisode du prêche de Paneloux contre le fléau, un autre personnage présent dans la salle est associé au cheval. À la différence du contrebandier, cette dernière comparaison n'est pas relative au corps mais au bruit. Le bruit de cheval fait allusion à la fatigue et à la nervosité que le personnage manifeste à propos d'une prière lassante :

> Dans la salle quelqu'un s'ébroua, **comme un cheval impatient (Comp.).** (PES, p. 99)

L'épisode de la lecture de la sentence contre un condamné à la peine capitale ne manque pas de renvoyer le lecteur à l'animalité. Le coupable est un homme dont l'image est rattachée à celle d'un hibou. L'allusion faite au hibou souligne le malaise du personnage dans un espace qui ne lui convient pas. Oiseau rapace et nocturne, la présence et l'abondance de la lumière s'oppose à son bien-être :

> Je crois qu'il était coupable en effet, il importe peu de quoi. Mais ce petit homme au poil roux et pauvre, d'une trentaine d'années, paraissait si décidé à tout reconnaître, si sincèrement effrayé par ce qu'il avait fait et ce qu'on allait lui faire, qu'au bout de quelques minutes, je n'eus plus d'yeux que pour lui. Il avait **l'air d'un hibou effarouché par une lumière trop vive (comp.)**. (PES, p. 206.)

Et de nouveau, par l'usage de la métaphore, le condamné devient un hibou :

> « Mais ce qui m'intéressait, c'était la condamnation à mort. Je voulais régler un compte avec **le hibou roux (Méta.)**. En conséquence, j'ai fait de la politique comme on dit. » (PES, p. 207.)

La hantise de l'image du condamné reste chez Tarrou :

> Mais je pensais **au hibou (Méta.)** et cela pouvait continuer jusqu'au jour où j'ai vu une exécution (c'était en Hongrie) et le même vertige qui avait saisi l'enfant que j'étais a obscurci mes yeux d'homme. (PES, p. 207.)

Dans certaine mesure, la présence des animaux par l'usage des figures de comparaison et de métaphore permet de circonscrire la corporalité dans une dimension purement animale et dégradante. Elle dissipe l'humain de sa rationalité et le réduit à une bête humaine. C'est ce qui apparaît avec le condamné à la peine capitale. Le refus de justifier l'administration de la mort par la violence et de façon consciente aux coupables, l'apparence inhumaine des jurés qui annoncent la sentence, les traitements déshumanisants des victimes de la peine de morts, sont entre autres, les justifications de l'usage des figures de style telles que les comparaisons et les métaphores. Dans le passage où Tarrou se réfère à la condamnation du « hibou roux », l'accent est mis sur l'aspect monstrueux et dégoûtant des juges. Certaines parties de leurs corps dont précisément la bouche sont décrites comme des sanctuaires de la peste :

> Mon affaire à moi, en tout cas, ce n'était pas le raisonnement. C'était **le hibou roux (Méta. 1)**, cette sale aventure où de sales **bouches empestées (Méta. 2)** annonçaient à un homme dans les chaînes qu'il allait mourir et réglaient toutes choses pour qu'il meure, en effet, après des nuits et des nuits d'agonie pendant lesquelles il attendait d'être assassiné les yeux ouverts. Mon affaire, c'était le trou dans la poitrine. Et je me disais qu'en attendant, et pour ma part au moins, je refuserais de jamais donner une seule raison, une seule, vous entendez, à cette **dégoûtante boucherie (Méta. 3)**. (PES, p. 209.)

La peste se manifeste de plusieurs manières dans le roman. Elle ne se résume pas qu'à l'épidémie et même à ce niveau, elle se fractionne.

B - Des figures de style aux figures de la peste

La peste est polyphonique dans *La Peste* et donne lieu à de très nombreuses figures. Le point commun de l'ensemble de ses significations est la souffrance. Les différents visages de la peste sont camouflés dans les figures de style. La peste est tout d'abord le mal qui prend possession du corps humain. L'épidémie se distingue par sa violence et son impact nocif sur le corps humain.

Faisant référence aux anciennes épidémies de peste, le narrateur rappelle les dégâts de la maladie en Chine, en Italie ou encore en France. L'accumulation évoque les entassements des corps des victimes. L'état sanitaire insalubre des hôpitaux transformés en une véritable boucherie humaine est mis en exergue par l'accumulation :

> Et une tranquillité si pacifique et si indifférente niait presque sans effort les vieilles images du fléau, **Athènes empestée (Pers.; Méto.; Pers.) et désertée par les oiseaux, les villes chinoises remplies d'agonisants silencieux, les bagnards de Marseille empilant dans des trous les corps dégoulinants, la construction en Provence du grand mur qui devait arrêter le vent furieux de la peste (Méta.), Jaffa et ses hideux mendiants, les lits humides et pourris collés à la terre battue de l'hôpital de Constantinople, les malades tirés avec des crochets, le carnaval des médecins masqués pendant la Peste noire, les accouplements des vivants dans les cimetières de Milan (Anti. 1), les charrettes de morts dans Londres épouvanté, et les nuits et les jours (Anti. 2) remplis partout et toujours du cri interminable des hommes] (Hyper.) (Accu.).** (PES, p. 61.)

L'accumulation ci-dessus citée est saisissante en ce qu'elle combine plusieurs lieux et plusieurs époques. Elle constitue également une figure complexe qui combine plusieurs figures. Elle contient une métonymie qui est aussi une personnification. La métonymie consiste à désigner le contenu par le contenant. Ainsi, la ville qui contient les habitants permet de les représenter. Par ailleurs, cette même figure est une personnification car la ville est personnifiée par l'adjectif « empestée ». Dans la même accumulation figure également une métaphore : celle du vent qui consiste à signifier la nature destructive de

l'épidémie. Les antithèses et l'hyperboles expriment à la fois l'ampleur et l'horreur du fléau.

La peste est un désastre pour le corps, un mal silencieux qui le détruit :

> Pendant le mois de décembre, **elle flamba** dans les poitrines de nos concitoyens **(Méta. 1)**, elle **illumina le four (Méta. 2)**, elle peupla les camps **d'ombres aux mains (Méta. 3)** vides, elle ne cessa enfin d'avancer de son allure patiente et saccadée (PES, p. 213).

La métaphore du feu se file et se poursuit avec la maladie de Grand :

> Grand était enfoncé au creux de son oreiller, la peau verdie et l'œil éteint. Il regardait fixement un maigre feu que Tarrou allumait dans la cheminée avec les débris d'une caisse. « Ça va mal », disait-il. Et du fond de **ses poumons en flammes sortait un bizarre crépitement (Méta.)** qui accompagnait tout ce qu'il disait. (PES, p. 216.)

La métaphore décrit ici à la fois la douleur de la maladie et l'empêchement de la respiration. Soulignons de plus la présence du feu réel qui accompagne la figure du feu. Le feu détruit la peau, la brule et l'assèche :

> Les formes pulmonaires de l'infection qui s'étaient déjà manifestées se multipliaient maintenant aux quatre coins de la ville, **comme si le vent allumait et activait des incendies dans les poitrines (Comp.)**. Au milieu de vomissements de sang, les malades étaient enlevés beaucoup plus rapidement. La contagiosité risquait maintenant d'être plus grande, avec cette nouvelle forme de l'épidémie. (PES, p. 197.)

Le corps du fils d'Othon, de même, est embrasé par vaste incendie qui ravage tout en lui :

> Quand **le flot brûlant l'atteignit à nouveau (Méta.1)** pour la troisième fois et le souleva un peu, l'enfant se recroquevilla, recula au fond du lit dans l'épouvante de

> **la flamme qui le brûlait (Méta.2)** et agita follement la tête, en rejetant sa couverture. (PES, p. 182.)

Les figures complexes aident à élargir les rapports entre les douleurs exprimer par la métaphore du feu. Les métaphores mêlées aux comparaisons projettent l'image des corps qui flambent.

La maladie du fils de M. Othon est l'un des moments importants où la peste devient tantôt un orage dévastateur, tantôt un feu dévorateur. Sa violence est inouïe dans le corps de l'enfant. Entre les vomissements et les convulsions, l'enfant se bat dans le lit contre la peste devenue une violente tempête :

> Il resta creusé ainsi pendant de longues secondes, secoué de frissons et de tremblements convulsifs, comme si **sa frêle carcasse (Méta.)** pliait sous **le vent furieux de la peste (Méta.1)** et craquait sous **les souffles répétés de la fièvre (Pers.)**. **La bourrasque (Méta.2)** passée, il se détendit un peu, la fièvre sembla se retirer et l'abandonner, haletant, sur une grève humide et empoisonnée où **le repos ressemblait déjà à la mort (Comp.)** (PES, p. 181-182.)

Plusieurs figures associées permettent de décrire la douleur de l'enfant. Son corps décharné est comparé à une carcasse, ce qui présage déjà la mort. La fièvre prend possession du corps de l'enfant et le contrôle. L'enfant finalement devient la fièvre qui souffle en lui « craquait sous les souffles répétés de la fièvre) :

> L'enfant, les yeux toujours fermés, semblait se calmer un peu. Les mains, devenues **comme des griffes (Méta.1)**, labouraient doucement les flancs du lit. Elles remontèrent, grattèrent la couverture près des genoux, et, soudain, l'enfant plia ses jambes, ramena ses cuisses près du ventre et s'immobilisa. Il ouvrit alors les yeux pour la première fois et regarda Rieux qui se trouvait devant lui. Au creux de son visage maintenant figé dans **une argile grise (Méta.2)**, la bouche s'ouvrit et presque aussitôt, il en sortit un seul cri continu, que la respiration nuançait à peine, et qui emplit soudain la salle (**Hyper.**) d'une protestation monotone, discorde, et si peu humaine qu'elle semblait venir de tous les hommes à la fois. (PES, p. 183.)

Ce passage est un instant statique qui se focalise sur les gestes de l'enfant en mettant en exergue les parties de son corps telles que ses pieds, ses genoux, ses mains, ses jambes et ses cuisses. Les mouvements des articulations témoignent de la douleur qui sévit dans son corps. Il perd son humanité avec un corps qui le réduit à l'animal par la violence de ses gestes. Il apparait dans son lit comme une bête sauvage pendant les périodes de rage de la pathologie. Son visage est cramé par les brûlures de la maladie devenue comme un incendie. Les douleurs se manifestent aussi dans les complaintes de ses cris qui deviennent graduels jusqu'à ce qu'il s'éteigne définitivement au même moment que le feu qui le brûle.

Une forme de solidarité lie les malades confinés dans la salle tenue par le docteur Bernard Rieux. Tous figés dans leur lit, ils représentent par une forme d'allégorie tous les malades de toutes les pestes. Si le cri du fils d'Othon est le symbole de la complainte de toute l'humanité, il convient de souligner que les autres malades s'associent à lui. La langue universelle de la douleur corporelle qui est le cri emplit toute la salle créant une forme de dialogue absurde qui rappelle la scène du parloir dans *L'Étranger*. La posture horizontale des malades criant se dissocie de la posture verticale de Paneloux priant Dieu. Sa voix faible se dilue dans les cris de la salle :

> Paneloux regarda cette bouche enfantine, souillée par la maladie, pleine de ce cri de tous les âges. Et il se laissa glisser à genoux et tout le monde trouva naturel de l'entendre dire d'une voix un peu étouffée, mais distincte derrière la plainte anonyme qui n'arrêtait pas : « Mon Dieu, sauvez cet enfant. » Mais l'enfant continuait de crier et, tout autour de lui, les malades s'agitèrent. Celui dont les exclamations n'avaient pas cessé, à l'autre bout de la pièce, précipita le rythme de sa plainte jusqu'à en faire, lui aussi, un vrai cri, pendant que les autres gémissaient de plus en plus fort. **Une marée de sanglots (Méta. 1)** déferla dans la salle, couvrant la prière de Paneloux, et Rieux, accroché à sa barre de lit, ferma les yeux, **ivre de fatigue et de dégoût (Méta. 2)**. (PES, p. 183.)

Les cris de la salle se taisent et l'enfant est le seul à renvoyer aux autres les échos de son corps qui s'éteint. Comme pour témoigner de son combat sans issue, il meurt la bouche ouverte dans une forme de métaphore qui est presqu'un oxymore. Sa bouche est ouverte et « muette » comme s'il se tait définitivement mais en voulant toujours parler :

> Mais brusquement, les autres malades se turent. Le docteur reconnut alors que le cri de l'enfant avait faibli, qu'il faiblissait encore et qu'il venait de s'arrêter. Autour de lui, les plaintes reprenaient, mais sourdement, et **comme un écho lointain (Comp.)** de cette lutte qui venait de s'achever. Car elle s'était achevée. Castel était passé de l'autre côté du lit et dit que c'était fini. La bouche ouverte, mais **muette (Méta.)**, l'enfant reposait au creux des couvertures en désordre, rapetissé tout d'un coup, avec des restes de larmes sur son visage. (PES, p. 183.)

Le docteur Bernard Rieux n'est pas en marge de cette solidarité. Son assistance à l'enfant souffrant est sans faille. Au-delà de l'appui médical, Rieux éprouve une forte compassion avec le malade qui aboutit avec une sorte de fusion de son corps avec celui de l'enfant :

> Rieux qui, de temps en temps, lui prenait le pouls, sans nécessité d'ailleurs et plutôt pour sortir de l'immobilité impuissante où il était, sentait, en fermant les yeux, cette agitation se mêler au tumulte de son propre sang. Il se confondait alors avec l'enfant supplicié et tentait de le soutenir de toute sa force encore intacte. Mais une minute réunies, les pulsations de leurs deux cœurs se désaccordaient, l'enfant lui échappait, et son effort sombrait dans le vide. Il lâchait alors le mince poignet et retournait à sa place. (PES, p. 182.)

D'après Dominique Chavé et Michel Signoli, les périodes d'épidémie sont celles de la corporalité plurielle :

> On devrait toujours écrire « épidémies » au pluriel pour désigner ces réalités pathologiques et sociales que constituent les atteintes d'une population par des virus et/ou des bactéries. Par essence, ce phénomène collectif engage un pluriel des corps, individuels et sociaux, à travers une imminence du risque (contagion, désordre, mortalité) et une mise à l'épreuve de tout le corps social[129].

[129] Dominique Chevé et Michel Signoli, « Les corps de la contagion corps atteints, corps souffrants, corps inquiétants, corps exclus ? », *Corps*, vol. 2, n° 5, 2008 (automne), p. 11.

Ainsi nait le corps social dans lequel circule le mal et où tous les individus se retrouvent. C'est le moment de l'altérité et de l'assistance mutuelle. Camus pousse plus loin cette assistance en la rendant charnelle avec Rieux et le fils d'Othon.

Les figures de la peste sont variées. L'épidémie apparait souvent comme un monstre. Dans sa rencontre avec les médecins, le préfet ferme la porte lorsque le mot « peste » est prononcé pour empêcher le monstre d'atteindre la ville :

> Quant au préfet, il sursauta et se retourna machinalement vers la porte, comme pour vérifier qu'elle avait bien empêché [**cette énormité] (Péri., Hyper) de se répandre dans les couloirs. (Méta.)** (PES, p. 66.).

Quant aux manifestations physiques de la maladie sur le corps, elles n'échappent pas aux enjeux stylistiques complexes des figures. Les ganglions sont comparés aux fruits :

> Le soir de ce même jour, dans le faubourg, un voisin du vieux malade se pressait sur les aines et vomissait au milieu du délire. Les ganglions étaient bien plus gros que ceux du concierge. L'un d'eux commençait à suppurer et, bientôt**, il s'ouvrit comme un mauvais fruit (Comp.)** (PES, p. 57).

Ce fruit renvoie au mythe d'Adam et d'Ève qui ont mangé le fruit du mal et ont propagé le mal dans le monde. La perception religieuse de l'épidémie qui apparait dans les discours de Paneloux permet de faire la liaison entre la corporalité, la figuralité et la spiritualité.

C - Corporalité, figuralité et spiritualité

Paneloux est un prêtre. Sa perception de l'épidémie diffère de celle de Rieux. Homme de foi, il croit d'abord qu'il s'agit d'une punition divine et appelle ses concitoyens

à la prière et à l'obéissance. Lors de sa première séance de prière collective, le prêtre est sûr et enthousiaste. Il explique les choses de façon religieuse et croit que Dieu qui aime ses enfants leur manifeste son amour en leur envoyant la peste. La peste est la manifestation de la colère divine et pour l'éviter, les aveugles de cœur qui sont les orgueilleux, doivent se soumettre :

> La première fois que ce fléau apparaît dans l'histoire, c'est pour frapper les ennemis de Dieu. Pharaon s'oppose aux desseins éternels et la peste le fait alors tomber à genoux. Depuis le début de toute histoire, **le fléau de Dieu (Méta.1)** met à ses pieds les orgueilleux et **les aveugles (Méta.2)**. Méditez cela et tombez à genoux. (PES, p. 98.)

Le prêche de Paneloux est aussi une réflexion sur la voix qui porte, sur le bruit qui l'accompagne, sur l'effet de la parole sur les corps. Le prêche est accompagné d'une forte averse. Dans son adresse à l'audience, la voix du prêcheur est parfois brouillée par le crépitement des gouttes de pluie sur le toit et les vitres de l'église. Paneloux est le seul corps débout devant une audience à genoux. Assuré par son emprise sur l'assistance, son explication de la présence de la peste parmi les hommes est une accusation. Le prêtre accuse son auditoire d'avoir abandonné son Dieu et brandit l'épidémie comme une menace contre les personnes qui se sont écartées du droit chemin. La métaphore du blé et de la graine, fortement biblique, permet de justifier la mission de la maladie :

> Les justes ne peuvent craindre cela mais les méchants ont raison de trembler. Dans l'immense **grange de l'univers (Méta. 1)**, **le fléau implacable battra le blé humain jusqu'à ce que la paille soit séparée du grain (Méta. 2)** (PES, p. 99).

Dans sa vengeance contre son peuple, Dieu envoie des êtres pour administrer aux citoyens d'Oran un châtiment à la hauteur de leur erreur. La figure du diable qui apparaît dans *L'Homme révolté*, fait son retour dans *La Peste*. L'épidémie est décrétée par un ange qui décide des maisons dans lesquelles la colère divine frappe. La figure de l'ange est

péjorative et se manifeste dans les personnifications ainsi que les comparaisons et les métaphores.

L'ange de la peste, envoyé spécialement par Dieu pour propager la peste, est doté d'un corps. Il a des réflexes et fait des gestes humains. Les parties du corps humains qui lui sont attribués sont la tête, les deux mains dont une main gauche et une main droite, les doigts. Il est double de Lucifer car il représente le mal :

> Mes frères, dit-il avec force, c'est la même chasse mortelle qui court aujourd'hui dans nos rues. Voyez-le, cet ange de la peste, beau **comme Lucifer (Comp.1)** et brillant **comme le mal (Comp.2)** lui-même, dressé au-dessus de vos toits, **la main droite** portant l'épieu rouge à hauteur de **sa tête (Pers.)**, **la main gauche (Pers.1)** désignant l'une de vos maisons. À l'instant, peut-être, **son doigt (Pers.2)** se tend vers votre porte, l'épieu résonne sur le bois… (PES, p. 99.)

L'épidémie elle-même n'échappe pas à la personnification. Elle entre dans les familles, s'assoit et attend tranquillement ses victimes. À l'instar de l'ange, la peste personnifiée a des attributs corporels et des qualités humaines. Elle est patiente et très puissante :

> … **la peste entre chez vous, s'assied dans votre chambre et attend votre retour (Méta.)**. **Elle est là, patiente et attentive, assurée comme l'ordre même du monde (Comp.)**. **Cette main (Pers.) qu'elle vous tendra**, nulle puissance terrestre et pas même, sachez-le bien, la vaine science humaine, ne peut faire que vous l'évitiez. Et battus sur l'aire sanglante de la douleur, vous serez rejetés avec la paille. (PES, p. 99)

La représentation charnelle des choses abstraites est récurrente dans le monde spirituel et religieux. Dans la tradition chrétienne dont relève Camus, la distinction entre la chair et la parole est très minimale et même quasiment nulle. Le Christ est parfois décrit comme une personnification de Dieu c'est-à-dire qu'il est Dieu qui s'est donné un corps pour venir parmi les humains (c'est le Dieu-homme). Cependant, il apparaît parfois comme la parole de Dieu qui se fait chair :

> Mais voici que, y allant d'une totale nouveauté, Jean n'hésite pas à dire que ce Verbe s'est fait chair. En d'autres mots, et voilà sa théologie à propos du Christ, Jésus est le Verbe de Dieu qui s'est fait chair. Il ne dit même pas, formellement du moins, qu'il s'est fait homme, ni même qu'il a pris un corps, il dit crûment qu'il a pris chair[130].

Les références au Christ sont nombreuses dans *La Peste*. Loin de celle sauveur de l'humanité, la figure du Christ y exprime la dimension douloureuse de la corporalité évoquant ainsi la Passion du Christ. Ceux qui sont associés au prophète vivent dans la tourmente de la maladie comme de nouveaux crucifiés. C'est dans ce sens que l'enfant de M. Othon est décrit comme un Christ grotesque :

> De grosses larmes, jaillissant sous les paupières enflammées, se mirent à couler sur son visage plombé, et, au bout de la crise, épuisé, crispant ses jambes osseuses et ses bras dont la chair avait fondu en quarante-huit heures, l'enfant prit dans le lit dévasté une **pose de crucifié grotesque (Méta.)**. (PES, p. 182.)

Paneloux justifie même la souffrance des plus innocents et raconte qu'elle sert à nourrir l'âme. La douleur physique et morale infligée par l'épidémie a donc une utilité spirituelle :

> « La souffrance des enfants était **notre pain amer (Méta.1)**, mais sans ce pain, notre âme périrait de **sa faim spirituelle (Méta.2)**. » (PES, p. 190.)

Ce dernier ne tarde toutefois pas à changer sa pensée. De religieux, il devient progressivement philosophe. Sa position sur l'idée d'une punition divine devient de moins en moins claire. Ce changement est relatif à la corporalité à deux égards. Le premier est dû à ses liens avec Bernard Rieux qui est médecin et philosophe et le second survient à la

---

[130] Adolphe Gesché, « L'invention chrétienne du corps », *Revue théologique de Louvain*, 35e année, fasc.2, 2004, p. 166.

suite de ses expériences avec les malades. L'assistance que Paneloux apporte en vain au fils de M. Othon finit par avoir raison de sa foi. Il rejoint le côté de Rieux qui refuse d'admettre la souffrance d'un enfant innocent. Les deux amis finissent dans la philosophie humaniste qui prône la résistance et le refus d'attribuer une raison à la souffrance :

> « Si un prêtre consulte un médecin, il y a contradiction. »
> À Rieux qui lui rapportait les paroles de Paneloux, Tarrou dit qu'il connaissait un prêtre qui avait perdu la foi pendant la guerre en découvrant un visage de jeune homme aux yeux crevés.
> « Paneloux a raison, dit Tarrou. Quand **l'innocence a les yeux crevés (Pers.; Péri.)**, un chrétien doit perdre la foi ou accepter d'avoir les yeux crevés. (PES, p. 192.)

La métaphore de l'innocence torturée à la guerre est profonde car elle traduit le message global véhiculé par le roman. *La Peste* est à la fois une allégorie de la guerre et de la peine capitale qui sont les moments les plus atroces des tortures et maltraitances infligées à l'humanité. La figure de l'animal se déploie le long des volumes du Cycle de la révolte qu'elle rassemble en créant un ensemble de rapports entretenus par les figures de style. Dans les pièces de théâtre, elle traduit la violence qui s'exprime en deux temps : d'une par l'aspect brutal des personnages et de l'autre par la métaphore du feu dévorant.

III - Corps, figures et violence dans *L'État de siège* et *Les Justes*

Dans leurs œuvres, les écrivains, dans la perspective de s'exprimer en image, font souvent recours aux figures analogiques. Les comparaisons et les métaphores sont les plus couramment utilisées dans ce sens. Elles permettent de rapprocher le comparé et le comparant dans l'optique de les rapprocher. Très ouvertes, les figures analogiques mettent en lien les choses abstraites et les choses concrètes, les animaux et les végétaux, les humains et les minéraux ou animaux. Ces méthodes sont utilisées aussi bien dans les essais que dans les romans et les théâtres. *L'État de siège* aussi bien que *Les Justes* consacrent d'importants passages à l'animalité.

Dans les deux pièces de théâtre, l'animal apparaît sous son aspect brutal et bestial. Cela témoigne de la violence et de la cruauté qui sont au cœur des deux œuvres. Les figures de style sont utilisées comme des outils pour mieux exprimer l'univers de violence, d'enfermement et de brutalité dans laquelle règne la Peste. La figuralité offre une vue structurée de *L'État de siège* au niveau microstructural. Touchant à la fois aux personnages et aux thématiques, la corporalité théâtrale se manifeste dans la figuralité par la présence des personnifications, des allégories, des métaphores, des comparaisons et des accumulations.

La Peste et sa Secrétaire sont à la fois une allégorisation et une personnification de l'épidémie et de sa conséquence. À ce stade, la figuralité apporte un plus grand pouvoir à la corporalité. Elle procède à la fois à une allégorisation et à une personnification de la maladie et de la mort qui, ayant pris la forme humaine, commandent Cadix avec une main de fer. Il s'agit d'une « allégorie personnifiante[131] ». Cette allégorisation personnifiante de la Peste et de la mort permet de mettre l'emphase sur l'action des personnages dans un genre dans lequel la mise en scène est primordiale. Également, elle donne à l'écriture un aspect poussé et très profond de la concrétude. L'abstraction de la maladie fait place à la concrétude du personnage, de ses paroles et de ses actions. Ce qui permet de mettre en avant le caractère physique et extravagant de la Peste et de sa Secrétaire. L'exagération et l'arrogance du personnage, son comportement cruel et excessif aboutit au style grandiloquent.

Conscient de la haine et du dégoût que les Espagnoles ressentent et manifestent pour lui, la Peste, dans un langage pompeux, présente les images auxquelles il est associé par les citoyens de Cadix. Le pouvoir extrême d'une part et de l'autre l'autorité dictatoriale sont les caractères qui qualifient le prince du jour. Le pouvoir qu'il représente est plutôt militaire, brutal et dominant. Il n'apparaît pas comme un roi avec un sceptre mais comme un sous-officier portant un uniforme militaire. Il est comparé à un insecte dont le côté dominant et cruel se manifeste dans l'expression « roi noir ». Les métaphores, les personnifications et les comparaisons sont les figures qui fournissent une appréhension

---

[131] Bernard Dupriez, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, Édition 10/18, Département d'Univers Poche, p. 30.

certaine de l'acteur. Les figures complexes sont nombreuses. La même figure peut apparaître comme une autre qui s'y trouve incluse. Ainsi, la personnification qui est fortement associée à la corporalité peut être combinée avec la métaphore ou la comparaison pour mieux élucider l'aspect corporel de la Peste en l'associant à un animal ou à une fonction :

> **LA PESTE**
> Du reste, ne vous y trompez pas, si **je règne (Pers.; Méta.1)** c'est à ma manière et il serait plus juste de dire que **je fonctionne (Méta.2)**. Vous autres, Espagnols, êtes un peu romanesques et vous me verriez volontiers sous l'aspect d'**un roi noir (Pers.; Comp.1)** ou d'**un somptueux insecte (Comp.2)**. Il vous faut du pathétique, c'est connu ! Eh bien ! non, je n'ai pas de sceptre, moi, et j'ai pris l'air d'**un sous-officier (Comp.3)**. C'est la façon que j'ai de vous vexer, car il est bon que vous soyez vexés : vous avez tout à apprendre. (EDS, p. 322.)

Personnage controversé, la Peste est cruel et ironique. Il renverse le langage et exprime le contraire de l'argument qu'il avance. Il se moque de ses gouvernés. La dérision par l'usage de l'humour pour annoncer les mesures graves qu'il prend font partie de sa personnalité. La Peste met en garde contre son caractère insensible, la pitié exprimée par le pathos n'a pas sa place dans son royaume. La fin du bonheur corporel et des étreintes des amoureux, l'arrêt du plaisir de contempler avec les yeux est décrétée dans un langage dérisoire. La Peste apporte le désordre dans la vie et dans la mort des citoyens de Cadix. La seule règle devient alors l'absence de règles. Dans ce passage, l'ensemble des interdits est exprimé par l'accumulation et le désordre de façon ironique par le paradoxe :

> **LA PESTE**
>
> C'est pourquoi, notez cela, lorsque j'arrive, le pathétique s'en va. Il est interdit, **le pathétique, avec quelques autres balançoires comme la ridicule angoisse du bonheur, le visage stupide des amoureux, la contemplation égoïste des paysages et la coupable ironie (Accu.)**. **À la place de tout cela, j'apporte l'organisation (Para.)**. Ça vous gênera un peu au début, mais vous finirez par comprendre qu'une bonne organisation vaut mieux qu'un mauvais pathétique. Et pour illustrer cette belle pensée, je commence par séparer les hommes des femmes : ceci aura force de loi. (EDS, p. 322.)

Dans son langage de dérision, la Peste utilise en abondance les figures par opposition. Ce qui lui offre la possibilité de mettre l'emphase sur la réflexion et surtout de choquer davantage ses sujets. L'antithèse, l'antiphrase et le paradoxe sont mêlés aux figures par aux figures par analogies qui sont représentées par la comparaison, la métaphore, la personnification et l'allégorie. Le résultat est perceptible dans la création camusienne par un style qui témoigne de la violence des personnages, des espaces, des actions et de la temporalité. Dans la plupart des cas, ces violences sont orientées vers le corps. Lorsque la Peste annonce le printemps, il dit en même temps la fin du beau temps, l'interdiction de sortir, l'enfermement de la ville et la privation des plaisirs corporels. Les antiphrases qui pullulent dans son discours traduisent l'intention maligne du locuteur :

LA PESTE

À chacun son printemps, **le mien (Péri.; Para.1)** a **des roses de fer (Méta.)**. Allumez les fours, ce sont nos **feux de joie (Para.2)**. Gardes ! placez nos étoiles sur les maisons dont j'ai l'intention de m'occuper. Vous, chère amie, commencez de dresser nos listes et faites établir nos certificats d'existence ! (EDS, p. 324.)

Si le printemps équivaut à l'absence de joie et de bonheur, l'hiver renvoie à la colère. Les saisons, la figuralité et la corporalité s'associent pour mettre en évidence les douleurs physiques et émotionnelles de citoyens de Cadix sous le règne de la Peste. La colère des habitants de la ville se prépare et s'illustre dans la métaphore du déchainement et du tonnerre. Comme une forme de choc thermique, la décharge violente de la colère des assiégés victimes de la Peste s'oppose à la froideur de l'hiver instauré par le dictateur :

DIEGO

Traversez **l'hiver de la colère (méta.1)** !

LE CHŒUR

> Mais trouverons-nous l'espoir au bout de notre chemin ? Ou faudra-t-il mourir désespérés ?
>
> **DIEGO**
>
> Qui parle de désespérer ? **Le désespoir est un bâillon (Méta.2)**. Et c'est **le tonnerre de l'espoir (Méta.3)**, la fulguration du bonheur qui déchirent le silence de cette ville assiégée. Debout, vous dis-je ! Si vous voulez garder le pain et l'espoir, détruisez vos certificats, crevez les vitres des bureaux, quittez les files de la peur, criez la liberté aux quatre coins du ciel ! » (EDS, p. 350).

Quant à la joie, elle est exprimée dans la métaphore de la moisson des fruits et légumes et est relative à l'été. Cette période est le temps de l'espoir et de la victoire contre la Peste. La générosité de la nature se joint à la quintessence des corps de femmes pour exprimer l'abondance et la jouissance. À l'opposé de la colère de l'hiver et de l'enfermement du printemps, la réjouissance se célèbre dans la belle chaleur corporelle. La métaphore du plaisir charnel apparaît avec des références faites aux parties sensuelles du corps féminin. La fin de la peste est le recommencement de la vie coquine. La figuralité, la corporalité et la temporalité saisonnière forment un mélange parfait aboutissant à un style savamment construit par Camus :

> **LE CHŒUR**
>
> L'été s'achève en victoire. Il arrive donc que l'homme triomphe ! Et la victoire alors a **le corps de nos femmes (Méta.1)** sous **la pluie de l'amour (Méta.2)**. Voici la chair heureuse, luisante et chaude, **grappe de septembre où le frelon grésille (Méta.3)**. Sur **l'aire du ventre (Méta.4)** s'abattent **les moissons de la vigne (Méta.5)**. **Les vendanges (Méta.6)** flambent au sommet des **seins ivres (Méta.7; Pers.)**. Ô mon amour, le désir crève **comme un fruit mûr (Comp.)**, la gloire des corps ruisselle enfin. Dans tous les coins du ciel des mains mystérieuses tendent leurs fleurs et un vin jaune coule d'inépuisables fontaines. Ce sont les fêtes de la victoire, allons chercher nos femmes ! (EDS, p. 355-356).

La criminalité, la cruauté et la figuralité constituent également les éléments essentiels des *Justes*. Les figures de style attribuent une force expressive très imagée de la cruauté. La métonymie est la figure principale qui permet une large appréhension de l'action des terroristes du parti révolutionnaire. Pour ces derniers, la mission de

l'Organisation est, en tuant le grand-duc, d'éliminer la dictature : « …, nous tuerons le grand-duc et nous abattrons la tyrannie. » déclare Stépan (LJT, p.6.) La dictature, selon les frères de l'Organisation, fait corps avec le grand-duc qui en dévient la personnification voire l'allégorisation, son meurtre devient nécessaire et se justifie. C'est le corps qui est exclu au profit de sa fonction et de l'idéologie qui l'habite. Cette figuralité contribue à atténuer la culpabilité du criminel dans sa mission d'exécution : « J'ai lancé la bombe sur **votre tyrannie (Méta.)**, non sur un homme. » (LJT, p.38.)

Très déterminante dans *Les Justes*, la métaphore de l'enfant est multidimensionnelle. Elle représente le corps barrière qui bloque le crime et se manifeste comme la représentation de l'innocence. Ainsi, la corporalité entre dans une dimension conflictuelle en créant une dichotomie avec d'une part le corps du grand-duc qui est l'allégorie et la personnification de la culpabilité et de l'autre ceux de ses neveux qui sont l'allégorie et la personnification de l'innocence. Plongé dans le dilemme du héros tragique, la question pour Kaliayev est de savoir s'il faut frapper ou pas la culpabilité et l'innocence en même temps. L'image de l'innocence s'éclipse avec celle de l'innocence dès lors que l'intention de l'un des frères de l'Organisation change de regard et prône que les neveux du grand-duc soient frappés. C'est le discours de Stépan qui remplace les enfants présents dans la calèche avec le grand-duc par une figure de style qui permet de leur donner une image moins innocente. Ils cessent d'être des enfants pour devenir des chiens-savants. Cette métaphore consiste à établir une complicité entre le grand-duc et ses neveux comme étant des chiens et leur maître d'un côté et de l'autre, suggère que les enfants savent ce qu'ils font avec l'entité « savants » :

> **STEPAN**
>
> Des enfants ! Vous n'avez que ce mot à la bouche. Ne comprenez-vous donc rien ? Parce que Yanek n'a pas tué ces deux-là, des milliers d'enfants russes mourront de faim pendant des années encore. Avez-vous vu des enfants mourir de faim ? Moi, oui. Et la mort par la bombe est un enchantement à côté de cette mort-là. Mais Yanek ne les a pas vus. Il n'a vu que **les deux chiens savants (Méta.)** du grand-duc. N'êtes-vous donc pas des hommes ? (LJT, p. 21-22.)

Kaliayev est, nous l'avons déjà souligné, s'oppose idéologiquement à Stépan. Il refuse de tuer les enfants, qui, selon lui, devraient être écartés de toute violence. Kaliayev ne dissocie pas l'enfance de l'innocence et opte pour une action qui puisse faire peur à l'adulte injuste sans tuer l'enfant innocent. Sa révolution se veut humaniste. L'objectif fondamental de l'action terroriste doit être d'aboutir à une société dans laquelle les enfants et les adultes auront droit à un sommeil paisible :

> Une pensée me tourmente : ils ont fait de nous des assassins. Mais je pense en même temps que je vais mourir, et alors mon cœur s'apaise. Je souris, vois-tu, et je me rendors **comme un enfant (Comp.)**. (LJT, p. 14.).

Voivov se compare également à un enfant mais en faisant référence cette fois à la faiblesse corporelle, à l'épuisement et au découragement qu'il a ressenti lorsqu'il réalise que Kaliayev n'avait pas lancé la première bombe. L'action terroriste des frères de l'Organisation avait été planifiée de sorte que Kaliayev lance le premier suivi de Voivov. Ce dernier exprime ses sentiments en ces termes :

> **VOIVOV**
> J'attendais la première explosion pour faire éclater toute cette force accumulée en moi. Et puis, rien. La calèche est arrivée sur moi. Comme elle roulait vite ! Elle m'a dépassé. J'ai compris alors que Yanek n'avait pas lancé la bombe. À ce moment, un froid terrible m'a saisi. Et tout d'un coup, je me suis senti faible **comme un enfant. (Comp.)** (LJT, p. 26.)

La figuralité est donc dans un schéma contradictoire avec des métaphores et des comparaisons qui soulignent l'innocence et la douceur de Kaliayev. Contrairement à Stépan qui, dans son exubérance demande assez de sang et qui réclame une idéologie terroriste qui n'épargne personne. La figure qui peut mieux faire comprendre son argumentation est l'hyperbole que Kaliayev utilise pour la circonstance :

KALIAYEV

Pour savoir qui, de toi ou de moi, a raison, il faudra peut-être le sacrifice de trois générations, plusieurs guerres, de terribles révolutions. Quand **cette pluie de sang (Hyper.)** aura séché sur la terre, toi et moi serons mêlés depuis longtemps à la poussière. (LJT, p. 23.)

Les Justes, comme son titre indique, est une réflexion sur ce qui est juste et bon. C'est une pièce qui est à la fois révolte, exigence et amour. Cependant, elle dépasse le cadre superficiel de la violence qui peut y paraître très importante. Bien que le terrorisme y soit déterminant, l'amour reste aussi un sujet imposant de la pièce. L'amour des enfants et celui des adultes, la passion et l'innocence sont des aspects qui modèrent l'engagement extrémiste des terroristes. La Peste est un personnage sadique qui sépare les amoureux et crée la souffrance sentimentale.

L'amour en difficulté : la métaphore de la flamme et de la lumière

L'amour joue un rôle important dans la corporalité mais se saisit plus facilement par le biais de la figuralité. Le corps de la femme est le lieu du bonheur de l'homme et un moyen de chantage pour la Peste et sa Secrétaire pour faire reculer Diego, personnage révolté et actif. Diego aime Victoria et ne veut pas la perdre. La Peste fait du corps de cette dernière son otage. Ce qui active vivement la souffrance de Diego qui voit en elle une source de bonheur et de jouissance :

LA PESTE

Pas encore ! J'ai là ce corps, mon otage. Et l'otage est mon dernier atout. Regarde-le. Si une femme a le visage de la vie, c'est celle-ci. Elle mérite de vivre et tu veux la faire vivre. Moi, je suis contraint de te la rendre. Mais ce peut être ou contre ta propre vie ou contre la liberté de cette ville. Choisis. Diego regarde Victoria. Au fond, murmures des voix bâillonnées. Diego se tourne vers le chœur.

DIEGO

C'est dur de mourir.

LA PESTE

C'est dur. (EDS, p. 358.)

L'amour à l'épreuve du corps pendant l'épidémie est une composante essentielle du Cycle de la révolte. Les couples séparés, la souffrance de l'absence de l'être aimé qui se rencontre dans *La Peste* prend une dimension spectaculaire dans *L'État de siège* lorsque la Peste prend en otage Victoria. L'amour du couple Diego-Victoria est sublime et vorace. Fait de jalousie et de passions, les figures de style utilisées mettent en lumière les aspects les plus profonds de cette relation. La distance et le manque crée un froid glacial qui s'oppose à la chaleur des corps des amants. La flamme, métaphore renvoyant à l'amour est fréquemment utilisée par les deux personnages pour témoigner de leurs sentiments. Victoria est associée aussi à la lumière qui allume en plus d'être la flamme qui chauffe :

DIEGO

Ah ! **Magnifique, victorieuse, sauvage (Accu.) comme l'amour (Comp.)**, tourne un peu vers moi ton visage ! Reviens, Victoria ! Ne te laisse pas aller de cet autre côté du monde où je ne puis te rejoindre ! Ne me quitte pas, la terre est froide. Mon amour, mon amour ! Tiens ferme, tiens-toi ferme à ce rebord de terre où nous sommes encore ! Ne te laisse pas **couler (Méta.)** ! Si tu meurs, pendant tous les jours qui me restent à vivre, **il fera noir en plein midi (Anti.)** ! (EDS, 356.)

Le champ de la luminosité associé à Vitoria s'élargie avec la comparaison qui la rapproche à une torche. Du contraste de la lumière du corps de Victoria et de la noirceur de ses cheveux nait une image oxymorique de l'être aimé :

DIEGO

Il est temps, elle va se redresser. Tu vas me faire face à nouveau, droite **comme une torche (Comp.),** avec les **flammes noires (Oxy.)** de tes cheveux et ce visage étincelant d'amour dont j'emportais l'éblouissement dans la nuit du combat. Car, je t'y emportais, mon cœur suffisait à tout. » (EDS, p. 356.)

Le réchauffement par la douce chaleur du corps aimé est partie intégrante du discours de Victoria également. La froideur qui s'installe dans le corps par l'absence de Diego est relatée par la figure analogique de comparaison :

VICTORIA

Reviens, c'est de froid que je tremble maintenant ! Tout à l'heure, ta poitrine brûlait mes mains, mon sang courait en moi **comme une flamme (Comp.)** ! Maintenant... » (EDS, p. 341.)

La flamme de Victoria est le feu qui permet à Diego de ne pas se perdre :

VICTORIA

Celui qui ne craint pas. Et mon cœur n'est pas craintif ! Il brûle d'une seule flamme, claire et haute, **comme ces feux (Comp.)** dont nos montagnards se saluent. Il t'appelle, lui aussi... Vois, c'est la Saint-Jean ! » (EDS, p. 342.)

L'amour charnel n'est pas moins présent dans *Les Justes* qu'il l'est dans *L'État de siège*. La métaphore de la flamme, du feu destructeur fortement associé à la révolte continue également *Les Justes*. Elle est utilisée pour souligner la vivacité des liens amoureux qui unissent :

DORA

Tu devines tout, mon chéri, cela s'appelle la tendresse. Mais la connais-tu vraiment ? Est-ce que tu aimes la justice avec la tendresse ?

Kaliayev *se tait*.

Est-ce que tu aimes notre peuple avec cet abandon et cette douceur, ou, au contraire, avec **la flamme de la vengeance et de la révolte** ? (*Kaliayev se tait toujours.*) Tu vois. (*Elle va vers lui, et d'un ton très faible.*) Et moi, m'aimes-tu avec tendresse ? (LJT, p. 30.)

Parmi les types d'amour qui se rencontrent dans *Les Justes* figure l'amour en tant que lien émotionnel qui lie les personnes. Cet amour est renié par Stépan à cause de son expérience en prison. Ainsi s'appréhende sa personnalité pétrie de haine et nourrie de violence. Stépan est un terroriste extrémiste qui s'oppose à la société, à la politique, à la morale et à la religion. Au fond, sa douleur a une origine corporelle car il a été puni de flagellation, ce qui a laissé des cicatrices sur son corps. Personnage vengeur, il récuse tout sentiment de tendresse :

> **STEPAN**, *après un silence, et marchant vers elle.*
>
> Je comprends : tu me méprises. Es-tu sûre d'avoir raison, pourtant ? (Un silence, et avec une violence croissante.) Vous êtes tous là à marchander ce que vous faites, au nom de l'ignoble amour. Mais, moi, je n'aime rien et je hais, oui, je hais mes semblables ! Qu'ai-je à faire avec leur amour ? Je l'ai connu au bagne, voici trois ans. Et depuis trois ans, je le porte sur moi. Tu voudrais que je m'attendrisse et que je traîne la bombe **comme une croix (Comp.)** ? Non ! Non ! je suis allé trop loin, je sais trop de choses... Regarde...
>
> *Il déchire sa chemise. Dora a un geste vers lui. Elle recule devant les marques du fouet.*
>
> Ce sont les marques ! Les marques de leur amour ! Me méprises-tu maintenant ? » (LJT, p. 32).

En conclusion, les figures de style sont d'une précision et d'une utilité remarquables dans le Cycle de la révolte. Elles permettent de souligner le rapport étroit qui lie le corps et la révolte. Traitée sous plusieurs angles, la corporalité permet d'aborder plusieurs aspects dont l'aspect thématique et stylistique. L'un des objectifs de la révolte est aussi le style, précise Camus : « L'exigence de la révolte, à vrai dire, est en partie une exigence esthétique » (HR, p. 280). Le lien entre la corporalité, la révolte et le style se poursuit de *L'Homme révolté* à *L'État de siège* incluant *La Peste*, *L'État de siège*. Les corps enfermés dans un monde clos et sans issue est exprimé par un langage rhétorique que Camus souligne :

> Toutes les pensées révoltées, nous l'avons vu, s'illustrent dans une rhétorique ou un univers clos. La rhétorique des remparts chez Lucrèce, les couvents et les châteaux verrouillés de Sade, l'île ou le rocher romantique, les cimes solitaires de Nietzche, l'océan élémentaire de Lautréamont, les parapets de Rimbaud, les châteaux terrifiants qui renaissent, battus par un orage de fleurs, chez les surréalistes, la prison, la nation retranchée, le camp de concentration, l'empire des libres esclaves, illustrent à leur manière le même besoin de cohérence et d'unité. Sur ces mondes fermés, l'homme peut régner et connaître enfin. (HR, p. 280.)

La Peste rend le corporel plus saisissant par l'usage des figures de style. La corporalité étudiée dans *La Peste* sous l'angle de la figuralité, permet de passer au peigne fin l'œuvre en tenant compte de sa composition au niveau microstructural, de son style et surtout de sa capacité de suggestion. Le message du roman est analysé avec les matériaux qui permettent de saisir de façon claire ses différentes facettes. *La Peste* est le roman de la douleur et de l'humanisme, il partage le sentiment de détresse et se révolte contre les atrocités. L'œuvre justifie la position de l'auteur qui a marqué son temps par ses luttes acharnées contre les guerres et la peine de mort dont il est considéré d'ailleurs comme l'un des combattants farouches.

Le passage de *L'Homme révolté* à *La Peste* permet de saisir la variété de la figuralité et de la corporalité de l'essai au roman, en créant une continuité au-delà des genres. Bien que les deux œuvres parlent de l'enfermement et de la révolte, le roman est beaucoup plus concret que l'essai. Il s'agit de personnages qui ont une identité, une histoire, qui vivent dans une ville et qui interagissent avec d'autres personnages et même avec le lecteur. La corporalité monte d'un cran par la présence et l'exposition du corps animal et humain dans sa réalité physique qui est la mort et la pourriture. Surmontant l'absurdité de la vie et de la mort par un combat acharné mais perdu, *La Peste* nous présence le devoir ultime de l'humanité qui est de combattre le mal physique et moral. Les figures permettent non seulement une lecture harmonieuse des deux pièces de théâtre (*L'État de siège* et *Les Justes*) mais aussi les associent au roman et à l'essai en créant des liens hyperboliques, métaphoriques et allégoriques dépassant le cadre des renvois intertextuels.

La figuralité complète le complexe architectural de la création camusienne. Son étude approfondie et détaillée permet de révéler un aspect invisible pourtant si bien ancré que cela donne l'impression d'être un travail réfléchi et exécuté sciemment. Les figures de style sont une entité importante du Cycle de la révolte. Elles permettent de saisir la profondeur des œuvres dans leur complexité et au détail minimal possible. Elles retracent de façon efficace et cohérente les rapports entre le corps et l'écriture.

Chapitre V

Genres littéraires et corporalité dans le Cycle de la révolte : *L'Homme révolté, La Peste, L'État de siège, Les Justes*

Albert Camus fait partie des écrivains français qui placent la révolte au cœur de leur écriture. Il lui dédie un cycle dans lequel il livre sa perception de la révolte sur le plan individuel et théorique avec un essai (*L'Homme révolté*), sur le plan pratique et créatif avec un roman (*La Peste*), sur le plan collectif avec deux pièces de théâtre (*L'État de siège* et *Les Justes*).

Nous avons souligné dans notre réflexion sur le Cycle de l'absurde la grande polyvalence d'Albert Camus qui excelle dans plusieurs genres. Cette capacité se confirme dans le Cycle de la révolte avec la reprise du même schéma plurigénérique qui lui permet de mettre en lumière les différentes facettes de la révolte, autant sur le plan thématique que stylistique. En étudiant cette plurigénéricité, il nous faut à fois de distinguer chaque volume tout en le liant aux autres. Ainsi, les liens entre *L'Homme révolté* et les autres volumes du Cycle de la révolte sont explicites à plusieurs égards. Le titre d'une des pièces de théâtre (*L'État de siège*) est présent avec l'univers inconciliable dans lequel elle nous plonge : « L'état de siège, même étendu aux limites du monde, n'est pas la réconciliation » (HR, p. 268). L'univers de *L'État de siège,* que nous rencontrons aussi dans *La Peste*, est celui de la séparation de l'homme et de son humanisme dans une forme d'enfermement dans la terreur contredisant les valeurs de la liberté et de la quiétude. La banalisation de la mort et l'instauration de la terreur comme mode de gouvernance lient à la fois *L'Homme révolté*, *L'État de siège* et *Les Justes* : « Mais l'état de siège peu à peu se généralise, la revendication de liberté veut s'étendre à tous » (HR, p. 148). Cet univers inconciliable et commun aux œuvres du Cycle appelle le sentiment de révolte. Il ne s'agit cependant pas d'une révolte qui est un acte intellectuel mais d'une révolte corporelle et charnelle qui résulte des souffrances et des douleurs endurées. Le corps endoloris est l'élément commun qui lie toutes les œuvres du Cycle de la révolte. Nous nous intéresserons aux liens qui unissent la corporalité et la généricité tout au long de notre chapitre.

Notre réflexion portera sur la particularité des représentations obscènes du corps dans l'essai avec pour objectif de les distinguer des figures du corps dans le roman et dans les pièces de théâtre. Nous traiterons de l'apport de l'essai en étudiant *L'Homme révolté* comme étant une œuvre théorique de la révolte et analyserons l'essai comme un écrit de révolte qui fait appel à l'obscénité et au supplice. L'enjeu romanesque mettra l'accent sur

le corps comme élément déterminant du roman dans son organisation et son dynamisme. Nous aborderons *La Peste* comme le roman de la douleur. Finalement, nous étudierons les pièces de théâtre (*L'État de siège* et *Les Justes*) sous l'angle du théâtre de la cruauté et insisterons sur l'aspect corporel de cette cruauté ainsi que son importance de la création théâtrale.

I - *L'Homme révolté* ou la théorie de la révolte charnelle

L'essai est une composante importante par la place qu'elle occupe dans les cycles. La méthode de Camus étant de pouvoir fournir le maximum de détails sur les thèmes de la corporalité et de la révolte et de les traiter le plus profondément possible, l'utilité particulière de *L'Homme révolté* s'appréhende par rapport aux autres genres à la fois par l'objectivité et la subjectivité de la pensée individuelle de l'auteur. Il y met de façon abstraite des réflexions sur la corporalité et la révolte qui vont prendre corps de façon plus concrète dans *La Peste* et les deux pièces de théâtre. Étant donné sa composition, l'essai est beaucoup plus une œuvre théorique que le roman et le théâtre. Il développe les idées de l'écrivain en ayant recours aux théoriciens et penseurs ayant réfléchi sur la révolte. Le rapport logique et étroit entre la corporalité et la révolte est perceptible au niveau individuel et collectif. Loin d'être un fait de hasard, ce contexte est surtout lié au style d'écriture cyclique et générique. Les liens entre le choix de l'essai comme forme littéraire, son rôle dans le cycle et son apport à la révolte et à la corporalité sont essentielles. *L'Homme révolté* apparaît ainsi comme l'essai de l'obscénité par les représentations qu'il offre du corps. Le corps révolté est soumis à des actes de torture et plongé dans un environnement abject.

A - Obscénité et révolte dans *l'Homme révolté*

La participation de l'essai à la consolidation du Cycle de la révolte est capitale. Cette étape est celle de la phase théorique sur la révolte et la corporalité. Le lien entre le corps, la torture et la révolte est explicite dans l'ensemble du cycle en général et dans l'essai en particulier.

L'essai est le genre qui entretient le plus de rapports avec les autres œuvres. Il se présente comme une réflexion sur la littérature comme moyen d'organisation de la pensée humaine. Il résout la question de la forme et lui accorde toute sa place dans la valorisation de la méthode. La littérature, qu'elle s'exprime par la poésie ou par la prose, est considérée dans *L'Homme révolté* comme le culte de la forme et de la concrétude. Dans cette optique, les poètes jouent un rôle clé. Il ne s'agit toutefois pas de n'importe quelle poésie mais de la poésie révoltée :

> La poésie révoltée, à la fin de du XIXe et au début du XXe siècle, a constamment oscillé entre ces deux extrémités : la littérature et la volonté de puissance, l'irrationnel et le rationnel, le rêve désespéré et l'action implacable. Une dernière fois, ces poètes, et surtout les surréalistes, éclairent pour nous le chemin qui mène du paraître au faire, dans un raccourci spectaculaire. (HR, p. 129.)

La corporalité et le surréalisme vont de pair. Les inspirateurs du surréalisme tels que Lautréamont et Rimbaud sont présents avec des thématiques de révolte adolescente : « On comprend avec Lautréamont que la révolte est adolescente. Nos grands terroristes de la bombe et de la poésie sortent à peine de l'enfance » (HR, p. 130). Cette révolte adolescente et individuelle est aussi présente chez Rimbaud, poète de la déviance à la fois physique et morale. La contestation rimbaldienne se fait par le moyen du dérèglement des sens, en un mot du corps. De Charles Baudelaire à Arthur Rimbaud, le corps a été utilisé comme moyen et lieu de création. La méthode mise au point est souvent l'usage des stupéfiants et du sexe :

> L'ivresse de la beuverie et l'amour dans la débauche correspondent alors à la chute dans le sensible, nativité matérielle et contexte matérialiste. D'où la nostalgie, le songe d'un Eden perdu, qui meut son bateau dans les flots du sensible vers la lumière du spirituel, la mer et le soleil de L'Éternité, la nécessité d'une fusion de la multiplicité dans l'unité et de l'humain avec le divin par le moyen d'une alchimie qui fait du poète même, à imitation du Christ, un « opéra fabuleux » et « un vrai Dieu ».[132]

Les figures de la révolte en littérature sont associées à la déviance. Elle s'oppose aux religions et à l'idée de Dieu. C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre la référence faite à la littérature par Camus. Le « vrai Dieu » auquel Rimbaud fait allusion est satanique. La poésie satanique et corporelle qui appelle à la destruction est évoquée à travers les œuvres de Vigny et de Lermontov qui viennent en renfort à Rimbaud. Ce qui intéresse Camus tout au long de ce processus, ce n'est pas la dimension religieuse de Satan mais son aspect descriptif et corporel ainsi que l'idéologie révolutionnaire qu'il véhicule. Cette idéologie est celle de l'appel aux jouissances interdites. L'extrême jeunesse qui se manifeste par la figure de l'adolescent permet de renforcer cette révolte qui se solde dans le meurtre et qui s'ajoute aux interdits du sexe et des stupéfiants :

> Le meurtre, en effet, va devenir aimable. Il suffit de comparer le Lucifer des imagiers du moyen âge au Satan romantique. Un adolescent « jeune, triste et charmant » (Vigny) remplace la bête cornue. « Beau d'une beauté qui ignore la terre » (Lermontov), solitaire et puissant, douloureux et méprisant, il opprime avec négligence. Mais son excuse est la douleur. « Qui oserait envier, dit le Satan de Milton, celui que la plus haute place condamne à la plus forte part de souffrances sans terme. » (HR, p. 102.)

La littérature est associée à la damnation et au satanisme. Les écrivains sont bannis et maudits. D'ailleurs, la condition pour être bien reçu est liée à cette malédiction : « tout poète, pour être reçu, doit alors être maudit » (HR, p. 104.). La malédiction s'accompagne du crime. La poésie devient l'héritage du sang, du meurtre :

---

[132] Marco Settimini, « Une poésie en marge de l'Évangile : Arthur Rimbaud et le christianisme », *Revue Roumaine d'Études Francophones*, n˚4, 2012, p. 7-8.

> C'est pourquoi l'héritage du romantisme n'est pas pris en charge par Hugo, pair de France, mais par Baudelaire et Lacenaire, poètes du crime. « Tout en ce monde sue le crime, dit Baudelaire, le journal, la muraille et le visage de l'homme. » (…) Baudelaire a moins de rigueur, mais du génie. Il créera le jardin du mal où le crime ne figurera qu'une espèce plus rare que d'autres. La terreur elle-même deviendra fine sensation et objet rare. (HR, p. 105.)

Dans le processus de diabolisation de la littérature, le recours aux poètes symbolistes et surréalistes est important. Rimbaud, de son vivant, s'est toujours réclamé de cette poésie cruelle, criminelle et sataniste dans l'ensemble de ses œuvres et fait référence à Baudelaire comme étant un génie et un dieu. Ce qui est plus marquant est de rendre le crime sensationnel par le moyen de la poésie. La poésie rimbaldienne est connue pour son apport corporel et précisément scatologique à la littérature française. La perversion de l'image de Dieu, on l'a vu au précédent chapitre, est aussi présente chez Lautréamont.

L'image corporelle ne se résume pas seulement à la posture négative. Il y a le côté positif qui apparaît avec le dandysme, un versant imposant qui se manifeste par un grand soin apporté à l'apparence physique, la beauté et l'esthétisation du style vestimentaire. En plus, le dandy est à l'image de l'essayiste, un créateur solitaire, un penseur qui s'efforce de trouver une solution aux différents questionnements qu'il se fait. Ainsi, corporalité, révolte et création solitaire se retrouvent dans le dandysme :

> Le romantisme démontre en effet que la révolte a partie liée avec le dandysme, l'une de ses directions est le paraître. (…) Mais il inaugure en même temps une esthétique qui règne encore sur notre monde, celle des créateurs solitaires, rivaux obstinés d'un Dieu qu'ils condamnent. (HR, p. 106.)

L'Homme révolté entre en résonnance avec *Le Mythe de Sisyphe*. Lucifer dans *L'Homme révolté* est comme une réincarnation de Sisyphe. Les deux sont condamnés de façon perpétuelle à une souffrance interminable. La destruction corporelle prend de l'ampleur dans le genre romanesque et apparaît déjà dans le titre *la Peste*.

Dans le Cycle de la révolte, le corps joue un rôle crucial dans chacun des volumes. L'essai apparaît comme l'une des étapes du projet littéraire de Camus sur la corporalité et

la révolte. Il permet à l'auteur d'exprimer de façon individuelle son raisonnement et de le présenter comme une forme de variante de l'ensemble du cycle. Constitué de ses propres pensées enrichies de celles des philosophes et écrivains, les essais de Camus sont bien étoffés. Ils prouvent, d'une part, la connaissance que l'auteur a des sujets qu'il aborde. Du point de vue stylistique, la présence des exemples tirées des œuvres des penseurs sur la révolte est aussi associable à la corporalité. D'après Marielle Macé, elle est le symbole d'un style concret voire corporel. Elle permet de mieux saisir le concept et le contexte du sujet qui est traité. Les exemples sont comme des objets intellectuels dans l'argumentation du raisonnement :

> L'exemple de Paulhan est en effet si bien choisi qu'il a fini par constituer le nom propre d'un problème, associant durablement deux idées, terreur et rhétorique, et donnant à cette association un visage concret, sensible (rappelons qu'Aristote définissait l'exemple comme le « corps de la preuve »), le visage d'un jardin. Le bon exemple, c'est cette image qui survit en nous comme une vérité, à la manière d'une vérité, avec le même type de disponibilité, et avec la même personnalité stylistique. Cette personnalité stylistique et cette ouverture à la circulation me semblent définir avec justesse les objets et surtout les pratiques propres à la prose pensante, car elles les définissent dans le temps[133].

Tout au long de *l'Homme révolté*, nous rencontrons des références faites aux auteurs plus ou moins contemporains de Camus ayant participé à la révolte. Le constat particulier qui lie leur pensée ou les conditions ayant occasionné la naissance de celles-ci est la corporalité. Si nous partons de l'aspect corporel, la compréhension de la situation des penseurs est presqu'un acquis.

L'essai est la base de la réflexion à la réalité de la révolte charnelle et à ses conséquences. Ces dernières sont la torture et la mort qui sont les thématiques centrales de *L'Homme révolté*. Les figures du supplicié abondent et sont peintes de façons assez variées.

---

[133] Marielle Macé, « L'essai littéraire, devant le temps », *Cahiers de Narratologie*, n° 14, (hiver 2008), p. 6-7.

B - Les figures du supplicié dans *L'Homme révolté*

L'essai camusien apparaît comme une forme de bibliothèque dans laquelle l'auteur présente ses références en termes de pensées aussi bien que ses influences. Cette tradition dans la méthode de l'argumentation est respectée dans le Cycle de l'absurde avec *Le Mythe de Sisyphe* et se perpétue dans celui de révolte avec *L'Homme révolté*. Réflexion sur une thématique plutôt que sur un personnage, le point commun des essais camusiens est l'absence d'intrigues. Œuvres argumentatives et de raisonnement philosophique, ils permettent à l'auteur de prouver l'ampleur de sa connaissance et de sa maîtrise du sujet abordé. La corporalité est le point de jonction qui lie les œuvres.

Dans le Cycle de la révolte, la corporalité exprime la douleur. En dehors des poètes, Camus aborde également les philosophes qui ont pensé le corps (Nietzsche, Sade, Rousseau…), des personnages mythiques appartenant aux mythes bibliques (le Christ, Satan, Caïn…) ou encore de célèbres héros gréco-latins (Prométhée, Antigone, Œdipe).

Ces auteurs permettent d'aborder la corporalité sous différents angles. De la révolte de l'esclave sous le fouet de la torture à celle du prisonnier, la posture de l'homme révolté est cruciale. *L'Homme révolté* est un véritable réquisitoire contre la maltraitance corporelle et une mise en valeur de l'acte de bravoure des personnes victimes d'injustices sociales. Le torturé qui dit non manifeste sa révolte beaucoup plus par son corps que par les mots : « Il [le révolté] marchait sous le fouet du maître, le voilà qui fait volte-face » (HR, p. 72). À partir du moment où il fait volte-face, la détermination est de taille, la résistance est plus importante que sa vie. La posture corporelle débout, synonyme de lutte implacable, est opposée à celle de la résignation qui consiste à rester à genoux : « Plutôt mourir que vivre à genoux » (HR, p. 73).

Les références faites aux grands théoriciens de la révolte, comme Sade par exemple, ne manquent pas dans l'œuvre. Véritable collection des pensées révoltées, il est essentiellement question de corps mis à l'épreuve. La bravoure des révoltés qui commettent l'irréparable protestation par le suicide de ou qui subissent la mort infligée injustement dans le silence est décrite avec précision. Des humains aux dieux en passant

par les héros, peu de révoltés échappent à la plume de l'essayiste : « Les premières théogonies nous montrent Prométhée enchaîné à une colonne, sur les confins du monde, martyr éternel exclu à jamais d'un pardon qu'il refuse de solliciter » (HR, p. 83). La révolte est synonyme de torture chez Prométhée qui, à l'instar de Sisyphe, est condamné pour l'éternité.

Camus se réfère à l'œuvre d'Eschyle qui s'intitule *Prométhée enchaîné* et qui met en scène la torture corporelle. Ioanna Papadopoulou-Belmehdi met l'accent sur la profondeur de la dimension tragique de la pièce par le biais de la vision. L'objectif des dieux étant de dissuader et de faire peur, le corps de Prométhée est offert en spectacle pour mettre l'accent sur l'exemplarité de sa torture : « Corps suspendu aux rochers d'une montagne visible de loin (…), Prométhée oppose son supplice au thème traditionnel de la précipitation des Titans dans le Tartare; là aussi, c'est le fait d'être vu qui est mis en avant et non la douleur[134]. » Ionna Papadopoulou-Belmehdi insiste sur « la blessure déformante et le traitement corporel dégradant[135] » de Prométhée.

Il en va de même de la figure d'Œdipe qui se voit aussi damné par la malédiction et dont la profondeur de la révolte charnelle consiste à se crever les yeux lui-même et à vivre de façon misérable : « Œdipe sait qu'il n'est pas innocent. Il est coupable malgré lui, il fait partie du destin. Il se plaint, mais ne prononce pas les paroles irréparables » (HR, p. 84). Œdipe rassemble à lui seul plusieurs aspects douloureux de la corporalité. Les fonctions corporelles déchéantes d'Œdipe commencent immédiatement après sa naissance lorsque son père lui fait trouer les talons avant de l'exposer, à l'instar de Prométhée Les figures corporelles de la révolte et de la torture présentes dans *L'Homme révolté* ne se résument pas qu'aux hommes. Les représentations féminines jouent un rôle important à travers des personnages comme Antigone et Iphigénie. L'apport du corps dans *Antigone* est varié. Il y a la torture du personnage d'une part et de l'autre la maltraitance de son frère. Le corps de dernier est exposé sans sépulture pour être la proie des charognards. Nous avons déjà signalé, dans l'histoire de Sisyphe, le même traitement infligé par l'épouse du héros qui a obéi à son mari en laissant le corps de ce dernier exposé.

---

[134] Ioanna Papadopoulou-Belmehdi, « Les mots qui voient. Du tragique dans le *Prométhée enchaîné* », *Kernos Revue internationale et pluridisciplinaire de religion grecque antique*, n°16, (hiver 2003), p. 45.
[135]*Ibid.;* p. 45.

Le corps sans sépulcre est le symbole d'une perte de la dignité humaine, ce qui est dénoncé par Camus et qui reviendra dans le Cycle de révolte. La révolte d'Antigone correspond à la restitution de cette dignité de son frère et de l'humanité humiliée : « Antigone, elle-même, si elle se révolte, c'est au nom de la tradition, pour que ses frères trouvent le repos dans la tombe, et que les rites soient observés » (HR, p. 84).

Iphigénie rejoint les suppliciées qui ont pris connaissance de leur sort qui est la mort tragique. Elle doit être immolée à l'hôtel des dieux pour être le sacrifice qui garantit la paix. Pour Lora Leontaridou[136], Iphigénie est celle qui a accepté son sacrifice, sa torture pour le bien commun. Pour Camus, elle est le symbole du crime religieux qui « souvent passe à côté des coupables et va, par un châtiment immérité, priver de la vie des innocents. » (HR, p. 87)

La révolte corporelle, la torture et le crime sont parfois associés. Les figures du supplicié se mêlent à celle des révoltés torturés ou tués. Camus n'hésite pas en revanche à faire clairement la part des choses. La révolte telle que le monde la vit est nuisible, destructrice et sanguinaire. Elle est plus semblable à celle du fratricide Caïn qu'à celle de la révolte utilitaire de Prométhée : « Avec Caïn, la première révolte coïncide avec le premier crime. L'histoire de la révolte telle que nous la vivons aujourd'hui, est bien plus celle des enfants de Caïn que des disciples de Prométhée. » (HR, p. 88)

L'obligation de tuer est un aspect important de la révolte dans *L'Homme révolté*. Lorsque la révolte prend une dimension collective, elle devient la révolution et se nourrit de sang : « La plupart des révolutions prennent leur forme et leur originalité dans un meurtre. Toutes, ou presque, ont été homicides. Mais quelques-unes ont, de surcroît, pratiqué le régicide et le déicide. » (HR, p. 153)

La révolte qui devient homicide, régicide et déicide, est une logique de l'évolution de la pensée révoltée qui s'ancre dans l'action des révoltés et se joue contre les corps des personnes contre qui elle est dirigée. Les insurgés n'épargnent ni ne tolèrent rien dans la fureur de leur révolte. La destruction de la figure du roi aboutit à celle de dieu. À la fin, il s'agit de rendre à l'humain sa liberté : « Aux régicides du XIXe siècle succèdent les

[136] Lora Leontaridou, « Deuil et dénonciation du pouvoir : Iphigénie et Médée dans le théâtre français fin de siècle », *Post-Scriptum.ORG*, n° 4, (été 2011), p. 2.

déicides du XXe siècle qui vont jusqu'au bout de la logique révoltée et veulent faire de la terre le royaume où l'homme sera dieu » (HR, p.174). Le principe est appliqué à tous, sans exception, y compris le dieu d'Abraham qui est décrit comme insensible et cruel. Les représentations du Christ sont celles d'unêtre partagé entre la figure divine et la figure humaine. Le côté charnel est mis en avant et l'emporte sur la dimension spirituelle. C'est le règne du corps physique sur l'esprit :

> La résolution de ce nouveau déchirement entre le dieu universel et la personne sera fournie par le Christ qui réconcilie en lui l'universel et le singulier. Mais le Christ fait partie, en un sens, du monde sensible. On a pu le voir, il a vécu et il est mort. Il n'est donc qu'une étape sur le chemin de l'universel; lui aussi doit être nié dialectiquement. (HR, p. 182.)

L'Homme révolté est un essai complexe qui est à l'intersection entre le Cycle de l'absurde et le Cycle de la révolte. En ce qui concerne la thématique de la révolte, son objectif est précisé par Camus en ces termes : « Le communisme russe, au contraire, a pris en charge l'ambition métaphysique que cet essai décrit, l'édification, après la mort de Dieu, d'une cité de l'homme enfin divinisé. » (HR, p. 220-221.)

Si *L'Homme révolté* est une réflexion sur les auteurs, il n'apporte pas moins la question de la littérature. Après avoir fait la somme de ses connaissances des écrivains et de leurs pensées sur le corps et la révolte, Camus réfléchit sur l'essai en tant que genre et moyen particulier de présentation de la pensée.

C - Ce que l'essai apporte : une réflexion sur la littérature et le style

La présence de l'essai comme moyen d'expression littéraire est stratégique dans le processus de l'exploitation de la révolte dans son cycle. Il est d'une part le point de jonction entre le Cycle de l'absurde et celui de la révolte. Par ailleurs, il pose les bases du Cycle de la révolte en abordant de façon théorique la révolte, en faisant appel aux pensées des auteurs et philosophes. La particularité du style que Camus utilise dans *L'Homme*

révolté est la multiplication des références faites aux œuvres portant sur le sujet de la révolte. L'enjeu littéraire pourtant n'est pas négligé. *L'Homme révolté* est en même temps une réflexion sur la littérature et un lieu de pratique de style. Il jette un regard critique sur le roman et sa composition, sur les rapports entre l'écrivain et les personnages qu'il crée. Le corps est implicitement inclus dans cette réflexion et permet de dissocier l'écrivain en tant que personne réelle de ses personnages. Contrairement à la critique générale qui consiste à rechercher dans un personnage les traces de son auteur, Camus précise dans *L'Homme révolté* : « Un personnage n'est jamais le romancier qui l'a créé. Il y a des chances, cependant, pour que le romancier soit tous ses personnages à la fois » (HR, p. 91). La réflexion sur l'écriture et le rôle de l'écrivain ainsi les rapports de celui-ci avec sa production sont au cœur de l'essai. Camus réalise une analyse lucide qui met le corps de l'écrivain et de ses personnages à l'épreuve. Une réflexion critique intense est portée par l'auteur sur le roman comme genre littéraire, sa forme, son contenu, ses personnages et leurs rapports avec leur auteur : « Le roman fabrique du destin sur mesure. C'est ainsi qu'il concurrence la création et qu'il triomphe, provisoirement, de la mort » (HR, p. 288). Le roman est décrit comme un genre majeur et une fabrique de l'intelligence. Il n'est cependant pas dissocié de la révolte qui est le thème central de l'essai : « Le roman, à ce niveau, est d'abord un exercice de l'intelligence au service d'une sensibilité nostalgique ou révoltée. » (HR, p. 288). Le roman, en tant qu'expression littéraire doit tout à une forme qui ne s'appréhende que par l'action des personnages. L'œuvre romanesque est donc la possibilité de donner vie à des êtres pour réaliser l'imaginaire : « Qu'est-ce que le roman, en effet, sinon cet univers où l'action trouve sa forme, où les mots de la fin sont prononcés, les êtres livrés aux êtres, où toute vie prend le visage du destin. » (HR, p. 287)

Le romancier est donc celui qui travaille sur le réel, qui le dissèque pour le modeler à sa guise. Le romancier est un penseur et styliste. Ce qui suppose qu'il est à la fois le philosophe et l'artiste, qui sont aussi les deux qualités chères à l'essayiste :

> Outre que le réalisme en art est, comme nous le verrons, une notion incompréhensible, il est bien évident que ce monde romanesque ne vise pas la reproduction pure et simple de la réalité, mais à sa stylisation la plus arbitraire. Il naît d'une mutilation, et d'une mutilation volontaire, opérée sur le réel. (HR, p. 289)

Le romancier est, par métaphore, comparé à un chirurgien qui travaille sur le corps du réel pour le guérir par la création. L'aspect corporel se poursuit et se précise avec les genres de roman tels que le roman noir : « Le roman noir est aussi un roman rose dont il a la vanité formelle. Il édifie à sa manière. La vie des corps, réduite à elle-même, produit paradoxalement un univers abstrait et gratuit, constamment nié à son tour par la réalité. » (HR, p. 289) L'écrivain, à l'instar du sculpteur ou du peintre, travaille avec deux éléments importants, à savoir la matière et la forme :

> Il en est de la création comme de la civilisation : elle suppose une tension ininterrompue entre la forme et la matière, le devenir et l'esprit, l'histoire et les valeurs. Si l'équilibre est rompu, il y a dictature ou anarchie, propagande ou délire formel. (HR, p. 294.)

Dans sa recherche d'équilibre dans la création, Camus fait une mise en garde contre toute forme de débordement. La mesure doit s'imposer au créateur et à la création. Elle permet d'ailleurs d'expliquer l'acharnement de l'auteur à varier les genres. Le recours à l'essai, au roman et au théâtre crée un équilibre en matière de formes :

> L'œuvre où le fond déborde la forme, celle où la forme submerge le fond, ne parle que d'une unité déçue et décevante. Dans ce domaine comme dans les autres, toute unité qui n'est pas de style est une mutilation. Quelle que soit la perspective choisie par un artiste, un principe demeure commun à tous les créateurs : la stylisation, qui suppose en même temps, le réel et l'esprit qui donne au réel sa forme. (HR, p. 294.)

Tout s'exprime en art. Le silence et le cri doivent avoir leurs styles propres. L'importance de la représentation du ton et de la voix qui ne sont que l'incarnation de la corporalité est cruciale : « L'art est une exigence d'impossible mise en forme. Lorsque le cri le plus déchirant trouve son langage le plus ferme, la révolte satisfait à sa vraie exigence et tire de cette fidélité à elle-même, une force de création. » (HR, p. 294.) Camus enrichit sa réflexion sur la littérature en faisant appel aux thématiques et aux écrivains ayant écrit

des œuvres ancrées dans le corps. Les écrivains romantiques, dandys et libertins sont explorés. Le romantisme est beaucoup plus abordé sous l'angle sensoriel que sentimental. Il apparaît comme une réflexion sur le personnage : « Bien plus que le culte de l'individu, le romantisme inaugure le culte du personnage » (HR, p. 104). Il ne s'agit pas du romantisme révolutionnaire mais du culte du moi. L'image corporelle du personnage l'emporte sur ses sentiments. Il vit pour le paraître d'où l'importance de la présentabilité physique : « Mais, dans sa source vive, le romantisme défie d'abord la loi morale et divine. Voilà pourquoi son image la plus originale n'est pas, d'abord le révolutionnaire mais, logiquement, le dandy. » (HR, p. 103).

Le révolutionnaire luciférien et le dandy, ensemble, forment le personnage romantique. Très rattaché à son image, le personnage dandy est associé à des réflexes narcissiques. Il vit devant la fascination de sa propre image corporelle : « Le dandy crée sa propre unité par des moyens esthétiques. Mais c'est une esthétique de la singularité et de la négation. ''Vivre et mourir devant un miroir'', telle était, selon Baudelaire, la devise du dandy » (HR, p. 104). Si le dandy trouve du plaisir à s'observer, il ne manque pas d'intérêt à ce que son entourage pense de son corps. Il accorde alors une importance capitale aux accessoires, aux maquillages et surtout à l'apparence physique : « Le romantisme démontre en effet que la révolte a partie liée avec le dandysme; l'une de ses directions est le paraître » (HR, p. 106).

L'analyse du romantisme tel qu'il est présent dans *L'Homme révolté* porte une attention particulière aux perceptions sensorielles. Pour ce faire, les écrivains ayant fait l'expérience de la douleur ou des loisirs corporels sont affichés. Sade est l'exemple parfait qui illustre le corps torturé dans son écriture. Il est celui qui a revendiqué la violence corporelle comme moyen de défense des prisonniers, lui-même ayant fait l'expérience de l'emprisonnement. Il est à la fois le criminel et le pervers, il fait corps avec la violence et s'accouple avec elle :

> « Il s'agit en effet de jouir et le maximum de jouissance coïncide avec le maximum de destruction. Posséder ce qu'on tue, s'accoupler avec la souffrance, voilà l'instant de la liberté totale vers lequel s'oriente toute l'organisation des châteaux. » (HR, p. 97).

La violence chez Sade est comme la perversité sexuelle chez Don Juan, elle est sélective et se refuse de collectionner. Le crime doit supprimer l'objet de crime et aussitôt

fait, il doit se fixer un autre objectif et l'atteindre de nouveau. Cette méthode consiste à multiplier et à diversifier la torture et le crime sans les répéter c'est-à-dire les reproduire deux fois sur le même élément. Le crime de Sade est une forme de donjuanisme pervers :

> Mais dès l'instant où le crime sexuel supprime l'objet de volupté, il supprime la volupté qui n'existe qu'au moment précis de la suppression. Il faut alors se soumettre un autre objet et le tuer à nouveau, un autre encore, et après lui l'infinité de tous les objets possibles. (HR, p. 97.)

S'il est aussi violent avec les autres, Sade ne l'est pas moins avec lui-même. Son intérêt pour le corps va plus loin et il accorde une grande importance à sa dépouille après sa mort. Depuis sa prison, il prend le soin de mettre avec tous les détails possibles, ce qu'il voudra que les services mortuaires fassent de son corps. Il planifie son enterrement de sorte que sa tombe disparaisse complètement de la surface de la terre. Dans ses romans, il se fait le chantre de la corporalité qui tourne rapidement en perversité sexuelle et en crime : « On obtient ainsi ces mornes accumulations des scènes érotiques et criminelles dont l'aspect figé, dans les romans de Sade, laisse paradoxalement au lecteur le souvenir d'une hideuse chasteté. » (HR, p. 97.) Camus place la corporalité de Sade sous un angle négatif. Il est associé parfois au fascisme et au nazi. Sade serait le précurseur des violences perpétrées dans les camps de concentration :

> Politiquement proche de la résistance de gauche, Albert Camus fait de Sade le précurseur de la cruauté massive et systématique perpétrée par le régime nazi. […] en réaction à la position de certains surréalistes, il refuse de donner de Sade une image romantique et de le considérer comme un philosophe de la liberté anti-autoritaire[137].

Dans son article consacré à Sade, Jean-Marie Apostolidès souligne l'importance de respecter sa volonté dans le testament qu'il a écrit sous peine de le voir revenir hanter

---

[137] Judith Butler, « Beauvoir sur Sade, de la sexualité à l'éthique », *L'Homme & la Société*, n° 150-151, (hiver 2003), p. 70.

les vivants. Le culte du corps chez Sade reste une pratique rituelle dans l'art et un mode de vie pour les artistes :

> Le 2 décembre 1959, à l'occasion du 145e anniversaire de la mort de Sade, l'artiste canadien Jean Benoît accomplit un cérémonial d'expiation au cours duquel il « se marque symboliquement et physiquement au fer rouge du nom de Sade ». Cet épisode se déroula dans le cadre de la 8e Exposition internationale du surréalisme, qui se tint à Paris, galerie Daniel Cordier, du 15 décembre 1959 à la fin de janvier 1960[138].

L'Homme révolté est donc le lieu de la réflexion théorique sur les représentations du corps dans les œuvres et chez les écrivains. Le corps permet de réaliser et de diriger la révolte. Il en est à la fois le sujet et l'objet. Que ce soit le corps souffre-douleur, le corps suppliciés ou le dandy, la corporalité est incontournable. De *L'Homme révolté* à *La Peste*, en plus de la variété, se trouve une évolution de la corporalité. Écrit dans un ton épique, l'œuvre est un véritable roman de la souffrance et de la destruction corporelle.

II - L'écriture romanesque et les enjeux corporels dans *La Peste*

La Peste complète parfaitement les autres volumes du Cycle de l'absurde. Il y est le seul roman dans lequel la révolte se veut charnelle. C'est le déchainement des êtres de chairs qui résistent au ravage de l'épidémie. L'œuvre est un combat acharné des médecins et des malades contre le mal dans un milieu hostile à la vie et coupé du monde. Camus y mêle les enjeux littéraires aux thématiques de la révolte et du corps. Nous analyserons l'œuvre comme étant une écriture du corps pour la révolte.

---

[138] Jean-Marie Apostolidès, « Ceci est mon corps ou L'exécution du testament du marquis de Sade », *L'Annuaire théâtral, Revue québécoise d'études théâtrales*, n° 41, (printemps 2007), p. 87.

A - Un mélange générique

Camus est à la fois un artiste et un philosophe. Chacune de ses œuvres porte en elle une réflexion sur l'art et une analyse du rapport entre la collectivité et l'individu. *La Peste* ne fait pas exception à la règle. Le roman est à fois une chronique et une réflexion sur l'écriture. Le genre de l'œuvre prête ainsi à confusion. Bien qu'il soit un roman, *La Peste* est aussi une chronique : « Les curieux événements qui font le sujet de cette chronique se sont produits en 194., à Oran » (PES, p. 36). Camus a été lui-même journaliste et chroniqueur : « *Les Chroniques algériennes*, 1939-1958 paraissent en mai 1958 dans le troisième volume des articles que Camus a réunis sous le titre de *Actuelles*[139]». Ainsi, l'écrivain et le journaliste se complètent sans contradiction. Bouchra Laraba et Sabiha Benmansour expliquent le processus qui conduit de la chronique à la production d'œuvres romanesques. Elles se réfèrent à Kamel Daoud, un autre écrivain algérien qui associe l'écriture de la chronique à la production romanesque. Kamel Daoud écrit contre Camus pour mettre en lumière son indignation du meurtre de l'Arabe dans *L'Étranger* :

> Indigné par le silence qui a longtemps entouré l'assassinat de l'« Arabe » par Meursault dans *L'Étranger* d'Albert Camus, Kamel Daoud publie en 2010 une chronique intitulée « Le contre-Meursault ou l'Arabe deux fois assassiné ». Cette chronique sera la matrice de son premier roman *Meursault, contre-enquête*, paru trois ans plus tard[140].

Camus réussit *La Peste* par ce mélange du journalisme et de la littérature. L'œuvre fait une mise en abime de la question de genre avec un auteur qui annonce dès le début du livre les renseignements nécessaires à la compréhension du lecteur. Le narrateur est inconnu. Sa présence n'est désignée que par les pronoms génériques qui n'ont pas une référence clairement identités :

---

[139] Jeanyves Guerin, *Dictionnaire Albert Camus*, Paris, Édition Robert Laffont, 2009, p. 142.
[140] Bouchra Laraba et Benmansour Sabiha, « La chronique journalistique et le roman : un espace dialogique pour résister au déni. », *Cahiers ERTA*, n° 9, 2016, p. 108.

> Dans *La Peste*, le narrateur est désigné essentiellement à travers deux pronoms : on et nous. Le pronom on compte 427 occurrences ; nous n'en compte que 65. C'est cet emploi fréquent, voire massif, que le narrateur fait du pronom indéfini on qui a attiré notre attention. A côté de cela, nous avons observé qu'avec ce pronom, on assiste tantôt à une prise en charge du discours, tantôt à une mise à distance par le narrateur dans ce discours, tantôt aux deux. Par prise en charge, nous entendons le fait que le narrateur assume son discours, dans ce sens qu'il s'en montre explicitement la source. Il indique clairement qu'il en est l'auteur. La distance du narrateur, quant à elle, renvoie au désir de celui-ci de se détacher du texte dont il est pourtant l'auteur, de telle sorte que le lecteur en vienne à douter à qui il faut attribuer le discours[141].

La présence des traces du mélange des genres se constate dans l'usage du vocabulaire. Tantôt il est question de « d'histoire » et « d'historien », tantôt de « narrateur » et de « personnage ». L'évidence est que les évènements qui sont évoqués dans le roman sont notés de façon cohérente avec une grande précision relative aux dates pendant lesquelles ils se produisent. Vu qu'il s'agit d'évènements qui se produisent de façon variée et quotidienne, la chronique convient mieux qu'histoire. Cependant, la concrétude des évènements oblige à réfléchir aux terme « narrateur » et « personnages » qui renvoient à la fiction. Pour Boukri-Banaissa Khalida, il n'y a aucune ambiguïté car « [l]e texte est désigné à la fois en tant que roman et chronique[142]. »

La présence d'un chroniqueur qui note au quotidien des faits dans son carnet ajoute au flou énonciatif du roman. Les carnets de Tarrou ne sont pas un article de journal. Le chroniqueur semble les écrire pour son usage personnel. L'agencement de la présence du chroniqueur dans le discours du narrateur est encore un élément important de l'intergénéricité de *La Peste* partagé entre la presse, la note personnelle et le roman :

> Cependant, avant d'entrer dans le détail de ces nouveaux événements, le narrateur croit utile de donner sur la période qui vient d'être décrite l'opinion d'un autre témoin. Jean Tarrou, qu'on a déjà rencontré au début de ce récit, s'était fixé à Oran

---

[141] Bauvarie Mounga et Patrick Dendale, « De l'usage du pronom on dans le discours du narrateur de *La Peste* d'Albert Camus », *Études romanes*, 2016, vol. 37, n° 1, p. 168.
[142] Boukri-Banaissa Khalida, « L'écriture générique de l'espace oranais dans *la Peste* d'Albert Camus », *Revue Passerelle*, n° 7, 2018, p. 4.

> quelques semaines plus tôt et habitait, depuis ce temps, un grand hôtel au centre. (PES, p. 49.)

Par une forme de mise en abime générique, une chronique est enchâssée dans la narration dans le but de donner une précision numérique aux événements. Tarrou est l'homme des chiffres, celui qui met bout à bout sur papier la quantité exacte des rats morts au quotidien. L'enjeu de ses carnets n'est pas la presse mais la littérature, le chroniqueur ne signant pas dans un journal. Selon Jean-Michel Adam, le carnet fait partie de la catégorie des articles de journal :

> Quant aux catégories auxquelles appartiennent les articles, les manuels de journalisme les détaillent avec plus ou moins de convergence, et les journaux et magazines ne les signalent explicitement que très irrégulièrement en les nommant : éditorial, dépêche, reportage, commentaire, analyse, courrier des lecteurs, revue de presse, etc. Il existe, d'autre part, des rubriques : questions politiques, économie, questions internationales, pages régionales, culture, société, carnet, horizons-débats, horizons-documents, entreprises, finances, sports, services, etc[143].

La présence des carnets de Tarrou est stratégique dans la construction du récit de *La Peste*. Ils présentent les évènements avec beaucoup de détails et permettent au lecteur de s'orienter dans les événements :

> Si les carnets, en tout cas, constituent eux aussi une sorte de chronique de cette période difficile. Mais il s'agit d'une chronique très particulière qui semble obéir à un parti pris d'insignifiance. À première vue, on pourrait croire que Tarrou s'est ingénié à considérer les choses et les êtes par le gros bout de la lorgnette. Dans le désarroi général, il s'appliquait, à se faire l'historien de ce qui n'a pas d'histoire. On peut déplorer sans doute ce parti pris et y soupçonner la sécheresse du cœur. Mais il n'en reste pas moins que ces carnets peuvent fournir, pour une chronique de cette période, une foule de détails secondaires qui ont cependant leur importance … (PES, p. 50.)

[143] Jean-Michel Adam, « Unités rédactionnelles et genres discursifs : cadre général pour une approche de la presse écrite. », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 94, 1997, p. 4.

La chronique constitue finalement une des matières fondamentales de l'organisation discursive de *La Peste*. L'agencement du récit a deux nœuds qui sont d'une part les énonciations du narrateur et de l'autre les carnets de Tarrou. Camus pousse encore plus loin l'audace de la mise en abyme en créant dans la première chronique une seconde qui appartient à la ville d'Oran. Cette dernière apparait un peu plus tard et intervient avec la multiplication des rats morts : « Le journal s'en est mêlé. La chronique locale, qui d'habitude est très variée, est maintenant occupée tout entière par une campagne contre la municipalité » (PES, p. 53).

Les carnets de Tarrou permettent aussi de suivre l'évolution du récit. Ils renseignent sur les points essentiels des évènements. Ils parlent de la mort massive des rats ensuite du début de la fièvre :

> C'est à partir de ce moment que les carnets de Tarrou commencent à parler avec un peu de détails de cette fièvre inconnue dont on s'inquiétait déjà dans le public. En notant que le petit vieux avait retrouvé enfin ses chats avec la disparition des rats, et rectifiait patiemment ses tirs, Tarrou ajoutait qu'on pouvait déjà citer une dizaine de cas de cette fièvre, dont la plupart avait été mortelle. (PES, p. 53.)

L'équilibre du récit se maintient par l'agencement parfait des carnets de Tarrou et du récit du narrateur qui demeure inconnu du lecteur. Le point de jonction entre les deux énoncés est la corporalité. Dès le début du roman, le narrateur montre Bernard Rieux butant contre un rat mort. La carcasse du rongeur marque le commencement du récit qui se déploiera tout au long du roman par la multiplication du nombre des rats morts ainsi que la variation de ce phénomène dans le temps et dans l'espace. Le récit du narrateur relaie les carnets de Tarrou. Ce sont des notes qui retracent les étapes importantes de l'épidémie. Plusieurs détails y sont donnés dont la transmission de la maladie du corps animal au corps humain. Le personnage du vieux Michel est le premier contaminé et la première victime :

> Le lendemain 17 avril, à huit heures, le concierge arrêta le docteur au passage et accusa des mauvais plaisantins d'avoir déposé trois rats au milieu du couloir. On

> avait dû les prendre avec de gros pièges, car ils étaient pleins de sang. Le concierge était resté quelque temps sur le pas de la porte, tenant les rats par les pattes… (PES, p. 39.)

La contagion de la maladie s'effectue par le contact entre le concierge et les rats. La corporalité animale est associée à la souillure. Loin d'une mort saine, les dépouilles des rats sont pleines de sang. Les carnets de Tarrou, le récit du narrateur, le corps des rats morts et le vieux Michel sont les nœuds essentiels pour saisir la globalité des évènements marquants. D'ailleurs, le narrateur accorde à Tarrou une si grande importance qu'il ne cesse de faire référence à ses points de vue : « Cependant, le narrateur croit utile de donner sur la période qui vient d'être décrite l'opinion d'un autre témoin. Jean Tarrou, qu'on a déjà rencontré au début de ce récit… » (PES, p. 49).

Le récit du narrateur donne des précisions sur les évènements majeurs dans la ville tels que la mort du concierge, la fermeture des portes de la ville, le sentiment de séparation et d'exil, la progression de la peste. Il ne les présente pas de façon numérique telle que décrite dans les carnets de Tarrou mais de façon générale en tenant compte de l'avancement de la maladie dans divers espaces. Le narrateur renseigne également sur les mesures prises contre la progression et la propagation de la maladie parmi lesquelles figure l'isolement. Ce qui marque dans son récit est son objectivité. Il rend compte des évènements avec précision et sans fantaisie :

> C'est ainsi, soit dit entre parenthèses, que pour ne rien trahir lui-même, le narrateur a tendu à l'objectivité. Il n'a presque rien voulu modifier par les effets de l'art, sauf en ce qui concerne les besoins élémentaires d'une relation à peu près cohérente. (PES, p. 158-159)

La fin du récit qui coïncide avec celle de l'épidémie est un moment majeur pour le lecteur qui découvre enfin le narrateur. Plusieurs aspects corporels contribuent au récit : la mort des rats, le décès massif des habitants d'Oran, ... L'accent est mis sur les organes de vue et d'ouïe pour souligner la dimension objective de son récit :

> Cette chronique touche à sa fin. Il est temps que le docteur Bernard Rieux avoue qu'il en est l'auteur. Mais avant d'en retracer les derniers événements, il voudrait au moins justifier son intervention et faire comprendre qu'il ait tenu à prendre le ton du témoin objectif. Pendant toute la durée de la peste, son métier l'a mis à même de voir la plupart de ses concitoyens, et de recueillir leur sentiment. Il était donc bien placé pour rapporter ce qu'il avait vu et entendu. (PES, p. 253.)

Du point de vue générique, *La Peste* est un véritable roman de la corporalité. Ses agencements se nouent autour du corps qui s'associe au temps et à l'espace pour orienter le récit.

B - Le roman de la douleur et de la destruction corporelle

Le corps est à la fois la matrice narrative et l'élément moteur qui fait bouger le récit, Une double corporalité entre en rapport avec la spatialité et la temporalité. La première est la corporalité animale. Les rats sont représentés sous deux aspects : le premier est le corps sans vie puis vient le second qui est l'animal en vie mais malade. Nous avons déjà mentionné précédemment, dans l'agencement du récit, le premier rat mort qui apparaît dans *La Peste*. La narration suit son cours avec les rats vivants qui sortent pour mourir devant le regard des hommes. La succession des événements s'inscrit dans la temporalité. Elle varie en période diurne et nocturne. Dans le processus de l'évolution narrative, les dates participent activement au récit :

> Le soir même, Bernard Rieux, debout dans le couloir de l'immeuble, cherchait ses clefs avant de monter chez lui, lorsqu'il vit surgir, du fond obscur du corridor, un gros rat à la démarche incertaine et au pelage mouillé. La bête s'arrêta, sembla chercher un équilibre, prit sa course vers le docteur, s'arrêta encore, tourna sur elle-même avec un petit cri et tomba enfin en rejetant du sang par les babines entrouvertes. (PES, p. 38.)

Le dynamisme du récit et la mortalité des rats sont complémentaires. Tantôt le narrateur en fait le compte rendu, tantôt ce sont les carnets de Tarrou qui en donnent les

détails. Le chiffre des rats collectionnés concerne à la fois les lieux publics et privés. L'auteur joue sur les occurrences de rats morts en les multipliant. À partir du moment où l'inquiétude gagne les habitants d'Oran, la situation prend de l'ampleur et les chiffres passent de 2 rats morts trouvés le 16 avril à 6231 le 25 avril. Le 28 avril le nombre de rats morts atteint 8000. Le dynamisme du récit est aussi associé à l'étendue des rats dans l'espace. Plus la narration avance, plus les corps se multiplient et plus d'espaces sont touchés. Le narrateur, se référant à une épidémie antérieure de peste, fait le parallèle entre la quantité de rats morts et la capacité de l'espace à contenir leurs corps si on les exposait :

> A Canton, il y avait soixante-dix ans, quarante mille rats étaient morts de la peste avant que le fléau s'intéressât aux habitants. Mais, en 1871, on n'avait pas le moyen de compter les rats. On faisait son calcul approximativement, en gros, avec des chances évidentes d'erreur. Pourtant, si un rat a trente centimètres de long, quarante mille rats mis bout à bout feraient... (PES, p. 60).

La mort des rats évolue de façon graduelle. Au début, le concierge, Michel, pense qu'il s'agit d'une plaisanterie de mauvais goût. Devant les animaux qui pullulent, le vieux concierge finit par se rendre à l'évidence. Ils sont présents partout. Deux jours seulement après le phénomène, les lieux sont saturés. Ils sont ramassés deux ou trois par maisons. Le docteur Rieux lui-même de passage en compte par dizaine sur les tas d'ordure. Puis les caves, les greniers et les escaliers sont envahis par les corps de rats en putréfaction. Après la découverte des corps des animaux, le revirement narratif nous présente les animaux qui sortent pour venir mourir aux yeux des citoyens : « Jean Tarrou fumait une cigarette avec application en contemplant les dernières convulsions d'un rat qui crevait sur une marche, à ses pieds. » (PES, p.42). Ils sortent d'abord individuellement puis par groupe. Le narrateur ouvre la voie à une description presqu'épique de la mort massive des animaux : « Dès le quatrième jour, les rats commencèrent à sortir pour mourir en groupes. » (PES, p. 44). Finalement, la solution de précipiter la mort des rats fut adoptée : « Dans quelques cas, on fut obligé d'achever les bêtes, dont l'agonie était trop longue » (PES, p. 43). Leur nombre grimpe et les espaces publics ne sont plus épargnés avec les boulevards et les promenades qui se trouvent saturés : « C'est à peu près à cette époque en tout cas que nos

concitoyens commencèrent à s'inquiéter. Car, à partir du 18, les usines et les entrepôts dégorgèrent, en effet, des centaines de cadavres de rats. » (PES, p. 43.)

Les rats morts deviennent la préoccupation majeure de tous, un sujet d'actualité dans les journaux et de débat dans les rassemblements. L'évolution de la situation oblige la municipalité à prendre des mesures. Dans le roman, les moyens utilisés pour le ramassage des cadavres de rat est aussi varié et graduel que la corporalité. Plus les rats meurent, plus les moyens augmentent. D'abord, chacun les ramasse avec ses moyens propres, ensuite le service de dératisation est mis en fonction pour nettoyer la ville de la pourriture des rongeurs.

Ce que Gérard Genette appelle les segments temporels c'est-à-dire « l'ordre de succession des événements dans l'histoire[144] », sont conditionnés par le corps. Au début de sa mission, le service de dératisation doit faire ses opérations de ramassage uniquement le matin : « L'ordre fut donné au service de dératisation de collecter les rats morts, tous les matins, à l'aube. » (PES, p. 43). Ensuite, il travaille sans relâche pendant toute la journée.

Les interprétations sur la présence des dépouilles mortelles des animaux dans certains espaces deviennent un sujet de débat. Le corps des rats morts présage un danger dans certains imaginaires et espaces. C'est ce qui ressort de l'échange entre le narrateur et le veilleur de nuit pour qui, il n'y a pas de doute. Tarrou ne dit pas le contraire mais il précise que cela peut prédire le danger dans un bateaux mais pour la ville, il semble se réserver de se prononcer là-dessus. Si ce malheur tient d'un jugement infondé relevant de la superstition, le rapport entre la mort des rats et le début d'un autre événement tragique n'est pas discutable. La fin de la mort des rats est le début d'une fièvre inconnue chez les habitants d'Oran. Le premier personnage atteint est le premier à avoir été en contact avec les bêtes en l'occurrence le vieux Michel. La corporalité animale s'opère dans la douleur qui apparait dans les descriptions des cris des rats agonisants et se solde par une destruction massive des cadavres de rats ramassés par les moyens de l'incinération : « La collecte finie, deux voitures du service devaient porter les bêtes à l'usine d'incinération des ordures, afin de les brûler. » (PES, p. 43.)

---

[144] Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 78-79.

La douleur des rats est moins saisissable car les bêtes ne peuvent que la manifester physiquement, se limitant aux gestes instinctifs avant de se laisser arracher par la mort fatale ou de se faire abattre. Par ailleurs, aucune analyse clinique n'a précisé ni la cause ni les symptômes de la pathologie à l'origine de la mort des animaux. L'avancement de la trame narrative nous conduit sur le terrain médical avec des professionnels qui vont analyser la maladie et la décrire dans un langage savant. Camus change de vocabulaire en prêtant sa voix au docteur Bernard Rieux et à ses collègues. Les habitants de la ville d'Oran sont victimes d'une fièvre dont la description du virus et des symptômes se précise tout au long du récit et de l'évolution de l'épidémie parmi les hommes.

C - Le corps humain à l'assaut de la douleur

La corporalité ne se limite pas seulement à son aspect animal. Elle s'étend et se répand à l'humanité qui sera atteinte par l'épidémie après le ravage des rats. La transition s'opère par le biais du personnage du vieux Michel : « Le concierge était resté quelque temps sur le pas de la porte, tenant les rats par les pattes, et attendant que les coupables voulussent bien se trahir par quelque sarcasme. Mais rien n'était venu. » (PES, p. 39). Ce moment est l'instant redoutable qui aboutit au début d'une fièvre inconnue dans la ville d'Oran.

La maladie s'installe lentement avec une incertitude chez les porteurs ou un refus d'acceptation de leur mal. Pour le vieux Michel, qui est le premier à manifester les signes physiques de la fièvre, c'est plutôt un malaise qui est lié à la présence des rats morts. Cependant, les manifestations de la maladie trahissent son porteur. D'abord, il est décrit comme un homme qui n'est pas dans son assiette, ensuite il est proie à une fatigue inhabituelle. Le temps de prendre possession de son corps, la maladie agit de façon évidente sur l'humeur, l'apparence et les gestes du personnage. Puis, brusquement, la phase suivante est celle de la douleur qui prend le corps en assaut :

> Le vieux Michel avait les yeux brillants et la respiration sifflante. Il ne s'était pas senti très bien et avait voulu prendre l'air. Mais des douleurs vives au cou, aux aisselles et aux aines l'avaient forcé à demander l'aide du Père Panelou. (PES, p. 45).

La date du 29 avril est celle de deux événements majeurs : d'une part le sommet atteint dans le décompte des cadavres des rats ramassés et de l'autre, l'aggravation de la maladie de Michel. Le corps du patient entre dans une phase extrêmement douloureuse. La posture corporelle et la démarche sont modifiées sous le poids de la pathologie. Le vieux Michel est à peine reconnaissable :

> « C'est pourtant le même jour, à midi, que le docteur Rieux, arrêtant sa voiture devant son immeuble, aperçut au bout de la rue le concierge qui avançait péniblement, la tête penchée, bras et jambes écartés, dans une attitude de pantin. » (PES, p. 45).

La douleur se répand dans le reste du corps de Michel et évolue jusqu'à ce que le malade soit alité. C'est dans cette situation que le vieux Michel rend l'âme. Sa mort est un lieu de croisement entre la corporalité humaine et l'allusion faite aux rats qui lui ont transmis le virus :

> Deux heures après, dans l'ambulance, le docteur et la femme se penchaient sur le malade. De sa bouche tapissée de fongosités, des bribes de mots sortaient : « Les rats ! » disait-il. Verdâtre, les lèvres cireuses, les paupières plombées, le souffle saccadé et court, écartelé par les ganglions, tassé au fond de sa couchette comme s'il eût voulu la refermer sur lui ou comme si quelque chose, venu du fond de la terre, l'appelait sans répit, le concierge étouffait sous une pesée invisible. La femme pleurait.
> — N'y a-t-il donc plus d'espoir, docteur ?
> — Il est mort, dit Rieux. (PES, p. 48-49)

La mort du vieux Michel est une étape importante du récit. Les cas de mort brutale se multiplient dans la ville. Pour un début, les raisons de ces décès et les circonstances qui les entourent restent encore floues. C'est le cas de l'employé d'usine Camps qui, pour certains personnages qui se prononcent sur son décès, est mort à cause de son rôle de

flutiste dans un orchestre. Deux indices importants permettent pourtant de circonscrire sa mort : il est décédé après l'histoire rats et il a eu des abcès sous le bras. Après Camps, une femme de ménage est également atteinte de fièvre. La progression de la maladie dans le rang des hommes prend de l'ampleur avec la multiplication des cas de cette fièvre inconnue suivie des décès. Similairement aux rats, les chiffres sont aussi évoqués. Les médecins s'interrogent sur la source de la maladie, ses agissements ainsi que les moyens à mettre en œuvre pour essayer de l'arrêter :

> Les chiffres de Tarrou étaient exacts. Le docteur Rieux en savait quelque chose. Le corps du concierge isolé, il avait téléphoné à Richard pour le questionner sur ces fièvres inguinales.
> — Je n'y comprends rien, avait dit Richard. Deux morts, l'un en quarante-huit heures, l'autre en trois jours. J'avais laissé le dernier avec toutes les apparences de la convalescence, un matin. (PES, p. 54.)

L'expansion de la maladie conduit rapidement à l'ouverture d'une enquête après que les médecins ont trouvé une vingtaine de cas semblables. La montée des chiffres aboutit à l'endurcissement des mesures et restrictions. Le choix des personnages médecins est un aspect important de la corporalité. Le vocabulaire utilisé dans le roman est celui de la médecine et du laboratoire. La conclusion du syndicat des médecins est l'isolement des cas de fièvre. Cet isolement est aussi une épreuve importante pour le corps non seulement des malades mais aussi de leurs parents. Les médecins sont convaincus qu'il s'agit d'une épidémie qui s'installe au moment où à peine, les habitants d'Oran se débarrassent des cadavres des rats :

> C'est que les rats meurent dans la rue et les hommes dans leur chambre. Et les journaux ne s'occupent que de la rue. (…) Aussi longtemps que chaque médecin n'avait pas eu connaissance de plus de deux ou trois cas, personne n'avait pensé à bouger. (…) En quelques jours à peine, les cas mortels se multiplièrent et il devint évident pour ceux qui se préoccupaient de ce mal curieux qu'il s'agissait d'une véritable épidémie. (PES, p. 57-58)

L'épidémie dont il est question plonge sa victime dans une douleur atroce. La maladie attaque le corps par les ganglions et les abcès que les médecins ouvrent en un double coup de bistouri en forme de croix. Les descriptions font état de l'écoulement d'une purée de sang, du saignement des abcès qui finissent par se remplir de nouveau. Le corps se tachète et le malade meurt dans une odeur dite épouvantable. Il faut ajouter à ces épouvantables manifestations les symptômes tels que les yeux rouges, la bouche sale, la soif terrible et l'écartèlement interne. L'identité de la fièvre inconnue qui fait des ravages devient une question qui préoccupe les autorités politiques et sanitaires de la ville. Simultanément, le progrès de la maladie et l'avancement du récit cohabitent. Les chiffres qui sont journaliers sont moins danses au début :

> « En quatre jours, cependant, la fièvre fit quatre bonds surprenants : seize morts, vingt-quatre, vingt-huit et trente-deux. Le quatrième jour, on annonça l'ouverture de l'hôpital auxiliaire dans une école maternelle. » (PES, p. 76)

S'il n'est pas confirmé qu'il s'agit de la peste, les soupçons des médecins ne cessent de faire allusion à elle. Le nombre de personnes malades augmente graduellement avec 16 cas le premier jour, 24 le second, le troisième jour enregistre 28. La corporalité entre dans une autre phase lorsque la peste est confirmée et que les mesures sanitaires de restrictions sont appliquées. La ville est fermée, les communications sont restreintes. Le récit évolue au rythme de l'épidémie en mêlant la corporalité à la temporalité. Le nombre de morts est estimés de façon quotidienne puis hebdomadaires. Quant aux morts, le bilan s'alourdit chaque semaine. Les données numériques amplifient progressivement avec 302 victimes la troisième semaine, 321 la cinquième et 345 la sixième.

D - Le corps à l'épreuve pendant l'épidémie

L'enfermement a des effets néfastes sur les habitants d'Oran. Les conséquences des privations se font sentir à la fois sur le physique et le psychique. Au décharnement du corps s'ajoute la dépression. La frontière entre le physique et le psychique disparaît.

Avant le durcissement des mesures, Oran donnait l'impression d'être une foire dans laquelle les habitants défilent sans savoir exactement où aller. La ville est envahie par des piétons désœuvrés qui essaient de s'occuper à déambuler :

> « Oran prit ainsi un aspect singulier. Le nombre des piétons devint plus considérable et même, aux heures creuses, beaucoup de gens réduits à l'inaction par la fermeture des magasins ou de certains bureaux emplissaient les rues et les cafés. » (PES, p. 87)

Par ailleurs, lorsque les mesures de restriction se durcissent, le corps est mis à l'épreuve sur plusieurs plans. Les habitants d'Oran sont partagés entre une mort torturée et imminente et la volonté de vivre. Les plaisirs habituels tels que les bains de mer sont prohibés, les mouvements diminuent et l'animation décroit. Le silence et l'absence s'emparent de la ville. Les gens, condamnés à rester chez eux, vivent dans l'enfermement total avec les persiennes et les portes closes. Les seuls bruits qui s'échappent des maisons fermées sont les complaintes et les gémissements des malades. La méfiance et la peur de l'autre s'empare des lieux. Chaque individu est suspecté de porter le virus de la peste. Le délire de la peur de se faire contaminer apparait dans les récits. Le corps devient un objet sacré, le toucher est acte banni :

> « On disait, par exemple, que dans le centre, un matin, un homme présentant les signes de la peste, et dans le délire de la maladie, s'était précipité au dehors, jeté sur la première femme rencontrée et l'avait étreinte en criant qu'il avait la peste. » (PES, p. 88)

Si la peur de se faire contaminer s'empare du peuple, les mesures de prudence font aussi que dans les lieux publics, les distances s'installent vite. Dans les arrêts de tramways, les passagers s'éloignent rapidement les uns des autres, « se tournent le dos pour éviter une contagion mutuelle. » (PES, p. 116) Les médecins recommandent d'éviter le contact physique. La souffrance des amants séparés et le sentiment d'exil rejoignent la liste des violences infligées au corps. Le dynamisme narratif de *La Peste* ne manque pas de précisions à propos du sort réservé aux personnes mortes de l'épidémie. Bien que différente de celle des rats, l'atmosphère des enterrements est particulièrement triste. Les malades qui meurent seuls car étant séparés de leurs parents sont rapidement enterrés pour diminuer considérablement le risque. La temporalité est déterminante dans la décision relative aux cérémonies funèbres qui obéissent également aux mesures de restriction. Les veillées funèbres sont interdites.

La veillée funèbre est un moment important car elle est la dernière communion entre le corps vivant et le corps mort. Elle apparait dans *L'Étranger* avec Meursault qui veille le corps de sa mère et dans *Le Malentendu* avec Martha et Maria qui doivent attendre que les eaux montent pour aller jeter le corps de Jan. L'urgence de la situation sanitaire dans *La Peste* exige que les personnes mortes en journée soient immédiatement enterrées et que celles décédées pendant la nuit soient mises en quarantaine. La dépouille mortuaire reste inaccessible à la famille qui peut quand-même assister à sa miser en bière : : « Dans le cas où la famille n'habitait pas avec le défunt, elle se présentait à l'heure indiquée qui était celle du départ pour le cimetière, le corps ayant été lavé et mis en bière » (PES, p. 153). Jusque-là, les familles assistent aux cérémonies. Elles accompagnent aussi le corps au cimetière et signent les formalités administratives :

> On chargeait ensuite le corps dans une voiture automobile qui était soit un vrai fourgon, soit une grande ambulance transformée. Les parents montaient dans un des taxis encore autorisés et, à toute vitesse, les voitures gagnaient le cimetière par des rues extérieures. (PES, p. 154).

Les fosses sont préparées d'avance en attendant l'arrivée des corps en bière, le corps descendu dans la fosse est rapidement couvert de terre. Le récit devient marquant par

l'exposition des corps et du matériel servant à les acheminer. Les cercueils et les voitures funèbres sont peints avec les détails relatifs à la désinfection. L'espace est présenté avec des figures géométriques qui rappellent la mort telles que les rectangles des voitures mortuaires ou des cercueils ou encore ceux des tombes creusées au sol. Par un effet de fragmentation, le jeu de l'espace est aussi une mise en abyme dans laquelle les figures géométriques s'engouffrent les unes dans les autres. Dans l'espace carré du cimetière se dessinent d'innombrables fosses qui reçoivent à leur tour les cercueils dans lesquels sont chargés les corps :

> (…) les voitures allaient se placer près d'un carré où de nombreuses fosses attendaient d'être comblées. (…) On sortait la bière sous les prières, on la cordait, elle était traînée, elle glissait, butait contre le fond, le prêtre agitait son goupillon et déjà la première terre rebondissait sur le couvercle. (PES, p. 154)

La multiplication des cas de morts à cause de l'augmentation des contaminations est un phénomène multidimensionnel dans le récit. Le vocabulaire devient de plus en plus macabre, la ligne de la temporalité évolue du diurne au nocturne, le manque d'espace ajoute à l'atrocité du traitement fait aux morts. Les enterrements qui se faisaient en journée finissent par devenir uniquement nocturnes dans l'objectif de pouvoir entasser beaucoup de corps dans les fosses. Les restrictions touchent à la participation des parents aux enterrements qui finit par être interdite. Les cercueils et les linceuls manquent, les places dans les cimetières ne suffisent plus.

Les corps sont d'abord enterrés dans la même fosse en fonction du genre des défunts : « À l'extrémité du cimetière, dans un espace nu couvert de lentisques, on avait creusé deux immenses fosses. Il y avait la fosse des hommes et celle des femmes » (PES, p. 155). L'humain est réduit à son enveloppe corporelle, les identités des défunts disparaissent sous toutes les formes à savoir les identités civiques et génériques :

> « De ce point de vue, l'administration respectait les convenances et ce n'est que bien plus tard que, par la force des choses, cette dernière pudeur disparut et qu'on enterra

> pêle-mêle, les uns sur les autres, hommes et femmes, sans souci de la décence. » (PES, p. 155.)

L'indécence des enterrements touchent à deux aspects à savoir, d'une part la nudité des défunts et de l'autre la déformation physique de leurs corps :

> Quand les voyages de l'ambulance étaient terminés, on amenait les brancards en cortège, on laissait glisser au fond, à peu près les uns à côté des autres, les corps dénudés et légèrement tordus et, à ce moment, on les recouvrait de chaux vive, puis de terre, mais jusqu'à une certaine hauteur seulement, afin de ménager la place des hôtes à venir. (PES, p. 155).

Le corps se résume aux cadavres et les vraies personnes sont plus que des souvenirs. Le récit pousse à l'extrême la dimension macabre et destructive de la corporalité. Les fosses communes ni les enterrements indécents ne suffisent plus. Les morts sont destinés à la crémation. La désacralisation du corps atteint sa réduction à la poussière originelle :

> Un arrêté préfectoral expropria les occupants des concessions à perpétuité et l'on achemina vers le four crématoire tous les restes exhumés. Il fallut bientôt conduire les morts de la peste eux-mêmes à la crémation. Mais on dut utiliser alors l'ancien four d'incinération qui se trouvait à l'est de la ville, à l'extérieur des portes. (PES, p. 157).

Les opérations de crémation se poursuivent pendant la nuit. La temporalité nocturne dans le récit est le moment propice des traitements corporels inappropriés. Le couloir des morts avec les cercueils puis les brancards fait place aux wagons des tramways transformés en fours de crémation.

Du point de vue dynamique, la mort de quelques rats, des centaines ensuite de milliers, constitue la première partie de l'œuvre. Une pause intervient dans la narration avec la fin de l'épidémie des rats. Une transition s'ensuit déplaçant la ligne de la corporalité animale à la corporalité humaine. Le développement de cette ligne constitue la seconde partie dynamique du récit qui s'accélère vite en multipliant le nombre de malades puis de décès

et en amplifiant l'évolution de la peste. De la peste bubonique la narration passe à la peste pulmonaire qui occasionne les vomissements de sang et la multiplication des victimes. Les enterrements obéissent au même rythme dynamique en évoluant du mauvais au pire. Les corps trainés à la crémation bouclent le récit. De la maladie à l'incinération des morts, *La Peste* nous ramène à la réflexion sur le corps. Selon Vincent Grégoire, le but des œuvres de Camus est de mettre en évidence les atrocités faites au corps pour sauver ce dernier : « Camus redonne, dans ses écrits de guerre et d'après-guerre, un rôle central au corps, à la chair, mais à une chair souffrante. En assignant un tel rôle à cette chair mise à mal, il affirme et défend l'humanité[145]. »

L'effet de l'épidémie sur les survivants est perceptible autant sur le plan moral que sur le plan physique. Ils sont décrits au sortir de la maladie comme des êtres décharnés : « Il serait plus exact de dire qu'au moral comme au physique, ils souffraient de décharnement. » (PES, p. 159). L'abstraction est le sentiment que le temps crée entre les personnes séparées. L'enfermement est une épreuve douloureuse qui touche également la mémoire. L'espoir peut faire place au désespoir et l'amour à l'oubli :

> Au deuxième stade de la peste, ils perdirent aussi la mémoire. Non qu'ils eussent oublié ce visage, mais, ce qui revient au même, il avait perdu sa chair, ils ne l'apercevaient plus à l'intérieur d'eux-mêmes. Et alors qu'ils avaient tendance à se plaindre, les premières semaines, de n'avoir plus affaire qu'à des ombres dans les choses de leur amour, ils s'aperçurent par la suite que ces ombres pouvaient encore devenir plus décharnées, en perdant jusqu'aux infimes couleurs que leur gardait le souvenir. » (PES, p. 159).

La fin du roman amorce le retour des animaux qui disparaissent au fur et à mesure que le récit avance. Leur retour est le symbole de la renaissance. Ils ne sont ni malades ni morts mais pleins de vie et de santé.

---

[145] Vincent Grégoire, « " Sauver les corps" : Camus ou la volonté d'humaniser les victimes des "pestes" », *Dalhousie French Studies*, vol. 112, 2018 (été), p. 46.

E - Corporalité, animalité et épidémie

Selon Amelia Gamoneda Lanza, l'animalité joue un grand rôle dans l'architecture de *La Peste*. Elle rajoute que bien que moins connue, la représentation de l'animal ainsi que les rapports de ce dernier avec l'homme est récurrent chez Camus :

> La mention de l'instinct pointe vers l'animal et, quoique les études concernant la place de celui-ci dans la pensée et la littérature de Camus soient rares – bien plus rares que ceux sur sa relation connue à la nature –, il en est qui envisagent le rapport entre l'homme et l'animal – de préférence le cas connu du chien de Salamano dans *L'Étranger* ou les rats de *La Peste*[146].

L'animalité contribue effectivement à l'architecture du roman. La présence du corps animal commence le récit, en marque le milieu par le passage de la maladie de l'animal à l'homme et la fin de l'épidémie vient avec celle du supplice est annoncée par le retour à la corporalité animale. Les animaux tels que les rats et les chats sont en amont et en aval du récit. Au début, ce sont les rats qui meurent, ensuite les chats disparaissent.

Un personnage absurde apparaît au début du récit dont le plaisir est de cracher sur les chats. Son jeu consiste à attirer ces derniers en jetant des morceaux de papier en air. Lorsque les animaux attirés par les bouts de papier volant sortent, il crache sur eux. Dès qu'il en atteint un avec son crachat, son plaisir est assuré et il entre en joie. Intrigué par la disparition des chats, le vieux est « décontenancé » : « Il est moins bien peigné, moins vigoureux. On le sent inquiet. Au bout d'un moment, il est rentré. Mais il avait craché, une fois, dans le vide. » (PES p. 52.)

Le supplice des animaux est aussi grand que celui des hommes. Considérés comme les vecteurs transmetteurs du virus, les rats sont achevés dans leurs agonies, les chiens et les chats sont abattus. L'absence des animaux se remarque:

---

[146] Amelia Gamoneda Lanza, « La chute dans la conscience. Animalité, philosophie et cognition dans l'œuvre de Camus », *Çédille, revista de estudios franceses*, n° 18, 2020, p. 443.

> Il fallait observer et réfléchir pour rejoindre la peste. Car elle ne se trahissait que par des signes négatifs. Cottard, qui avait des affinités avec elle, fit remarquer par exemple à Rambert l'absence des chiens qui, normalement, eussent dû être sur le flanc, au seuil des couloirs, haletants, à la recherche d'une fraîcheur impossible. (PES, p. 131.)

Le retour des rats correspond au recul de la maladie et à la baisse des statistiques relatives aux décès. C'est un moment déterminant dans le fonctionnement du récit et dans le mouvement des personnages:

> Il avait vu deux rats vivants rentrer chez lui, par la porte de la rue. Des voisins lui avaient rapporté que, chez eux aussi, les bêtes avaient fait leur réapparition. Dans certaines charpentes, en entendait de nouveau le remue-ménage oublié depuis des mois. Rieux attendit la publication des statistiques générales qui avaient lieu au début de chaque semaine. Elles révélaient un recul de la maladie. (PES, p. 218.)

Les rats sont donc un élément narratif moteur dans *La Peste*. La réapparition des chats est aussi un évènement important et un signal fort qui informe sur la fin de l'épidémie :

> À un moment où la rumeur se fit plus forte et plus joyeuse, Tarrou s'arrêta. Sur le pavé sombre, une forme courait légèrement. C'était un chat, le premier qu'on eût revu depuis le printemps. Il s'immobilisa un moment au milieu de la chaussée, hésita, lécha sa patte, la passa rapidement sur son oreille droite, reprit sa course silencieuse et disparut dans la nuit. Tarrou sourit. Le petit vieux aussi serait content. (PES, p. 223-224.)

Les chats reviennent en groupe comme pour confirmer la fin de la peste. La vie normale reprend dans Oran et les corps humains sont encore mis à l'épreuve de la rééducation. Le narrateur relate les traits corporels tels que les expressions du visage. Les habitants d'Oran réapprennent à sourire. La rencontre des amants séparés devient une

réalité et une allégresse à l'instar de Rambert et de sa femme : « Car cet amour ou cette tendresse que les mois de peste avaient réduits à l'abstraction, Rambert attendait, dans un tremblement, de les confronter avec l'être de chair qui en avait été le support » (PES, p. 238). Les amoureux se retrouvent et se serrent les uns contre les autres. Les cris de joies et les dans remplissent les places publiques. *La Peste* est une véritable écriture épique de la corporalité dans son aspect à la fois douloureux et joyeux :

> Des hommes et des femmes s'agrippaient les uns aux autres, le visage enflammé, avec tout l'énervement et le cri du désir. Oui, la peste était finie avec la terreur, et ces bras qui se nouaient disaient en effet qu'elle avait été exil et séparation, au sens profond du terme. (PES, p. 241).

L'enjeu du roman reste par ailleurs la littérature. L'œuvre entière est une réflexion sur l'art d'écrire. Les liens entre l'écriture et le corps sont traités sous différents angles parmi lesquels figure le genre théâtral. S'interroger sur la présence du corps dans le théâtre camusienne nous a permis de découvrir beaucoup d'aspects liant la corporalité à la théâtralité.

III- La corporalité dans *L'État de siège* et *Les Justes* : théâtre de la révolte, théâtre de la cruauté

Le corps subit des traitements cruels dans l'ensemble du Cycle de la révolte. Le théâtre permet d'atteindre le plus haut sommet de cette cruauté à travers les agissements des personnages. Si les intrigues de *L'État de siège* et des *Justes* diffèrent, les événements qu'elles décrivent s'inscrivent dans la même dynamique qui est celle de tuer.

A - La Peste et sa secrétaire, deux personnages cruels

Dans *L'État de siège*, la Peste surgit de nulle part et arrive dans Cadix. C'est un personnage singulier qui a des intentions criminelles. Notons qu'il s'agit d'un homme bien que le nom soit féminin. Sa particularité est qu'il est à la fois une personne et une maladie. Camus dote la Peste d'un corps humain pour la voir interagir avec les autres personnages. Il est assisté par sa secrétaire qui n'est pas moins cruelle que lui. Elle représente la Mort, une femme donc, également personnifiée. La pièce allégorise la maladie et la mort qui permet à l'auteur de mettre de l'avant la spectacularisation du corps. Le rapport de force entre la Peste et sa secrétaire et la population de Cadix est politique mais surtout physique. La Peste fait un coup d'état, prend la place du gouverneur, mais d'autres personnages se mettent à son service pour exécuter sa volonté. La Peste et sa secrétaire sont deux personnages qui agissent dans le but de faire du mal, de torturer et de tuer. Pour ce faire, les deux personnages doivent absolument développer un rapport corporel conflictuel avec leurs adversaires avec des confrontations incluant la violence physique.

La Peste est un personnage insolent. Le mérite de la pièce de théâtre est de lui avoir donné un corps et une identité. Dès qu'il entre dans Cadix, une ville espagnole qu'il assiège, il réclame et obtient la place du gouverneur :

> **L'HOMME**, *toujours naturel*.
> Je suis la peste. Et vous ?
> **LE GOUVERNEUR**
> La peste ?
> **L'HOMME**
> Oui, et j'ai besoin de votre place. Je suis désolé, croyez-le bien, mais je vais avoir beaucoup à faire. Si je vous donnais deux heures, par exemple ? Cela vous suffirait-il pour me passer les pouvoirs ? (EDS, p. 314.)

La gouvernance de la peste est dictatoriale et sanguinaire. Il est imprévisible dans ses prises de décision qui sont sans appel. Renvoyant à l'image de Lucifer tel que nous l'avons évoqué dans *L'Homme révolté*, la Peste est un roi sadique. Sa particularité est dans son mode de gouvernance qu'il explique lui-même aux citoyens de Cadix : « Votre roi a

les ongles noirs et l'uniforme strict. Il ne trône pas, il siège. Son palais est une caserne, son pavillon de chasse, un tribunal. L'état de siège est proclamé. » (EDS, p. 322).

L'objectif de la Peste n'est pas seulement de semer la panique par le biais de la torture mais d'imposer le silence. Il soumet les corps et bâillonne les bouches :

> **LA PESTE**
> Marquez-le ! Marquez-les tous ! Même ce qu'ils ne disent pas peut encore s'entendre ! Ils ne peuvent plus protester, mais leur silence grince ! Écrasez leurs bouches ! Bâillonnez-les, et apprenez-leur les maîtres-mots jusqu'à ce qu'eux aussi répètent toujours la même chose, jusqu'à ce qu'ils deviennent enfin les bons citoyens dont nous avons besoin. (EDS, p. 334)

Ce faisant, il s'attaque à ce qu'il y a d'humains dans les habitants de Cadix. La parole qui est le véhicule de la pensée est réduite à sa fonction répétitive. Les marquages des corps est un aspect important de cette cruauté. La Peste a horreur du bruit, il n'aime pas que ses sujets bavardent. Chaque fois qu'il entend des voix, il bâillonne les coupables. Une autre de ses phobies est le mouvement. Finalement, le but de la Peste est le silence et l'immobilité. Les corps de la Peste et de sa secrétaire sont déterminants dans la compréhension de la pièce. Au départ, à leur arrivée dans Cadix, ils sont jeunes, fort et pleins d'énergie.

Le début de la pièce s'oppose à sa fin par la corporalité. La Peste et sa secrétaire s'imposent par la violence avec l'objectif de soumettre physiquement et mentalement les citoyens de Cadix. Ils les épuisent en les privant de vivres et de loisirs et les intimident avec leur carnet dans lequel la secrétaire de la Peste inscrit les noms des habitants de Cadix. Il lui suffit d'en supprimer un pour que la personne meurt immédiatement. La corrélation entre la gifle administrée à la secrétaire de la Peste et la libération de la maladie est nettement perceptible non seulement par Diego mais aussi par les citoyens de Cadix. La marque portée par les malades tombe. La phase de révolte commence et donne lieu à des mouvements de contestation. Diego comprend que la lutte contre la Peste consiste à surmonter la peur et à agir. À la fin de la deuxième partie de la pièce, Diego devient le

héros du combat contre la Peste. Il entre dans les salles, enlève les bâillons et invite les malades à se rebeller. La révolte devient essentiellement un acte physique collectif :

> **DIEGO**
>
> N'ayez plus peur, c'est la condition. Debout tous ceux qui le peuvent ! Pourquoi reculez-vous ? Relevez le front, voici l'heure de la fierté ! Jetez votre bâillon et criez avec moi que vous n'avez plus peur.
>
> *Il lève les bras.*
>
> Ô sainte révolte, refus vivant, honneur du peuple, donne à ces bâillonnés la force de ton cri ! (EDS, p. 349.)

La résistance est psychologique et physique. La première condition pour être révolté est de ne pas avoir peur. Diego fait partie de ceux qui l'ont compris en premier et mène la résistance. Du point de vue physique, il faut animer les malades souffrant de la peste. La déchéance de la maladie est marquée par la révolte des citoyens et par la vieillesse de la Peste et de sa secrétaire. À la fin de la pièce, les deux personnages perdent leur énergie et leur jeunesse pendant que les citoyens de Cadix retrouvent leur force et leur courage. Ce contraste marque la fin de l'épidémie :

> **LA PESTE**
>
> Déjà fatiguée, hein !
>
> *La secrétaire fait oui de la tête et dans le même moment elle change brusquement d'apparence. C'est une vieille femme au masque de mort.* (EDS, p. 360.)

La cruauté chez les personnages n'est pas exprimée de la même façon dans *Les Justes*. La différence fondamentale se trouve dans la vision des personnages. Dans *L'État de siège*, la Peste cherche à asseoir son autorité et sa domination sur la ville, à torturer et à tuer pour des fins personnelles et sadiques. Il s'agit d'une cruauté absurde. Tandis que dans *Les Justes*, les personnages tuent pour libérer le peuple du joug d'un dictateur et au nom de la justice. La ligne de cruauté se déplace de façon radicale. Bien que plus violente

car s'opérant dans le sang du grand-duc, l'opération d'exécution est moins douloureuse pour la victime car cette dernière meurt sur le coup.

B - Kaliayev, un criminel humaniste

Kaliayev et Stépan sont tous les deux membres du parti révolutionnaire. Rassemblés dans le but d'assassiner le tsar, les deux personnages n'ont pas les mêmes perceptions de leur mission. Pour Kaliayev, le meurtre du tsar se fait pour un objectif précis : éliminer la dictature et instaurer un ordre libertaire. Cependant, il faut de la méthode autrement dit, les innocents ne doivent pas périr lors de l'exécution. Pour Stépan, la mission plus importante que l'idéologie humaniste de Kaliayev.

Kaliayev est aussi cruel que Stépan mais ils n'agissent pas de la même manière. Le premier est sadique pendant que le second est sensible. Stépan soumet le meurtre à la morale et essaie d'en faire une question philosophique. Au nom de quel humanisme peut-il justifier la mort d'un enfant ? La cruauté fait partie des stratégies des membres du parti révolutionnaire qui veulent tuer le grand-duc. Leurs discours font l'éloge du meurtre et de la cruauté. Le mérite et le respect au sein du groupe est lié à la capacité de verser du sang. La confiance des personnages en eux-mêmes se mesure par leurs crimes. Inspirée du milieu révolutionnaire russe, les personnages, les lieux et les références plongent le lecteur dans la Russie tsariste qui a été le bastion de la torture et de la mort. Plusieurs personnages sont rassemblés dans « l'appartement des terroristes » (LJT, p. 5). Ce nom détermine déjà en partie leur cruauté. Leur langage est celui du fouet, du sang, de la bombe :

> **KALIAYEV**, *dans l'exaltation*.
>
> Oui, je l'abattrai ! Quel bonheur si c'est un succès ! Le grand-duc, ce n'est rien. Il faut frapper plus haut ! (LJT, p. 11.)

La mission des terroristes qui consiste à frapper les plus hautes personnalités nécessite certaines qualités qui sont à la fois physiques et psychiques. Leur qualité

fondamentale, du point de vue psychologique est la bravoure. Celle-ci ne se limite pas seulement à tuer mais aussi à se suicider si cela est nécessaire. Kaliayev, s'inspirant du modèle terroriste japonais suggère même qu'en cas d'échec, le membre responsable se donne la mort. Dans le Japon de l'époque, ce suicide était fait au moyen du poison ou du poignard. Le meurtre est le pacte qui unit les terroristes au nom du patriotisme. Il s'agit d'un mouvement fédérateur qui fait de l'ensemble des membres du parti un seul corps dévoué à la cause sociale. Ils se fondent les uns dans les autres.

Kaliayev est un personnage particulier dans sa perception du combat terroriste. Il soutient l'argument selon lequel le terroriste doit vivre et mourir pour l'idée. Tous les moyens sont bons pour atteindre l'objectif et verser le sang de la cible. Il est prêt à lancer la bombe contre le grand-duc et à brûler dans la flamme de l'explosion. Le mystère du corps humain, malgré le discours virulent et l'éloge du meurtre, est une réalité selon Dora. Il est autant facile de discourir qu'il est difficile d'agir. L'acte de tuer, même pour des raisons idéologiques, est un véritable défi :

> **DORA**
> Une seconde où tu le regarderas ! Oh ! Yanek, il faut que tu saches, il faut que tu sois prévenu ! Un homme est un homme. Le grand-duc a peut-être des yeux compatissants. Tu le verras se gratter l'oreille ou sourire joyeusement. Qui sait, il portera peut-être une petite coupure de rasoir. Et s'il te regarde à ce moment-là... (LJT, p. 15.)

Kaliayev ne lance pas la bombe à l'apparition du grand-duc. La raison de son inertie est liée aux expressions corporelles telles que les regards des enfants. Ce blocage est aussi corporel. Les neveux du grand-duc assis dans la calèche, les regards fixés devant eux, suffisent à arrêter Kaliayev dans son élan :

> **KALIAYEV**, *égaré.*
>
> Je ne pouvais pas prévoir... Des enfants, des enfants surtout. As-tu regardé des enfants ? Ce regard grave qu'ils ont parfois... Je n'ai jamais pu soutenir ce regard... » (LJT, p. 18.)

L'élément qui arrête Kaliayev est l'expression corporelle des enfants décrits comme de parfaits innocents. Dans son projet terroriste, il ne perd pas de vue l'idée de justice et d'équité :

> **KALIAYEV**
> C'est à ce moment que je les ai vus. Ils ne riaient pas, eux. Ils se tenaient tout droits et regardaient dans le vide. Comme ils avaient l'air triste ! Perdus dans leurs habits de parade, les mains sur les cuisses, le buste raide de chaque côté de la portière ! (LJT, p. 19.)

Si fort devant le grand-duc, Kaliayev devient un corps tremblant devant les enfants. Loin d'être un incapable, Kaliayev est un terroriste humaniste. Lorsqu'il mesure le poids de la bombe tenant dans sa main contre le corps de ces enfants sur qui il fallait la jeter, il abandonne. Les témoignages de Kaliayev révèlent un personnage soigneux et conscient qui protège les innocents. Personnage extrêmement cruel et idéaliste, Stépan entre dans le débat. Il pense le contraire de Kaliayev. Le meurtre est un ordre qui ne mérite ni analyse ni réflexion. Il s'oppose à sauver la vie des neveux du grand-duc. Stépan est insensible et catégorique, il est ambitieux et violent. Annenkov, Dora et Voivov rejoignent Kaliayev. Pour eux, il était prévu de tuer le grand-duc, pas d'assassiner des enfants.

La cruauté devrait-elle être sélective ? Tuer ou ne pas tuer les enfants, tel est le dilemme non seulement de Kaliayev mais aussi de l'organisation. Pour Dora, si l'Organisation ordonnait que les enfants soient tués, elle perdrait sa légitimité et son influence. La ligne de séparation qui distingue Stépan de Kaliyev est aussi celle qui le sépare de Dora. Terroriste redoutable, Stépan pense qu'il faut tuer les enfants et le peuple « s'il le faut, et jusqu'à ce qu'il comprenne » (LJT, p. 21.) Stépan est donc un assassin mais pas un révolutionnaire. Dora lui précise que dans la révolution, la destruction doit se fixer des limites. Kaliayev voit dans les agissements de Stépan une forme de dictature et d'anarchie.

La pièce se termine par la mort du grand-duc que Kaliayev tue finalement. Cet assassinat est le lieu de la violence et de l'extrême destruction du corps qui se fait dans un grand bruit d'explosion : « quand on a retrouvé le corps, la tête manquait. Disparue, la

tête ! Quant au reste, on a tout juste reconnu un bras et une partie de la jambe. » (LJT, p. 38.) Sa mort est toutefois perçue comme une punition faite à un coupable, comme l'exécution d'un « verdict » (LJT, p. 38.).

Les deux pièces du Cycle de la révolte sont des volumes consacrés au théâtre de la cruauté. La cruauté ne se limite cependant pas qu'à la corporalité. Son champ est plus complexe et vaste et permet de mettre en rapport la corporalité et l'art. Véritable réflexion sur l'art, les deux œuvres font une mise en abyme en ayant recours au théâtre dans le théâtre.

C - Corporalité, théâtralité, écriture et cruauté dans *L'État de siège* et *Les Justes*

La généricité est un aspect complexe du théâtre dans le Cycle de la révolte. Elle permet de mettre le corps au sommet de son pouvoir en faisant le sujet et l'objet des deux volumes. Par ailleurs, le théâtre est aussi associé à la cruauté et à la fatalité du mal et de la mort. Camus crée et recrée par reprise des mêmes thèmes. Son œuvre théâtrale rejoint le concept de théâtre de la cruauté par l'omniprésence de la thématique de la peste et par la « corporalisation » (nous entendons par ce terme l'usage excessif des gestes et mouvements corporels) des scènes surtout dans *L'État de siège* : « La Peste serait l'autre nom du théâtre de la Cruauté dont l'ambition n'est autre que la Création par la re-création[147]… ». La mise en abîme qui consiste à faire une représentation théâtrale dans ses différentes pièces de théâtre est assez fréquente chez Camus. C'est ce qui paraît dans *Caligula* où Caligula décide de se mettre dans la peau des dieux insensibles et cruels. Dans *L'État de siège*, une représentation est faite par des acteurs :

> Ouvrez vos beaux yeux, gracieuses dames et vous, seigneurs, prêtez l'oreille ! Les acteurs que voici, les plus grands et les plus réputés du royaume d'Espagne, et que j'ai décidés, non sans peine, à quitter la cour pour ce marché, vont jouer, pour vous

[147] Challier, T. Kuchyts, « Le Corps-Peste d'Antonin Artaud face à la cruauté de l'espace vital », *L'Annuaire théâtral*, Université du Québec à Montréal, Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 2012 (automne), n° 52, p. 5.

complaire, un acte sacré de l'immortel Pedro de Lariba : Les Esprits (…) Approchez donc, la représentation va commencer. (EDS, p. 304.)

La thématique de la peste et le genre du théâtre sont étroitement liés car l'épidémie commence à la représentation et de surcroît par la mort d'un acteur. Dans la salle qui se trouve dans un marché, la pièce se joue dans une atmosphère bruyante avec une importante assistance. En pleine action, un comédien tombe au milieu de la foule qui l'entoure. Cette image du corps couché entouré par les corps en posture debout est importante. Elle annonce déjà la position horizontale qui renvoie à la mort contre la position verticale de la foule qui est encore vivante et pleine de santé. Dans cette euphorie de la foule affolée par la situation, un médecin annonce le début de l'épidémie :

Un bruit d'aspiration, et il fait mine de prendre un mot de la bouche du médecin. Il s'écarte et, à grand-peine, comme si le mot était trop grand pour sa bouche et qu'il faille de longs efforts pour s'en délivrer, il prononce - La Peste. (EDS, p. 307).

Aussitôt prononcé, le mot fatal de peste change de nouveau les postures corporelles, comme si toute la foule participe à la représentation, toute l'assistance se met à genoux. La posture de prosternation est le symbole de la soumission. Le mouvement circulaire est alors déclenché par la foule autour du gouverneur. Le cercle et la courbe sont des figures significatives de la pièce qui renvoie à l'incident, l'enfermement, l'ennuie ou la perte de la raison. Le premier incident de *L'État de siège* est marqué par la chute du comédien que la foule entoure immédiatement avant que le médecin ne déclare sa maladie. Les corps sur scène en mouvement circulaire avec des voix qui s'articulent et s'éteignent au fur et à mesure sont entre autres des éléments qui permettent de donner à l'œuvre toute sa complexité :

Tout le monde plie les genoux et chacun répète le mot de plus en plus fort et de plus en plus rapidement pendant que tous fuient, accomplissant de larges courbes sur la scène autour du gouverneur remonté sur son estrade. Le mouvement s'accélère, se précipite, s'affole jusqu'à ce que les gens s'immobilisent en groupes, à la voix du vieux curé. (EDS, p. 307.)

La présence du roi qui apprécie la pièce renvoie aux *Justes* qui contient également une représentation théâtrale à laquelle le grand-duc doit assister et où son assassinat est organisé. La cruauté envers le corps ne se limite pas seulement aux personnages et aux lieux. Dans les pièces, l'écriture elle-même est une cruauté. La plume donne la mort, le mouvement des mains sur le carnet est une fatalité pour le corps. Ce carnet qui est l'arme mortelle est fait en copie doublée pour éviter les cas de perte ou de destruction. Dans leur révolte, lorsque les populations de Cadix arrachent par la force la copie de la Secrétaire, elles sont informées de l'existence d'une autre. La dimension fatale qui résulte de la toute-puissance de la Peste et de l'irréversibilité de la mort est donc liée au carnet. C'est un fichier de trois cent soixante-douze noms qui rassemble tout Cadix.

La conservation du carnet qui décide de la vie ou de la mort des citoyens est problématique. Le danger est la personne qui pourra le posséder, à l'instar de la fille du juge qui tue en y rayant des noms. Dans l'échauffourée, elle est aussi tuée mais toujours par le biais de la plume :

> *Mais la fille du juge survient qui arrache brutalement le cahier, se sauve dans un coin et, feuilletant rapidement le carnet, y raye quelque chose. Dans la maison du juge, un grand cri et la chute, d'un corps. Des hommes et des femmes se précipitent vers la fille.*
>
> **UNE VOIX**
>
> Ah ! Maudite ! C'est toi qu'il faut supprimer !
>
> *Une main lui arrache le cahier et, tous feuilletant, on trouve son nom qu'une main raye. La fille tombe sans un cri.* (EDS, p. 354.)

L'écriture met la corporalité dans une posture mécanique. La seule manière d'entraver le fonctionnement de la machine est la révolte et l'action. Le déclenchement de la machine fatale est au bout du doigt de la Peste et de la Secrétaire. L'humanité entière est soumise à l'absurdité d'une mort inévitable. Le lieu de l'écriture devient celui de la programmation de la vie :

LA PESTE

> Remarquez qu'il y avait des règlements avant vous. Mais il restait à inventer le règlement général, le solde de tout compte, l'espèce humaine mise à l'index, la vie entière remplacée par une table des matières, l'univers mis en disponibilité, le ciel et la terre enfin dévalués. (EDS, p. 351.)

Les didascalies sont des composantes essentielles de la théâtralité et de la corporalité dans *L'État de siège*. Elles permettent de concrétiser l'apport du corps au théâtre à travers les mouvements et les émotions. La scène apparaît non seulement comme le lieu des douleurs individuelles mais aussi de la solidarité. La posture corporelle, les gestes et les mouvements suspects d'un individu appellent à la solidarité et à la curiosité du groupe. Le mouvement de la foule qui converge vers un individu qui tombe semble résulter de l'instinct non seulement d'observer mais aussi de secourir un corps qui chute :

> *Sur les tréteaux, un comédien s'avançant vers le public en continuant sa pantomime, chancelle et tombe au milieu de la foule qui l'entoure immédiatement. Plus un mot, plus un geste : le silence est complet. Quelques secondes d'immobilité, et c'est la précipitation générale. Diego fend la foule qui s'écarte lentement et découvre l'homme. (EDS, p. 306-307.)*

Les médecins sur scène rajoutent une touche supplémentaire à la corporalité. Leur présence préfigure déjà celle d'une maladie. Le verbe et le mouvement corporel, très souvent, vont de pair. Certains mots ont un pouvoir d'action. La prononciation du mot « peste » a pour effet de soumettre la foule qui tombe à genoux avant d'exprimer, par un mouvement circulaire, une forme de paranoïa.

Propres au théâtre, les didascalies ont une fonction essentiellement descriptive. Elles permettent de refléter au lecteur la réalité matérielle et émotive de la scène. La scène est le lieu du corps souffrant mais aussi celui du corps mort. L'exposition des cadavres ou des corps qui se tordent de douleur sous le fardeau de la maladie est un important élément scénique de la pièce dès sa première partie. Les symptômes de la maladie de la peste sont également soulignés sur certaines parties du corps comme les aines et la gorge :

Deux hommes s'abattent au milieu de la foule. Tous fléchissent les genoux et commencent à s'écarter des corps à reculons. Seule demeure la sorcière avec, à ses pieds, les deux hommes qui portent des marques aux aines et à la gorge. Les malades se tordent, font deux ou trois gestes et meurent pendant que la nuit descend lentement sur la foule qui se déplace toujours vers l'extérieur, laissant les cadavres au centre. (EDS, p. 308-309.)

Parmi les corps qui dominent la scène de *L'État de siège* figurent deux personnages : La Peste et sa secrétaire. Il s'agit d'un homme et d'une femme qui incarnent deux réalités abstraites : le premier représente la maladie pendant que la seconde est la mort en personne. L'extravagance et l'intransigeance de la maladie et de mort se manifestent très souvent dans le discours des deux personnages. Quant à la description qui est faite de leurs corps, rien d'extraordinaire ne paraît :

Puis seul règne un silence terrifié au milieu duquel entrent deux personnages étrangers, un homme et une femme, que tous suivent des yeux. L'homme est corpulent. Tête nue. Il porte une sorte d'uniforme avec une décoration. La femme porte aussi un uniforme, mais avec un col et des manchettes blancs. Elle a un bloc-notes en main. Ils s'avancent jusque sous le palais du gouverneur et saluent. (EDS, p. 313.)

La Peste s'installe en dictateur après avoir détrôné le gouverneur. La parole, qui fait la part humaine des habitants de Cadix, est réduite pour éviter l'expansion de la maladie par l'air émis. Il s'agit d'une épreuve de punition car chaque habitant doit garder dans sa bouche un mouchoir imbibé de vinaigre. L'extinction progressive de la voix, qui est l'incarnation du corps est aussi symbolique que le traitement corporel. Le silence symbolise à la fois la soumission des corps et des voix donc l'absence de toute forme de révolte qu'elle soit physique ou verbale. Le mouvement choral reflète au mieux la soumission de Cadix :

À partir de ce moment chacun met un mouchoir dans sa bouche et le nombre des voix diminue en même temps que l'ampleur de l'orchestre. Le chœur commencé à plusieurs voix finira en une seule voix jusqu'à la pantomime finale qui se déroule

dans un silence complet, les bouches des personnages gonflées et fermées. (EDS, 321.)

Les didascalies rallient également l'acte d'écriture, le corporel et la scène. Le carnet de la secrétaire de la Peste est mortel. Chaque nom qu'elle raye aboutit à la mort d'un habitant. Ses gestes de mains produisent plusieurs morts transformant la scène en lieu funeste. Plusieurs éléments scéniques soutiennent l'atmosphère morbide avec les charrettes de morts par exemple : « Dans le palais du gouverneur réapparaissent la Peste et sa secrétaire. La secrétaire avance, rayant un nom à chaque pas, tandis que la batterie scande chacun de ses gestes. Nada ricane et la première charrette de morts passe en grinçant. » (EDS, P. 321-322.)

Les didascalies font mention des fossoyeurs et des bagnards. Ils sont chargés de transporter les morts au cimetière. Bien que lugubre, la charrette des morts tenue par les bagnards crée souvent des situations qui occasionnent le glissement de la tragédie représentée par les corps sans vie entassés les uns sur les autres à la comédie. Nada est le personnage qui contribue à la création de cette comique de situation. Ivre et pris pour un mort par les bagnards, il est chargé parmi les cadavres. Le corps ivre qui est identifié comme mort finit par se réveiller :

Il sort. La charrette des morts est arrivée pendant ce temps à la porte du cimetière et on commence à la décharger. Mais Nada ivre saute de la charrette en hurlant.

NADA

Mais puisque je vous dis que je ne suis pas mort !

On veut le remettre dans la charrette. Il s'échappe et entre dans la conciergerie.

NADA

Enfin quoi ! Si j'étais mort, on le saurait ! Oh ! pardon ! (EDS, p. 327.)

Les didascalies mettent aussi en exergue la révolte qui commence par le mouvement corporel. À ses débuts, qu'elle soit individuelle ou collective, la révolte est exprimée par des actions et des gestes qui sont d'ailleurs inconscients. La violence

physique de Diego contre la Secrétaire qui l'irrite est un moment déterminant qui marque une découverte surprenante. La défense instinctive de Diego est aussi le début de la décolonisation des esprits : *« Elle rit. Il la gifle et dans le même temps, les hommes du chœur arrachent leurs bâillons et poussent un long cri de joie. Mais dans l'élan, Diego a écrasé sa marque. Il y porte la main et la contemple ensuite. »* (EDS, p. 348.)

La réaction vive de Diego provoque un engouement général pour la liberté. Le chœur se débarrasse de son bâillon. Diego devient un leadeur qui sauve les corps. Sa révolte se veut charnelle. Contrairement aux révoltés idéologiques qui haranguent le peuple de discours, Diego agit dans l'ultime silence. La liberté de la parole est qui est condition à celle du corps est acquise par le pêcheur dès que Diego lui enlève le bâillon :

> *Elle se retire doucement. Diego se tâte, regarde encore sa main et se tourne brusquement dans la direction des gémissements, qu'on entend. Il va, au milieu du silence, vers un malade bâillonné. Scène muette. Diego avance la main vers le bâillon et le dénoue. C'est le pêcheur. Ils se regardent en silence, Puis :*
>
> LE PÊCHEUR, *avec effort*. Bonsoir, frère.
>
> Voilà bien longtemps que je n'avais parlé. (EDS, p. 348.)

Les luttes acharnées de Diego et des habitants contre la peste et leur impact sur sa Secrétaire sont aussi exprimées de façon charnelle. La victoire de Cadix équivaut à l'affaiblissement physique et au vieillissement de la Secrétaire : *« La secrétaire fait oui de la tête et dans le même moment elle change brusquement d'apparence. C'est une vieille femme au masque de mort. »* (EDS, p. 360.)

Les didascalies ne sont pas aussi importantes dans *Les Justes* qu'elles le sont dans *L'État de siège.* Il y a très peu de précisions à propos du décor, des lieux ou encore des personnages. L'accent semble être mis sur les actions et les mouvements corporels. Benoit Barut souligne que la pièce donne très peu de détails sur l'apparence physique des personnages et particulièrement, à leurs aspects vestimentaires : « De même, il n'y

a aucune didascalie vestimentaire dans *Le Malentendu*, une seule dans *Les Justes*[148] ». Leur rôle essentiel consiste à donner des précisions sur les humeurs des personnages. Les moments de colère sont peints par les attitudes et les gestes qui témoignent des désolations ou des joies des personnages.

Un autre genre qui apparaît dans *Les Justes* est la poésie. Elle est aussi associée à la cruauté et à la violence. Dans leur discussion, les membres de l'Organisation font une réflexion sur la poésie qui, selon Stépan, principal opposant de Kaliayev, ce dernier qui se fait appeler « le poète » n'inspire pas confiance car la poésie et le terrorisme ne font pas bon ménage. À l'instar de Caligula, Kaliayev soutient que la poésie doit être révolutionnaire en d'autres termes, sanguinaire :

> **ANNENKOV**
>
> Kaliayev. Nous l'appelons aussi le Poète.
>
> **STEPAN**
>
> Ce n'est pas un nom pour un terroriste.
>
> **ANNENKOV**, *riant*.
>
> Yanek pense le contraire. Il dit que la poésie est révolutionnaire.
>
> **STEPAN**
>
> La bombe seule est révolutionnaire. (*Silence.*) (LJT, p. 7.)

Dans l'architecture du Cycle de la révolte, les pièces de théâtre apportent donc une forte dimension cruelle à la corporalité. Tout est y est mêlé. Écriture, poésie et théâtre deviennent sanguinaires et funestes.

La révolte est une composante imposante du Cycle de la révolte. Le théâtre comme genre porte la corporalité à son niveau ultime. Ainsi, cyclicité, généricité et figuralité se complètent de façon harmonieuse offrant à l'œuvre une fluidité organisationnelle spéciale, une variété et une unité spécifiques qui font de l'auteur un penseur hors norme et un artiste

---

[148] Benoît Barut, « Albert camus: Un écrivain scénique? Présence/absence du praticien dans la didascalie camusienne », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, nº1, 2010 (mars-janvier), p. 164.

talentueux. La révolte elle-même, ne s'opère que par le corps à l'instar des personnages de *L'État de siège* qui bougent pour se débarrasser de leur baillons et de leurs marques ou encore de ceux des *Justes* qui font l'épreuve physique en portant des bombes, en se fondant dans la foule ou encore en se faisant exploser.

En conclusion, ce chapitre nous conduit sans aucun doute à saisir l'importance de la lecture du Cycle de la révolte par le biais de la corporalité et de la généricité. Le corps, élément intervolumique et intergénérique dans le Cycle de la révolte agit comme un fil conducteur de la continuité thématique et de la variété stylistique. Chaque volume retrouve sa place dans l'ensemble tout en gardant son importance du point de vue individuel. Ainsi, *L'Homme révolté* est une œuvre qui est cruciale dans le Cycle de la révolte. Il permet d'offrir un aspect important de la révolte et de la corporalité. Sur le plan stylistique, il est la partie abstraite et théorique du cycle. Cette abstraction découle d'un style plutôt argumentatif basé sur une réflexion sur le concept de la révolte en rapport avec la corporalité. Ce qui l'oppose au roman est que dans ce dernier, la corporalité sort de la théorie, elle cesse d'être un simple sujet pour devenir un objet concret à travers des personnages qui font face à des situations complexes. Ainsi, le genre de l'essai est en quelque sorte une théorie qui pense le corps non seulement par les yeux de l'auteur mais aussi par ceux d'autres penseurs à qui il se réfère. Sur le plan générique, *L'Homme révolté* contient des aspects qui se retrouvent non seulement dans *La Peste* mais aussi dans *L'État de siège* et dans *les Justes*. Le roman révèle la capacité de corps à agencer une œuvre de création. Dans *La Peste* par exemple, le corps permet une meilleure appréhension des personnages (les malades et les médecins), des moments intenses du récit (les décisions de fermer la ville sont dues aux nombres de malades), des descriptions (les symptômes de la maladie). La corporalité sert également à assurer la continuité entre les genres différents à l'instar de la souffrance corporelle qui établit facilement un lien entre *La Peste* et *L'État de siège*. Quant aux pièces de théâtre, elles soulignent la dimension collective et concrète de la corporalité par la mise en scène et par les éléments théâtraux tels que les didascalies, les dialogues et l'agencement des scènes. Dans le cas précis de *L'État de siège* et *Les Justes*, le corps contribue à rapprocher les deux pièces et à en démontrer les similitudes sur le plan thématique et stylistique. La corporalité permet ainsi de lier de long en large le Cycle de la révolte en partant de l'essai aux pièces de théâtre en créant une cohérence dans

la lecture. Cette nouvelle façon d'aborder le Cycle de la révolte contribuera à relancer la critique camusienne sur une nouvelle piste ouvrant le débat sur l'approche thématique et stylistique.

Chapitre VI

L'Éternel recommencement

Corporalité, circularité et cyclicité dans le Cycle de la révolte : *L'Homme révolté, La Peste, L'État de siège, Les Justes*

L'écriture cyclique est un long processus de production qui exige une continuité entre les différents volumes à l'intérieur du cycle. Cet exercice est si complexe que peu d'écrivains osent s'y aventurer. Fait de retour, de répétitions, sans pour autant perdre son dynamisme qui en est l'enjeu, le cycle devient un véritable défi. Auprès de ses prédécesseurs tels que Balzac, Émile Zola et Marcel Proust pour ne citer que ceux-ci, Camus se démarque par une double production cyclique : le Cycle de l'absurde que nous avons déjà analysé dans la première partie de ce travail et le Cycle de la révolte dont il est question dans le présent chapitre.

L'originalité de Camus découle de plusieurs éléments dont le thème, la structure, l'intrigue et le personnage. Les cycles d'Albert Camus sont simples à lire mais très bien construits de sorte à ne laisser aucune faille. En maintenant le même thème, l'auteur varie le style, le décor et le ton pour non seulement éviter la monotonie, l'un des défis du cycle mais aussi garder l'attention du lecteur et alimenter le plaisir de la lecture.

Dans la première partie de notre réflexion, nous avons montré l'importance du corps dans la liaison des volumes à l'intérieur du Cycle de l'absurde. Le Cycle de l'absurde est celui de la corporalité absurde qui se manifeste par la vie de l'individu livré à lui-même dans un monde cruel et incompréhensible. Pour ne pas sombrer dans le nihilisme qui aboutit au suicide, l'homme doit se révolter. La sortie de l'absurde est donc un pas dans la révolte. Le corps en proie à l'absurdité se déchaine et plonge dans le monde mouvementé et violent de la révolte. La fin du Cycle de l'absurde est le début du Cycle de la révolte.

Dans le présent chapitre, nous soulignerons les rapports que les deux cycles entretiennent en mettant l'accent sur les renvois intertextuels, les points de similitudes qui unissent les personnages, les interconnexions entre les espaces évoqués. Le corps sera notre axe majeur d'analyse et de liaison. Nous insisterons sur les liens entre la circularité, la cyclicité, la corporalité et le recommencement qui assurent le dynamisme des rapports intercycliques et intervolumiques. Nous parlerons de la révolte de la chair et analyserons le corps comme moyen dynamique et statique de la cyclicité et de la révolte.

Dans la première partie du chapitre, nous analyserons le rôle du corps à assurer les rapports intercycliques et étudierons la corporalité comme circuit qui lie le Cycle de l'absurde au Cycle de la révolte. Ensuite nous nous intéresserons particulièrement au

Cycle de la révolte et y soulignerons la correspondance entre les volumes, les personnages, les thèmes, les espaces et les renvois intertextuels. Pour finir, nous nous focaliserons sur le recommencement et la circularité comme modes de création et de fonctionnement de la cyclicité camusienne.

I - Corporalité, cyclicité et intercyclicité dans le Cycle de la révolte

La constitution des œuvres de Camus en cycles et en genres (à l'intérieur des cycles) est longuement mûrie. Fidèle à sa manière méthodique de procéder, Camus reproduit le même schéma dans les deux cycles : « Camus se plaisait à concevoir des plans de travail, à classer selon des rubriques ses réflexions et ses textes. Il a ainsi constitué une structure avec l'Absurde comme premier pilier. Ce grand titre regroupe un essai : *Le Mythe de Sisyphe*, un roman: *L'Étranger*, et deux pièces de théâtre: *Caligula* et *Le Malentendu* - soit quatre ouvrages parus de 1942 à 1944. La Révolte représente le deuxième pilier, autour duquel gravitent, non sans symétrie par rapport au premier, un essai : *L'Homme révolté*, un roman : *La Peste*, et deux pièces de théâtre : *L'État de siège* et *Les Justes* - tous parus de 1947 à 1951. Dans les deux cas, l'essai développe la notion sous-jacente aux trois œuvres de fiction publiées à de courts intervalles[149] ».

Camus annonce son cycle de la révolte en ces termes : « Je prévoyais le positif [la révolte] sous les trois formes encore. Romanesque : *La Peste*. Dramatique : *L'État de siège* et *Les Justes*. Idéologique : *L'Homme révolté*[150]. » Le biais de la corporalité permet de montrer l'unité de ses cycles. La corporalité qui déclenche l'absurdité et qui la fait vivre dans le Cycle de l'absurde permet de la dépasser par la révolte. Caligula se fait assassiner par ses concitoyens car il est la personnification de l'absurde. Cet assassinat est la réponse des citoyens de Rome révoltés contre un empereur inhumain. La mort de Caligula n'est pas le meurtre d'un homme mais le symbole d'un peuple qui triomphe de la dictature pour recouvrir sa liberté par le moyen d'une révolte active et collective. Martha et la Mère se tuent pour surmonter l'acte criminel absurde qu'est le meurtre de Jan. Le suicide des deux personnages entre dans le cadre du dépassement du crime par la révolte.

---

[149] Sophie Bastien, *Caligula et Camus : interférences transhistoriques*, New-York, Radopi, p. 204.
[150] Arnaud Corbic, *Camus : L'absurde, la révolte, l'amour*, Paris, Éditions de l'atelier / Éditions Ouvrières, 2003, p. 28.

A-Personnages et révolte : rapports intercycliques

Ce qui est marquant chez les personnages du Cycle de l'absurde, ce sont leurs réactions qui sont des actes individuels de révolte. Les agissements de Caligula découlent d'un projet murement réfléchi dont l'objectif était de pousser à la révolte. Meursault refuse de se prêter au jeu de l'aumônier et décide d'assumer sa révolte seul. Lorsque Martha se suicide, elle est consciente de son acte. Le Cycle de l'absurde est donc celui de la révolte charnelle et individuelle. Quant au Cycle de la révolte, elle prend une dimension collective et politique comme le remarque Arnaud Corbic : « Le passage de la révolte solitaire du *Mythe de Sisyphe* à la révolte solidaire de *L'Homme révolté* s'opère par la mise en évidence d'un nouveau cogito ("je me révolte, donc nous sommes[151]"). » La corporalité et la révolte, en plus de permettre la compréhension des rapports intercycliques, assurent également une meilleure appréhension de l'agencement des différents genres dans le Cycle de la révolte.

Le Cycle de l'absurde revient dans certains passages du Cycle de la révolte de façon presqu'explicite. Les renvois concernent des situations similaires, des milieux identiques. Ce que dit Camus du révolutionnaire Kaliayev, dans *L'Homme révolté*, rappelle Meursault: « Mais il répudie la religion. Dans sa cellule, avant l'exécution, il en refuse les secours » (HR, p. 204). Leur point commun est la certitude que le monde n'est pas juste, que le corps est périssable et que par conséquent, aucune autre vie n'est possible après la mort. Le renvoi au Cycle de l'absurde s'étend au théâtre avec l'évocation du *Malentendu* : « Chaque équivoque, chaque malentendu suscite la mort; le langage clair, le mot simple, peut seul sauver de cette mort. Le sommet de toute tragédie est la surdité du héros » (HR, p. 304). La chaine des liens est aussi solide dans le Cycle de la révolte et assure à la fois son unité et sa variété. La similarité des différents volumes est assurée par les thèmes de la révolte et de corporalité. Du point de vue de la diversité, le Cycle de la révolte contient des genres différents.

Nous avons déjà indiqué que le Cycle de la révolte est une tétralogie. *La Peste* est publiée en 1947 et est suivie de *l'État de siège* qui sort une année plus tard. *Les Justes* sort

[151] *Ibid.*, p. 17

en 1948 et *L'Homme révolté* termine la série en 1951. La genèse de ces œuvres est également importante. Camus débute l'écriture de *L'État de siège* en 1940, le roman *La Peste* est rédigé entre 1942 et 1943, les sources de *L'Homme révolté* remontent à 1945 et Camus débute l'écriture de la pièce *Les Justes* deux ou trois ans plus tard entre 1947 et 1948. Nous pouvons comprendre pourquoi les différents volumes entretiennent des liaisons : *L'État de siège* résonne dans *La Peste* et vice-versa, l'échos des *Justes* s'entend dans *L'Homme révolté*. La révolte se vit dans le corps qui unit l'ensemble des volumes.

La complémentarité entre *L'État de siège* et *La Pest*e est multidimensionnelle. Le personnage principal de *L'État de siège* qui se nomme la Peste prête son nom au roman du même nom. Dans les deux œuvres, la corporalité est mise à l'épreuve par le ravage de l'épidémie. En plus, de la thématique, un important facteur de liaison les associe : les personnages. Le Cycle de la révolte est donc un ensemble thématique fondé sur la corporalité, la révolte et la résistance à la dictature et à l'injustice. Les renvois intervolumiques sont nombreux dans *L'Homme révolté*. Implicitement ou explicitement, certains passages font échos à *La Peste* et aux pièces de théâtre :

> En attendant, voici le premier progrès que l'esprit de révolte fait faire à une réflexion d'abord pénétrée de l'absurdité et de l'apparente stérilité du monde. Dans l'expérience absurde, la souffrance est individuelle. À partir du mouvement de révolte, elle a conscience d'être collective, elle est l'aventure de tous. Le premier progrès d'un esprit saisi d'étrangeté est donc de reconnaître qu'il partage cette étrangeté avec tous les hommes et que la réalité humaine, dans sa totalité, souffre de cette distance par rapport à soi et au monde. Le mal qui éprouvait un seul homme devient peste collective. (HR, p. 79).

La révolte est un phénomène qui rassemble et qui permet de créer un mouvement d'ensemble.

B-Ces corps qui rassemblent : mouvements corporels et liens intercycliques

La révolte est un mouvement, à titre de rappel, ce mouvement est celui de l'amour et de la fertilité. Il est à la fois intergénérique, intercyclique et collectif au niveau des personnages. Il peut aussi être le mouvement de résistance, un sursaut de survie. La souffrance d'un seul individu peut se répandre au groupe. La peste est donc une épidémie

contagieuse. Cette allusion peut avoir d'autres sens et permet de faire le lien avec le roman dans lequel la peste désigne aussi la peine capitale ou encore la guerre. L'allusion à la guerre est pertinence car elle illustre aussi le mal qui se répand vite et occasionne des hécatombes. L'intrigue de *La Peste* débute également avec le « patient zéro », le vieux Michel :

> La mort du concierge, il est possible de le dire, marqua la fin de cette période remplie de signes déconcertants et le début d'une autre, relativement plus difficile, où la surprise des premiers temps se transforma peu à peu en panique. (…) Mais d'autres parmi nos concitoyens, et qui n'étaient pas toujours concierges ni pauvres, durent suivre la route sur laquelle M. Michel s'était engagé le premier. C'est à partir de ce moment que la peur, et la réflexion avec elle, commencèrent. (PES, p. 49.)

Le monde macabre de *La Peste* est aussi évoqué dans *L'Homme révolté* par le biais des œuvres des auteurs qui y sont mentionnés. Les corps entassés dans le roman apparaissent dans le poème de Lucrèce auquel Camus se réfère dans l'essai : « Et ce n'est pas un hasard si le poème de Lucrèce se termine sur une prodigieuse image de sanctuaires divins gonflés de cadavres accusateurs de la peste » (HR, p. 87).

La similarité entre les personnages de *La Peste* et certains personnages évoqués dans *L'Homme révolté* est frappante. Ivan Karamazov en est l'exemple parfait. Sa révolte contre Dieu et contre l'ordre établi, son refus du fatalisme et du fanatisme ainsi que son combat de tous les jours pour la survie des humains le rendent très proche du personnage de Rieux : « Avec Dostoïevski, au contraire, la description de la révolte va faire un pas de plus. Ivan Karamazov prend le parti des hommes et met l'accent sur leur innocence. Il affirme que la condamnation à mort qui pèse sur eux est injuste » (HR, p. 107). Rieux abonde dans le même sens dans *La Peste* en refusant la peine de mort et toute forme de condamnation à mort. Le pestiféré est un condamné à mort qui, à son tour, condamne à mort. Rieux refuse d'être acteur ou complice, il veut être parmi ceux qui sauvent :

> Je sais seulement qu'il faut faire ce qu'il faut pour ne plus être un pestiféré et que c'est là ce qui peut, seul, nous faire espérer la paix, ou une bonne mort à défaut. C'est cela qui peut soulager les hommes et, sinon les sauver, du moins leur faire le moins de mal possible et même parfois un peu de bien. Et c'est pourquoi j'ai décidé de refuser tout ce qui, de près ou de loin, pour de bonnes ou de mauvaises raisons, fait mourir ou justifie qu'on fasse mourir. (PES, p. 209.)

Le mouvement d'ensemble des personnages est donc une insurrection contre le mal de la peste et de la peine de mort. De ce point de vue, la posture de *La Peste* semble encore plus déterminante. Il est le roman des douleurs et des contorsions. Le malade va en guerre contre le mal.

C-*La Peste* ou le roman de la douleur corporelle

La Peste, l'un des ouvrages les plus célèbres d'Albert Camus, joue un grand rôle dans le Cycle de la révolte. Il y apporte une importante variété sur le plan générique et thématique. D'une part, il s'agit du seul roman de la section de la révolte entouré d'un essai et de deux pièces de théâtre. De l'autre, c'est l'œuvre qui exprime vigoureusement la douleur corporelle et la désacralisation du corps par le traitement réservé aux dépouilles mortelles. Ainsi, les mots maîtres de ce roman sont la douleur et la destruction. La douleur est visible à travers des scènes décrites minutieusement, qui permettent de suivre la vaine résistance des corps qui se décharnent sous l'effet de la peste qui les dévore. La destruction fait place à la fin tragique du corps qui pourrit, se consume, ou se brûle à la crémation.

Dans *L'Homme révolté*, nous avons souligné l'importance de la révolte à travers des figures corporelles qui renvoient à la déviance. Camus présente des personnages révoltés, anticonformiste et contestataire qui sont à la marge, physiquement enfermés ou bannis à l'instar de Sade ou de Lucifer. Dans *La Peste*, le revirement est crucial. Il ne s'agit pas de personnages qui ont choisi de se révolter ou de ne pas se conformer mais plutôt des personnages qui sont fatalement confrontés à une situation qui s'impose à eux. Le combat charnel contre cette fatalité mortelle oblige à la résistance et à la résilience.

La Peste permet d'établir un rapport intercyclique et intergénérique entre le Cycle de la révolte et le Cycle de l'absurde. David R. Ellison soutient que Camus crée ce rapport intercyclique pour mieux approfondir et varier ses idées en passant du premier cycle au second : « Nous sommes censés, en tant que lecteurs, passer du cycle de l'absurde au cycle

de la révolte et vivre ce passage comme un approfondissement et un enrichissement, et non pas comme une discontinuité ou une contradiction[152]. »

D-*La Peste* et *L'Étranger* : liens intergénériques et intercycliques

L'intrigue de *L'Étranger* revient dans *La Peste* avec la scène de crime de Meursault. Les éléments renvoyant à *L'Étranger* constituent le crime, l'arrestation et les personnages. La présence de l'Arabe dans le passage est explicite. Il garde son statut de victime tel qu'il apparaît dans le roman :

> Grand avait même assisté à une scène curieuse chez la marchande de tabacs. Au milieu d'une conversation animée, celle-ci avait parlé d'une arrestation récente qui avait fait du bruit à Alger. Il s'agissait d'un jeune employé de commerce qui avait tué un Arabe sur une plage. (PES, p. 71).

Par ailleurs, la référence à une arrestation qui a fait du bruit rappelle l'intérêt que la presse a accordé au crime de Meursault. Pour deux raisons fondamentales. La première est relative à la période de l'action (il y avait peu de sujet à traiter) et le second à la nature du crime. Une allusion est faite dans *La Peste* à la lecture de la sentence demandant la peine capitale contre Meursault dans *L'Étranger*. Décrit comme un être monstrueux, celui qui prononce la sentence se distingue par la violence de ses mots et de ses gestes :

> Transformé par sa robe rouge, ni bonhomme ni affectueux, sa bouche grouillait de phrases immenses, qui, sans arrêt, en sortaient comme des serpents. Et je compris qu'il demandait la mort de cet homme au nom de la société et qu'il demandait même qu'on lui coupât le cou. Il disait seulement, il est vrai : « Cette tête doit tomber. » (PES, p. 206.)

---

[152] David R. Ellison, « La pensée de midi : Le dernier Camus », dans : Alek Baylee Toumi (dir.), *Albert Camus précurseur : Méditerranée d'hier et d'aujourd'hui*, Coll. « Francophone cultures and literatures », New-York, Peter Lang Publishing, 2009, p. 107.

La figure maternelle, cruciale dans *L'Étranger,* réapparaît dans *La Peste*. La mère de Meursault est décrite comme un personnage marginal dans le roman à cause de son mutisme et de son âge avancé, elle est réduite à son corps et sa présence n'est pas loin d'une absence. Dans *La Peste*, le narrateur met en scène une mère effacée. La proximité des deux récits s'accentue avec l'évocation du décès de la figure maternelle. Lorsque Tarrou évoque sa mère dans son carnet, la description qu'il fait renvoie à Meursault. Aussi, l'absence par la mort c'est-à-dire par la présence d'un corps sans vie est un élément de liaison intervolumique, intergénérique et intercyclique :

> Ma mère était ainsi, j'aimais en elle le même effacement et c'est elle que j'ai toujours voulu rejoindre. Il y a huit ans, je ne peux pas dire qu'elle soit morte. Elle s'est seulement effacée un peu plus que d'habitude et, quand je me suis retourné, elle n'était plus là. (PES, p. 225.)

Si *La Peste* a des liens étroits avec *L'Étranger*, il partage plusieurs aspects avec *L'État de siège* non seulement sur le thématique mais aussi du point de vue des personnages.

E-De *La Peste* à *L'État de siège* : La maladie comme circuit cyclique

Le personnage principal de *L'État de siège* est allégorique. Il est la personnification de la thématique principale du roman. L'auteur donne à la peste un corps et une identité et lui attribue un rôle important : il est fonctionnaire de son état et s'impose dans la société contre la volonté du gouverneur dont il défie le pouvoir. Personnage funeste, il est accompagné par sa secrétaire qui se nomme la Mort. Ce personnage tragique, on l'a vu en étudiant les personnifications, est implicitement présent dans le roman :

> Et réellement, les feux de joie de la peste brûlaient avec une allégresse toujours plus grande dans le four crématoire. D'un jour à l'autre, le nombre de morts, il est vrai, n'augmentait pas. Mais il semblait que la peste se fût confortablement installée dans son paroxysme et qu'elle apportât à ses meurtres quotidiens la précision et la régularité d'un bon fonctionnaire. (PES, p. 196-197.)

Les rapports intervolumiques sont parfois entretenus par la présence implicite ou explicite des titres. Ainsi, *L'État de siège*, qui aborde la même thématique que *La Peste*, revient dans le roman qui met ces titres en relation: « Ce furent ces incidents qui forcèrent les autorités à assimiler l'état de peste à l'état de siège et à appliquer les lois qui en découlent. » (PES, p. 152).

L'État de siège assure la continuité de la thématique de l'emprisonnement que nous avons analysée dans *L'Homme révolté*. La privation de liberté en élevant des forteresses infranchissables permet de contrôler le corps, de réduire son mouvement, de conditionner ses gestes. Les corps est assiégé : « Comme l'état de siège était décrété et que, sous un certain angle, on pouvait considérer que les gardiens de prison étaient des mobilisés, on leur donna la médaille militaire à titre posthume. » (PES, p. 151.)

La punition et l'enfermement sont des éléments à la fois intercycliques et intergénériques. Ils sont importants, on l'a vu, dans le Cycle de l'absurde. Dans *La Peste*, la privation de liberté par les moyens de l'emprisonnement atteint son plus haut niveau. Il s'agit d'un emprisonnement graduel qui est tout d'abord naturelle dû à la végétation de la ville d'Oran située dans un environnement accidenté :

> Cette cité sans pittoresque, sans végétation et sans âme finit par sembler reposante et on s'y endort enfin. Mais il est juste d'ajouter qu'elle s'est greffée sur un paysage sans égal, au milieu d'un plateau nu, entouré de collines lumineuses, devant une baie au dessin parfait. On peut seulement regretter qu'elle se soit construite en tournant le dos à cette baie et que, partant, il soit impossible d'apercevoir la mer qu'il faut toujours aller chercher. (PES, p. 37).

Le corps est privé de tous ses plaisirs dans la ville d'Oran qui ressemble étrangement à la région de Martha évoquée dans *Le Malentendu.* Rappelons que son crime est motivé par son envie d'échapper à l'enfermement de sa patrie de naissance et à son rêve d'ailleurs :

> Il me faut demeurer avec, à ma droite et à ma gauche, devant et derrière moi, une foule de peuples et de nations, de plaines et de montagnes, qui arrêtent le vent de la

> mer et dont les jacassements et les murmures étouffent son appel répété. […] Moi j'ai pour patrie ce lieu clos où le ciel est sans horizon[.] (MAL, p. 490-491)

La ville d'Oran est associée à un labyrinthe infernal dans lequel le corps souffre des affres d'un climat naturel et social difficile à supporter. Les habitants s'atterrent au travail sans repos dans cet environnement où l'humain se sent isolé. La ville donne l'allure d'un piège dans lequel l'homme une fois pris est condamné à une mort tragique et solitaire. L'enfermement est graduel dans *La Peste*. À l'aspect naturel de la ville encerclée par les collines s'ajoute le déclenchement de la maladie : « Déclarez l'état de peste. Fermez la ville. » (PES, p. 77). À partir de cet instant, la ville entière est coupée du reste du monde. Il y a une forme de gradation qui est relative à l'évolution de l'épidémie.

Le style d'Albert Camus évolue en même temps que le récit et varie selon les étapes de l'épidémie. L'auteur lui-même précise dans une interview accordée à une radio en 1955[153]. Dans l'émission de radio de 1955 à écouter en tête d'article, Albert Camus développe les particularités littéraires de son œuvre, fruit d'un « entrelacement extrêmement étroit de deux styles […] », le style particulier et le style collectif. Il précise ainsi sa pensée : « J'ai immédiatement pensé qu'il fallait avoir deux styles. L'un qui aurait concerné justement les actions individuelles, et l'autre, au contraire, qui aurait concerné la tragédie collective, l'établissement du fléau... »

Le récit se divise en effet en cinq parties, à l'image des cinq actes de la tragédie classique. Cinq parties qu'il décrit comme suit :

> La première est écrite dans le style que je qualifierais d'individuel. Ce style retrace les aventures des citoyens d'Oran [...] et les montre évoluant dans leur univers naturel [...] Dans la deuxième partie, la peste est déjà arrivée. Elle n'a pas encore fait son travail d'amalgame. Vous trouverez donc dans la deuxième partie les deux styles, le style individuel, plus un style propre à retracer les étapes de la maladie.
> Dans la troisième partie, qui est au sommet du livre, la peste règne sur la ville. Immédiatement, le style individuel disparaît et on ne trouve que le style collectif [...] À partir du moment où la peste recule dans la quatrième partie, au contraire, le style individuel recommence à faire son apparition ». Puis intervient la cinquième et dernière partie du récit, expliquée ainsi par son auteur : « A la fin du

[153] *Institut national de l'audiovisuel, L'Ina éclaire l'actu*, « La Peste », le roman d'Albert Camus qui décrit l'absurdité et la condition humaine face à l'adversité, https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/albert-camus-roman-la-peste-epidemie-covid-19-confinement-mini-serie-france-2-gilles-taurand.

> livre, c'est lui qui s'imposera puisque la peste est partie. Vous vous souvenez peut-être que le livre se termine sur l'image d'un homme seul, dominant la ville, et se livrant à une méditation solitaire.

Si tout le monde est enfermé, chacun est libre au début et peut vaquer à ses affaires sans inquiétude. Cela fait penser à Sisyphe dont la condamnation limite le mouvement au lieu de l'empêcher. Parmi les habitants, certains sont isolés pour diminuer les risques liés à la contagion : « À l'intérieur même de la ville, on eut l'idée d'isoler certains quartiers particulièrement éprouvés et de n'autoriser à en sortir que les hommes dont les services étaient indispensables. » (PES, p. 150.) La structure de l'isolement est imagée et va de la ville coupée du reste du pays au quartier coupés du reste de la ville. Ensuite s'ensuivent, dans les quartiers, certaines structures telles que les prisons qui représentent beaucoup de risques, exigeant également un traitement différent :

> Et sans doute, ce n'était pas l'idée de la prison qui fit alors reculer ces malheureux, mais la certitude commune à tous les habitants qu'une peine de prison équivalait à une peine de mort par suite de l'excessive mortalité qu'on relevait dans la geôle municipale. (PES, p. 151.)

Dans le processus de cet emprisonnement graduel, les geôles sont au sommet et représentent le plus grand risque. Les mesures y sont plus rigoureuses. L'objectif étant de cultiver chez l'homme le sentiment de solitude et de misère, l'enfermement apparaît comme une menace contre la collectivité. C'est le règne de l'individualisme avec ses cohortes de dépression. C'est également la justice suprême car aucun individu, du plus puissant au plus faible, ne semble s'échapper des emprises de l'isolement :

> Pour des raisons évidentes, il semblait que la peste s'acharnât particulièrement sur tous ceux qui avaient pris l'habitude de vivre en groupes, soldats, religieux ou prisonniers. Car, malgré l'isolement de certains détenus, une prison est une communauté, et, ce qui le prouve bien, c'est que dans notre prison municipale les gardiens, autant que les prisonniers, payaient leur tribut à la maladie. Du point de vue supérieur de la peste, tout le monde, depuis le directeur jusqu'au dernier détenu, était condamné et, pour la première fois peut-être, il régnait dans la prison une justice absolue. (PES, p. 151.)

La structure de l'enfermement dans *La Peste* est évocatrice de l'écriture cyclique camusienne qui est à la fois une réflexion sur l'individu et sur la collectivité ainsi que les rapports qu'ils entretiennent. Il existe de plus une interconnexion très forte entre les différents cycles de Camus. Le Cycle de l'absurde conduit au Cycle de la révolte, qui mène au *Premier homme* qui devait être le début du Cycle de l'amour. Si on peut lire les volumes séparément, le rapprochement entre les différents cycles donne à l'ensemble des textes de notre corpus l'allure d'un « métacycle », d'un cycle de cycles. En plus de la continuité ou de la récurrence des thèmes, nous y trouvons les renvois intertextuels, les retours sur les personnages ainsi que de certaines scènes. L'écriture de Camus est un jeu d'éternel recommencement, ce qui est aussi un aspect cyclique important. La circularité, le reprise, la répétions sont les éléments fondamentaux sur lesquels repose *La Peste*. La peste est un élément cyclique essentiel dans le Cycle de la révolte. Dans *La Peste* aussi bien que dans *L'État de siège*, les personnages sont assiégés par une épidémie. La vie des personnages en société évolue de façon parallèle avec l'épidémie.

Jeanyves Guérin signale plusieurs éléments que l'auteur modifient en passant du roman au théâtre. Ces modifications sont relatives à l'espace. Pendant que *La Peste* plante son décor à Oran en Algérie, *L'État de siège* se réalise à Cadix en Espagne. La temporalité change également de ligne en passant des années quarante au Moyen Âge : « L'espace-temps de la fiction a été également brouillé. On passe des années 1940 à l'époque classique voire au Moyen-Âge[154]… »

L'épidémie, dans le roman, commence par les rats puis se transmets aux hommes en faisant des ravages considérables. Dans ce contexte, la corporalité est unilatérale et se limite aux corps des malades alités qui se battent contre un fléau douloureux présent mais invisible. Une méfiance s'installe à l'égard des malades et des morts considérés comme des vecteurs de contagion dont les bien portants essaient d'éviter le contact. Dans *L'État de siège*, la peste cesse d'être invisible et devient un corps vivant qui parle, agit et dicte sa volonté au peuple de Cadix : « La nouveauté par rapport au roman réside dans ce que la Peste est devenu un personnage que les didascalies présentent d'abord comme anonyme[155]. »

---

[154] Jeanyves Guérin « L'État de siège », dans : Jeanyves Guérin, *Dictionnaire Albert Camus* (dir.), Paris, Robert Laffont, 2009, p. 276.
[155] *Ibid.*, p. 277.

Les circonstances dans lesquelles les deux œuvres plongent leurs personnages sont l'enfermement, la privation des libertés, la séparation des couples et la peur de l'altérité motivée par le corps malade qui transmet l'épidémie. *La Peste* aussi bien que *L'État de siège* contiennent des passages similaires tels que les manifestations de la maladie, l'apparition des symptômes comme les bubons qui sortent sous les aisselles, l'application des mesures drastiques, les restrictions et les souffrances physiques et psychologiques des malades. Diego, dans son dialogue avec le chœur dans *L'État de siège* évoque un univers identique à celui de *La Peste*. : « C'est la peste qui nous décharne, c'est elle qui sépare les amants et qui flétrit la fleur des jours ! C'est contre elle qu'il faut d'abord lutter ! » (EDS, p. 350).

Contrairement au roman, les personnages théâtraux portant les symptômes de la peste semblent moins affectés. Les douleurs corporelles relatives à la maladie sont moins détaillées, le nombre de personnages infectés est également peu nombreux. La nuance est la présence de l'étoile que le personnage la Peste introduit dans le processus de diagnostic des contaminés :

> **LA PESTE**
> À partir d'aujourd'hui, vous serez donc raisonnables, c'est-à-dire que vous aurez votre insigne. Marqués aux aines, vous porterez publiquement sous l'aisselle l'étoile du bubon qui vous désignera pour être frappés. » (EDS, p. 323.)

Parmi les thématiques qui assurent la liaison entre *La Peste* et *L'État de siège* figure la mort. Dans le roman, elle est violente, la maladie détruit les corps, les vide de leur énergie et de leur chair. Les morts sont incinérés. Dans la pièce, la Peste promet une incinération d'autant plus cruelle qu'elle ne nécessite pas forcément la mort des malades :

> **LA PESTE**
> Vous serez dans la statistique et vous allez enfin servir à quelque chose. Parce que j'oubliais de vous le dire, vous mourrez, c'est entendu, mais vous serez incinérés ensuite, ou même avant : c'est plus propre et ça fait partie du plan. Espagne d'abord ! Se mettre en rangs pour bien mourir, voilà donc le principal ! (EDS, p. 323).

L'enfermement interdit l'entrée et la sortie des habitants de la ville lorsque l'épidémie est constatée. Dans le roman aussi bien que dans la pièce, cette interdiction aboutit à la fermeture des portes. Les villes d'Oran aussi bien que Cadix sont coupées du reste du monde. Autoritaire et violent, la Peste enferme Cadix et la met sous haute surveillance en forçant la population à lui ériger une tour et à clôturer la ville : « Dépêchons ! Finissez de planter ma tour, la surveillance n'est pas en place. Entourez la ville de haies piquantes » (EDS, p. 324). À l'instar d'Oran, les habitants souffrent dans Cadix encerclé, ce qui est une épreuve douloureuse pour les corps et pour les esprits privés de joie et de liberté : « Ah douleur ! C'est nous que nous piétinons ! Nous étouffons dans cette ville close ! » (EDS, p. 333.) Dans la ville encerclée, les portes de sorties sont scellées et derrière ses verrous, l'homme est appelé à périr sous les yeux de Diego qui les observent : « Depuis que les portes de cette ville se sont fermées, j'ai eu tout le temps de les regarder » (EDS, p. 359).

Les portes paraissent ainsi comme des éléments cycliques et intergénériques importants. Elles sont présentes dans le roman aussi bien que dans la pièce de théâtre. Dans *La Peste*, la porte de la ville occupe une place cruciale dans l'évaluation de la situation sanitaire. Dans *L'État de siège*, les portes des maisons sont mentionnées à plusieurs reprises. Leurs fermetures sont graduelles et se font en fonction de la progression de l'épidémie, à l'instar de *La Peste*. Ainsi, rien n'échappe aux didascalies en ce qui concernent le nombre de porte qui se ferme : « *La première porte se ferme* » (EDS, p. 319), puis « *La deuxième porte se ferme* » (EDS, p. 319.), ensuite « *La troisième porte se ferme* » (EDS, p. 320).

Les changements de genre permettent une grande variété. Dans le théâtre, contrairement au roman, les voix permettent de mettre l'accent sur le phénomène des portes avec un effet de graduation ascendante :

> ***DES VOIX****, crescendo.*
> — On va fermer les portes.
> — Les portes sont fermées.
> — Non, toutes ne sont pas fermées. (EDS, p. 319.)

La fermeture de la dernière porte est le signe d'un malheur fatal car c'est la période qui permet à la Peste de réaliser ses desseins malsains qui vont contribuer à favoriser la contamination : « Malheur ! Malheur ! Nous sommes seuls, la Peste et nous ! La dernière porte s'est refermée ! » (EDS, p. 321). D'après Karima Ouadia, le personnage du théâtre camusien est tantôt humain, tantôt inhumain : « Après avoir écrit dans *Le Mythe de Sisyphe* que "les hommes sécrètent de l'inhumain", Camus essaie de rendre manifeste cette vérité en la montrant en action dans ses pièces[156]. » Le personnage inhumain porte atteinte à la fois à l'intégrité physique et morale de l'homme. Transgressif et malveillant, le personnage de la Peste est bestial et appartient à cette catégorie.

Véritable foire aux morts, *L'État de siège* expose les corps sans vie. Les gardes de la Peste obéissent à leur maître en mêlant les cadavres des personnes tuées : « Les gardes de la Peste se précipitent, remettent des croix sur les portes, ferment les fenêtres, mêlent les cadavres, etc. » (EDS, p. 351). La présence des croix est aussi un élément cyclique qui présage le malheur et symbolise la mort, ce qui s'oppose à l'imaginaire religieux tel qu'il apparaît dans le mythe biblique. Dans *La Peste*, les médecins marquent le malade par une forme d'insigne en croix pour ouvrir ses ganglions : « Il fallait ouvrir les abcès, c'était évident. Deux coups de bistouri en croix et les ganglions déversaient une purée mêlée de sang. Les malades saignaient, écartelés. » (PES, p. 57).

Les croix de *La Peste* ressemblent du point de vue formel aux étoiles que les malades de la peste sont obligés de porter dans *L'État de siège*. Les mêmes étoiles marquent les maisons dans lesquelles les personnes contaminées ont été identifiées. Associées aux bubons de la peste comme dans le roman, elles symbolisent la torture physique et mentale : « À partir d'aujourd'hui, vous serez donc raisonnables, c'est-à-dire que vous aurez votre insigne. Marqués aux aines, vous porterez publiquement sous l'aisselle l'étoile du bubon qui vous désignera pour être frappés. » (EDS, p. 323.)

Plusieurs autres éléments textuels permettent la continuité des rapports entre *La Peste* et *L'État de siège*. Parmi ces éléments figurent les mesures prises pour arrêter la peste. Bien qu'elle soit un personnage parlant et agissant dans la pièce de théâtre, les mesures drastiques contre l'épidémie consistent à réduire les mouvements dans la ville. Les autorisations sont données par la Peste qui contrôle désormais Cadix :

---

[156] Karima Ouadia, *L'inhumain dans le théâtre d'Albert Camus*, Paris, Manuscrit, p. 17-18.

> Tous les feux devront être éteints à neuf heures du soir et aucun particulier ne pourra demeurer dans un lieu public ou circuler dans les rues de la ville sans un laissez-passer en due forme qui ne sera délivré que dans des cas extrêmement rares et toujours de façon arbitraire. Tout contrevenant à ces dispositions sera puni des rigueurs de la loi. » (EDS, p. 319.)

Les éléments cosmiques en rapport avec la corporalité sont aussi déterminants dans le Cycle de la révolte. Dans *La Peste*, la mer est considérée comme un lieu qui permet d'échapper à l'épidémie pour retrouver la liberté et la joie du corps. L'épisode de Rieux et Tarrou qui vont se baigner dans la mer est comme un moyen de s'échapper de l'état de siège :

> Pendant quelques minutes, ils avancèrent avec la même cadence et la même vigueur solitaires, loin du monde, libérés enfin de la ville et de la peste. Rieux s'arrêta le premier et ils revinrent lentement, sauf à un moment où ils entrèrent dans un courant glacé. Sans rien dire, ils précipitèrent tous deux leur mouvement, fouettés par cette surprise de la mer. (PES, p. 212-213.)

La mer est également associée à la liberté dans *L'État de siège* lorsque la ville de Cadix est coupée du monde. Elle est comme une échappatoire et un lieu de purification. C'est un lieu des plaisirs du corps et de jouissance de l'âme. En y allant, l'homme retrouve sa force et revient à la vie :

> À la mer ! À la mer ! La mer nous sauvera. Que lui font les maladies et les guerres ! Elle a vu et recouvert bien des gouvernements ! Elle n'offre que des matins rouges et des soirs verts et, du soir au matin, le froissement interminable de ses eaux tout le long de nuits débordantes d'étoiles ! Ô solitude, désert, baptême du sel ! Être seul devant la mer, dans le vent, face au soleil, enfin libéré de ces villes scellées comme des tombeaux et de ces faces humaines que la peur a verrouillées. Vite ! Vite ! Qui me délivrera de l'homme et de ses terreurs ? (EDS, p. 319.)

Dans la pièce de théâtre, la Peste est un personnage qui a la phobie de la mer et qui empêche les habitants de Cadix d'y accéder. Le corps, privé de toute forme de loisir, est torturé. La distance s'installe entre les citoyens dans le but de diminuer considérablement les contaminations. D'autres mesures appliquées dans ce sens, sont une dure épreuve pour le corps. Dans le roman, les Oranais se tournent le dos dans les tramways. La posture

corporelle est mise à profit dans la lutte contre la propagation de l'épidémie. Le personnel médical porte des masques dans l'optique de se protéger et de protéger les patients. Dans la pièce, la Peste pousse plus loin l'audace et ferme la bouche de ses sujets sur des tampons imbibés de vinaigre. Cette torture a pour double objectif d'imposer d'une part le silence et de l'autre, de satisfaire l'envie sadique de la Peste :

> **LA PESTE**
> Afin d'éviter toute contagion par la communication de l'air, les paroles mêmes pouvant être le véhicule de l'infection, il est ordonné à chacun des habitants de garder constamment dans la bouche un tampon imbibé de vinaigre qui les préservera du mal en même temps qu'il les entraînera à la discrétion et au silence. (EDS, p. 321).

La voix est aussi un élément cyclique important. Elle est tantôt synonyme de douleur tantôt de terreur. Dans le premier cas, elle exprime la souffrance par les cris pendant que dans le second, elle incarne la force qui ordonne la torture ou la mort. Dans le roman, la scène marquante dans laquelle la voix prend le dessus est celle des enfants malades qui crient. Il s'agit des cris de souffrance qui emplissent la salle d'une marée de sanglot, puis s'épuisent en se taisant. Graduellement ils remplacent leurs éclats vocaux par des gémissements qui paraissent comme des échos et tombent finalement dans l'éternel silence de la mort après avoir perdu le combat.

Dans *L'État de siège*, le même ordre allant du bruit tonitruant au silence revient mais avec l'orchestre. Ce qui distingue aussi la scène du jeu vocal dans la pièce est le gestuel. Bien que dans le roman, le visage de l'enfant de M. Othon qui crie est décrit comme figé dans une argile grise, les expressions de celui-ci sont moins visibles que celles des personnages de la pièce. L'épisode du jeu vocal apparaît aussi dans un moment très symbolique car il correspond à la fermeture de la dernière porte, ce qui indique que l'état de siège devient absolu :

> *À partir de ce moment chacun met un mouchoir dans sa bouche voix diminue en même temps que l'ampleur de l'orchestre. Le chœur commencé à plusieurs voix finira en une seule voix jusqu'à la pantomime finale qui se déroule dans un silence complet, les bouches des personnages gonflées et fermées. La dernière porte claque à toute volée.* (EDS, p. 321.)

La cyclicité et la corporalité fonctionnent sur la base de la répétition de la thématique de l'épidémie mais aussi de la reprise du thème de la circularité. Si le cercle et la circularité ont été déterminants dans *La Peste*, *L'État de siège* leur accorde également une place de choix.

II - Le recommencement et la circularité comme modes de création et de fonctionnement cyclique dans le Cycle de la révolte

Le recommencement est un élément à la fois cyclique qui est crucial dans l'œuvre camusienne en générale et dans *La Peste* en particulier. Le cycle camusien ne se limite pas seulement au rassemblement de genres différents. À l'intérieur du cycle se trouve enfouis des cycles de mots avec des répétions et des variations lexicales importantes. Selon Michel Granet, le cycle lexical relève de la culture hellénique de l'auteur et permet de résoudre en même temps l'énigme et le mystère de son œuvre. En termes clairs, les cycles reflètent la culture gréco-latine dont Camus est l'un des héritiers :

> Nous pouvons peut-être résoudre cette énigme, si d'abord en respectant le merveilleux de la culture grecque, nous purifions notre esprit critique littéraire par la révélation des « petits mystères » du cycle de mots à l'échelle de la phrase, du chapitre ou de l'œuvre ; si ensuite nous nous initions au « grand mystère » du chiasme anacycle de mots proprement dit, aux trois échelles susdites[157].

Le recommencement donne un sens au *Mythe de Sisyphe*. Emmanuelle Prak-Derrington précise que l'interprétation de la répétition est relative :

> Selon le regard que l'on porte sur elle, la répétition nous renvoie à l'immobilisme ou au mobilisme ontologiques universels, et le linguiste qui s'intéresse à elle se voit lui aussi confronté à une tension constitutive entre permanence (répétition) et

[157] Michel Granet, « Le chiasme, notamment chez Albert Camus », *Cahiers de Narratologie*, n° 7, 1996 (hiver), p. 1.

changement (variation), qui se décline sous des termes divers (identité et altérité, retour et renouveau, pluralité et unité, etc.)[158].

On l'a vu dans le chapitre consacré au Cycle de l'absurde, le recommencement est la clé pour appréhender Meursault dans la prison qui revisite sa mémoire chaque jour pour se rappeler les coins de sa chambre, ses objets et tous les détails qui les accompagnent. Contrairement à Sisyphe qui reprend toujours sa pierre et dont l'effort est physique, le recommencement est mémoriel chez Meursault. Il est le Sisyphe condamné à revivre ses souvenirs, cloîtré entre les murs de la prison. L'opposition entre les deux personnages est marquante. Le recommencement physique chez Meursault, met en perspective l'organe de la vue. Il ne perçoit à travers sa fenêtre qu'une image monotone à cause de la position de sa cellule.

A-Le recommencement : élément thématique et facteur textuel

Le recommencement n'est pas seulement intertextuel, il est aussi sujet de discussion, une philosophie, une manière de vivre et d'appréhender le monde. La répétition est au cœur du roman *La Peste* :

— Vous n'avez pas encore compris, répondit Rambert, en haussant les épaules.
— Quoi donc ?
— La peste.
— Ah ! fit Rieux.
— Non, vous n'avez pas compris que ça consiste à recommencer. (PES, p. 145-146).

La maladie est aussi un facteur important du recommencement car la fièvre, qui est périodique, tantôt se calme pour ensuite reprendre avec des baisses et de hausse de température :

[158] Emmanuelle Prak-Derrington, « La répétition figurale. Une signifiance incarnée », *Répétition et signifiance. L'invention poétique*, 2020, p. 1.

> Rieux lui-même, rassuré par une lettre de sa femme, descendit chez le concierge avec légèreté. Et en effet, au matin, la fièvre était tombée à trente-huit degrés. Affaibli, le malade souriait dans son lit. […] Mais, à midi, la fièvre était montée d'un seul coup à quarante degrés, le malade délirait sans arrêt et les vomissements avaient repris. (PES, p. 48.)

Le recommencement est un concept qui lie et qui crée un lien entre le Cycle de l'absurde et le Cycle de la révolte. Dans *Le Malentendu*, le recommencement est associé au crime. La Mère se plaint de devoir tuer chaque fois que l'occasion se présente. Il accuse sa fille Martha de lui forcer la main et souhaite ne plus recommencer. Le recommencement s'installe dans les gestes et habitudes lorsque l'épidémie ferme les portes de la ville. Parmi ces habitudes figure l'écriture épistolaire :

> Pendant des semaines, nous fûmes réduits alors à recommencer sans cesse la même lettre, à recopier les mêmes renseignements et les mêmes appels, si bien qu'au bout d'un certain temps, les mots qui d'abord étaient sortis tout saignants de notre cœur se vidaient de leur sens. (PES, p. 80.)

Camus, dans le roman, au même titre que l'essai, développe toujours une réflexion parallèle sur l'acte d'écrire ou sur les genres littéraires. La reprise incessante de la même lettre est un élément cyclique. Par ailleurs, la création par le moyen de l'écriture est aussi évoquée par le personnage de Grand. Le recommencement est un acte de mémoire et de courage qui contribue à la conservation et à la perfection de la création littéraire. Grand qui promet de réécrire son manuscrit après avoir en ordonné la destruction illustre la force mémorielle du créateur : « Ah ! docteur, disait l'employé, j'ai eu tort. Mais je recommencerai. Je me souviens de tout., vous verrez » (PES, p. 217). Le théâtre joue un rôle important de ce point de ce point. Le recommencement symbolise le succès dans l'art théâtral :

> Ainsi, depuis des mois, chaque vendredi, notre théâtre municipal retentissait des plaintes mélodieuses d'Orphée et des appels impuissants d'Eurydice. Cependant, ce spectacle continuait de connaître la faveur du public et faisait toujours de grosses recettes. (PES, p. 171.)

La musique est également associée au recommencement. Il est le mouvement qui conditionne la production et s'incarne dans la forme de l'objet qui sert de support aux sons et qui devient un symbole de la répétition. Les allers-retours de Rambert avec les gardes de la porte qui cherchent à exécuter son évasion aboutissent à une série de rendez-vous manqués, d'échéances repoussées, de promesses avortées. Rambert retient qu'il s'agit tout simplement de l'éternel recommencement :

> Ce jour-là, à midi, Gonzalès et le journaliste virent arriver les deux petits qui riaient. Ils dirent qu'on n'avait pas eu de chance l'autre fois, mais qu'il fallait s'y attendre. En tout cas, ce n'était plus leur semaine de garde. Il fallait patienter jusqu'à la semaine prochaine. On recommencerait alors. (PES, p. 172.)

Le cycle, la circularité et la corporalité se rejoignent dans les mouvements des personnages. L'impatience de Rambert, symbole de sa nervosité, se devine dans ce mouvement circulaire. Le mouvement circulaire représente également la douleur de l'enfermement et la souffrance psychologique qui en découle :

> Comme Marcel et Louis, Rambert était torse nu. Mais quoiqu'il fît, la sueur lui coulait entre les épaules et sur la poitrine. Dans la demi-pénombre de la maison aux volets clos, cela leur faisait des torses bruns et vernis. Rambert tournait en rond sans parler. (PES, p. 175).

Ce mouvement circulaire rappelle encore Sisyphe dans sa corvée. La rotondité est une figure majeure qui complète la cyclicité. Dans *Le Mythe de Sisyphe*, elle est concrète et s'incruste dans la matière. Elle est surtout relative aux objets. La pierre de Sisyphe est de forme ronde, la colline qu'il surmonte est un demi-cercle par sa voûte. Au-delà de l'individu, le mouvement circulaire s'étend au groupe et symbolise la vie monotone de la collectivité. La forme ronde du mouvement collectif s'associe aux « yeux globuleux » (PES, p. 175.) du sergent pour amplifier l'aspect cyclique et circulaire.

Au cœur de l'épidémie, Rieux et Tarrou savent qu'ils ont oublié les plaisirs du corps. Les restrictions de l'accès à la plage, les grands bains dans l'eau salée, les émotions fortes des mouvements de la nage ne sont plus que des souvenirs. Après avoir pris le bain dans l'eau tiède et salée, ils remontent la plage et partent vers la ville. Ils doivent

recommencer : « Quand ils aperçurent de loin la sentinelle de la peste, Rieux savait que Tarrou se disait, comme lui, que la maladie venait de les oublier, que cela était bien, et qu'il fallait maintenant recommencer. » (PES, p. 213.)

Les mouvements de va-et-vient de l'épidémie et les défis qu'ils occasionnent, la lutte acharnée des médecins contre la mort obligent également au recommencement. Autant dire que si la peste oblige à désapprendre et réapprendre, il en est de même pour la période après l'envahissement de la maladie. Les activités dans les gares, les transports en communs et les services de communications doivent rouvrir et ce n'est pas un nouveau départ mais un retour en arrière, une reprise des anciennes habitudes oubliées que chaque personne fait : « Si le télégramme attendu était, lui aussi, favorable, Rieux pourrait recommencer. Et il était d'avis que tout le monde recommençât. […] Oui, il recommencerait quand l'abstraction serait finie, et avec un peu de chance... » (PES, p. 229).

Le corps est au cœur de *La Peste* et de la cyclicité. Il y a un jeu circulaire qui va du corps animal au corps humain pour ensuite revenir au corps animal. Le roman s'ouvre avec la mort des rats qui finit par prendre une dimension épique. Jamais le corps n'a été mis en avance dans aucune des œuvres de Camus. Il s'agit surtout d'une épidémie qui frappe les rats qui sont de natures des corps cachés car ils vivent dans les caves et les trous. L'apparition des rats, leur anéantissement par l'épidémie, leur disparition et leur réapparition contribue à la cyclicité. Leur retour à la fin de l'épidémie est le symbole du recommencement. Pour Cottard, le recommencement est une obligation qui n'épargne personne et s'applique à tous les secteurs : « Ah ! dit Cottard, c'est possible, en effet, tout le monde devra tout recommencer » (PES, 227).

Le Cycle de la révolte est celui de résistance et de la résilience. Au cœur de mouvement collectif de résistance se trouve Bernard Rieux qui s'oppose à Meursault par son altruisme. À l'instar de Prométhée qui apporte le feu à l'humanité, Rieux symbolise la révolte intelligente et constructive contre la douleur du corps et le mal de l'esprit. S'il est tout d'abord un médecin Rieux est aussi un philosophe qui repousse les idées religieuses de Paneloux qui tente de justifier le mal et d'y trouver un côté positif. Selon Camus, Prométhée est la révolte positive et c'est dans ce sens que Hélène Rufat place le Cycle de la révolte : « (…) une première constatation s'impose : le deuxième cycle

camusien (auquel appartient *L'État de siège*) est marqué par la révolte prométhéenne au sens camusien[159] (…) ». La révolte de Rieux s'efforce d'être prolifique. En s'opposant à la destruction, elle s'arrange du côté de la création.

B-Circularité, cyclicité et création

La circularité est la condition qui œuvre à la fertilité de la création non seulement sur le plan artistique et culturel mais aussi du point de vue écologique et naturel. Pour donner vie aux cosmos, l'éternel aller-retour des saisons est nécessaire. Ainsi, l'écriture cyclique de Camus fait allusion à la cyclicité cosmique par le biais de la succession des quatre saisons :

> **LE CHŒUR**
> Les saisons tournent autour de leur pivot et dans le ciel suave circulent des astres sages dont la tranquille géométrie condamne ces étoiles folles et déréglées qui incendient les prairies du ciel de leur chevelure enflammée, troublent de leur hurlement d'alerte la douce musique des planètes, bousculent par le vent de leur course les gravitations éternelles, font grincer les constellations et préparent à tous les carrefours du ciel, de funestes collisions d'astres. En vérité, tout est en ordre, le monde s'équilibre ! C'est le midi de l'année, la saison haute et immobile ! Bonheur, bonheur ! Voici l'été ! Qu'importe le reste, le bonheur est notre fierté. (EDS, p. 306.)

Dans Cadix entouré de haies vives et livré au mouvement circulaire des saisons, les habitants sont condamnés à tourner en rond dans le cercle vicieux créé par la Peste et dont la seule règle est la mort. Cet environnement hermétique est marqué par l'impossibilité de s'échapper, la circularité, la monotonie et la souffrance corporelle. La mort n'est pas naturelle telle qu'elle apparaît dans le roman. Elle est volontairement administrée aux citoyens et devient un meurtre absurde :

> **LE CHŒUR**
> Malheur ! Malheur ! Nous sommes seuls, la Peste et nous ! La dernière porte s'est refermée ! Nous n'entendons plus rien. La mer est désormais trop loin. À présent, nous sommes dans la douleur et nous avons à tourner en rond dans cette ville étroite, sans arbres et sans eaux, cadenassée de hautes portes lisses, couronnée de foules

[159] Hélène Rufat, « Présence de l'Espagne chez Camus », dans Alek Baylee Toumi (dir.), *Albert Camus précurseur : Méditerranée d'hier et d'aujourd'hui*, Francophone cultures and literatures, vol. 55, New-York, Peter Lang Publishing, 2009, p. 65.

hurlantes, Cadix enfin comme une arène noire et rouge où vont s'accomplir les meurtres rituels. » (EDS, p. 321.)

Le rapport intervolumique est parfois assuré par les personnages que les œuvres ont en commun. Le Dieu sadique qui figure dans *L'Homme révolté* renvoie aux personnages de la Peste et à sa secrétaire qui est la Mort. Dieu absurde, son plaisir est dans le désordre et la mort. Karima Ouadia précise que *L'État de siège* est parmi les œuvres théâtrales camusiennes qui réduisent carrément l'homme à son corps en le dominant par une tyrannie déroutante.

Les citoyens de Cadix obéissent et se plient à la volonté de la Peste qui les soumets à une posture corporelle synonyme de rabaissement et à un mouvement de masse qui témoigne de l'absence de la raison, de la liberté et de la joie : « *Tout le monde plie les genoux et chacun répète le mot de plus en plus fort et de plus en plus rapidement pendant que tous fuient, accomplissant de larges courbes sur la scène autour du gouverneur remonté sur son estrade* » (EDS, p. 307). Placé sur son trône qui, dans les citations de Lautréamont citées dans *L'Homme révolté,* est décrit comme faite d'excréments et de sang, son ordre circulaire est funeste : « *Les autres se tournent mécaniquement à droite et à gauche pendant que sonne la cloche des morts.* » (EDS, p. 307).

Maillon important du Cycle de la révolte, *Les Justes* change complètement la donne de la corporalité. Elle est abordée sous l'angle de la violence et du terrorisme. La direction du pouvoir est renversée, le pouvoir politique est assiégé et remplacé par celui de l'organisation terroriste. *L'État de siège* change la ligne de la corporalité en la déplaçant sur le terrain politique d'une part et de l'autre, en abordant la question de l'âge. Contrairement aux autres volumes dans lesquels la mort est ne distingue (*La Peste* par exemple) *Les Justes* remet en question le meurtre des enfants.

Les aller-retours, les réflexions en boucle, les rendez-vous manqués et reprogrammés donnent à la pièce une dimension cyclique et circulaire et permettent de l'associer à *L'État de siège* et à *La Peste*. Le recommencement, thématique centrale dans le roman et *L'État de siège,* conditionne également la progression des *Justes*. Les membres du parti révolutionnaire doivent suivre le grand-duc, retracer ses mouvements et connaître ses plans pour mener à bien leur projet de meurtre. Cet attentat est aussi une épreuve

corporelle et psychologique pour les terroristes que sont Stépan et ses camarades.Le grand-duc est repéré par les frères terroristes mais au moment où ils s'apprêtent à le frapper, un incident empêche l'opération. C'est la présence des enfants, il faut recommencer :

> **ANNENKOV**
> Yanek et Stepan, assez ! L'Organisation décide que le meurtre de ces enfants est inutile. Il faut reprendre la filature. Nous devons être prêts à recommencer dans deux jours. (LJT, p. 24.)

Les Justes apportent une touche originale à la corporalité en la moralisant. Le crime est soumis à l'éthique. La révolte des camarades terroristes diffère de celle du personnage la Peste qui est aveugle et haineux. Elle distingue le bien du mal et sauve l'enfant en tuant l'adulte. Au nom de l'honneur, le recommencement devient une obligation.

Le défi du révolutionnaire terroriste est à la fois physique et psychologique. Le terroriste révolutionnaire doit renoncer aux plaisirs charnels et mettre son corps au service de la cause. La révolution est une épreuve corporelle :

> **VOINOV**, *avec fièvre.*
> On ne sait rien. C'est facile d'avoir des réunions, de discuter la situation et de transmettre ensuite l'ordre d'exécution. On risque sa vie, bien sûr, mais à tâtons, sans rien voir. Tandis que se tenir debout, quand le soir tombé sur la ville, au milieu de la foule de ceux qui pressent le pas pour retrouver la soupe brûlante, des enfants, la chaleur d'une femme, se tenir debout et muet, avec le poids de la bombe au bout du bras, et savoir que dans trois minutes, dans deux minutes, dans quelques secondes, on s'élancera au-devant d'une calèche étincelante, voilà la terreur. Et je sais maintenant que je ne pourrai recommencer sans me sentir vide de mon sang. (LJT, p. 26-27.)

Les liens qui rapprochent *Les Justes* de *L'État de siège* sont nombreux. Déjà, l'intrigue de la pièce qui est de distinguer le coupable du non coupable dans le souci d'épargner l'innocent est présent dans *L'État de siège*. Nada revient sur l'éternel recommencement qui est le moteur même du cycle camusien : « Oui, vous allez recommencer. Mais ce n'est plus mon affaire. Ne comptez pas sur moi pour vous fournir le parfait coupable, je n'ai pas la vertu de mélancolie. » (EDS, p. 365). L'univers de criminalité, l'opération suicidaire et la mort cruelle qui consistent à mêler le sang du

coupable à celui du révolté terroriste est aussi évoqué implicitement et partiellement dans *L'État de siège*. Le titre des *Justes* est explicitement mentionné : « …le sang de ceux que vous appelez les justes illumine encore les murs du monde… » (EDS, p. 365).

En conclusion, l'analyse cyclique nous a permis d'étudier les œuvres de façon globale. Ce qui nous a offert une perception cohérente et équilibrée de l'écriture d'Albert Camus. Par ailleurs, la lecture par cycle a consolidé la compréhension des notions de l'absurde et de la révolte et a rendu possible les rapprochements entre les personnages, les liaisons, les espaces et la temporalité.

Cette manière d'aborder Camus nous a révélés également le talent unique de l'auteur sur le plan de la création et a confirmé ses qualités d'artiste. Nous avons été témoins de la précision et de la variété dans la forme ainsi que de l'importance accordée aux nuances. Nous avons pu constater la délicatesse qui distingue l'ensemble des cycles et considérer l'importance de la globalité qui en est l'objectif final. Nous avons fait l'expérience d'une lecture continue et fluide allant du Cycle de l'absurde au Cycle de la révolte.

Les renvois intervolumiques et la reprise des thématiques à l'exemple de la maladie de la peste qui relie le roman *La Peste* à *L'État de siège* nous ont aidés à mieux comprendre les liens qui unissent les œuvres. Les thèmes du recommencement et de la circularité ont été analysés comme des éléments déterminants du cycle. L'apport du corps comme socle fondamental de la cyclicité a été la base de notre argumentation. De la révolte charnelle de *L'Homme révolté* aux soubresauts des malades de *La Peste* qui meurent en combattant, de la terreur du corps disloqué sous le poids de la bombe des *Justes* aux corps marqués du signe de la peste dans *L'État de siège*, le corps est resté le meilleur fil conducteur.

La corporalité et la cyclicité associées à d'autres thématiques telles que la révolte ou encore la circularité et le recommencement ont permis une nouvelle façon de lire les cycles qui pourra être appliquée à d'autres auteurs. Cette méthode touchant aux interrogations sur le personnage, la composition et l'agencement des différents volumes à l'intérieur d'un cycle, la temporalité et l'espace, les intrigues et les dialogues, les variétés des genres littéraires pour ne citer que ceci, est comme une réflexion sur la poétique du corps dans le cycle.

CONCLUSION

Nos travaux confirment l'importance de la corporalité dans les cycles de l'absurde et de la révolte d'Albert Camus. Le corps est, dans les œuvres qui composent ces cycles, soumis à plusieurs expériences qui sont tantôt individuelles, tantôt collectives. Il devient en même temps un enjeu littéraire. L'objectif principal de cette thèse était de montrer l'apport de la corporalité à l'appréhension non seulement des cycles mais aussi des genres.

La réflexion sur la corporalité à l'échelle des figures de style, des genres littéraires et des cycles littéraires nous a permis d'étudier en profondeur notre corpus. Nous avons souligné l'importance des figures de style dans la compréhension de la corporalité et avons montré les diverses possibilités d'interprétations qu'elles offrent pour analyser l'absurde et la révolte. Nous avons également mis en lumière l'importance des genres (essais, romans, théâtres) dans l'expression de la corporalité. Finalement nous avons étudié le mécanisme de l'écriture cyclique et son apport à l'unité thématique et intervolumique.

La variété de la corporalité nous a permis de saisir les nuances et d'établir des liens entre les personnages, les figures, les genres et les cycles et vice-versa. Très liée aux perceptions sensorielles, la corporalité se déploie d'une œuvre à une autre, d'un personnage à un autre, d'un genre à un autre, voire d'un cycle à un autre. Camus a recours aux perceptions sensorielles et parfois à leur mélange (la synesthésie). Le corps est souvent mis à l'épreuve de la douleur (pensons à l'image du forçat ou du malade). Le corps est aussi mutilé, disloqué et éparpillé, offrant l'affreuse image des victimes du terrorisme (*Les Justes*). Le corps est par endroit, emprisonné et privé de nourriture, de liberté et de loisir (*L'Étranger* et *L'État de siège*). La torture est l'une des images récurrentes dans l'œuvres d'Albert Camus. Ces traitements offrent au corps une place cruciale dans l'appréhension du récit et dans l'analyse des personnages.

Par le biais de la corporalité, Albert Camus témoigne de son humanisme et de son talent artistique ainsi que de ses facultés intellectuelles et philosophiques. Nous avons décelé chez l'écrivain une idéologie humaniste de non-violence, un talent littéraire fondé sur le concret et une attitude philosophique basée sur l'imminence de la vie et l'urgence du bonheur. Camus pense le monde par la corporalité et panse les douleurs par le refus des violences (les guerres et les épidémies). L'usage du langage qui se fait par le corps et pour le corps transforme le langage en un acte de vérité et de défense, donc de révolte et d'amour. Motivée par le refus du suicide (*Le Mythe de Sisyphe*) et la révolte contre la

peine capitale (*L'Étranger*), l'écriture de Camus est aussi une rébellion contre les pouvoirs sanguinaires (*Caligula*) et les lois absurdes (*La Peste* et *L'État de siège*).

Notre analyse des figures de style, des genres et des cycles illustre la richesse stylistique et thématique des œuvres de Camus. Le corps devient la source d'inspiration, le motif de la création et l'un des principes de l'organisation de son œuvre.

Les figures de style contribuent à rendre beaucoup plus concret la thématique principale du Cycle de l'absurde. Les hyperboles, les antithèses, les comparaisons, les métaphores et les personnifications permettent de mieux exprimer la division entre l'homme et le monde dont le sentiment de l'absurde découle. L'absurde personnifié est doté de caractères et d'émotions humaines tandis que l'homme est comparé aux arbres, aux animaux et aux minéraux. Une forme d'adversité se transformant en conflit met aux prises les deux protagonistes. Leurs moments de conciliation sont marqués par les euphémismes.

L'absurdité ne se manifeste pas que dans les rapports entre l'homme et le monde, elle est aussi dans les liens qui unissent les hommes entre eux. L'homme dépourvu de son humanité revêt le visage de l'animal à travers l'usage des figures de comparaison et de métaphore. Dans le Cycle de la révolte, la condition humaine de l'homme enfermé dans la misère et dans la désolation se décrit par le biais des métaphores renvoyant à la prison et à l'enfermement. Ainsi, l'image de l'homme assimilé à la bête qui apparaît dans le Cycle de l'absurde se continue dans le Cycle de la révolte et s'accentue avec celle de la bête humaine traquée

À cela s'ajoute la métaphore d'un dieu cruel et sourd, un dieu meurtrier, sale et jaloux que la bête humaine, traquée dans sa forteresse doit combattre. La révolte commence donc par le combat de libération qui se prolonge dans le meurtre du dieu pervers. La démarche du révolté consiste à un renversement des situations qui nécessite que la bête humaine rabaissée se hisse au niveau du dieu qu'il doit assassiner pour prendre sa place.

L'usage des figures complexes illustre le combat singulier au cours duquel l'homme est divinisé à travers des métaphores et des personnifications pendant que dieu est personnifié et rabaissé au rang de l'animal. Pour préparer les esprits aux conséquences de cette lutte pouvant aboutir à la mort, la mort elle-même est décrite comme une paix qui

profite au révolté mieux qu'une vie misérable et injuste. Par ailleurs, les allégories sont utilisées pour véhiculer un message camouflé à l'instar de la peste qui a plusieurs significations.

Du point de vue générique, les essais se lisent comme un cadre réflexif. Ils sont théoriques et contiennent des renvois et des réflexions de tous les autres genres à savoir le roman et le théâtre. L'essai souligne également la pensée anthropomorphique qui a trait à la corporalité. Œuvre d'argument, d'engagement et écriture de combat, il diffère du roman et du théâtre du fait qu'il n'est pas une fiction mais une pratique d'argumentation qui expose le point de vue de l'auteur et lui permet de rassembler les idées et les citations des auteurs qu'il admire sur le sujet abordé.

Dans le cas de Camus, l'essai se situe à l'intersection de la corporalité et de l'absurdité et de la corporalité et de révolte. Dans *Le Mythe de Sisyphe,* Camus met en évidence la nécessité de raisonner l'art à partir du concret et de la vérité de la chair. En expliquant ce qu'il entend par romancier, il précise dans *Le Mythe de Sisyphe* qu'il s'agit d'écrivains qui ont choisi de s'exprimer plus en images qu'en raisonnement, ce qui fait la différence entre l'artiste et le philosophe. *L'Homme révolté* élabore à son tour la théorie de la révolte charnelle que nous retrouvons dans *La Peste*, *L'État de siège* et *Les Justes*. La corporalité se mêle à l'obscénité mettant l'accent sur les scènes de torture et sur la déviance. L'essai défend la position du révolté en ayant recours aux illustrations tirées de plusieurs autres genres. Il devient un ouvrage complexe reliant la poésie satanique et d'autres genres tels que les mythes, bibliques ou littéraires. L'auteur fait de l'essai une œuvre de critique en portant un regard critique sur le roman. Le romancier est décrit comme celui qui travaille sur le réel, qui le mutile et le dissèque à sa guise. Il est comparé à un chirurgien. L'art de l'écrivain doit créer l'équilibre entre la forme et la matière. La matière privilégiée étant le corps qui oriente et appuie la révolte.

La corporalité contribue à l'appréhension de l'écriture romanesque camusienne sur plusieurs plans. Elle permet l'interprétation des titres, la compréhension des personnages, l'agencement des récits. Elle est le point sur lequel se focalisent les parties descriptives. Elle y établit également des rapports entre la temporalité et la spatialité. Meursault ne peut se comprendre sans son rapport avec son corps, avec l'espace et avec le temps. Le corps définit aussi le rapport qui lie le personnage à son entourage et permet d'aborder les

questions de conformisme et d'anticonformisme, d'altérité et d'adversité. Meursault est le prototype du personnage nuisible qui doit disparaître d'une société qui met les principes sociétaux au-dessus des besoins physiques vitaux. Le roman est un genre polysensoriel et pluridimensionnel dont le corps semble être à l'origine. Il est également l'objet du discours dans les parties dialoguées. Dans *L'Étranger*, la plaidoirie des jurés porte sur trois corps : celui de l'Arabe, celui de Meursault et celui de sa mère.

L'apport du théâtre est colossal dans l'architecture des cycles camusiens. Contrairement à l'essai et au roman qui sont des entreprises solitaires, le théâtre exige une collaboration collective des esprits, des voix et des corps. Le théâtre est aussi le lieu des interactions corporelles à l'instar de Caligula qui se fait passer pour Venus et dont les paroles sont transformées en actions par ses citoyens. Le corps est en amont et en aval du théâtre camusien. La folie de Caligula est déclenchée par son interaction avec Drusilla, son pouvoir absurde s'exprime par des scènes de crime, d'inceste et d'adultère. La corporalité dans le théâtre camusien est relative à la question identitaire c'est-à-dire que le corps permet de définir et de reconnaître. Jan est tué parce qu'il est revenu de son voyage complètement métamorphosé et par conséquent, inidentifiable par sa mère et sa sœur.

Dans le Cycle de la révolte, le corps vient en appui au théâtre de la cruauté. Elle est le facteur qui définit la Peste et sa secrétaire (*L'État de siège*). Elle est également déterminante pour Kaliayev et Stépan *(Les Justes)*. Le corps sert la révolte par le biais de la cruauté qui, à son tour, détruit le corps dans une forme de cycle de violence.

En somme, le corps est l'élément qui garantit à la fois la liaison cyclique (des volumes à l'intérieur des cycles) et intercyclique (entre les deux cycles). La corporalité unit des personnages en les rassemblant tous en un seul personnage qui se manifeste différemment. Cela donne l'impression que chaque personnage devient l'absurde qui change de visage d'un volume à un autre puis d'un cycle à un autre. Sisyphe, Meursault, Caligula et Jan ne sont que les différents visages du même personnage qui est l'absurde personnifié pendant que Kaliayev, Stépan et Rieux sont le même personnage incarnant la révolte mais différemment. L'écriture cyclique camusienne est une écriture en boucle qui consiste aussi à reprendre et à retravailler la même histoire, ce qui permet de créer des

liens intertextuels importants à l'exemple du passage du Tchécoslovaque présent dans *L'Étranger* qui devient l'intrigue du *Malentendu*.

Pendant que l'essai se prononce sur l'absurdité et la corporalité de manière abstraite, le roman donne corps aux idées de l'essai avec le recours aux personnages qui sont des êtres incarnés dans une fiction comme Meursault par exemple. Le théâtre met la barre plus haut en exagérant la dimension corporelle et charnelle de l'absurdité et de la corporalité à l'instar de Caligula. Le point commun qui unit les personnages du Cycle de l'absurde est leur anticonformisme dû à leur rapport avec leur corps. La cyclicité dans le Cycle de l'absurde touche donc aux intrigues, aux personnages et aux thématiques. Le corps entre dans différentes phases en fonction des œuvres et des personnages. Il est partagé entre minéralité (Sisyphe et Jan) et sensualité organique (Caligula et Meursault).

Le corps assure la liaison intercyclique et intergénérique dans le Cycle de la révolte avec des renvois intervolumiques à l'instar du monde macabre de *La Peste* qui est évoqué dans *L'Homme révolté*. Par ailleurs, pour établir le lien entre le Cycle de l'absurde et le Cycle de la révolte, l'intrigue de *L'Étranger* est évoquée dans *La Peste*. Plusieurs éléments de correspondance entre *La Peste* et *L'État de siège* confirment l'incessante reprise de l'écriture cyclique.

À la lumière de ces analyses, il est évident que l'un des socles de l'écriture camusienne est le corps. Chaque œuvre se lit distinctement sous l'angle corporel qui le lie parfaitement aux autres. L'approche corporelle des œuvres d'Albert Camus associée aux théories des figures, des genres et des cycles ouvre de nouvelles voies à la critique camusienne.

Nous aimerions nous-même, au terme de ce long travail, poursuivre, en amont et en aval des grands cycles de Camus, nos recherches sur la corporalité et sur le cycle littéraire.

En amont, c'est-à-dire dans les premiers écrits d'Albert Camus (*L'Envers et l'Endroit*, *Noces*, *La Mort heureuse*). Bien que l'auteur se soit initié à l'écriture dans ses œuvres, elles restent très importantes et jouent un rôle majeur dans la compréhension des sources d'inspirations de l'auteur. Nous aimerions mieux comprendre la genèse des cycles de l'auteur en nous demandant s'il serait possible de repérer une sorte de « protocycle ».

Nous croyons possible de faire ressortir les jeux corporels de la contradiction qui se partagent entre la jeunesse et la vieillesse, entre le silence et la parole, entre le consentement et le renoncement. Bref, en partant toujours du corps, nous aimerions faire ressortir les contradictions entre les personnages. Ces contradictions mettront en valeur le corps avec d'altérité. La mère et la grand-mère, le handicap et la santé, la lumière et l'obscurité seront des termes qui pourraient être analysés. Nous pourrions, de même, porter une attention particulière aux procédés d'écriture illustrant cette contradiction : les antithèses, les oxymores et les comparaisons.

En aval, c'est-à-dire dans le cycle avorté du Cycle de l'amour. Toujours fidèles à notre axe de recherche fédérant la corporalité à la figuralité, à la généricité et à la cyclicité, nous chercherons le fil conducteur qui mène de la révolte à l'amour. Considéré comme l'unique volume du projet du Cycle de l'amour (interrompu par la mort à la fois tragique et inattendu de Camus), *Le Premier Homme* se distingue des autres œuvres par plusieurs aspects mais les rejoint également par d'autres. Contrairement aux volumes des cycles précédents qui se complètent et permettent de varier les genres par l'usage des essais, des romans et des pièces de théâtre, *Le Premier Homme* est isolé. Cependant, cet isolement ne constitue pas un frein. Plusieurs éléments qui sont à la fois thématiques et stylistiques créent un lien entre ce roman dit autobiographique et les autres œuvres. Parmi ces éléments, le plus imposant est le corps. Il permet de replacer *Le Premier Homme* dans l'architecture des cycles camusiens.

APPENDICE I
DÉFINITIONS DES FIGURES

ACCUMULATION

Dans l'accumulation, parfois aussi appelée *entassement*, les termes sont souvent présentés de façon désordonnée, la figure produit aussi une impression de profusion, de désordre et de disproportion.

L'accumulation sert notamment à amplifier la portée du propos et à donner un rythme saccadé à la phrase.

> Cela **tintait, grinçait, cognait**, cela **grondait, haletait, soufflait**, et **stridait**, et **hoquetait**, et **trépidait**, à croire que les murs de la grange allaient se fendre et s'écrouler. (Maurice Genevoix)
>
> Je m'en vais vous mander la chose **la plus étonnante, la plus surprenante, la plus merveilleuse, la plus miraculeuse, la plus triomphante, la plus étourdissante** […] (Madame de Sévigné)
>
> Quatre-vingt-six départements qui ont **des pointes, des épines, des crêtes, des lames, des tenons, des crochets, des griffes, des ongles**, et qui ont aussi **des fentes, des fissures, des crevasses, des trous** […] (J. Romains)

Accumulation et énumération : figures de style | BDL (gouv.qc.ca)

ALLÉGORIE

L'allégorie est un procédé stylistique qui consiste à rendre concrète une idée abstraite au moyen d'un ensemble cohérent d'éléments symboliques.

L'allégorie prend habituellement la forme d'une narration ou d'une description dans laquelle chaque élément de l'abstraction est représenté métaphoriquement. Le récit allégorique, qui se développe souvent tout au long d'un texte ou d'un discours, offre alors deux lectures possibles : le récit lui-même constituant un premier degré, et les réalités abstraites que révèlent les symboles, un second degré. Dans l'exemple qui suit, la faucheuse représente la mort.

Je vis cette faucheuse. Elle était dans son champ
Elle allait à grands pas, moissonnant et fauchant
Noir squelette, laissant passer le crépuscule. (Victor Hugo)

Lorsqu'elle présente une abstraction sous les traits d'un personnage, sans nécessairement l'encadrer dans un récit, l'allégorie est également appelée *personnification*.

Un squelette armé d'une faux (pour représenter la mort)
Cupidon (pour représenter l'amour)
Un vieillard portant un sablier (pour représenter le temps)
Emploi de la majuscule
Les éléments symboliques peuvent prendre une majuscule initiale.
Cette pièce met en scène un terrible duel où s'affrontent l'**A**mour et la **M**ort.
Une femme tenant un miroir sortit d'un puits. C'était la **V**érité.
Le **M**al apparut alors dans un nuage de fumée.
La roue de la **F**ortune a de nouveau tourné.

Les mêmes mots s'écrivent sans majuscule lorsqu'ils sont employés comme simples noms communs.

Selon cet auteur, l'**a**mour est plus fort que la **m**ort.
La **v**érité sort de la bouche des enfants.
Des robots seraient-ils capables de distinguer le bien du **m**al?
Il faut faire contre mauvaise **f**ortune bon cœur.
Mentionnons enfin que ce procédé littéraire doit cependant être utilisé avec mesure.

L'allégorie : emploi de la figure de style | BDL (gouv.qc.ca)

ÉNUMÉRATION

Plusieurs auteurs ou auteures distinguent l'accumulation de l'énumération.

De façon générale, on attribue à l'énumération les caractéristiques suivantes : les éléments qui la forment sont de même catégorie grammaticale et de même fonction syntaxique, ils sont souvent moins nombreux et ils détaillent de façon plus ordonnée les différents aspects ou éléments d'un fait, d'un ensemble.

> C'était l'heure où les bêtes de proie, **les loups, les renards, les martres rôdeuses** se levaient des fourrés. (René Bazin)
>
> Ils exhibaient d'extravagants jabots de batiste et faisaient étinceler **à leur chemise, à leurs manchettes, à leurs cravates, à leurs dix doigts**, voire même **à leurs oreilles**, tout un assortiment **de bagues, d'épingles, de brillants, de chaînes, de boucles, de breloques** dont le haut prix égalait le mauvais goût. (Jules Verne)

Accumulation et énumération : figures de style | BDL (gouv.qc.ca)

ÉPHEUMISME

L'euphémisme est l'expression atténuée d'une idée ou d'un fait dont l'évocation directe risque de déplaire ou de choquer. Cette figure est souvent employée pour éviter les mots qui désignent entre autres la mort, la maladie, les déficiences et les réalités liées à la sexualité.

Divers procédés linguistiques, dont l'emploi de la forme négative et la périphrase, qui consiste à remplacer un mot par un groupe de mots, permettent de s'exprimer avec des euphémismes.

> **Il n'est pas riche** plutôt que *Il est pauvre* (forme négative)
>
> Une **non-croyante** plutôt que *Une athée* (forme négative)
>
> Un **demandeur** ou une **demandeuse d'emploi** plutôt que *Un chômeur* ou *une chômeuse* (périphrase)
>
> Les **personnes du troisième âge** plutôt que *Les vieux* (périphrase)

Euphémisme : figure de style jouant sur le sens des mots | BDL (gouv.qc.ca)

HYPERBOLE

L'hyperbole est une figure de style qui consiste à exprimer de façon exagérée une idée ou un sentiment. Elle est souvent utilisée pour produire une forte impression ou pour insister sur un point.

L'éternité pour moi ne sera **qu'un instant**. (Jean-Baptiste Rousseau)

Ses moindres actions lui semblent **des miracles**. (Molière)

Je crois que je pourrais rester **dix mille ans** sans parler. (Jean-Paul Sartre)

Hyperbole : figure de style jouant sur le sens des mots | BDL (gouv.qc.ca)

MÉTAPHORE

La métaphore est une figure de style qui consiste à établir une comparaison entre deux réalités, comparaison qui est fondée sur une analogie que l'on instaure entre les deux référents. Contrairement à la comparaison proprement dite, la métaphore ne comporte aucun outil de comparaison, c'est-à-dire aucun élément grammatical, par exemple *comme, ainsi que, tel, semblable à,* explicitant le rapport comparatif.

La métaphore s'établit entre un terme comparé, celui qui fait l'objet de la comparaison, et un terme comparant, celui qui sert de point de comparaison.

Grammaticalement, le terme comparant peut être en relation d'attribut par rapport au terme comparé.

Cet homme d'affaires est un **requin**.

Hyperbole : figure de style jouant sur le sens des mots | BDL (gouv.qc.ca)

OXYMORE

L'oxymore consiste à unir dans un même groupe deux mots dont le sens est apparemment contradictoire. Cette association inattendue provoque l'étonnement et met en évidence une réalité paradoxale.

C'était une **merveilleuse grimace**. (Hugo)
Cette **obscure clarté** qui tombe des étoiles. (Corneille)
Je serai ton cercueil, **aimable pestilence**. (Baudelaire)

Généralement, l'oxymore est constitué d'un nom et d'un adjectif, d'un nom et d'un complément du nom ou encore d'un verbe et d'un adverbe.

Un **silence éloquent** (nom et adjectif)
Une **douce violence** (adjectif et nom)
Un **illustre inconnu** (adjectif et nom)
Hâte-toi **lentement** (verbe et adverbe)
La **voix du silence** (nom et complément du nom)

L'oxymore est aussi appelé *oxymoron*, et plus rarement *alliance de mots*.
Oxymore : figure de style jouant sur le sens des mots | BDL (gouv.qc.ca)

PARADOXE

Énoncé contradictoire ou présentant une idée en contradiction avec celle généralement admise.

Les gens qui ne rient jamais ne sont pas des gens sérieux (Alphonse Allais) est un exemple de paradoxe.

paradoxe | GDT (gouv.qc.ca)

PERSONNIFICATION

La personnification est une figure de style qui consiste à attribuer des traits, des sentiments ou des comportements humains à une réalité non humaine, soit un animal, une chose inanimée (objet, réalité géographique, etc.) ou une abstraction (idée, sentiment, phénomène, etc.). En rendant « humains » des objets et des réalités abstraites, la

personnification les rapproche des lecteurs et lectrices. Elle évoque également des images inhabituelles, irrationnelles, fantastiques.

La personnification peut impliquer un comparé inanimé et un comparant animé, exprimé par un nom, un adjectif, un verbe, etc. Il arrive parfois que l'objet personnifié (le comparé) soit marqué par une majuscule initiale, surtout lorsqu'il s'agit d'une abstraction.

> Les **arbres** font le gros dos sous la pluie. (J. Renard)
>
> Le **crépuscule** ami s'endort dans la vallée. (Vigny)
>
> L'**enfance** a des manières de voir, de penser, de sentir qui lui sont propres. (Rousseau)
>
> Nous vivons dans l'attente de ce que **Demain** apportera. (France)
>
> Un soir j'ai assis la **Beauté** sur mes genoux. – Et je l'ai trouvée amère. – Et je l'ai insultée. (Rimbaud)

Personnification : figure de style jouant sur le sens des mots | BDL (gouv.qc.ca)

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

CYCLE DE L'ABSURDE

Caligula, dans : Jacqueline Levi-Valensi (dir.), *Albert Camus*, *Œuvres complètes*, *Vol. I*, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2006.

L'Étranger, dans : Jacqueline Lévi-Valensi (dir.), *Albert Camus*, *Œuvres complètes*, *Vol. I*, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2006.

Le Malentendu, dans : Jacqueline Lévi-Valensi (dir.), *Albert Camus*, *Œuvres complètes, Vol. I*, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2006.

Le Mythe de Sisyphe, dans : Jacqueline Lévi-Valensi (dir.), *Albert Camus, Œuvres complète*, *Vol. I*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2006.

CYCLE DE LA RÉVOLTE

L'État de siège, dans : Jacqueline Lévi-Valensi (dir.), *Albert Camus, Œuvres complètes*, *Vol. II*, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2006.

L'Homme révolté, dans : Raymond Gay-Crosier (dir.), *Albert Camus, Œuvres complètes*, *Vol. III*, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2008.

Les Justes, dans : Raymond Gay-Crosier (dir.), *Albert Camus, Œuvres complètes*, *Vol. III*, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2008.

La Peste, dans : Jacqueline Lévi-Valensi (dir.), *Albert Camus, Œuvres complètes*, *Vol. II*, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2006.

AUTRES ŒUVRES CITÉES DE CAMUS

L'Envers et l'Endroit, dans : Jacqueline Levi-Valensi (dir.), *Albert Camus, Œuvres complètes*, *Vol. I,* Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2006.

La Mort heureuse, dans : Jacqueline Lévi-Valensi (dir.), *Albert Camus, Œuvres complètes*, *Vol. I,* Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2006.

Noces, dans : Jacqueline Lévi-Valensi (dir.), *Albert Camus*, *Œuvres complètes, Vol. I,* Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2006.

Carnets, dans : Raymond Gay-Crosier (dir.), *Albert Camus, Œuvres complètes, Vol. III*, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2008.

ŒUVRES CRITIQUES

ABDELKRIM, Zedgiga, « Le dit du corps et du silence », *Europe*, vol. 77, nº 846, 1999, p. 59-66.

ABOUELKACEM, Hafid « Pour une lecture géocritique de Marrakech : Mohamed Nedali, Elias Canetti et Daniel Sibony », *Ankara Anadolu Ve Rumeli Arastirmalari Dergisi3*, vol. 3, nº 6, Décembre 2022, p. 239-262.

ALBERES, Réné-Marill*, Miguel de Unamuno*, Paris, Éditions Universitaires, 1957.

ADENNE, Paul, *L'Image Corps - Figures de l'humain dans l'art du XXe siècle,* Paris, Éditions du Regard, 2001.

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie, « Ceci est mon corps ou L'exécution du testament du marquis de Sade », *L'Annuaire théâtral, Revue québécoise d'études théâtrales*, n° 41, (printemps 2007), p. 83-102.

ARFEUX, Marc-Henri, *Albert Camus Réflexion sur la guillotine*, Paris, Gallimard, 2002.

ARNHEIM, Rudolf, *La pensée visuelle*, Paris, Flammarion, 1997.

ARNOLD, Albert James, « Autour de la première mondiale du *Caligula* de 1941 (Rome,1983) », dans : Sophie Bastien, Géraldine F. Montgomery et Mark Orm (dir.), *La passion du théâtre : Camus à la scène*, New-York, Radopi, 2011, p. 173-182.

ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double* suivi de *Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, 1964.

BAMBA KA, Amadou, « Imagerie et imaginaire de l'eau dans l'œuvre d'Albert Camus », *European Scientific Journal,* vol. 16, nº 8 (mars 2020), p. 144-158.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, trad. Alfreda Aucouturier, Paris, Gallimard, 1984.

BARTHES, Roland, « *L'Étranger*, roman solaire » *dans* Jacqueline Lévi-Valensi, *Les critiques de notre temps et Camus*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1970.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1953.

BASTIEN, Sophie, « Introduction. Albert Camus et la scène de théâtre », dans : Sophie Bastien, Géraldine F. Montgomery et Mark Orm (dir.), *La passion du théâtre : Camus à la scène*, New-York, Radopi, 2011, p. 11-14.

BASTIEN Sophie, *Caligula et Camus : interférences transhistoriques*, New-York, Radopi, 276 p.BARUT, Benoît, « Albert camus: Un écrivain scénique? Présence/absence du praticien dans la didascalie camusienne », *Revue d'Histoire littéraire de la France,* nº1, 2010 (mars-janvier), p. 157-174.

BAUVARIE, Mounga, et Dendale, Patrick, « De l'usage du pronom on dans le discours du narrateur de *La Peste* d'Albert Camus », *Études romanes*, vol. 37, n° 1, 2016, p.167-180.

BAZIE, Isaac, « Corps perçu et corps figuré », *Études françaises*, vol. 41, nº 2, 2005, p. 9-24.

BECKER, Collette, « La chair de l'idée. Poétique de l'allégorie dans *Les Rougon-Macquart* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 110, n° 3, 2010, p. 740-743.

BECKER, Howard S., *Outsiders ou Études de sociologie de la déviance*, Paris, Édition Métailié, 1985.

BELLEAU, André, « Petite essayistique », *Liberté*, vol. 25, nº 6, 1983, p. 7-10.

BENHAÏM, André et Aymeric Glacet, *Albert Camus au Quotidien*, Villeneuve, Presses Universitaires du Septentrion, nº 82, 2013.

BERLIN, Isaiah*, The Hedgehog and the Fox. An essay on Tolstoy's View of History*, New York, Simon and Schuster, 1970.

BERNARD, Michel, *L'expressivité du corps : recherche sur les fondements de la théâtralité,* Paris, Jean-PierreDelarge, 1976.

BERTHELOT, Francis, *Le corps du héros. Pour une sémantique de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, 1997.

BLANCHI, Valentina « Le personnage dans le nouveau théâtre français (Beckett et Ionesco) », *Intertex*t, 2016.

BOLENS, Guillemette, « Les simulations perceptives dans la relation aux œuvres d'art littéraires », dans : Mirelle Besson, Catherine Courtet, Françoise Lavocat, Alain Viala (dir.), *Corps en scènes. Rencontres Recherche et Création, Agence Nationale de la Recherche (FR) et Festival d'Avignon,* Paris, CNRS Éditions, 2015, p. 115-125.

BONENFANT, Joseph, « La pensée inachevée de l'essai », *Études littéraires*, Québec, vol. 5, n°1, avril 1972, p. 15-21.

BOUCHRA, Laraba, et Benmansour, Sabiha, « La chronique journalistique et le roman : un espace dialogique pour résister au déni. », *Cahiers ERTA*, n˚ 9, 2016, p. 107-118.

BUTLER, Judith, « Beauvoir sur Sade, de la sexualité à l'éthique », *L'Homme & la Société*, n˚ 150-151, (hiver 2003), p. 69-97.

BESSON, Anne, *D'Asimov à Tolkien – cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS-Éditions, 2004.

BRETON, Philippe et David Le Breton, *Le silence et la parole contre les excès de communication*, Éditions Érès Arcanes, 2009.

BUNGE, Mario, *Matérialisme et humanisme : Pour surmonter une crise de la pensée*, trad. Laurent-Michel Vacher, Montréal, Liber, 2004.

CASEVITZ, Michel, « Remarques sur le corps d'Œdipe dans l'"Œdipe-Roi" de Sophocle », *Collectanea Philologica*, n˚ 4, 2002, p. 63-75.

CERTEAU DE, Michel, *L'invention du quotidien, vol. 1, Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

CHALLIER, Kuchyts, T. (2012), « Le Corps-Peste d'Antonin Artaud face à la cruauté de l'espace vital », *L'Annuaire théâtral*, Université du Québec à Montréal, Société québécoise d'études théâtrales (SQET), n° 52, 2012 (automne), p. 119-132.

CHAMPIGNY, Robert, *Pour une esthétique de l'essai*, Paris, Minard, 1967.

CHIANTARETTO, Jean-François et Catherine Matha, *Écriture de soi, Écriture du corps*, Paris, Hermann, 2016.

CHIKHANI-NACOUZ, Lela, *Les actes du corps. Trilogie sur les pathologies du narcissisme liées au corps*, New-York, Nova publishers, 2010.

CRUICKSHANK, John, *Albert Camus and the Literature of Revolt*, New York, Oxford University Press, 1960.

CHEVALIER, Jean et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles,* Paris, Robert Laffont/ Jupiter, collection « Bouquins », 1982.

COOMBS, Illona-Claire, *Camus, l'homme de théâtre*, New York University, ProQuest Dissertations Publishing, 1965.

CORBIN, Alain, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigallo, *Histoire du corps : de la renaissance aux lumières, vol. 1,* Paris, Seuil, 2005.

COSTES, Alain, *Albert Camus ou la parole manquante : étude psychanalytique*, Paris, Fayot, 1973.

CROSIER, Raymond-Gay, « Les œuvres théâtrales dans la nouvelle Pléiade », dans : Sophie Bastien, Géraldine F. Montgomery et Mark Orm (dir.), *La passion du théâtre : Camus à la scène*, New-York, Radopi, 2011, p. 31-43.

DÉCARIE, David, « Le Stand des Nations : esquisse d'une poétique des figures romanesques » dans : Philippe Roussin, Alain Schaffner, Régis Tettamanzi (dir.), *Céline à l'épreuve. Réceptions, critiques, influences*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 155-159.

DÉCARIE, David et Joël Boilard, « Figures et roman dans *Voyage au bout de la nuit »*, *Études céliniennes*, n° 4 (hiver 2008), p. 55-66.

DEJOURS Christophe, *Le corps entre biologie et psychologie*, Paris, Payot, 1986.

DIEL, Paul, *Le Symbolisme dans la mythologie grecque*, Paris, Payot, 1952.

DOLTO, Françoise, *L'image inconsciente du corps*, Paris, Seuil, 1984.

DOMINIQUE, Chavé et Michel Signoli, « Les corps de la contagion corps atteints, corps souffrants, corps inquiétants, corps exclus ? », *Corps*, Vol. 2, n° 5, 2008 (automne), p. 11-14.

DUBOIS, William Edward Burghardt, *Souls of black folk*, Chicago, A.C McClurg & CO., 1908.

DUFFY, Jean H., « Corporéité, métaphore et image dans *Orion aveugle* et *Les Corps conducteurs* de Claude Simon », *Cahiers Claude Simon*, n° 9, (printemps 2014), p. 117-141.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, Édition 10/18, 1984.

DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 2016.

ELIADE, Mircea, *Images et symbole. Essai sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1952.

ELIADE, Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour, archétypes et répétition. Les Essais*, Gallimard, Paris, 1949.

ELLISON, David R. « La pensée de midi : Le dernier Camus », dans : Alek Baylee Toumi (dir.), *Albert Camus précurseur : Méditerranée d'hier et d'aujourd'hui*, coll. « Francophone cultures and literatures », New-York, Peter Lang Publishing, 2009, p. 103-116.

ELTCHANINOFF, Michel, *Dostoïevski : Le roman du corps*, Paris, Jérôme Million, 2013.

ENRIQUEZ, Micheline, « Du corps en souffrance au corps de souffrance », *Champ Psychosomatique*, n° 19, (2000), p. 25-49.

FITCH, Brian T., « Camus et Hemingway : pour une évaluation méthodologique », dans : Owen J. Miller (dir.), « Albert Camus Sources et influences », *La revue des lettres modernes*, n° 4, 1971, p. 264-270.

FOLEY, John, *Albert Camus from the Absurd to Revolt*, Montreal and Kingston, McGill-Queen's University Press, 2008.

FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968.

GALAY, Jean-Louis, « Esquisses pour une théorie figurale du discours », *Poétique. Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, nº 20, 1974, p. 393-415.

GENETTE, Gérard et Tzvetan Torodov, *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.

GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

GOMEZ-IMBERT, Elsa, « Voir et entendre comme sources de connaissances grammaticalement explicites ; Langues et cognition » dans : Claude Vandeloise (dir.), *Traité des sciences cognitives*, Paris, Hermès Science, 2003, p.115-130.

GRANGER, Gilles-Gaston, *Essai d'une philosophie de style*, Paris, Armand Colin, 1968.

GESCHÉ, Adolphe, « L'invention chrétienne du corps », *Revue théologique de Louvain*, vol. 35, nº 2, 2004, p. 166-202.

GODARD, Henri, *Louis Guilloux : romancier de la condition humaine*, Paris, Gallimard, 1999.

GODARD, Henri, *Céline et Cie : essai sur le roman français de l'entre-deux-guerres : Malraux, Guilloux, Cocteau, Genet, Queneau*, Paris, Gallimard, 2020.

GRANET, Michel, « Le chiasme, notamment chez Albert Camus », *Cahiers de Narratologie*, n˚ 7, (hiver 1996), p. 15-22.

GRÉGOIRE, Vincent, « "Sauver les corps" : Camus ou la volonté d'humaniser les victimes des "pestes" », *Dalhousie French Studies*, vol. 112, 2018 (été), p. 41-48.

GRENIER, Roger, *Albert Camus, soleil et ombre : une biographie intellectuelle*, Paris, Gallimard, 1987.

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1951.

GUERIN, Jeanyves, *Dictionnaire Albert Camus*, Paris, Édition Robert Laffont, 2009.

HATWELL, Yvette, STRERI, Arlette, et GENTAZ Édouard, *Toucher pour connaître. Psychologie cognitive de la perception tactile manuelle*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.

HUGUET, Edmond, *Métaphores et comparaisons dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Hachette, 1904.

JEAN-FRANÇOIS, Chiantaretto et Catherine Matha, *Écriture de soi, Écriture du corps*, Paris, Hermann, 2016.

JEAN-MICHEL, Adam, « Unités rédactionnelles et genres discursifs : cadre général pour une approche de la presse écrite. », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, vol. 94, nº 1, 1997, p. 3-18.

JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2020.

KHALIDA, Boukri-Banaissa, « L'écriture générique de l'espace oranais dans *La Peste* d'Albert Camus », *Revue Passerelle*, n˚ 7, 2018, p. 231-240.

KESTELOOT, Lilyan, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala, AUF, Coll. Universités francophones, 2001.

KESTELOOT, Lilyan, *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1963.

LACROIX, Antoine, « Les médecins dans l'œuvre d'Albert Camus et plus particulièrement dans *La Peste* », *Histoire de la Médecine*, 1966, p. 2-11.

LANZA, Amelia Gamoneda, « La chute dans la conscience. Animalité, philosophie et cognition dans l'œuvre de Camus », *Çédille, revista de estudios franceses*, n˚18, 2020, p. 415-443.

LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*. Paris, Presses universitaires de France, 2008.

LE BRETON, David, *La Saveur du monde. Une anthropologie des sens*, Éditions Métailié, 2006.

LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1971.

LEONTARIDOU, Lora, « Deuil et dénonciation du pouvoir : Iphigénie et Médée dans le théâtre français fin de siècle », *Post-Scriptum*, n˚ 14, (été 2011), p. 1-8.

LEVI-VALENSI, Jacqueline, et Agnès Spiquel*, Camus et le lyrisme*, Paris, Sedes, 1997.

LOTTMAN, Herbert R., *Albert Camus,* trad. Marianne Véron, Paris, Le cherche midi, 2013.

LYDIE, Bodiou et Véronique Mehl, *Dictionnaire du corps dans l'Antiquité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019.

MAC DOUGALL Joyce, *Théâtres du corps*, Paris, Gallimard, 1989.

MACÉ, Marielle, « L'essai littéraire, devant le temps », *Cahiers de Narratologie*, n˚ 14, (hiver 2008), p. 1-11.

MADOZ, Inmaculada Cuquerella, « Albert Camus et la réflexion sur le terrorisme aujourd'hui », *Synergies Espagne*, nº 6, 2023, p. 175-186.

MALRAUX, André, *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951.

MARION, Annabelle, « L'Âge du roman américain » », *Acta fabula*, vol. 21, n° 2, Février 2020, p. 1-15.

MARTIN, Robert, *Pour une logique des sens*, Paris, Presses universitaires de France, 1983.

MARZANO Michela, *Penser le corps*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

MARZANO, Michela, *La philosophie du corps*, Paris, Presses universitaires de France, 2007.

MÉCHIN, Colette, Isabelle Banquis et David Le Breton, *Anthropologie du sensoriel. Le sens dans tous les sens*, Paris, L'Harmattan, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *La phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1964.

MODLER, Karl W., *Soleil et mesure dans l'œuvre d'Albert Camus*, Paris, L'Harmattan, 2000.

MOHAMMAD Hosein, Javari, Abdi Arezou, « De l'absurde à la crise : Une étude comparée de l'acte criminel dans *Caligula*, *L'Étranger* et *La Chute* d'Albert Camus », *Revue des Études de la Langue Française*, vol. 11, nº 2, 2019, p. 69-82.

MOSER-VERREY, Monique, Lucie Desjardins et Chantal Turbide (dir.), *Le corps romanesque, Images et usages topiques sous l'Ancien Régime*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2011.

NANCEY-DE-GROMARD, Marie-Gabrielle, « Les didascalies dans Caligula ou la représentation d'un théâtre de cruauté », dans : Sophie Bastien, Géraldine F. Montgomery et Mark Orm (dir.), *La passion du théâtre : Camus à la scène*, New-York, Radopi, 2011, p. 49-63.

NASIO, Juan David, *Mon corps et ses images*, Paris, Payot, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Union générale d'éditions, 1958.

NOUDELMANN, François, « Corps » dans Jeanyves Guérin (dir.), *Dictionnaire Albert Camus*, Paris, Robert Laffont, 2009, p. 180-182.

OUADIA, Karima, *L'inhumain dans le théâtre d'Albert Camus*, Paris, Manuscrit, 2005.

PAGES, Alain, « Pour une génétique des cycles romanesques », *Genesis*, nº 42, 2016, p. 7-16.

PAPADOPOULOU-BELMEHDI, Ioanna, « Les mots qui voient. Du tragique dans le *Prométhée enchaîné* », *Kernos Revue internationale et pluridisciplinaire de religion grecque antique*, n° 16, (hiver 2003), p. 43-57.

PATERSON, Janet M., *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, Québec, Éditions Nota bene, 2004.

PINTAL, Loraine, *De corps, de chair et de cœur : Ma vie et le théâtre*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2016.

PRAK-DERRINGTON, Emmanuelle, « La répétition figurale. Une signifiance incarnée. » dans : Véronique Magri; Philippe Wahl. *Répétition et signifiance*, *L'invention poétique*, Limoges, Lambert-Lucas, 2020, p. 29-47.

QUILLOT, Roger, *L'Univers théâtral et romanesque d'Albert Camus*, Rodez, Éditions Universitaires Européennes, 1964.

RABATE, Dominique, « *L'Étranger* » dans : Jeanyves Guérin (dir.), *Dictionnaire Albert Camus*, Paris, Robert Laffont, 2009.

REDONDO, Augustin (dir.*), Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVI*e *et XVII*e *siècles. Du corps métaphorique aux métaphores corporelles*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1992.

REY, Pierre-Louis, « Philosophie de l'absurde, théâtre de l'absurde ? », dans : Sophie Bastien, Géraldine F. Montgomery et Mark Orm (dir.), *La passion du théâtre : Camus à la scène*, New-York, Radopi, 2011, p. 17-28.

RIBOT, Théodule, *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris, Alcan, 1900.

RICHIR, Marc, *Le corps. Essai sur l'intériorité*, Paris, Hatier, 1995.

ROBLÈS, Emmanuel, *Camus, frère de soleil*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.

RUFAT, Hélène, « Présence de l'Espagne chez Camus », dans : Alek Baylee Toumi (dir.), *Albert Camus précurseur : Méditerranée d'hier et d'aujourd'hui*, Francophone cultures and literatures, vol. 55, New-York, Peter Lang Publishing, 2009, p. 61-72.

SARROCHI, Jean, « Albert Camus philosophe », dans : Jacqueline Lévi-Valensi*, Les critiques de notre temps et Camus*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1970.

SARTRE, Jean-Paul, « Explication de *L'Étranger* », *Situations*, vol. I, Paris, Gallimard, 1946.

SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?,* Paris, Gallimard, 1948.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris, Éditions du Seuil, 1989.

SETTIMINI, Marco, « Une poésie en marge de l'Évangile : Arthur Rimbaud et le christianisme », *Revue Roumaine d'Études Francophones*, n˚4, 2012, p. 46-55.

SIMON, Gérard, *Le regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'Antiquité*, Paris, Éditions du Seuil, 1988.

SPIQUEL, Agnès, « De *L'Envers et l'Endroit* au *Premier Homme* : Évolution et Unité de l'œuvre narrative d'Albert Camus », *年報・フランス研究*, nº 44, 2010, p. 11-124.

SPIVACK, Bernard, *Shakespeare and the Allegory of Evil*, New York, Columbia University Press, 1958.

STALLONI, Yves, *Les genres littéraires*, Paris, Armand Colin, 2023.

VIRCONDELET, Alain, *Albert Camus fils d'Alger*, Paris, Fayard, 2010.

WALKER, David H., « Albert Camus : La formation d'un homme de théâtre », dans : Sophie Bastien, Géraldine F. Montgomery et Mark Orm (dir.), *La passion du théâtre : Camus à la scène*, New-York, Radopi, 2011, p. 95-107.

WHIDDEN, Seth, « Rimbaud Writing on the Body: Anti-Parnassian Movement and Æsthetics in "Vénus Anadyomène"», *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 27, nº 3/4 (Spring—Summer 1999), p. 333-345.