

L'ESPAGNE CAMUSIENNE

CENTRE FOR NEWFOUNDLAND STUDIES

**TOTAL OF 10 PAGES ONLY
MAY BE XEROXED**

(Without Author's Permission)

PATRICIA MONTES



NOTE TO USERS

This reproduction is the best copy available.

UMI[®]

L'ESPAGNE CAMUSIENNE

par

Patricia Montes

Mémoire présenté à
l'École des Études Supérieures
comme exigence partielle de
la Maîtrise ès Arts
en Études françaises

Département d'Études françaises et hispaniques
Université Memorial
Saint-Jean, Terre-Neuve

mai 2004



Library and
Archives Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Published Heritage
Branch

Direction du
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*

ISBN: 0-494-02357-0

Our file *Notre référence*

ISBN: 0-494-02357-0

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

Résumé

L'ascendance espagnole d'Albert Camus – tirée du côté de sa mère – est présente dans l'oeuvre de l'écrivain algérien. Dans ce mémoire, je me propose d'examiner la manière dont l'Espagne imprègne l'oeuvre camusienne. Mon corpus est constitué des deux pièces de théâtre de Camus qu'il a situées en Espagne, ses essais qui manifestent les sentiments de Camus sur la culture espagnole et ses adaptations de deux pièces de l'Age d'Or espagnol – *La dévotion à la croix* de Calderón de la Barca et *Le chevalier d'Olmedo* de Lope de Vega.

Révolte dans les Asturies est caractérisée par l'accent que met Camus sur les valeurs humaines. Elles sont manifestées par l'altruisme des ouvriers qui sacrifient volontiers leur vie pour lutter contre l'injustice. Malgré l'échec, leur fraternité, leur fidélité et leur courage continuent car la solidarité se perpétue parmi les citoyens après la révolte. Bien que Camus expose la violence de l'armée et des mineurs, il est clair que ce sont la force et la grandeur qu'il identifie au peuple espagnol.

Camus introduit le thème de l'abondance de la terre espagnole dans cette pièce avec le personnage d'Alonso. Celui-ci exprime sa nostalgie de son village natal, du soleil et des produits de la terre. L'idéalisation camusienne de l'Espagne trouve donc son origine dans les valeurs humaines manifestées par les ouvriers d'Oviedo et dans le thème de l'abondance dans *Révolte dans les Asturies*.

La célébration des valeurs humaines qu'on vient de signaler dans *Révolte dans les Asturies* s'intensifie dans *L'état de siège*. Diego guérit ses concitoyens de la peste en appelant à la justice et en reconnaissant la force et la dignité humaines. Son engagement personnel dans la lutte contre La Peste, son appel à la solidarité et l'héroïsme qu'il démontre en se sacrifiant pour sauver Cadix découlent de sa foi dans la grandeur innée de l'homme.

La notion de l'abondance de la terre revient dans des images hautement euphorisées de l'Espagne. Dans leur nostalgie de l'Espagne perdue, Le Choeur se souvient de l'abondance de l'été espagnol et de l'opulence de sa récolte. L'appel à la mer et au vent guérissants renforce le lien entre l'homme et son milieu.

Le fil de l'idéalisation camusienne de l'Espagne devient une glorification du pays, du peuple et de la culture dans les essais et les adaptations – *La dévotion à la croix* et *Le chevalier d'Olmedo*. Ses essais exaltent ouvertement la fidèle et loyale amitié de ses "frères espagnols" et son admiration pour la culture espagnole – surtout pour le théâtre du Siècle d'Or – est sans bornes. Les buts avoués de ses adaptations de Calderón de la Barca et de Lope de Vega sont de transmettre à la jeunesse, la passion de vivre et l'esprit de grandeur du théâtre espagnol pour faire renaître le théâtre désillusionné. Le terme "esprit de grandeur" que le dramaturge emploie pour décrire le théâtre espagnol correspond à la grandeur de l'homme qui anime la révolte de Diego.

La notion embellie de l'Espagne chez Camus arrive à son point culminant lorsqu'il célèbre l'harmonie entre le corps de l'homme méditerranéen et la volupté du monde qu'il habite. La fusion géographique, historique et culturelle entre l'Espagne et l'Algérie – entre l'Occident et l'Orient – est, pour l'écrivain algérien, sa "religion" basée sur le monde sensuel. Le soleil et la mer – toute la volupté du monde physique de l'Algérie – se mêlent à la lumière et à l'abandon de l'été espagnol. Tout ce que Camus admire dans l'Espagne sont des échos de ce qu'il apprécie déjà dans son pays natal. Ainsi son culte de l'Espagne se transforme-t-il en culte méditerranéen.

Table des matières

Résumé.....	i
Remerciements.....	iii
Liste des abréviations.....	v
Introduction.....	1
Chapitre 1 – <i>Révolte dans les Asturies</i>	13
Historique de la pièce.....	15
Mise en scène.....	20
Analyse thématique.....	24
L’injustice sociale.....	28
La fraternité.....	34
Chapitre 2 – <i>L’état de siège</i>	47
Historique de la pièce.....	48
Mise en scène.....	52
Analyse thématique.....	56
La maladie.....	59
La guérison.....	68
Chapitre 3 – Les essais et adaptations.....	83
Le peuple.....	85
La culture.....	91
Les adaptations.....	94
Conclusion – L’Espagne et la Méditerranée.....	98

REMERCIEMENTS

Je remercie mon directeur de mémoire, M. Magessa O'Reilly. Autant il a été exigeant envers moi, autant il a été généreux de son temps et son enthousiasme. Sa révision méticuleuse de mes ébauches m'ont appris à viser haut dans mon travail.

Je dois aussi un grand remerciement à M. Tony Chadwick car c'est lui le premier qui m'a signalé que le lien entre Camus et l'Espagne serait un sujet intéressant à étudier.

Je suis reconnaissante envers l'Université Memorial qui, grâce aux efforts d'Aileen MacDonald, m'a accordé de l'aide financière.

J'aimerais reconnaître le soutien de ma famille et de mes amis. Je voudrais surtout remercier mes enfants pour leur appui et leur aide. (Pour toutes les fois que vous avez répondu aux cris de frustration que j'adressais à notre ordinateur – merci.) L'importance que mes parents accordaient à l'instruction et leur encouragement de mes projets culturels pendant toute ma vie m'ont inspiré des valeurs immuables. Leur fierté à mon égard m'émeut. Finalement, je remercie George Courage qui, dans les moments les plus difficiles, m'a inspirée à persévérer.

A mes enfants Jessica et Jonathan
En hommage à leur héritage espagnol

Liste des abréviations

Dans ce mémoire, les abréviations sont:

E = *Essais*. Paris: Éditions Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade," 1965.

TRN = *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris: Éditions Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade," 1962.

Introduction

“Par le sang, l’Espagne est ma seconde patrie” (Essais, p.1606) affirme Albert Camus. L’auteur algérien est né en 1913 à Mondovi en Algérie, fils cadet de Lucien Camus – mort dans la première guerre mondiale avant qu’Albert n’ait un an – et Catherine Sintès. Après la mort de son mari, Catherine Camus est retournée avec ses deux fils, Albert et Lucien, à la maison de sa mère – un petit appartement minable à Belcourt, un quartier ouvrier d’Alger. La mort de son mari a traumatisé la mère d’Albert qui était déjà d’une personnalité passive et n’avait jamais appris à écrire ni à lire. Sa grand-mère maternelle, Catherine Marie Cardona, est née en 1857 dans la banlieue de la ville capitale de Ménorque - le village de San Luis (Lottman, p. 12). Albert Camus était donc d’ascendance espagnole du côté de sa mère.

La mère de Camus, sourde et épuisée par le travail de ménagère, était une figure-mère silencieuse et inaccessible à ses deux fils. Elle était totalement soumise au fort caractère de sa propre mère qui était souvent cruelle – physiquement et psychologiquement – envers Albert et son frère aîné. Souvent, devant les invités, elle leur demandait qui ils préféraient – leur mère ou leur grand-mère. Albert répondait que c’était

sa grand-mère, avec “[...] dans son coeur, un grand élan d’amour pour cette mère qui se taisait toujours” (E, p. 20-21). Envers sa mère silencieuse et distante, intimidée par sa propre mère, “[...] l’enfant cro[yait] sentir, dans l’élan qui l’habit[ait], de l’amour pour sa mère” (E, p. 26). Le thème des rapports mère-fils qu’on approfondira en analysant le personnage de Pilar dans *Révolte dans les Asturies* deviendra un des thèmes récurrents des écrits de Camus, notamment dans *L’étranger*.

C’est à Belcourt que Camus vivait dès l’âge de huit mois jusqu’à ce qu’il ait dix-sept ans, premièrement dans l’appartement de sa grand-mère et ensuite chez sa mère. Ce milieu l’a beaucoup influencé. Dans son article “Camus et l’Espagne”, Jacqueline Lévi-Valensi constate que “[d]ans le quartier populaire de Belcourt, [...] la population d’origine espagnole était si nombreuse que le terme générique d’“espagnol” désignait encore, dans les années 30, tous les récents immigrés dont le niveau social, dans l’ensemble, n’était guère élevé” (Lévi-Valensi, 1985, p.142). Selon elle “[...] se réclamer ‘de sa seconde patrie’ est [...] pour Camus, proclamer ouvertement ‘ce monde de pauvreté et de lumière’” (E, p. 6). Lottman constate que le quartier avait un haut pourcentage d’habitants espagnols, italiens et juifs (Lottman, p. 27). Ainsi, à cause de son ascendance espagnole et de sa vie à Belcourt, Camus connaissait l’Espagne, bien que de manière indirecte, depuis son enfance. C’est aussi à Belcourt qu’il a eu l’occasion de développer une “castillanerie” – orgueil espagnol – qui, après avoir essayé de la corriger, il se plaît à assumer (E, p. 6).

La première manifestation de ce que Camus appelle “sa source” se trouve dans *L’envers et l’endroit* écrit en 1935-36 lorsqu’il avait vingt-deux ans. Le jeune écrivain déclare: “[...] je sais que ma source est [...] dans ce monde de pauvreté et de lumière où

j'ai longtemps vécu [...]” (E, p. 6). C'est ici qu'on découvre “[...] cet ancien chemin [...] sur lequel, certains matins d'Alger [...] je marche toujours avec la même légère ivresse” (E, p. 12). La pauvreté matérielle et la misère de sa vie familiale étaient compensées par la richesse du soleil et la jouissance qu'il en tirait: “[...] la belle chaleur qui régnait sur mon enfance m'a privé de tout ressentiment. Je vivais dans la gêne, mais aussi dans une sorte de jouissance. Je me sentais des forces infinies [...]” (E, p. 6). La pauvreté ne lui faisait aucun obstacle car en Afrique, “[...] la mer et le soleil ne coûtent rien” (*ibidem*). Loin de se considérer pauvre, Camus se sentait privilégié: “Par son seul silence, sa réserve, sa fierté naturelle et sobre, cette famille, qui ne savait même pas lire, m'a donné alors mes plus hautes leçons, qui durent toujours” (E, p. 6-7).

L'ascendance espagnole et le milieu espagnol de son enfance à Belcourt ont tellement marqué le jeune Camus que pendant toute sa vie il portera en lui une image très idéalisée de l'Espagne dans sa tête. Il a transféré cet idéal dans son oeuvre. Dans ce mémoire, je me propose d'étudier la présence de l'Espagne dans l'oeuvre camusienne.

Mon corpus est constitué des oeuvres suivantes de Camus. Je vais consacrer les Chapitres 1 et 2 à ses deux pièces de théâtre qu'il a situées en Espagne – *Révolte dans les Asturies* et *L'état de siège*. Le Chapitre 3 va approfondir premièrement des essais camusiens qui expriment ses idées sur la culture espagnole. Ces essais vont comprendre: “Appel pour les condamnés à mort”, “Fidélité à l'Espagne”, “Préface à l'Espagne libre”, “Deuxième réponse”, “Pourquoi l'Espagne (Réponse à Gabriel Marcel)”, “Le témoin de la liberté”, “Chroniques”, “Espagne”, “19 juillet 1936”, “Préface à un numéro spécial anniversaire de ‘Témoins’”, “Le parti de la liberté – Hommage à Salvador de Madariaga”, “Ce que je dois à l'Espagne”, “Notre ami Roblès” et “Pourquoi je fais du théâtre”. Les

adaptations qu'a faites Camus de deux pièces de théâtre de l'Age d'Or espagnol – *La dévotion à la croix* de Calderón de la Barca et *Le chevalier d'Olmedo* de Lope de Vega vont être également examinées dans le Chapitre 3. La Conclusion à mon mémoire va analyser d'autres essais et poèmes camusiens comprenant "Poème sur la Méditerranée", "L'envers et l'endroit", "La culture indigène – la nouvelle culture méditerranéenne", "Présentation de la revue 'Rivages'" et "Noces".

Je vais explorer l'image qu'a Camus de l'Espagne sur les plans politique et culturel. Je vais également démontrer que, malgré la triste réalité historique dont l'auteur était le témoin, ses écrits dépeignent une vision idéalisée de l'Espagne. Dans ce mémoire, je vais également faire ressortir l'influence d'Antonin Artaud – surtout de son livre *Le théâtre et son double* – sur les pièces de théâtre "espagnols" de Camus.

Révolte dans les Asturies et *L'état de siège* mettent en valeur les oppositions binaires qui m'ont fournie la manière d'aborder les analyses thématiques de ces pièces. *Révolte dans les Asturies* nous présente deux extrêmes – le prolétariat et la bourgeoisie – de la société d'Oviedo. Les ouvriers qui consistent surtout des mineurs sont frustrés par l'injustice d'un système social qui ne leur permet pas d'améliorer leur niveau de vie. C'est à travers la solidarité que les mineurs trouvent la force de se révolter contre les bourgeois. Donc il est évident que l'amitié, la fraternité, le courage, la foi dans leur cause et, enfin, la solidarité – les qualités démontrées par les révolutionnaires – sont les attributs que Camus valorise et glorifie dans la race espagnole. Le concept idéalisé de l'Espagne chez Camus commence déjà dans *Révolte dans les Asturies*.

Deux éléments opposés - la maladie et la guérison – dominant également *L'état de siège*. En fait elles élargissent les thèmes de l'injustice et du progrès social présents

dans *Révolte dans les Asturies*. La maladie dont souffrent les citoyens de Cadix est une nouvelle politique totalitaire incarnée par le personnage de la Peste qui s'empare de Cadix. Son règne bureaucratique apporte aux citoyens une intense souffrance physique et psychologique. Diego assume la responsabilité pour ses concitoyens lorsqu'il rejette La Peste et décide de lutter pour la guérison de la ville. En évoquant les souvenirs de l'Espagne traditionnelle, il incite les citoyens à s'unir dans une force collective contre la maladie. On remarque avec intérêt que le dramaturge insiste pour accentuer son image euphorique du peuple et du pays espagnols dans *L'état de siège* au lieu d'exposer sur la scène la dure réalité de l'Espagne de son époque.

L'idéalisation de l'Espagne constitue un fil commun, de la naissance de Camus jusqu'à sa mort, avec le développement dans son oeuvre des thèmes principaux telles la révolte et la solidarité. Le Chapitre 1 – consacré à *Révolte dans les Asturies* et le Chapitre 2 – consacré à *L'état de siège* – font appel aux valeurs humaines que le dramaturge algérien privilégie et idéalise chez les Espagnols. La notion de la sensualité que Camus associe également avec l'Algérie et l'Espagne, les deux pays formant partie du monde méditerranéen, est aussi introduite dans ces deux pièces "espagnoles".

Révolte dans les Asturies est une dramatisation de la révolte des mineurs à Oviedo dans les Asturies en 1934, juste avant l'éclatement de la guerre espagnole. La pièce n'a jamais été représentée en entier à cause de l'interdiction du maire d'Alger qui a considéré le sujet dangereux dans le contexte des événements troublants qui se passaient en Espagne à l'époque. Le conflit se présente comme la révolte de la classe ouvrière qui lutte pour effectuer du progrès social contre la bourgeoisie qui insiste pour maintenir le statu quo. La pièce marque le commencement de l'engagement total dans le théâtre chez

Camus – démontré surtout par la mise en scène et l'introduction de techniques novatrices – et représente un écart par rapport au théâtre traditionnel. L'influence de la conception du théâtre total d'Antonin Artaud sur Camus est évidente dans *Révolte dans les Asturies* qui est aussi une tentative de la part du dramaturge algérien de renouveler le théâtre de son temps. Le lien entre la technique des deux dramaturges s'étend à l'idéologie car chacun vise un théâtre conçu pour les masses et jouant un rôle dans la politique du moment.

Révolte dans les Asturies représente le début de la manifestation artistique d'une idéologie sociopolitique basée sur l'opposition à tout ordre répressif. Camus dépeint l'injustice et l'inégalité du système social. La révolte des ouvriers mène à l'amitié et aboutit à la solidarité. L'impact "du cas espagnol" sur ses idées politiques et morales est frappant. Sa première "pièce espagnole" témoigne de l'origine de thèmes qui ne font que se développer dans les textes ultérieurs portant sur l'Espagne.

Révolte dans les Asturies nous présente deux genres de révolte. L'insurrection collective vise le bien-être des générations futures. La violence et la brutalité de l'armée contrastent avec l'altruisme démontré par les ouvriers qui sont prêts à sacrifier leur vies pour la révolution. La souffrance, qui finit par la mort de la plupart des insurgés, contraste avec la manière déshumanisante dont les prisonniers sont traités. L'écrasement de la révolte ouvrière aboutit à l'échec. Néanmoins, bien qu'ils aient perdu leurs vies, les ouvriers ont jusqu'à un certain point, gagné une victoire car ils laissent l'esprit de solidarité aux survivants.

A part leur but collectif, chaque révolutionnaire a des raisons personnelles pour s'engager dans la révolte. La présence de Pépe, le jeune coiffeur, symbolise toute la

gamme de la classe ouvrière. Sans être mineur lui-même, il croit ardemment à leur révolution et s’y engage. Puisqu’il ne recevra aucun avantage matériel de l’insurrection, son sacrifice et son altruisme caractérisent l’homme révolté camusien.

Pèpe, son amante Pilar, et Alonso incarnent deux thèmes primordiaux qui préfigurent l’oeuvre camusienne. Pèpe est le prototype de Diego de *L’état de siège* – l’homme révolté qui sacrifie sa vie pour ses idéaux. Pilar est la figure féminine qui souligne l’importance que Camus accorde à l’exaltation à la chair, à sa fécondité et enfin à sa sensualité. L’aspect physique du pays évoqué par Alonso – surtout du soleil, de la terre et de la végétation – renforce cet accent sur la sensualité que Camus développera dans son oeuvre ultérieure. La notion idéalisée que possède Camus des hommes de sa “seconde patrie” est déjà sémée dès sa première “pièce espagnole” où le dramaturge africain met l’accent sur l’altruisme et la solidarité qui caractérisent les ouvriers à Oviedo.

L’état de siège a été représenté pour la première fois à Paris en 1948. Camus précise que son origine provient du désir de l’acteur, Jean-Louis Barrault, de faire une pièce dont le thème central serait la peste. La pièce camusienne n’a aucun rapport avec son roman *La peste*, publié un an auparavant. *L’état de siège* démontre la grande influence sur Camus et Barrault du théâtre total d’Artaud. La mise en scène de Barrault manifeste son rejet de la scission entre salle et scène. L’engagement du spectateur dans l’action se réalise par l’accent mis sur la musique, les innovations techniques, les gestes et la pantomime. De même qu’avec *Révolte dans les Asturies*, Camus partage la notion d’Artaud que le théâtre est un outil pour lutter contre les problèmes socio-politiques de leur temps. Ce n’est pas par hasard que sa deuxième “pièce espagnole” reflète son

opposition à tout ordre totalitaire et, tout particulièrement, à la dictature franquiste en Espagne. Pourtant, la pièce a été mal reçue par la plupart des spectateurs. La plainte la plus souvent répétée dans les comptes rendus était que le dramaturge s'était servi de ses personnages comme porte-paroles de son idéologie politique.

Dans *L'état de siège*, La Peste est incarnée par un personnage masculin qui occupe Cadix et impose son gouvernement totalitaire sur la ville. La Secrétaire met en marche le nouvel ordre de la bureaucratie; l'honneur et la fierté de l'Espagne traditionnelle sont remplacées par la certification qui réduit les citoyens aux chiffres et aux statistiques. S'ils résistent, ils meurent. La tyrannie de La Peste apporte la souffrance physique aux citoyens qui subissent la faim et tombent malades de l'épidémie qui, dans beaucoup de cas, les tue. A part la maladie collective et la perte de la liberté civile, les habitants souffrent d'une perte de leur vie privée car La Peste sépare les hommes des femmes et désunit les amis et les familles. Le processus de la déshumanisation déclenche la souffrance morale. Le silence, la solitude et l'interdiction de l'amour privent Cadix de toute émotion et la souffrance des citoyens devient psychologique autant que physique.

Dans un moment faible, La Secrétaire révèle à Diego le secret pour faire grincer la machine de la logique. C'est Diego qui assume la responsabilité pour les citoyens et s'engage dans la révolte pour regagner la santé de la ville. Il rejette la tyrannie de La Peste. En évoquant l'ancienne Espagne qui honorait la mort autant que la vie, il comprend que la force innée de l'homme est le seul élément capable de le guérir de la maladie. Il renonce à sa peur et persuade ses concitoyens de résister à l'ennemi. Leur nostalgie pour l'Espagne perdue et leur foi collective dans l'infaillibilité de leur pays incitent les citoyens à se solidariser dans la lutte contre la maladie. Par un acte héroïque,

Diego accepte de mourir pour sauver Cadix. Son appel à la solidarité réunit Diego à l'humanité et son altruisme réaffirme sa foi dans les valeurs humaines. Malgré l'échec de *L'état de siège* en 1948, l'universalité qui caractérise la pièce lui donne une grande portée car elle constitue une mise au point de la pensée camusienne.

Le chapitre 3 traite de l'idéalisation du pays et du peuple espagnols dans les essais qui parlent de la situation politique en Espagne et de l'admiration que porte Camus à la culture espagnole. J'examinerai surtout son admiration pour la culture du pays ibérique dont l'aboutissement est sûrement les adaptations de deux pièces du Siècle d'Or espagnol – *La dévotion à la croix* de Calderón de la Barca et *Le chevalier d'Olmédo* de Lope de Vega. La vie de Lope de Vega (1562-1635), poète et auteur de comédies, a été aussi exhubérante et variée que son oeuvre qui inclut environ 400 autos sacramentales et 1,800 comédies. Calderón de la Barca (1606-1681), aventurier du coeur humain, avide de plaisirs et de connaissances, était à la fois soldat, prêtre, courtisan et poète; il fut donc un esprit vraiment universel car il fit partie de toutes les classes sociales dont il dépeint les hommes.

Un contraste frappant existe entre l'image idéalisée de l'Espagne que Camus dépeint dans ses essais et la dure réalité historique qui forme la base de *Révolte dans les Asturies* et la guerre civile guère camouflée d'où il tire la source de *L'état de siège*. Les essais politiques, écrits à différents moments pendant sa vie, abordent les questions politiques de façon plus directe. Camus y exprime son soutien constant des Espagnols asservis et des exilés fuyant l'oppression franquiste. L'écrivain algérien exalte ses frères espagnols avec qui il a des liens sanguins, en leur attribuant les qualités de l'accueil, l'amitié, la fraternité, la solidarité et la fidélité. Le renforcement de la part de Camus de la

valorisation de ces vertus illustre qu'il n'y a aucune rupture entre l'idéalisation du peuple espagnol dans son oeuvre "espagnol". Comme réponse à un critique qui a demandé pourquoi Camus avait situé l'action de *L'état de siège* en Espagne, il déclare qu'il a choisi ce "[...] peuple de la chair et de la fierté pour l'opposer à la honte et aux ténèbres de la dictature" (E, p. 394). Une réciprocité se développe dans la relation entre l'écrivain et les républicains qu'il a appuyés tout au long de sa vie: il se dit pleinement conscient de l'amitié de ces hommes qui l'ont soutenu dans les moments de découragement. (E, p. 1905) En guise de reconnaissance, il promet de leur rester toujours fidèle.

L'admiration de Camus pour les richesses de la culture espagnole est évidente dans des essais qui expriment son émerveillement devant l'architecture et la peinture du pays. Mais c'est surtout la littérature espagnole que Camus privilégie. Il évoque le pays de Cervantes et d'Unamuno et lamente la mort de son contemporain, le grand poète Antonio Machado. Sa mention du philosophe Ortega y Gasset accentue l'insistance sur la liberté et son hommage à Salvador de Madariaga révèle son appréciation pour cet intellectuel espagnol. Cependant, comme homme de théâtre, c'est le théâtre espagnol qui l'attire en particulier. Il lamente profondément l'exécution en 1936 de Federico Garcia Lorca, poète et dramaturge pour qui Camus éprouvait une affinité à travers son "espagnolisme".

Le théâtre du Siècle d'Or l'enthousiasme le plus car c'est dans ce domaine que Camus cherchera une renaissance du théâtre français d'après-guerre. Ses adaptations de *La dévotion à la croix* et du *Chevalier d'Olmedo* de Lope de Vega ont été représentées en 1953 et en 1957 respectivement au Festival d'art dramatique d'Angers. Les versions françaises de Camus restent fidèles aux textes originaux, bien que la traduction lui ait

posé quelques problèmes. C'est pour lui un théâtre toujours actuel grâce à la simplicité des thèmes et la grandeur des passions qu'il représente. Le but avoué du dramaturge français est de transmettre la vivacité, l'esprit de grandeur et l'actualité du théâtre espagnol aux spectateurs français désillusionnés de la condition humaine d'après-guerre. Le même fil de l'idéalisation continue dans ses adaptations qui glorifient les aspects essentiels de l'Espagne et met l'accent sur l'esprit de grandeur que Camus retrouve chez le peuple espagnol.

Dans le Chapitre 4 qui servira de point culminant et de conclusion, je vais montrer que l'Espagne idéalisée se confond chez Camus avec le culte méditerranéen. L'écrivain algérien reconnaît une rencontre géographique, historique et culturelle entre l'Espagne et l'Afrique – entre l'Occident et l'Orient – qu'il considère propre à l'esprit méditerranéen. Historiquement, il y a eu trois vagues de réfugiés espagnols au Maghreb et la population d'origine espagnole y a été très répandue. A Belcourt, où Camus a passé son enfance et son adolescence, la nombreuse population espagnole a apporté avec elle sa culture et une connaissance des événements politiques contemporains. Comme beaucoup d'autres Algériens, Camus était imprégné d'un environnement hispanique qui renforce les liens, déjà forts, entre les deux pays.

Le contraste entre la pauvreté et la lumière qui caractérisent sa jeunesse à Belcourt a influencé la vie personnelle de l'écrivain et lui a permis d'établir un équilibre entre la valeur de l'homme et la futilité de sa condition humaine. La joie de vie propre au beau climat dont il jouissait pendant sa jeunesse s'associe à son image de l'Espagne. La géographie de l'Algérie, qui ressemble à celle de l'Espagne, est la source d'un culte de la Méditerranée qui reflète l'image idéalisée chez Camus de sa "seconde patrie". L'accord

des hommes méditerranéens avec leur milieu physique contribue à un culte du corps qui révèle une opulence et une sensualité qui influencent aussi leur mentalité. La sensibilité de Camus par rapport au monde physique se développe en une sensualité qui se manifeste dans son oeuvre et forme une des bases de sa pensée dans ses pièces et ses essais “espagnols”. L’écrivain algérien évoque en termes euphoriques des images reflétant “l’espagnolisme” de son milieu à Belcourt et le climat espagnol. Les mineurs dans *Révolte dans les Asturies* démontrent leur union avec l’aspect physique de leur pays; les souvenirs d’Alonso privilègient l’exotisme de l’Espagne.

La sensualité, l’opulence et la volupté méditerranéennes de l’Algérie sont attribuées par Camus à l’Espagne. Ses ‘pièces espagnoles’ célèbrent l’union de l’homme avec la nature et fait ressortir la force que le pays rend à ses habitants. L’union de l’homme avec son milieu est célébrée dans un de ses plus beaux essais – “Noces à Tipasa” – où l’écrivain rend hommage à l’érotisme du paysage méditerranéen. Comme réponse à l’atrocité des événements politiques qui se manifestent en Espagne, Camus se tourne vers la culture méditerranéenne et accentue l’harmonie entre l’exubérance du monde méditerranéen et l’homme qui l’habite.

Tout ce que Camus aime de l’Espagne est une réplique de ce qu’il apprécie de l’Algérie. Il y a dans ses écrits, donc, une généralisation d’images qui rejoint tout le monde méditerranéen. La fusion géographique, historique et culturelle entre l’Espagne et l’Afrique devient un culte de la Méditerranée. “L’Afrique commence aux Pyrénées” (E, p. 1918) – dira-t-il. L’Espagne, sa “seconde patrie”, si semblable à son pays natal, et à laquelle Camus se sent lié par le sang, est un lieu privilégié de son être intérieur, affectif et spirituel.

Chapitre 1

Révolte dans les Asturies

Camus a écrit *Révolte dans les Asturies* en 1935 quand il avait 22 ans. C'est la première de ses deux pièces de théâtre dont l'action a lieu en Espagne. Des entrées dans son journal intime de l'année 1936 révèlent que, pendant toute cette période, le jeune Camus aurait été de plus en plus troublé par les événements qui se déroulaient dans la péninsule ibérique. A cette époque, Camus était membre en secret du Parti communiste, et bien que Franco n'eût pas encore commencé son insurrection, ce qui se passait dans ce pays était d'une grande importance pour le jeune écrivain. Comme le dit Lottman, Camus n'était pas seulement communiste en secret mais aussi à cause de son ascendance, Espagnol en secret.

Camus était à l'âge de la conscientisation politique. Déjà sensible à la situation politique qui détériorait en Espagne, l'éclatement de la guerre civile espagnole en 1936 l'a énormément influencé car c'est en réaction à elle qu'il a formulé une pensée qui resterait constante pendant toute sa vie. Il craignait que le gouvernement populaire ne puisse faire face à la menace du fascisme (Lottman, p.110). Désormais, Camus s'identifiera à la lutte contre le totalitarisme et l'injustice bureaucratique. *Révolte dans les*

Asturies représente la première manifestation artistique de son engagement dans la cause républicaine espagnole.

La principale insurrection ouvrière contre le gouvernement de la République a eu lieu en octobre 1934 dans les Asturies (Esenwein et Shubert, p. 82). Bien qu'il eût 26,000 mineurs parmi les ouvriers les mieux payés en Espagne, le chômage et les taux d'accidents étaient élevés depuis 1931 et la sécurité au travail était moins assurée qu'ailleurs en Europe (Thomas, p. 131). Gabriel Jackson constate que leur travail était dangereux et que les mineurs avaient soif d'un minimum de dignité et d'instruction qu'ils comptaient réaliser à travers leurs syndicats (Jackson, p. 153). La situation continuait à détériorer, les salaires baissaient, les travailleurs étaient congédiés et les semaines de travail ont été raccourcies. Ces facteurs ont produit un fort esprit militant dans le commun des syndiqués et a abouti aux grèves générales dans l'industrie minière entre 1932-33.

Les communistes étaient bien établis dans les Asturies et la direction du parti était compétente. Suite aux élections de novembre 1933 qui se sont soldées par une coalition du bloc Centre droite menée par les radicaux avec Alejandro Lerroux comme Premier Ministre, le syndicat éprouvait encore plus de difficulté à contrôler le commun des syndiqués (Esenwein and Shubert, p. 83). Leur réaction à la conquête "fasciste" du pouvoir à Madrid était le lancement d'une grande révolution ouvrière. L'insurrection a été nourrie par l'espoir d'une meilleure vie inspiré par la République. La révolte marquait l'aboutissement des efforts d'une classe ouvrière profondément radicale qui avait investi leur espoir de changement dans la République et qui, ensuite, a vu ce même espoir détruit.

Après quinze jours de combat concentré surtout dans Oviedo, la capitale, l'armée sous la commande du Général Francisco Franco et renforcée par la Légion étrangère et les "Regulares" a étouffé la révolte. La reddition des ouvriers a vu entre 1,500 et 2000 morts dont il est présumé que la grande majorité était des ouvriers. La plupart d'environ 30,000 prisonniers politiques détenus pendant octobre et novembre 1934 ont été pris dans les Asturies (Thomas, p. 136). Par la suite, il y a eu une censure totale dans la région; à la campagne, les propriétaires des terres ont refusé de collaborer avec les réformes agraires, des expulsions ont eu lieu et les socialistes qui n'ont pas été emprisonnés ont éprouvé des difficultés à trouver de l'emploi. Le résultat le plus important de l'insurrection a été la révélation de l'incapacité de la République à résoudre le dilemme central – la menace de conflit social si elle n'arrivait pas à réaliser des réformes sociales. Thomas constate qu'après la révolte de 1934 couplée avec la manière dont elle a été étouffée, il aurait fallu un effort surhumain pour éviter le désastre d'une guerre civile: il n'y a pas eu un tel effort (Thomas, p. 137). La révolte des mineurs a ainsi préfiguré la guerre civile de 1936-39 et la longue dictature de Franco. (Esenwein et Shubert, p. 82).

HISTORIQUE de la PIECE

En 1935, Camus a réuni ses amis à Alger afin de former un groupe de théâtre qui serait aussi une forme d'action politique. Il s'inspirait d'André Malraux, écrivain engagé et homme politique qui combattait aux côtés des Républicains lors de la guerre d'Espagne de 1936-39. Camus et ses amis ont appelé leur groupe le Théâtre du Travail. Leur but est exprimé dans cet extrait du manifeste:

Ce théâtre a conscience de la valeur artistique propre à toute littérature de masse, veut démontrer que l'art peut gagner quelquefois à sortir de sa tour d'ivoire et croit que le sens de la beauté est inséparable d'un certain sens de l'humanité [...] Son effort est de restituer quelques valeurs humaines et non d'apporter de nouveaux thèmes de pensée. (cité par Gay-Crosier, p. 18)

La première pièce du Théâtre du Travail était une adaptation très réussie du roman de Malraux, *Le temps du mépris* (Lottman, p. 91). C'est ainsi que Camus a fait ses premiers pas dans le théâtre. D'après Lottman, Camus n'avait jusque là manifesté aucun intérêt pour le théâtre. Ce n'est qu'après avoir adapté des textes, distribué des rôles, fait des mises en scène et joué dans ses premières pièces que le théâtre est devenu la passion de sa vie (Lottman, p. 95). C'est dans le théâtre qu'il se sentait le plus à l'aise: "[...] une scène de théâtre est un des lieux du monde où je suis heureux" (TRN, p. 1720).

Après leur adaptation du *Temps du mépris*, la deuxième pièce du Théâtre du Travail s'inspirait aussi de la politique actuelle. Elle a été basée sur un événement contemporain - la révolte des mineurs. Selon Jacqueline Levi-Valensi, la pièce est très proche de la réalité historique, et s'inspire de très près d'un récit d'André Ribard: "Oviedo, la honte du gouvernement espagnol", paru dans *Le Monde* en novembre 1934, dans un numéro spécial consacré à "Révolution et Contre-Révolution en Espagne" (Lévi-Valensi, 1972, p. 92). *Révolte dans les Asturies* est la première représentation de l'Espagne dans l'oeuvre camusienne. Au mois de mars, le bimensuel communiste d'Alger, *La Lutte Sociale*, a annoncé que la première représentation aurait lieu le 2 avril, 1936 (Lottman, p.102). La troupe y révèle qu'elle a trouvé dans l'insurrection un exemple de la force de l'homme face à l'oppression (*ibidem*).

Étant un “Essai de Création collective” (TRN, p. 395), les quatre auteurs de *Révolte dans les Asturies* sont Camus, Jeanne Sicard – une amie – Yves Bourgeois et Alfred Poignant, deux professeurs du lycée d’Alger. A l’époque Jeanne Sicard, fille d’une des grandes familles oranaises, était étudiante à Oran. Pendant la deuxième guerre mondiale, elle s’engagera dans la résistance française où elle jouera un rôle capital comme assistante à René Plevin, chargé de postes successifs au sein du ministère de de Gaulle (Lottman, p.93). Elle deviendra une des femmes les plus puissantes en France dans les années qui suivront immédiatement la guerre (*ibidem*). Bourgeois était un professeur doué au Lycée Bugeaud à Algiers où il enseignait l’anglais et, plus tard, l’espagnol; bien qu’il ne soit jamais devenu membre du Parti communiste, il se jettera dans les activités politiques des jeunes Algériens français (Lottman, p. 94-95). A part l’affinité artistique que partageaient les quatre auteurs, ils s’intéressaient à la politique, et trois membres s’engageront plus tard dans diverses activités politiques.

Selon Lottman, c’est Bourgeois, dont Camus admirait le talent de créer le dialogue rapide, qui a écrit l’interrogation au commencement du Quatrième Acte. Camus lui-même aurait écrit le chœur parlé entre Une Femme et Un Homme à la fin de la pièce. E. Freeman, dans son ouvrage *The Theatre of Albert Camus: A Critical Study*, admet qu’il est difficile d’établir avec exactitude ce que chaque auteur a contribué. Néanmoins, d’après Jeanne-Paul Sicard, il constate que presque tout le reste serait de Camus, notamment les scènes I, II et III de l’Acte II, les pages de présentation et de mise en scène (Freeman, p. 20). Roger Quilliot, éditeur des oeuvres de Camus pour la collection de La Pléiade, affirme que seuls “les Choeurs” peuvent être attribués à Camus, mais Freeman signale d’autres sources d’information. Toujours d’après Sicard, il constate que les textes

de radio seraient de Poignant; l'interrogatoire (Acte IV) de Bourgeois et la scène du Conseil des Ministres de Sicard (Freeman, p. 20). Sicard confirme ce qu'on soupçonne en lisant la pièce - que Camus a dominé la rédaction et que "[...] la participation des trois auteurs n'a existé que dans son sillage" (*ibidem*).

Raymond Gay-Crosier fait état de l'hésitation des auteurs quant au choix d'un titre qui correspondait à l'intention de la pièce. Le premier titre de résonance poétique – *La neige* – symbolise l'oubli final des cadavres des mineurs enterrés sous la neige. Dans le Prologue, Camus met l'accent sur "la neige" comme "autre titre" possible; en 1934, elle [la neige] s'étendit sur "[...] ceux de nos camarades [...] tués par les balles de la Légion" (TRN, p. 399). Le deuxième titre envisagé par le groupe, *La vie brève*, évoquait l'exceptionnelle pièce du grand dramaturge espagnol du Siècle d'Or, Calderón de la Barca – *La vida es sueño* – *La vie est un songe*. Finalement, les co-auteurs se sont mis d'accord sur *Révolte dans les Asturies*, le choix de Jacques Heurgon, leur professeur de latin à l'université, qui pensait que ce titre apporterait à la pièce un accent "Claudelien" (Lottman, p. 101).

La pièce est une dramatisation de la révolte des mineurs dans les Asturies, juste avant l'éruption de la guerre civile espagnole. Le désaccord se présente comme un conflit entre la bourgeoisie et la classe ouvrière, et les auteurs ne laissent aucun doute quant à l'option qu'ils soutiennent. Dans les deux premiers actes, les mineurs se révoltent contre le gouvernement de Lerroux récemment élu et appuyé par l'armée, la police, l'église, et la bourgeoisie. Les mineurs qui proclament une République des Ouvriers et Paysans commencent à régler leur dispute avec les bourgeois et se préparent à attaquer les forces gouvernementales. Pépe, un jeune coiffeur, et Pilar, la patronne de la taverne d'Oviedo,

se mettent de leur côté. Dans le Troisième Acte, les annonces de Radio Barcelone, projetées par le haut-parleur, deviennent presque hystériques lorsque le gouvernement regagne le contrôle. Entourés de la Légion étrangère envoyée par le gouvernement espagnol, les mineurs meurent héroïquement aux barricades. Dans le dernier Acte, l'armée tue beaucoup des prisonniers qui restent; les bourgeois et ceux qui sont au pouvoir s'en félicitent. Les voix désincarnées des révoltés, se font entendre depuis les quatre coins de la salle et expriment, sur un ton qui se veut émouvant, la futilité de leur action: "Qui se souviendra?" (TRN, p. 437). Selon le critique Francesco di Pilla, l'enseignement fondamental de Camus se résume en ce mot – ne pas oublier: "[...] dès le début de *Révolte dans les Asturies*, [...] le petit refrain obsédant du quatrième acte [fait écho]: "Bientôt les neiges. Et qui se souviendra? Bientôt les neiges" (di Pilla, p. 70).

Malgré l'annonce dans *La Lutte sociale* à la fin mars 1936 (Lottman, p. 102), *Révolte dans les Asturies* n'a jamais été représentée en entier. Elle a été interdite sans explication par le maire d'Alger (dit "fasciste" par Lottman, 102) et que Camus lui-même appellera "le regrettable maire d'Alger" (Guérin, p.138). Pourtant, un reportage du 7 mai 1936 dans *L'Algérie Ouvrière*, une publication communiste, constate que le maire avait défendu la pièce parce que le sujet était dangereux pendant une campagne électorale (*ibidem*). A l'avis de Freeman, la pièce a été interdite par les autorités de tendances de droites d'Alger parce qu'ils craignaient faire outrage aux diplomates espagnols (Freeman, p. 20). Lévi-Valensi constate que la pièce fut éditée, par Edmond Charlot, avec peu d'exemplaires, pour ceux qu'elle appelle "les amis du Théâtre du Travail" et que cette publication n'inclut pas le nom d'auteur. (Lévi-Valensi, 1972, p. 91) Une version abrégée de la pièce intitulée *Espagne 34* a été représentée par le Théâtre du Travail à Alger les 10

et 18 avril 1937. *Espagne 34* ne comprenait que le chœur final en commençant avec “Moi, je suis le vieux Santiago” (TRN, p. 436) sur le fond d’une chorale de Bach chantée par les acteurs (Lottman, p. 135). La distribution comptait Robert et Madeleine Jaussaud, des amis algériens de Camus, dans les rôles des Quatrième et Troisième Voix (Lottman, p. 133-35). La pièce intégrale a connu sa première radiophonique le 8 avril 1965 en allemand, lors d’une émission de Radio Berne (Gay-Crosier, 1967, p. 43).

MISE en SCENE

Pendant sa vie d’artiste, Camus s’est passionné pour tous les aspects du théâtre et s’est engagé dans de nombreux aspects de la réalisation de ses pièces. Son engagement total dans le théâtre commence à se manifester dès cette première expérience. Dès la première didascalie, on voit une conception théâtrale en plein avant-garde. Camus précise qu’à chaque côté des spectateurs sont les rues d’Oviedo avec la place publique de la ville devant eux. La table du Conseil des ministres du gouvernement est mise au milieu de la salle et est “[...] surmontée d’un gigantesque haut-parleur figurant Radio Barcelona” (*ibidem*). Au milieu des années 1930, la conception d’un rôle pour la radio et sa réalisation technique font preuve d’innovation. Ainsi la mise en scène et l’emploi de techniques novatrices de *Révolte dans les Asturies* représentent un écart par rapport à la visée du théâtre traditionnel. Camus cherche à remplacer les contraintes du théâtre classique par un théâtre total où le spectateur est obligé de participer (*ibidem*).

Cette didascalie rappelle la conception théâtrale que présente Antonin Artaud dans *Le théâtre et son double* (1938) et tout particulièrement dans le chapitre “Le théâtre et sa cruauté (Premier Manifeste)”, paru dans *la Nouvelle Revue Française* (no. 229, 1^{er}

octobre 1932) (Artaud, p. 235), trois ans avant l'élaboration de *Révolte dans les Asturies*.

Il est très possible que Camus ait été influencé par la conception qu'y développe Artaud et qu'il ait essayé de la mettre en pratique dans cette pièce. Artaud s'explique ainsi:

C'est pour prendre la sensibilité du spectateur sur toutes ses faces, que nous préconisons un spectacle tournant, et qui au lieu de faire de la scène et de la salle deux mondes clos [...] répande ses éclats visuels et sonores sur la masse entière des spectateurs". (Artaud, p. 132)

Ou encore:

Une communication directe sera rétablie entre le spectateur et le spectacle, entre l'acteur et le spectateur, du fait que le spectateur placé au milieu de l'action est enveloppé et sillonné par elle. (*ibid*, p. 146)

Camus cherche à produire le même effet. Chez lui

Le décor entoure et presse le spectateur, le contraint d'entrer dans une action que des préjugés classiques lui feraient voir de l'extérieur. [...] tout tourne autour de lui qui demeure le centre de la tragédie [...] l'action se déroule sur ces divers plans autour du spectateur contraint de voir et de participer suivant sa géométrie personnelle. Dans l'idéal, le fauteuil 156 voit les choses autrement que le fauteuil 157. (TRN, p. 401)

A la fin de la pièce, tout de suite après la distribution des décorations par Lerroux à ses ministres, la solidarité de toute la classe ouvrière est rendue plus immédiate par les voix qui s'entendent aux quatre coins de la salle (TRN, p. 436). Le spectateur est entouré et enveloppé par la fraternité à tel point qu'il la sent lui-même.

Le rôle que Camus accorde à la Radio dans *Révolte dans les Asturies* en fait un personnage à part entière. Sa force ne se trouve pas vraiment en ce qu'elle dit, mais plutôt dans le ton envahissant qu'elle emploie et dans sa présence imposante et insistante. Dans la Scène 2 du Premier Acte, elle parle d'une "Voix féminine, distinguée, sans conviction"

(TRN, p. 404). Au début du Deuxième Acte, son intonation devient un ton haché qui introduit l'élément de la négativité. Elle coupe deux fois Alonso qui est en train de parler et, finalement, après sa prière, lui hurle des nouvelles dans la Troisième Scène du même acte (*ibid*, p. 417). Son impact se voit tant du côté physique que du côté psychologique. Au début de la Première Scène du Premier Acte les mineurs sont disposés “[...] en cercle autour de l'appareil” (TRN, p. 422). Au cours de cette même scène, elle transmet les événements – colorés en faveur du gouvernement – de l'insurrection et met le ton propogandiste en faveur de l'armée du Général Franco (TRN, p. 422-426). A la fin de cet Acte, la Radio fait des annonces très vite, change brusquement de ton et termine son intervention “sur un rythme très rapide” (*ibid*, p. 427). La progression de son ton indique la manière dont elle, telle un personnage, veut faire peur aux révolutionnaires.

Les intrusions que la Radio fait dans leur vie démontrent des limites sur les habitants d'Oviedo car les gens sont obligés de l'écouter. Bien qu'elle soit lointaine, cette voix insistante, n'arrêtant pas de bombarder les citoyens avec un reportage continu de l'insurrection, inonde la ville. Ne pouvant pas éteindre la Radio, les révoltés doivent écouter sans cesse les nouvelles peu encourageantes de l'échec de leur insurrection, bien dosées de propogande de l'ennemi. La Radio, en appuyant ouvertement le gouvernement, s'adresse aux insurgés sur un ton lancinant et négatif. Camus met en pratique ainsi la recommandation d'Artaud quand celui-ci parle de la nécessité d'agir directement et profondément sur la sensibilité des spectateurs par les organes. L'auteur du *Théâtre et son double* encourage la recherche des instruments et des appareils qui puissent “[...] produire des sons ou des bruits insupportables, lacinants” (Artaud, p. 145). Jacqueline Lévi-Valensi signale l'usage des jeux de lumière violente et de noir et les scènes

symboliques mimées comme d'autres manières de répondre à ce besoin d'innovation (Lévi-Valensi, 1968, p. 162).

Le lien entre Camus et Artaud n'est pas uniquement technique mais aussi idéologique. Pour Camus, le théâtre est un acte de communion collective d'où provient son exigence que les spectateurs participent. Camus considère que la réalisation du théâtre total à l'aide d'une technique théâtrale novatrice est la manière la plus favorable de permettre l'engagement total des spectateurs. Artaud définit ainsi le principe du théâtre de la cruauté: "Tout ce qui agit est une cruauté. C'est sur cette idée d'action poussée à bout, et extrême que le théâtre doit se renouveler" (Artaud, p.130). L'influence que Artaud semble avoir eu sur le dramaturge algérien est évident quand on reconnaît que sa conscience totale vise la politique de son époque: "Et nous insistons sur le fait que le premier spectacle du Théâtre de la Cruauté roulera sur des préoccupations de masses, beaucoup plus pressantes et beaucoup plus inquiétantes que celles de n'importe quel individu" (Artaud, p. 134).

Les envers d'un échec, Étude sur le théâtre d'Albert Camus de R. Gay-Crosier indique que Camus cherchait déjà lors de *Révolte dans les Asturies* de nouveaux effets techniques pour tenter de faire renaître le théâtre. Cette recherche continuera lorsque Camus arrivera à créer un type de tragédie qui rompra avec le théâtre traditionnel. Le critique cite Georges Lukacs qui dans sa *Sociologie du drame moderne* (1909), avait déploré que "[...] les relations entre la scène, le drame et le public, telles qu'elles furent établies chez les Grecs, s'étaient à tout jamais perdues" (Gay-Crosier, 1967, p. 48). Sans pouvoir affirmer que Camus connaissait en 1936 les thèses du philosophe et théoricien

hongrois, ses premières tentatives aux seins du Théâtre du Travail à Alger, selon Gay-Crosier, vont dans la même direction: un théâtre pour les masses (*ibidem*).

L'annonce de *Révolte dans les Asturies* parue dans le numéro 15-31 (mars 1936) de *La Lutte sociale* met l'accent sur la création collective et sur la recherche théâtrale.

Nous avons trouvé dans la révolution d'Octobre 1934 à Oviedo un exemple de force et de grandeur humaines. Nous avons rendu l'action plus directe et plus immédiate par une mise en scène qui rompt avec les données traditionnelles du théâtre. Nous avons pensé, écrit et réalisé cette oeuvre en commun, selon notre programme (*ibid*, p. 91).

ANALYSE THÉMATIQUE

Révolte dans les Asturies démontre des stéréotypes espagnols dont se sert Camus pour créer une ambiance espagnole dans cette pièce située dans la capitale des Asturies. La pièce commence et termine avec la même chanson de la Montagne de Santander – “En el baile nos veremos [...] unos bailes echaremos” (TRN, p. 401, 438*). La didascalie dépeint une image typiquement “espagnole” avec cette phrase: “Dans la salle reprend l'animaton traditionnelle de la rue espagnole” (TRN, p. 402).

Une référence à l'accordéon qui entame un paso doble (dans la Première Scène du Premier Acte), suivie de la didascalie décrivant le battement des mains sur l'accordéon et des couples qui dansent contribuent à donner des images folkloriques de l'Espagne traditionnelle. (TRN, p. 403).

Les stéréotypes attribués à l'Espagne qui apparaissent dans *Révolte dans les Asturies* ne sont pas tirés de la connaissance directe de Camus du pays espagnol. L'article de Jacqueline Lévi-Valensi, “Camus et l'Espagne”, fait remarquer que le premier voyage

de Camus hors d'Algérie, en été 1935, l'a amené aux Baléares (Lévi-Vlensi, p. 142). Pendant cette brève visite aux Baléares, il est tombé malade et a été obligé de retourner à Alger plus tôt que prévu. Il n'existe aucune preuve que, pendant ce voyage, il a pris le temps de visiter l'île de Ménorque où est née sa grand-mère maternelle (Lottman, p. 90). Ainsi, à l'époque où Camus et ses amis ont écrit *Révolte dans les Asturies*, il avait passé très peu de temps en Espagne; en plus, sa visite a été aux îles où la vie est très différente de celle de la péninsule ibérique. Selon Lottman et Lévi-Valensi, l'ambiance espagnole, le langage pittoresque et l'humour de la pièce trouvent leurs origines dans son enfance passée à Belcourt.

Camus a dédié *Révolte dans les Asturies* "A Alger / Pour Les Amis / Du "Théâtre du Travail"/ A Sanchez, Santiago, Antonio, Ruiz et Léon" (TRN, p. 397). Les cinq prénoms correspondent à ceux des personnages ouvriers de la pièce qui participent à la révolte. Cette correspondance suggère qu'il ne s'agit pas d'amis de Camus ni de personnes historiques mais que ce sont des noms symboliques. Ces noms sont repris par Pèpe vers la fin: "Santiago, Sanchez, Antonio et le Basque, Ruiz, Léon, ils m'appelaient "Petit" et ils avaient raison" (TRN, p. 437).

Une question persiste pourtant à l'égard de la dédicace. Les cinq noms correspondent aux cinq mineurs dans la pièce qui ont été tués dans l'insurrection. Pourtant la dédicace omet Pèpe, coiffeur et sympathisant qui a été tué avec les cinq autres mineurs à la barricade à la fin de l'Acte III et qui réapparaît comme voix désincarnée à la fin de la pièce. Alonso, cordonnier et sympathisant qu'on croit être fusillé par l'ordre du Capitaine (TRN, p. 432), n'y est pas mentionné non plus. On ne peut que déduire que Pèpe et

* "à la danse nous nous verrons [...] nous danserons ensemble quelques pas" (ma traduction)

Alonso – bien que représentants de la classe ouvrière – ne sont pas inclus parce qu’ils ne sont pas mineurs. Il semble que Camus ait identifié la révolte de la classe ouvrière d’Oviedo plutôt avec les mineurs – symboles de ceux qui souffrent et se sacrifient.

Révolte dans les Asturies marque le début d’une manifestation artistique de l’idéologie sociopolitique de Camus. Cette idéologie qui commence à se formuler chez le jeune Camus est basée sur son opposition à toute sorte de gouvernement ou d’ordre répressif. L’actualité de son temps – l’échec de la révolution des mineurs à Oviedo en 1934 – apporte de l’eau à son moulin. Avec le temps, son idéologie se développera pour inclure son opposition à la dictature imposée par Franco en Espagne et son appui de la cause républicaine.

Deux critiques qui ont étudié le rapport de Camus avec la politique, Jeanyves Guérin et Jacqueline Lévi-Valensi, nous éclairent sur son entrée en politique et son engagement dans la cause républicaine en Espagne. Bien que son adhésion au Parti communiste commence en 1935 quand Camus n’a que vingt-deux ans et se termine deux ans plus tard, elle représente une étape importante dans la prise de conscience et l’action politique de Camus. Le rapport entre son monde politique et son monde artistique se signale par la création en février 1937, à Alger, d’une Maison de la Culture dont Camus est Secrétaire Général; ici on remarque la liaison du politique et du culturel qui oriente son action, comme celle de beaucoup d’autres artistes et d’intellectuels de gauche à l’époque. Dans la conférence prononcée par Camus à l’inauguration de la Maison de la Culture, il définit son ambition de faire naître une communauté méditerranéenne. Le jeune algérien envisage l’Orient et l’Occident se mêlant dans une culture “qui favorise l’homme au lieu de l’écraser” (TRN, p. 1326). Il y envisage une fusion entre les hommes

méditerranéens “[...] qui hurlent dans les cafés chantants d’Espagne, ceux qui errent sur le port de Gênes, sur les quais de Marseilles, la race curieuse et forte qui vit sur nos côtes [car ils] sont sortis de la même famille de Barcelone et de Marseille “ (TRN, p. 1322). En parlant déjà du collectivisme, Camus précise qu’un collectivisme méditerranéen “[...] se joue dans le bassin méditerranéen et en Espagne à l’heure qu’il est” (*ibid*, p.1325). Sa déclaration rappelle son soutien à l’Espagne républicaine qui, comme on vient de le signaler, s’exprime pour la première fois dans *Révolution dans les Asturies*.

Révolution dans les Asturies présente la ville d’Oviedo dont la rigide structure stratifiée accorde des choix à la bourgeoisie par opposition à la vie limitée de la classe ouvrière. L’instruction, par exemple, à la portée des bourgeois est inaccessible aux ouvriers. Le Pharmacien a eu l’occasion de s’instruire et ainsi de pratiquer une belle profession au contraire de Santiago, produit des générations de mineurs qui sont obligés de descendre dans les mines pour gagner leur vie. Le statu quo devient de plus en plus insupportable pour les ouvriers qui veulent une société restructurée sans distinctions ni contraintes. Ainsi se répandent un mal-être qui imprègne la vie des ouvriers et une atmosphère malsaine qui assombrit Oviedo.

Les ouvriers ne tolèrent plus les contraintes d’une société figée dans la conscience de classe. Ils veulent le progrès social, ce qui leur offrirait plus de choix. Comme classe sociale, ils veulent les mêmes droits civils que la bourgeoisie et les mêmes possibilités de réaliser leurs projets et rêves personnels. Leur refus de la société répressive et régressive où ils vivent mène au thème de la fraternité dans *Révolution dans les Asturies*. Le prolétariat reconnaît que la solidarité est la seule force capable de lutter contre le statu quo et de rendre leur ville “saine”. L’accent sur la fraternité dans les deux pièces

“espagnoles” de Camus se répétera dans ses essais “politiques” et rappelle un trait qu’il a toujours admiré – “[...] la fidèle, la loyale amitié espagnole, qui m’a aidé à vivre” (E, p. 1908).

L’injustice sociale

Le Premier Acte débute à la tombée de la nuit en fin d’été (TRN, p. 401). La nuit – symbole de l’inconnu – et la saison évoquent la fin de l’abondance de la terre et de longues journées ensoleillées. Cela rappelle un passé heureux et présage un avenir redoutable. L’ambiance malsaine dans Oviedo est renforcée par la présence d’une société divisée dès le début de la pièce. Il existe une séparation entre les ouvriers qui cherchent le progrès social et les bourgeois conformistes qui veulent maintenir le statu quo. L’Épicier et le Pharmacien représentent la bourgeoisie et les mineurs symbolisent la classe ouvrière.

La présence du mal à Oviedo est suggérée à travers les personnages du Pharmacien et de l’Épicier qui appuient le statu quo. Le Pharmacien, par exemple, croit qu’on ne devrait pas accorder le droit de vote aux femmes: “Leur place est à la maison à racommoder les chaussettes de leur mari” (TRN, p. 407). L’Épicier évoque l’ordre et la discipline comme mesures nécessaires pour conserver les traditions. Le conflit entre les deux classes se manifeste premièrement par une dispute que Pèpe provoque avec l’Épicier dans la Troisième Scène. En l’entendant parler au café, le coiffeur lui pousse la tête dans son verre et l’insulte: “[...] tu es [...] con” (*ibidem*). La dispute précède l’entrée des mineurs, armés et prêts pour le combat. Ce malaise se développe en pleine révolte de la classe ouvrière contre la bourgeoisie.

Les mineurs se révoltent à cause de l'injustice et de l'inégalité qu'ils éprouvent à Oviedo. Elles se manifestent par le contraste entre leur niveau de vie et celui de la bourgeoisie. Le Basque, un des mineurs, fait allusion, sur un ton ironique, aux conditions déplorables de leur vie: "Tu crois que c'est le Paradis cette putain de vie?" (TRN, p. 411). La réplique d'Antonio: "On a beau être habitué à la misère [...]" (*ibidem*), réaffirme le malheur collectif des ouvriers.

Les ouvriers estiment que le manque d'instruction est la raison principale pour l'injustice dans leur société. Sans instruction, ils sont destinés à la même vie qu'ont connue leurs pères et leurs grands-pères. Santiago, le vieux mineur, lamente le fait qu'il n'a pas pu fréquenter l'école et qu'il ne sait pas lire (TRN, p. 414). Sanchez, le plus jeune des mineurs explique, lorsqu'il revient à la fin comme Deuxième Voix, qu'il a essayé de lire mais que "[...] je comprenais mieux avec ma pioche en tapant dans le minerai et quand les étincelles sautaient" (TRN, p. 436). Les mineurs donc n'ont pas eu l'option de chercher d'autre occupation que le travail dans les mines. Le malheur psychologique chez les ouvriers d'Oviedo s'élargit avec l'image visuelle de ces hommes, couverts de charbon et de poussière. Le travail dans les mines apporte un élément symbolique des hommes qui sont forcés à travailler sous la terre, dans l'obscurité, pour gagner la vie. Le gouvernement responsable de l'instruction de ses citoyens prive les mineurs d'option; la perte de dignité et d'orgueil des ouvriers réduits à ce niveau social est humiliante. Par contre, l'instruction a permis à l'Épicier et au Pharmacien de bien gagner leur vie en plein jour et d'atteindre un plus haut niveau social.

Une autre marque d'humiliation est le dédain des autres classes sociales. Pendant sa dispute avec Pèpe dans la Première Acte, l'Épicier fait référence au prolétariat comme

“[...] cette racaille [qui] sera bientôt balayée” (TRN, p. 408). Après le combat, le traitement atroce des révoltés survivants par les membres de l’armée réduit les ouvriers à un niveau inférieur. Les actions cruelles du Capitaine révèlent d’une manière plus sévère que ses mots sarcastiques son mépris des insurgés. Après la chute violente des révolutionnaires à la fin du Troisième Acte, le Quatrième Acte débute par l’image du Capitaine assis tranquillement, une cigare à la bouche, en train de se faire cirer les bottes. Il ne cache pas son dédain: “Quels mulets que ces gens-là ... Je me demande comment ils sont faits ... ” (TRN, p. 430). Quand le Sergent l’informe qu’il y a trop de carcasses d’insurgés tués, le Capitaine commande: “Arrose-les d’essence et mets-y le feu. Cela dégoûtera les autres, comme pour les rats...” (TRN, p. 431). En les réduisant au rang de vermine pétrie en une masse sans individualité, il déshumanise les révolutionnaires. Ils sont dénudés de leur statut d’êtres humains. Le Capitaine continue à traiter Alonso et le Troisième Ouvrier comme des animaux quand il les envoient à leur mort: “Emmenez-moi ces deux canailles derrière le marché et fusillez-les. Cela commence à puer ici.” (TRN, p. 432). Le Sergent fait écho aux insultes du Capitaine. A un prisonnier qu’on s’apprête à fusiller il demande: “Tu veux une cigarette avant qu’ils t’expédient ou un verre de vin?”. La fierté de la réponse du prisonnier – “Merci, rien” (TRN, p. 434) contraste avec les mots humiliants de ses bourreaux. En se rappelant le but de la révolte tel que formulé par Antonio: “Il faut leur dire qu’on n’est plus esclaves maintenant” (TRN, p. 414), on voit que la révolte a échoué. Les ouvriers redeviennent des esclaves dans la même société malsaine.

Le malaise d’Oviedo dégénère en mal où l’injustice et la cruauté dominant. A la fin de *Révolte dans les Asturies*, l’altruisme des révolutionnaires qui sacrifient leurs vies

pour améliorer le sort des générations futures contraste avec l'égoïsme de l'armée. On n'est pas étonné par l'allusion d'Antonio, la Troisième Voix désincarnée de la scène ultime, aux "figures noires" et à "l'injustice" qu'il rencontre après sa descente des montagnes où il était éloigné de l'injustice des hommes. (TRN, p. 437)

La révolte représente pour les ouvriers la seule façon de se donner des choix dans la vie. *Révolte dans les Asturies* nous révèle d'abord une révolte collective. Les ouvriers, en voulant du progrès social pour Oviedo, se révoltent contre le gouvernement et la bourgeoisie qui prônent le maintien du statu quo. Même s'il arrive trop tard pour améliorer leur propre vie, ils espèrent que des générations futures pourraient profiter de leur geste. Santiago, le vieux mineur, démontre son altruisme quand il reconnaît qu'étant trop vieux lui-même pour profiter d'un système social plus avantageux, au moins les jeunes en bénéficieront. (TRN, p. 415).

Des images dysphoriques accentuent le mal de la révolte. La violence et la brutalité qui marquent l'insurrection se manifestent des deux côtés. Le Capitaine de l'armée du gouvernement démontre sa brutalité quand il annonce que tout rebelle sera fusillé sur-le-champ; d'un air nonchalant, il donne l'ordre d'en brûler les cadavres (TRN, p. 431). En ne se dérangeant même pas d'apprendre le nom d'un ouvrier, son indifférence complète face à la souffrance des révolutionnaires est apparente: "Tu t'appelles?...Mais après tout, ça m'est égal [...]" (*ibidem*). La brutalité de l'armée se démontre par les mots insolents et cyniques du Sergent au prisonnier: "Encore un anarchiste...Eh bien, tu vois ce que ça t'a rapporté, couillon!" (TRN, p. 434).

La violence se manifeste également chez les insurgés, à travers le personnage de Sanchez. La scène 4 du Deuxième Acte présente une sorte de tribunal où les mineurs sont

interrogés par les représentants du syndicat patronal d'Oviedo – le Pharmacien, l'Épicier et des comparses. Sanchez leur annonce sans équivoque: “Alors, si vous refusez d'ouvrir vos magasins, c'est la mort” (TRN, p. 419). L'Épicier refuse farouchement et Sanchez le tue sur-le-champ. A la fin de la scène, il donne l'ordre à ses camarades de fusiller le transitaire (TRN, p. 421). Sanchez est le personnage par lequel Camus fait voir que les mineurs sont capables de la même violence que celle qui caractérise l'armée. Sanchez illustre une notion nuancée de l'Espagne chez l'écrivain algérien qui rompt avec l'image euphorique du pays dans son oeuvre “espagnole”. Par la suite, Camus ne peindra que des portraits euphoriques des Espagnols.

La trahison présente à Oviedo reflète la “maladie” de la ville. Le Pharmacien appartient au type qui s'allie avec le groupe au pouvoir. Lorsque Sanchez exige que les commerçants lui cèdent leurs marchandises pour que la révolution réussisse, l'Épicier refuse et est tué sur-le-champ. Le Pharmacien, par contre, abandonne les bourgeois lorsqu'il se trouve à son tour sous menace de mort et se met d'accord pour donner des stocks aux révolutionnaires. Pourtant, après l'échec de l'insurrection, il essaie de reprendre sa place auprès de l'armée qui domine désormais la situation: “Ah, mon capitaine, comme je suis heureux. Je ne vous dérange pas?” (TRN, p. 433).

Les ouvriers montrent parfois la peur face aux attaques de l'armée. Camus dépeint d'abord la peur collective d'un groupe de mineurs affolés devant l'apparition d'avions: “[...] la plupart des mineurs regardent en l'air avec affolement” (TRN, p. 426). La peur individuelle se manifeste par un jeune mineur lorsque les révoltés et les légionnaires se rencontrent dans un coin de la place. En exprimant son horreur et son désespoir, il crie:

“Nous sommes foutus. Tirez-vous!” (*ibidem*). Santiago maîtrise sa propre peur et essaie de tranquilliser son jeune camarade, qui lui répond: “Non, j’ai peur!” (TRN, p. 427).

Les légionnaires marocains sont responsables des meurtres des six ouvriers. Santiago, Antonio, Sanchez, Ruiz, Léon et Pèpe sont tués pendant le combat et, après l’échec de la révolte, l’armée fusille Alonso et d’autres prisonniers. Les paroles de Pèpe désincarné comme la Quatrième Voix reflètent la douleur de ceux qui pleurent la mort de leurs bien-aimés: “Les plus malheureux, c’est pas ceux qui s’en vont, mais c’est ceux qui restent” (TRN, p. 437). La souffrance de Pilar, à la mort de Pèpe, son jeune amant, est palpable: “Ses mains fines [...] Et ses cheveux collés par le sang. Ils me l’ont enlevé” (TRN, p. 431).

L’écrasement de la révolte des mineurs par l’armée mène vite à l’échec. C’est un échec, pas seulement de leur révolution, mais aussi de l’évolution sociale d’Oviedo. Les révolutionnaires et des victimes innocentes qui ont sacrifié leur vie en vain pour l’amélioration symbolisent le désespoir et la désillusion. La fin de *Révolte dans les Asturies* présente une image triste des jeunes victimes comme Pèpe qui aimaient la vie “Parce qu’il y a [...] aussi Pilar [...] J’aimais aussi les bals de quartier [...]” (TRN, p.437). La pièce démontre également une tragédie des victimes anonymes dont on ne souviendra pas car elles n’ont jamais été décorées ou reconnues pour leur sacrifice. A la fin de la pièce, la réplique des Troisième et Première Voix - “Et qui se souviendra?” (*ibidem*) - font écho à la déclaration de la Première Voix: “ Aux prochaines neiges, personne ne parlera plus de moi sur la terre” (TRN, p. 436).

La fraternité

Les ouvriers dont la majorité sont des mineurs n'acceptent plus la société stratifiée et forment une résistance. Leur but est d'éliminer l'injustice à Oviedo pour y laisser fleurir le progrès social. Bien qu'il y ait des révolutionnaires trop vieux pour en bénéficier eux-mêmes, ils sont prêts à se sacrifier pour le bien-être social de leur progéniture. En se rendant compte qu'il n'y a que la révolte qui puisse résoudre leur dilemme, le prolétariat s'unit dans une force collective. Les ouvriers se soutiennent les uns les autres. L'amitié qui en émane se transforme en une vraie fraternité parmi les révolutionnaires.

L'amitié et la solidarité qui caractérisent les révolutionnaires mènent inexorablement au plus grand sacrifice qu'ils peuvent offrir – leur vie. Dans la Première Scène de l'Acte II, Sanchez parle avec les autres mineurs d'un camion chargé de poudre qu'ils veulent faire sauter contre une muraille. Ils discutent de la manière dont ils choisiront celui qui se chargera de le conduire et qui allumera la mèche. Santiago prend la décision: "Il n'y qu'à tirer à sort" (TRN, p. 412). Vu l'approbation tacite des autres mineurs, Pèpe tire une quinzaine d'allumettes d'une boîte que lui lance Santiago, en casse deux et les distribue aux autres. Ainsi les noms de Ruiz et Léon sont annoncés. Ceux-ci "sortent du rang, saluent du poing et s'en vont sans phrases" (TRN, p. 413). Le silence des autres mineurs témoigne de la gravité du geste ainsi que de leur reconnaissance. Ruiz et Léon acceptent leur mission avec courage et conviction. Ils sont les premiers mineurs à être tués. Antonio démontre sa profonde amitié envers Ruiz, son "copain de toujours" (TRN, p. 415).

La relation entre Pèpe et Pilar est plus forte que l'amitié – ils s'aiment. L'amitié, la fraternité et l'amour unissant les ouvriers d'Oviedo mènent à une solidarité qui ne cède pas face aux atrocités de l'insurrection et à l'échec de la révolte. C'est une solidarité totale qui inclut "[...] les gens des vallées et ceux des montagnes" (TRN, p. 414). Formée par le besoin collectif d'améliorer leur qualité de vie, la solidarité permet aux ouvriers de décider de se révolter et leur donne la force de réaliser leur révolte.

Le thème de la solidarité dans *Révolte dans les Asturies* est accentué par sa manifestation sur trois niveaux à Oviedo – les ouvriers, la bourgeoisie et l'armée. La solidarité des insurgés est claire; ce qui est moins évident est la permanence du même esprit solidaire à Oviedo après l'échec. Au début du Quatrième Acte, le Capitaine tente de savoir qui des ouvriers ou des prisonniers a tué le négociant Don Fernando. C'est d'abord auprès de Pilar qu'il tente de s'informer. Traumatisée par la mort de son amant, elle est incapable de répondre à ses questions. Le Capitaine donne l'ordre d'emmener "cette folle" (TRN, p. 431). Il répète la question aux ouvriers. Un ouvrier lui répond: "C'est le peuple" (TRN, p. 432), suivi immédiatement du Deuxième Ouvrier qui donne la même réponse. Finalement la réponse du Troisième Ouvrier s'entend: "Justement: c'est le peuple qui a tué Don Fernando" (*ibidem*). Ainsi, bien que leur révolte ait échoué, les révoltés sont arrivés à transmettre leur esprit de solidarité aux ouvriers qui restent toujours vivants. Certes, ils ont perdu leur vie mais, dans une certaine mesure, ils ont gagné une victoire. La solidarité qui maintenant règne parmi les ouvriers d'Oviedo sauve la vie du responsable de la mort de Don Fernando. Ainsi sont exaucés les vœux de Santiago – "[...] y faut pas que ça soit pour rien" (TRN, p. 415), et de Sanchez – "[...] tant de morts. Mais quelque chose viendra" (TRN, p. 436). Le courage

des mineurs domine la révolte. Quand ils se trouvent face aux légionnaires dans la Troisième Scène du Troisième Acte, Sanchez se rend compte qu'il n'y a plus de munitions. Il donne l'ordre de tirer à coup sûr, provoquant la réplique d'Antonio: "J'aimerais mieux qu'on se jette dans le tas. Au moins on crèverait bien!"(TRN, p. 428). Santiago, effrayé par l'avance de la légion marocaine et presque certain de l'échec est aussi courageux lorsqu'il dit que ce ne sont pas là des raisons d'avoir peur (TRN, p. 427).

En plus de leur engagement dans la révolte collective, chaque insurgé a des raisons personnelles pour s'y engager. L'étendue de leur engagement se manifeste par leurs sacrifices. Si leur révolte avait réussi, les ouvriers auraient été libres à suivre leurs projets individuels et à réaliser leurs buts personnels. Le but collectif d'élargir la gamme de possibilités à leur portée contraste avec le but personnel de chaque révolte individuelle. Les exceptions sont Ruiz et Léon – les premiers camarades tombés dans la révolution dont les origines sont inconnues ainsi que les raisons de leur engagement.

Santiago, le plus vieux des révoltés, est le symbole des mineurs qui suivent les traditions familiales d'une génération à l'autre. Son père, son grand-père, et son fils mort dans un éboulement ont tous été mineurs. Santiago aurait préféré rompre avec la tradition et choisir un métier moins dangereux. Il croit à la révolte pour sa possibilité d'améliorer la vie des générations à venir. Son courage se mêle avec son altruisme: "[...] mais j'ai pensé aux jeunes" (TRN, p. 436). En lamentant la mort de Ruiz et Léon, Santiago se force à envisager un avenir plus avantageux; il sait bien que son âge l'empêche d'en profiter mais il encourage les jeunes révolutionnaires " [...] mais vous, les jeunes, toi petit, pensez à tout ce qui vient, à tout ce qui est nouveau" (TRN, p. 415).

Sanchez, le leader de la révolte, qui à dix-sept ans symbolise les jeunes mineurs révolutionnaires. D'une certaine façon, il est l'antithèse de Santiago. Tandis que Santiago désire tant l'instruction pour s'échapper de son travail dans les mines, c'est à travers ce travail que Sanchez comprend le monde. Il a essayé de lire, "Mais je comprenais mieux avec ma pioche [...]" (*ibidem*). À la différence de Santiago qui démontre une certaine douceur – "J'ai jamais fait de mal à personne [...]" (TRN, p. 436) – Sanchez est capable de violence, ce qui est illustré par son cruel meurtre de l'Épicier. Dans la Scène 4 du Deuxième Acte, Sanchez demande au syndicat patronal de donner leurs stocks et leurs marchandises à la Révolution. Il reconnaît que si le syndicat ne les donne pas, "[...] la Révolution est foutue. Et nous avec" (TRN, p. 419). Son courage et sa croyance dans la révolte se révèlent: "Nous, ça n'a pas d'importance" (*ibidem*). Il possède donc le même esprit altruiste que le vieux mineur car il n'hésite pas à sacrifier sa vie. Ainsi il symbolise la foi inébranlable de la jeunesse d'Oviedo qui croit passionnément que la Révolution est le seul moyen de renverser le statu quo.

Antonio, mineur des montagnes, devenu la Troisième Voix à la fin de la pièce, constate que c'est la neige qui l'a mené à la révolte. Il sait que les autres mineurs ne connaissent pas la neige et se rend compte que: "Ça les ferait rire si je disais que c'est pour elle [la neige] que je me suis battu" (TRN, p. 436). Sanchez mentionne la neige dans le Deuxième Acte uniquement dans le contexte du temps – il est important d'organiser leur révolte "[...] avant les premières neiges [...]" (TRN, p. 414). Antonio, par contre, voit la neige comme symbole de la pureté et de l'innocence: "Elle est si belle, et puis bien simple" (TRN, p. 437). L'innocence de la neige contraste avec "[...] les figures noires de l'injustice" (*ibidem*) qu'il rencontre quand il descend des montagnes. Il envisage la

Révolution comme une façon d'éliminer le mal qui assombrit les gens d'Oviedo qui ne connaissent pas la neige des montagnes. Antonio est donc le mineur idéaliste du groupe qui aurait préféré éviter la réalité et continuer sa vie solitaire dans les montagnes enneigées où "[...] j'avais pas besoin de penser" (*ibidem*).

Alonso, le cordonnier andalou, représente les ouvriers qui sont victimes innocentes de la révolte. Personnage romantique qui démontre sa nostalgie pour sa ville natale de Porcuna, il devient révolutionnaire malgré lui. Ses rapports avec la nature et avec Dieu sont ce qu'il y a de plus important chez lui. Bien qu'il se sente très proche de Dieu, Alonso ne suit pas les conseils qu'Il lui aurait donnés: "Alonso, tu es mon fils, laisse-les, va: eux, y font la révolution, toi tu es mon fils" (TRN, p. 418). Il appuie la révolution ouvrière et s'y engage, tout en sachant qu'il pourrait mourir (*ibidem*). En sacrifiant sa vie, il renonce à la beauté physique et à la communion avec son Seigneur.

Pèpe, le jeune coiffeur, que les autres appellent "Petit" est, tout comme Sanchez, symbole des jeunes innocents qui se sacrifient pour l'amélioration sociale. Amant de Pilar qui, à l'âge de trente-cinq ans, est plus âgée que lui, il se démontre déjà non-conformiste et non-traditionnaliste. La dispute de Pèpe avec l'Épicier au début de la pièce préfigure sa participation à l'insurrection. Pèpe, de même qu'Alonso, représente la part de la classe ouvrière qui n'est pas mineur mais qui appuie la révolte prolétaire et s'y engage. Sa désincarnation en Quatrième Voix dans le Quatrième Acte révèle les plaisirs dont il aurait pu jouir si la révolution avait réussi. Il aurait préféré rester vivant "parce qu'il y a le soleil et les fleurs du jardin sur la place, et puis aussi Pilar [...] J'aimais les bals de quartier et on me disait: Pèpe, tu n'es pas sérieux"" (TRN, p. 437).

L'ouvrage critique de E. Freeman, *The Theatre of Albert Camus: A critical study*, signale Pèpe comme le personnage qui incarne le plus l'influence du dramaturge lui-même sur la pièce. Son amour de la nature ensoleillée et sa joie de vivre en font le prototype du héros camusien. Pourtant, c'est à cause de son langage autant que de sa personnalité que Freeman met l'accent sur Pèpe. Les commentaires qu'il adresse à l'Épicier et son association avec les mineurs révolutionnaires témoignent de la naissance de l'attitude que Camus exprimera pendant toute sa vie envers la révolte et à la révolution – "Non!... Il y a trop longtemps que ça dure. Il fallait que ça crève. Laisse-moi les rejoindre" (TRN, p. 409). Selon Freeman, la protestation de Pèpe préfigure le langage de *L'homme révolté* qui paraîtra quinze ans plus tard: "Qu'est-ce qu'un homme révolté? Un homme qui dit non. [...] Il [ce 'non'] signifie, par exemple: 'Les choses ont trop duré' (E, p. 423). Pèpe est scandalisé par l'hypocrisie et le mépris de l'Épicier. Le critique constate que pour Camus, dès que l'homme se révolte, il affirme ses idéaux en même temps qu'il refuse l'autorité physique: "On notera d'abord que le mouvement de révolte n'est pas, dans son essence, un mouvement égoïste. Il peut avoir sans doute des déterminations égoïstes. Mais on se révoltera aussi bien contre le mensonge que contre l'oppression" (E, p. 426).

Selon Freeman, Pèpe possède l'altruisme qui caractérise l'homme révolté camusien. Plus tard, en 1951, Camus précise que la révolte n'est pas nécessairement provoquée par la victime opprimée. Il peut résulter d'une identification qui fait que l'homme révolté devient un champion indifférent à la victime: "[...] dans la révolte, l'homme se dépasse en autrui et, de ce point de vue, la solidarité humaine est métaphysique" (E, p. 426). Dans son appui de la cause des mineurs et dans sa mort

conséquente, Pèpe fait preuve de sa solidarité avec la masse de l'humanité – qualité essentielle de l'homme révolté.

Pour Freeman, donc, la révolte de Pèpe s'explique ainsi. La “[...] bagarre générale [...]” (TRN, p. 408-09) qui est provoquée quand il attaque verbalement l'Épicier coïncide avec les “lointaines explosions” (TRN, p. 408), le bruit du combat qui s'approche et l'arrivée à Oviedo des mineurs armés. De cette façon, le “Non! [...] Laisse-moi les rejoindre” (TRN, p. 409) est la dramatisation du moment de la décision. Camus isole ce moment dans la pièce: le Premier Acte se termine avec Pèpe à mi-chemin entre les bourgeois et les mineurs: “Pèpe s'est figé entre les deux groupes” (TRN, p. 409). Si on regarde cet incident de cette manière, il est clair que Camus considère que la révolte devrait être une découverte et une protection de nouvelles valeurs autant que, ou peut-être davantage que, le refus et la destruction de l'injustice – une anticipation de la thèse de *L'homme révolté*. Freeman conclut que Pèpe est le modèle de Diego de *L'état de siège* – l'homme révolté qui, volontairement, se sacrifie pour ses idéaux. (Freeman, p. 30).

Bien que Pilar, commerçante et amante de Pèpe, ne prenne pas part active à la révolte, elle aussi fait partie de la gamme de la classe ouvrière. De tous les ouvriers, c'est elle qui est la moins radicale car elle est la seule à prévoir la possibilité d'un échec: “Ah, comment tout cela va finir” (TRN, p. 415). Après la mort de Pèpe, elle incarne la haine et la colère que ressentent les ouvriers contre ceux qui ont tué leurs proches: “Assassins, assassins!” (TRN, p. 431) leur crie-t-elle. Son sacrifice est la perte de Pèpe. La réussite aurait permis à Pilar de continuer sa liaison avec un homme plus jeune sans être obligée de supporter les commentaires dérisoires des bourgeois comme celui de l'Épicier: “C'est donc vrai que vous couchez avec?” (TRN, p. 408). Elle possède la prévoyance

d'envisager une vie dans une société déstratifiée, débarrassée de malaise et de conflit social.

Pilar est le seul personnage féminin de *Révolte dans les Asturies* et donc porte tout le poids féminin. Puisque Jeanne Sicard était la seule collaboratrice féminine de la deuxième pièce camusienne située en Espagne, il n'est pas étonnant qu'une seule femme y soit introduite comme personnage. Ceci étant dit, il ne faut pas ignorer l'importance de Pilar. Agée de trente-cinq ans et amante de Pèpe qui n'a que dix-sept ans, Pilar démontre clairement le concept de la figure féminine comme amante / mère. Raymond Gay-Crosier, dans son livre sur le théâtre d'Albert Camus, *Les envers d'un échec*, associe les femmes aimantes du type maternel et les thèmes primordiaux de la révolte et de l'absurdité dans le théâtre camusien. Il met l'emphase sur la frustration qu'éprouve cette espèce de femme. (Gay-Crosier, 1967, p. 47). Dans les deux pièces "espagnoles", le sort de Pilar et de Victoria est la non-réalisation physique de leur amour. Le critique constate: "L'absurde est pour Camus d'abord une expérience de la chair" (*ibidem*). Selon Gay-Crosier, en acceptant que l'absurde est une sorte d'épidémie constante et invincible, le dramaturge algérien exige en revanche l'action. Ce n'est donc pas "[...] par hasard que la révolte, [...] soit au début une révolte féminine et décisive" (*ibidem*). Cela correspond en outre au poids que prête Camus à la célébration de la chair et de sa sensualité - le leitmotiv de *Noces* et de *L'envers et l'endroit* (*ibidem*).

Révolte dans les Asturies est la première expression artistique de l'idéologie sociopolitique chez Camus. Pour la première fois dans ses écrits, la situation politique en Espagne se présente et comme source et comme bénéficiaire de ses convictions politiques. Sans les événements qui ont eu lieu en Espagne en 1936, Camus n'aurait ni

formulé son idéologie contre le totalitarisme ni écrit la pièce de théâtre qui manifeste cet engagement politique. Ainsi, l'idéologie camusienne a son origine dans l'insurrection des mineurs à Oviedo en 1934. *Révolte dans les Asturies* marque également la première preuve dans son oeuvre de la lutte contre la répression et de l'engagement constant dans la cause de l'Espagne républicaine chez le dramaturge algérien.

L'analyse thématique vient de signaler les deux idées principales de cette pièce – la solidarité du prolétariat face à l'injustice sociale. On voit l'unanimité chez les ouvriers qui s'unissent pour effectuer le progrès à travers la révolte. Au moment de la rébellion et après, c'est la solidarité ouvrière qui règne.

L'altruisme des révolutionnaires mène à leur sacrifice. Ils savent que l'insurrection peut échouer mais ils acceptent volontiers la possibilité de la mort dans l'espoir de créer une meilleure vie pour les générations futures. Le sacrifice des ouvriers tués dans la révolte manifeste la plus grande valeur dans *Révolte dans les Asturies*. Puisque la solidarité des insurgés est transmise aux ouvriers qui survivent, la solidarité de la classe ouvrière d'Oviedo est intacte. Alors, dès sa première pièce "espagnole", qui met l'accent sur la solidarité et le sacrifice, on voit l'idéalisation par Camus de sa "seconde patrie". Cette idéalisation camusienne se poursuivra dans la suite de son oeuvre.

Le thème de la révolte que Camus présente dans *Révolte dans les Asturies* deviendra le leitmotif de ses écrits futurs. La dualité de la révolte ajoute une richesse à la pièce. A part la révolte collective, il existe la révolte unique des personnages principaux. La révolte individuelle nous laisse percevoir l'intimité de chacun en rendant plus profonde et directe la lutte du prolétariat. En dévoilant les rêves et les projets personnels des insurgés d'origines différentes, Camus nous permet de pénétrer une Espagne colorée

et diversifiée. Les quatre voix qui se projettent des quatre coins de la salle à la fin de la pièce révèlent une image complexe de l'Espagne: un pays à multiples facettes en fort contraste avec l'Espagne stéréotypée des danses, des chansons et de “[...] l’animation de la rue espagnole” (TRN, p. 402).

L’aspect géographique de l’Espagne que Camus évoque dans *Révolte dans les Asturies* préfigure son oeuvre future. Les évocations d’Alonso des éléments physiques de l’Andalousie - le soleil, la terre et la végétation – se répandront au fur et à mesure que se développe la pensée du jeune Camus. L’aspect physique inclut l’accent que l’écrivain algérien met sur le corps – illustré par l’amante / mère incarnée par Pilar – et sert également comme base de son oeuvre. Dans son article “La naissance d’un auteur dramatique sous l’écorce idéologique,” R. Gay-Crosier tient à signaler encore une autre notion significative qui naît dans *Révolte dans les Asturies*. C’est le côté maternel de l’amour qu’a Pilar pour Pèpe. Déjà dans *L’envers et l’endroit*, longtemps avant *L’étranger*, où le thème devient symbole, les rapports mère / fils préoccupent Camus: “Jamais il n’oubliera les entretiens qu’il a eus avec sa propre mère et qui furent avant tout des dialogues de silence”(Gay-Crosier, p. 47).

La critique Jacqueline Lévi-Valensi dans son article “L’engagement culturel” met l’accent sur le réalisme qui forme la base de la pièce. Les quatre co-auteurs de *Révolte dans les Asturies* reconnaissant l’importance de l’insurrection des mineurs à Oviedo dans le cadre politique de l’Espagne. La pièce “[...] témoign[e] d’une étonnante lucidité historique, si l’on songe que la pièce a été écrite avant le début de la guerre civile; Camus et ses compagnons avaient bien vu que la révolution manquée d’Oviedo n’était qu’un prélude” (Lévi-Valensi, 1972, a, p. 93).

De même, dans l'oeuvre camusienne *Révolte dans les Asturies* préfigure *L'état de siège* dans beaucoup d'aspects. Ses deux pièces démontrent la lutte des citoyens contre une force négative qui envahit leurs villes. Dans le cas de *Révolte dans les Asturies* il y a plutôt une atmosphère de mal-être dont toute la classe ouvrière doit se débarrasser afin d'améliorer leur situation sociale. *L'état de siège* nous présente une vraie maladie qui infecte les citoyens et qui doit être vaincue afin de retrouver la santé. Les idées qui se présentent dans *Révolte dans les Asturies* se développent donc dans *L'état de siège*.

Avec l'adoption du théâtre total dans *Révolte dans les Asturies* Camus démontre qu'il a trouvé cette forme idéale pour faire ressortir l'engagement total des ouvriers dans la révolte. Une lettre de Jeanne-Paule Sicard, une de ses co-auteurs de la pièce, écrite à Mme Albert Camus en 1960, démontre qu'elle aussi est de l'avis que la forme de la pièce est en accord avec sa pensée politique. Elle écrit: "[...] *Révolte dans les Asturies* demeure comme l'expression de ce moment où Camus, qui ne cessa de s'interroger sur la manière de lutter contre la misère humaine, cherchait une formule d'art collectiviste et populaire en accord avec sa doctrine politique qu'il croyait être le communisme" (cité par Gay-Crosier, 1967, p. 44). L'emploi du théâtre total dans *Révolte dans les Asturies* préfigure la forme artistique de *L'état de siège*. On verra la manière dont l'emprunte d'Artaud dans *L'état de siège* – surtout dans la mise en scène – est encore plus novatrice et variée.

Révolte dans les Asturies est un exemple parfait de l'accord thématique et technique qu'y emploie Camus. Le genre de création collective – la collaboration de Camus en équipe avec trois acteurs-amis – se reflète dans les thèmes de collectivité et solidarité.

L'idée de l'engagement est énormément importante dans le théâtre de Camus. L'article de Jacqueline Lévi-Valensi, "Camus et le théâtre: quelques faits, quelques questions", constate que "[...] le théâtre est, pour Camus, un engagement de tout l'être" (Lévi-Valensi, 1988, p.15). L'engagement manifesté dans *Révolte dans les Asturies* a deux volets qui se voient également dans les deux aspects de la pièce – thématique et technique.

Sous l'aspect thématique, l'engagement dans *Révolte dans les Asturies* se révèle de deux manières. Le théâtre total exige d'abord un engagement total ou une participation totale de la part du spectateur dans le théâtre. Puisque Camus considère le théâtre comme un acte de communion collective, il attend une participation totale du spectateur. Sur le plan thématique, un rapport existe aussi entre l'accent que Camus met sur la collectivité et la solidarité comme moyens de réaliser le progrès social et sa conception du théâtre total. La lutte prolétaire ne peut réussir qu'avec l'engagement total des révolutionnaires qui sont prêts à sacrifier leur vie pour la cause. Finalement, l'engagement total de Camus dans tous les aspects du théâtre commence avec sa première pièce "espagnole". Désormais il se passionnera pour tous les côtés du théâtre et s'engagera dans de nombreux aspects de la réalisation de ses propres pièces et de ses adaptations.

La lutte dans *Révolte dans les Asturies* se réalise par la force de la solidarité. La pièce est ainsi une synthèse où se confondent la beauté des valeurs humaines et l'efficacité de la forme théâtrale pour exposer sa pensée sociopolitique. "Révolutionnaire par son sujet, la pièce l'était aussi par sa mise en scène, preuve certaine que dans l'esprit de ses auteurs le combat politique, et la création artistique ne se séparaient pas, et que l'acte créateur était aussi un acte politique [...]" (Lévi-Valensi, 1972, b, p. 93). *Révolte*

dans les Asturies, donc, est la première manifestation de l'intégration de l'engagement chez Camus dans le théâtre et dans la politique. *Révolte dans les Asturies* est le début de ce qui va être son engagement dans le théâtre. C'est un théâtre qui s'inspire du théâtre total d'Artaud. Ce théâtre doit être totalement engagé au sens politique comme le montre son sujet.

L'engagement politique dont on vient de parler va s'approfondir dans l'appui des Espagnols républicains qui durera toute la vie de Camus. Le républicain espagnol est un avatar de l'homme révolté qui résume la condition humaine face à l'absurde. La glorification de l'Espagne de soleil et de terre féconde préfigure la sensualité du culte de la Méditerranée qui s'amplifiera dans son théâtre et dans ses essais.

Chapitre 2

L'état de siège

L'état de siège est la deuxième "pièce espagnole" de Camus. L'action se déroule à Cadix. Ce spectacle en trois parties a été créé le 27 octobre 1948 par la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, au Théâtre Marigny à Paris. Contrairement à *Révolte dans les Asturies*, le rapport avec l'histoire est indirect mais une condamnation assez évidente du totalitarisme se voit dans la pièce. *L'état de siège* combine l'adaptation du thème de la peste de Barrault et du théâtre total d'Antonin Artaud avec l'idéologie politique de Camus. La réception de la pièce par les spectateurs parisiens a été, pour la plupart, défavorable, un fait qui navrait d'autant plus Camus qu'il considérait *L'état de siège* celui de ses écrits qui lui ressemblait le plus.

Entre *Révolte dans les Asturies* et *L'état de siège* l'Espagne a été troublée par de graves événements politiques. Francisco Franco Bahamonde, né en 1892 en Galicie, est devenu général de l'armée espagnole en 1926 et, en 1934, il a féroce ment supprimé l'insurrection des mineurs dans les Asturies. Deux ans plus tard, peu après le commencement de la guerre civile espagnole en juillet 1936, Franco est devenu chef d'état du nouveau régime nationaliste. Avec la fin de la guerre civile en mars 1939, il fit dictateur de l'Espagne. Sa dictature a été caractérisée par l'oppression et la souffrance physique et psychologique du peuple espagnol. L'intensité de la souffrance a provoqué

l'exil de nombreux Espagnols à qui Camus se sentait lié par le sang et qu'il a appuyés pendant toute sa vie. La mort prématurée de l'écrivain algérien en 1960 l'a empêché de voir la fin de la dictature en Espagne qui a duré jusqu'à la mort de Franco en 1975.

HISTORIQUE de la PIÈCE

Dans l'Avertissement, Camus dit que l'origine de la pièce provient du désir qu'avait Barrault de faire une pièce de théâtre dont le thème central serait la peste (TRN, p. 187). Avant la guerre Barrault avait d'abord projeté avec Antonin Artaud de faire une adaptation du *Journal of the Plague Year* de Daniel Defoe; mais, avec la publication de *La peste* de Camus en 1947, il a demandé à Camus s'il aimerait collaborer à une pièce de ce genre.

L'état de siège n'a aucun rapport avec le roman *La peste*. Camus insiste pour dire que la pièce n'est pas une adaptation du roman mais qu'elle est plutôt une "moralité", une allégorie. (TRN, p.1732). Comme Artaud, Barrault voyait la peste comme un catalyseur ou comme une espèce de maladie purifiante. Pourquoi, donc, s'adresser à Camus dont l'interprétation de la peste était celle d'un mal absolu, un symbole du fascisme, du nazisme et du franquisme? Il semble que ni Barrault ni Camus ne se soient rendu compte de la contradiction qui existait entre leurs conceptions respectives du thème de la peste pendant leur travail sur *L'état de siège* (Lottman, p. 442).

La Peste de *L'état de siège* est un personnage masculin qui, en se servant souvent de tons ironiques pour parler de l'Espagne traditionnelle, s'empare de Cadix et la gouverne de manière totalitaire et cruelle. Diego, un étudiant, se révolte contre sa propre peur et ainsi libère la ville de l'ordre bureaucratique qui lui a été imposé. Bien que La

Peste offre la possibilité à Diego et à sa fiancée de s'échapper s'ils lui abandonnent la ville, Diego refuse et meurt. Cadix est sauvé par son sacrifice.

Lors de la création, la mise en scène était de Barrault, la musique de scène d'Arthur Honegger et les décors et costumes de Balthus, un ami d'Antonin Artaud et un des peintres français les mieux connus à l'époque. La distribution était impressionnante: elle comprenait Madeleine Renaud (dans le rôle de La Secrétaire), Maria Casarès (Victoria), Pierre Brasseur (Nada) et Jean-Louis Barrault (Diego). Le rôle de La Peste a été créé par Pierre Bertin.

Malgré la participation d'acteurs dont la renommée aurait dû garantir le succès de la pièce, le résultat a été tout le contraire. La tentative de Camus pour relier son concept de la peste au théâtre style Barrault n'a pas réussi auprès du public. En essayant de fusionner dans *L'état de siège* la notion de la peste comme terreur totalitaire à celle de force purgative qu'imaginait Barrault, Camus a créé un mélange qui n'a plu à personne. Lottman constate que la pièce fut un échec parce que Barrault voulait en faire une adaptation du théâtre total d'Artaud tandis que Camus voulait dénoncer le mal du totalitarisme (Lottman, p. 256).

Quoi qu'il en soit, *L'état de siège* a été mal reçu par la grande majorité des spectateurs parisiens et n'a connu que dix-sept représentations. Barrault a eu envie de la garder dans son répertoire, mais ce fut impossible sur le plan financier. Lottman constate qu'à maintes reprises, Camus a démontré un vif désir de faire revivre *L'état de siège*. Il a pensé surtout à la possibilité de le modifier après le succès dans les années 1950 de ses adaptations en plein air au Festival d'Angers. Mais Camus a précisé que Barrault ne participerait pas à la nouvelle version de la pièce car l'acteur et le dramaturge ne

pourraient plus bien travailler ensemble. Barrault de sa part, aurait confirmé que quelque chose s'était brisé entre eux (Lottman, p. 454).

Dans la "Préface", datée de décembre 1957, Camus a souligné l'échec total de *L'état de siège* auprès des critiques (TRN, p. 1732). Encore une fois, le dramaturge a insisté que la pièce n'était pas une adaptation de son roman (*ibid*). Son but avoué était d'arracher le théâtre des speculations psychologiques et de faire entendre sur la scène les grands cris libérateurs à "[...] l'Europe de cendres [...]" (TRN, p. 718) de son temps (TRN, p. 1732).

La plupart des comptes rendus de la pièce ont été négatifs, la plainte la plus souvent répétée étant que Camus s'était servi de ses personnages comme porte-paroles de ses idées politiques. Selon Lottman les critiques qui cherchaient la vie réelle dans *L'état de siège* ne pouvaient y trouver aucune trace. L'action leur semblait trop académique et les acteurs n'étaient pas convaincants.

Jean-Jacques Gautier, critique de grande influence au *Figaro*, bien que sensible à la poésie et à la troupe exceptionnelle, s'est avoué "indifférent" au langage trop précieux; aucun contact n'avait été établi entre l'auteur et le public selon lui. René Barjavel du *Carrefour* a décrit son expérience en tant que spectateur comme "une souffrance". Robert Kemp du *Monde*, en exprimant sa déception et son ennui, a trouvé la pièce "caricaturale" et l'allégorie de la peste "enfantine". Même Jacques Lemarchand, ancien ami de Camus, l'a attaquée dans un article du *Combat* où il identifie la mise en scène comme la raison de l'échec. Selon Lottman, Béatrix Dussane, amie de Maria Casarès, a vu l'échec de la pièce comme la conséquence de cette alliance basée sur des idées divergeantes - Camus ayant agi comme librettiste de la conception théâtrale de Barrault (Lottman, p. 453-54).

Par contre, la critique académique est carrément positive, comme c'est le cas de Jacqueline Lévi-Valensi dans son article "Camus et l'Espagne". Sur l'aspect théorique, Lévi-Valensi est d'avis que, seule de toutes les pièces de Camus, la structure et la mise en scène de *L'état de siège* représentent la tentative du dramaturge algérien de rompre avec les contraintes et l'ordre de la tragédie classique. L'auteure croit que "[...] consciemment ou non, dans l'esprit du créateur, tout ce qui touche à l'Espagne avait besoin d'une forme particulière, permettant au lyrisme de s'exprimer plus largement et plus librement [...]" (Lévi-Valensi, 1985, p. 151). Elle estime que la technique qu'emploie Camus dans *L'état de siège* est la plus apte pour évoquer l'espagnolisme de la pièce. La critique constate que la technique employée par Camus est essentiellement liée à une tradition et à des conventions qui ne sont pas celles du théâtre classique. Camus lui-même rattache sa pièce surtout aux "autos sacramentales" espagnoles qu'il définissait comme "[...] sorte de spectacles allégoriques qui mettaient en scène des sujets connus à l'avance de tous les spectateurs" (TRN, p. 1732). *L'état de siège*, "spectacle en trois parties", fait preuve du rejet de Camus du théâtre traditionnel. Le fait qu'il divise l'action "en trois journées", trait caractéristique des pièces de Calderón ou de Lope de Vega, au lieu de la placer en "actes" traditionnels du théâtre français, accentue davantage l'espagnolisme de la pièce. Il est clair que l'espagnolisme que Camus veut exposer dans *L'état de siège* s'imprègne de la tradition du Siècle d'Or espagnol manifestée par la présence des femmes et des hommes de la Cité, comédiens ou ivrognes. Lévi-Valensi relie ainsi ces choix théoriques et techniques à l'idéologie politique et morale camusienne: "Mais ces choix purement formels n'ont de sens que dans la mesure où ils servent les thèmes, les situations et les personnages qui illustrent

les intentions de Camus et la représentation qu'il veut donner, à travers l'Espagne, de ses idées politiques ou morales" (Lévi-Valensi, 1985, p. 152). Au contraire des critiques de l'époque qui jugèrent le spectacle trop d'avant-garde, Lévi-Valensi considère que *L'état de siège* est en fait un remarquable aboutissement (Lévi-Valensi, 1985, p. 151).

MISE en SCENE

L'état de siège tout comme *Révolte dans les Asturies*, réflète la forte influence du théâtre total d'Artaud. Le thème de la peste correspond à la pensée d'Artaud, à savoir qu'on ne doit pas jouer "de pièce écrite, mais autour de thèmes, de faits ou d'oeuvres connus" (Artaud, p. 149). Dans son livre, *Le théâtre et son double*, Artaud fait cette analogie entre la peste et le théâtre: "La peste prend des images qui dorment, [...] et les pousse tout à coup jusqu'aux gestes les plus extrêmes; et le théâtre lui aussi prend des gestes et les pousse à bout: comme la peste il refait la chaîne entre ce qui est et ce qui n'est pas [...]" (Artaud, p. 38).

Camus ne laisse aucun doute quant au but qu'il envisage pour ce spectacle. Il le précise dans l'Avertissement:

Il ne s'agit pas d'une pièce de structure traditionnelle, mais d'un spectacle dont l'ambition avouée est de mêler toutes les formes d'expression dramatique depuis le monologue lyrique jusqu'au théâtre collectif, en passant par le jeu muet, le simple dialogue, la farce et le chœur [...] (TRN, p.187)

En 1932, Artaud avait déjà rejeté le théâtre traditionnel occidental à tendances psychologiques en faveur d'un théâtre total. Ce dernier mêle les éléments du théâtre oriental et les tendances métaphysiques. Son langage est fait de musique, danse, arts plastiques, pantomime, mimique, gesticulation, intonations, architecture, éclairage et

décor. Il s'adresse aux sens du spectateur plutôt qu'à son esprit. L'accent sur les sens a dû résonner chez Camus pour qui la sensualité du monde méditerranéen, éclatant de soleil et de mer, se répandait dans sa pensée et se reflétait dans son oeuvre. Pendant un bref moment, La Peste se souvient de la volupté de sa vie ancienne avec une certaine mélancolie: "La première cigarette, ce n'est donc rien? L'odeur de poussière à midi sur les ramblas, les pluies du soir, la femme encore inconnue, le deuxième verre de vin, ce n'est donc rien?" (TRN, p. 288).

La mise en scène de Barrault, fidèle au théâtre total, fait preuve de la profonde influence d'Artaud dans *L'état de siège*: elle constitue le point de départ de la création théâtrale. En rejetant la division du théâtre en salle et en scène et en employant la technique d'Artaud de mêler toutes les formes d'expression dramatique, Camus réalise son but de créer un spectacle total et collectif. Divers modes théâtraux mis en oeuvre simultanément par Camus dans *L'état de siège* manifestent le théâtre total d'Artaud ainsi que la fragmentation de l'espace scénique. L'attention du spectateur est sollicitée par des actions différentes en même temps. Un exemple se voit dans la didascalie (Première Partie) annonçant des hourras, des cris de joie, des trompettes, de la musique et de petites scènes qui se déroulent aux quatre coins du marché (TRN, p. 198).

Artaud veut faire de la musique un personnage (Artaud, p. 144). Camus donne suite à ce desideratum en faisant débiter *L'état de siège* par une ouverture musicale basée sur la sirène d'alerte. Le bourdonnement du début (TRN, p. 190) se développe en sirène qui s'intensifie progressivement, soulignant ainsi la terreur grandissante des citoyens: le son "[...] se fait [...] plus intense, devient strident et se développe musicalement comme une parole intelligible et menaçante" (*ibidem*). Le thème de l'alerte devient aigu et le ciel

se remplit de signes. Vers la fin de la Première Partie, le bourdonnement de la comète reprend doucement (TRN, p. 227). Les sons que font les cintres qui tombent et vibrent, représentent d'autres innovations théâtrales comme celle que cherchait Artaud (TRN, p. 250).

La musique agit comme un véritable personnage dont les humeurs changeantes reflètent l'action de la pièce. La musique, parfois à l'aide d'un orchestre et de trompettes (TRN, p. 194), devient militaire au début de la Deuxième Partie (TRN, p. 231) et à nouveau remonte. Dans une scène sur la place de la ville, la musique démontre une autre face – celle de la vie traditionnelle des Espagnols. Elle prend la forme d'une "*copla*", chanson populaire espagnole. Les gens déambulent à son rythme (TRN, p. 211). Cependant, il y a un autre effet auditif: le silence qui alterne avec le dialogue et la musique, tantôt silence terrifié (TRN, p. 215), tantôt scène muette (TRN, p. 274).

La technique de l'éclairage et l'effet de la lumière sont d'une haute importance chez Artaud qui cherche des effets de vibrations lumineuses et des façons nouvelles de répandre l'éclairage dans le théâtre. Au début de La Première Partie de *L'état de siège*, le spectateur voit une comète qui "éclaire, en ombres chinoises, les murs d'une ville" (TRN, p. 189). La représentation visuelle d'une comète se déplace et grandit. Sa réapparition à intervalles pendant la pièce perturbe les personnages car ils la prennent pour un signe de guerre: "C'est la comète du mal!" (*ibidem*).

La répartition de la lumière dans *L'état de siège* contribue à la création d'un spectacle total. La lumière illumine des scènes distinctes: au centre, dans la maison du juge, ou bien sur la place de l'église. Dans la Troisième Partie, la lumière éclatante révèle les décors de la Peste "moins impressionnants parce que plus construits" (TRN, p. 275).

Dans la Première Partie, un projecteur illumine l'église et le palais du gouverneur (TRN, p. 214) – technique innovatrice dans le théâtre des années 1940.

Pour définir une idée du spectacle total, Artaud préconise "(...) une mobilisation intensive d'objets, de gestes, de signes, utilisés dans un esprit nouveau" (Artaud, p. 133). Cette approche est évidente dans *L'état de siège*. J'ai déjà parlé de la comète qui annonce la peste et dont les réapparitions suggèrent la maladie. Le commencement de la Première Partie est caractérisé par d'autres signes comme le cri terrible d'une femme qui s'enfuit, le dialogue incompréhensible des personnages (TRN, p. 190) qui devient silence complet, l'immobilité puis la précipitation de la foule (TRN, p. 206). Lorsque le mot *La Peste* est prononcé par un jeune homme, puis répété de plus en plus fort et rapidement par les citoyens, un sentiment de terreur se répand dans la ville de Cadix (*ibidem*). Les coups de radiation infligés sont un signe visuel qui identifie les personnages atteints de la peste et s'ajoutent à l'identification textuelle des malades. C'est un autre exemple du théâtre total qui recourt à différents modes sur la scène pour dire la même chose.

Camus se sert aussi de masques et même de baïllons pour "parler" aux spectateurs; Diego porte le masque des médecins que Victoria appelle "ce masque de tourment et de maladie" (TRN, p. 212). Les malades portent des baïllons qui communiquent une interdiction d'amour et la cruauté de leurs oppresseurs – une notion qui évoque aussi le Théâtre de la Cruauté d'Artaud.

L'état de siège fait aussi appel aux gestes et à la pantomime. On voit le doigt sur la bouche, les "gestes" plus vifs de la fin du Prologue (TRN, p. 196), les malades qui, lorsque le bourdonnement redevient aigu et que résonnent deux coups mats, "[...] se tordent et font deux ou trois gestes [...]" (TRN, p. 209). Suite aux ordres de Diego, on

efface les étoiles, ouvre les fenêtres et regroupe les malades (TRN, p. 275). Quand, dans la Deuxième Partie, La Peste fait face à Diego et veut le marquer, des gardes courent à sa poursuite, la course étant mimée sur les praticables (TRN, p. 249). La pantomime reprend dans la Troisième Partie: des gardes de la Peste se précipitent, mettent des croix sur les portes, ferment les fenêtres, mêlent les cadavres. Puis la même pantomime se répète, à l'inverse (TRN, p. 279).

L'empreinte du théâtre total d'Artaud dans *L'état de siège* de Camus, renforcée par la mise en scène de Barrault, est donc très marquée. Mais c'est surtout la façon dont la pensée d'Artaud réaffirme le lien que ressent Camus avec l'Espagne qui m'intéresse. Les deux auteurs envisagent le théâtre comme manière de s'engager dans les problèmes sociaux et politiques de l'Europe. Il devient leur outil pour lutter contre ce qu'Artaud appelle la dégénérescence. En mai 1933, Artaud déplore le fait que le théâtre français est incapable de répondre à l'inquiétude actuelle de l'état social et exprime “[...] le besoin urgent d'un théâtre qu[i] [...] domine l'instabilité des temps” (Artaud, p. 130). Il insiste pour que le théâtre vise les préoccupations de masses, plus “pressantes” et “inquiétantes” que celles de l'individu (Artaud, p. 134).

ANALYSE THÉMATIQUE

L'état de siège est la deuxième pièce de théâtre où Camus exprime ses idées sur la situation politique de l'Espagne. La pièce résume l'Espagne contemporaine de Camus: la cause des Espagnols républicains, l'échec de leur révolte, la guerre civile et le long règne totalitaire qui s'ensuivit.

Le caractère “espagnol” est renforcé par la présence d’hispanismes de langue et de stéréotypes culturels. L’ambiance “espagnole” est créée dès la Première Partie lorsqu’on entend la copla (TRN, p. 211). L’emploi d’un hispanisme se voit lorsque Nada parle à ses concitoyens: “Qu’y a-t-il, femme?” (TRN, p. 245) et “Bien sûr, homme [...]” (*ibidem*), transposant en français des interjections caractéristiques de l’usage espagnol. De telles interjections, peu usitées en français, reviennent fréquemment dans le texte de *L’état de siège*. “Allez! taureau!” (*ibid*, p. 283), dit encore Nada pour animer un villageois (de l’espagnol “*toro*” – homme robuste et fort). C’est aussi une allusion à un “passe-temps” auquel tiennent beaucoup les Espagnols. Quoi de mieux pour dépeindre l’Espagne, un pays trempé dans la tradition et la pompe, que la corrida? Ainsi, l’ensemble des stéréotypes démontre une “espagnolité” qui permet aux gens de Cadix de retrouver leur solidarité face à la solitude infligée par La Peste. Peu à peu, ils s’unissent et arrivent à une crise dans leur démarche vers la santé.

Nous avons signalé que *Révolte dans les Asturies* est basée sur la révolte des mineurs à Oviedo, sujet d’actualité auquel le jeune Camus a été très sensible. Dans cette deuxième pièce “espagnole”, la réalité historique est représentée indirectement et métaphoriquement mais nous remarquons une suite logique d’une pièce à l’autre. Le développement du thème du mal dans son oeuvre centrée sur l’Espagne s’introduit sous la forme de l’inégalité sociale dans *Révolte dans les Asturies*. Il est rendu plus aïgu par la culpabilité des Français que Camus accuse dans ses essais d’être complices avec Franco. Cette progression thématique correspond à l’âge chronologique du dramaturge. Les idées de Camus deviennent de plus en plus précises et son idée du mal est beaucoup plus prononcée lorsqu’il écrit *L’état de siège*, où La Peste représente la dictature de Franco.

Représentée en 1948, elle est aussi le véhicule par lequel Camus dénonce le franquisme devant le public français ainsi que la complicité des Français avec la tyrannie en Espagne.

L'État de siège est un conflit entre la maladie qui réduit Cadix à l'état d'une ville déshumanisée et le peuple qui lutte pour regagner sa santé. La Peste et La Secrétaire mettent en place, d'une façon tyrannique et cruelle, un règne de la logique; les citoyens sont traités comme des chiffres et les membres d'une même famille sont séparés les uns des autres. Ceux qui résistent meurent.

La cruauté s'intensifie et cause une immense souffrance – tant physique que psychologique. La présence de la maladie est partout. De façon matérielle, les gens ont faim et leurs enfants sont sans abri. A la fin de la Première Partie, on entend des gémissements en même temps que La Secrétaire avance, rayant un nom à chaque pas (TRN, p. 228). La didascalie au début de la Deuxième Partie expose la place de Cadix où les fossoyeurs relèvent des morts. Une charrette amène des cadavres au cimetière. La douleur physique continue dans la Troisième Partie: après avoir reçu des coups de radiation de La Secrétaire, deux hommes meurent et les gardes de La Peste mêlent les cadavres (TRN, p. 279). Même la fille du juge est victime lorsqu'une main lui arrache son cahier et, y trouvant son nom, le raye; elle tombe morte (TRN, p. 282-283). La souffrance est également psychologique. Les gens de Cadix n'ont plus de droit à leur culture ni à la liberté ni aux sentiments humains. L'honneur, la fierté – même l'amour – leur sont défendus. Victimes de La Peste, ils s'unissent dans une solidarité pour lutter. Ils se battent pour regagner leur santé physique et psychologique – le corps et le cœur de l'Espagne traditionnelle.

Dans *L'état de siège* la santé est regagnée par l'acte héroïque de Diego, acte qui mène à la solidarité. A la différence de *Révolte dans les Asturies*, la tyrannie est ici vaincue et la santé rétablie. Au moment de la représentation de *L'état de siège* en 1948, l'Espagne était toujours sous le joug de Franco. Bien que Camus soit mort avant la fin de la dictature, cette pièce projette une fin à la période angoissante que parcourait l'Espagne.

La maladie

Camus sème la notion d'une maladie qui existait déjà à Cadix avant l'arrivée de La Peste. A l'avis de tous, toute forme de gouvernement est égale car les efforts n'aboutissent pas à grand'chose. Un Homme du Peuple, représentant de la ville, réaffirme ironiquement son manque de confiance, quelle que soit la forme du gouvernement en place. Les pauvres restent toujours les pauvres et ils ont toujours faim. Il assure le gouverneur que rien n'est vraiment changé: "L'oignon, l'olive et le pain font notre subsistance et quant à la poule au pot, nous sommes contents de savoir que d'autres que nous la mangent toujours le dimanche" (TRN, p. 204).

"Non, rien n'est changé et cela est bon" (TRN, p. 204). Ainsi le gouverneur léthargique et insouciant qui avait déjà présidé au développement de problèmes sociaux de la ville atteste lui-même son inertie et sa négligence envers les citoyens. La paresse du gouverneur qui avait déjà peiné le peuple dégénère en véritable trahison lorsque, sans remords, il cède son poste à La Peste. En plus il avoue que le changement l'irrite et qu'il aime ses habitudes! (TRN, p.204). En proclamant "Je suis le roi de l'immobilité." (TRN, p. 205), il appuie le statu quo de Cadix et démontre qu'il n'a ni l'intention ni l'énergie

d'y rien changer. De sa part, le Héraut renforce l'attitude du gouverneur en constatant que les bons gouvernements sont les gouvernements où rien ne se passe (TRN, p.194).

Le peuple voit la transition comme la substitution d'un état de misère pour un autre: "Puisqu'il [le gouverneur] s'en va, c'est la Peste qui est l'État" (TRN, p. 222). La trahison et la solitude qui commencent à se rendre évidentes dans Cadix sont extériorisées par le Choeur. Ils se plaignent de leurs maîtres qui abandonnent leurs offices: "[...] voici pourtant que nous sommes seuls [...]" (TRN, p. 223). Rendus à ce point, les gens comprennent pleinement l'étendue du fléau. Le Choeur exprime son tourment: "Nos faces sont scellées, nos pas comptés, nos heures ordonnées [...]" (TRN, p. 249).

Le Mal prend tout d'abord la forme d'une maladie qui se répand dans la ville. Dès le Prologue de la pièce, la comète annonce son arrivée. Les annonces sont textualisées par des personnages symboliques. L'astrologue énumère "[...] sécheresse, famine et peste à tout venant" (TRN, p. 207), le Curé avertit que "Le vieux mal est sur la ville!" et que c'est un châtement du péché mortel (*ibidem*). Un groupe de femmes évoque des images horribles dans leurs répliques. Les gens répètent que dans quarante jours arrivera la fin du monde et on voit même une sorcière qui distribue des remèdes (TRN, p. 208).

Les symboles sont vite suivis du fléau qu'ils annonçaient. La maladie s'attaque d'abord aux quartiers extérieurs où habitent les pauvres. Les spectateurs voient très vite des preuves physiques de La Peste. La didascalie de la scène du marché (Première Partie) parle de corps écartés, de deux hommes portant des marques aux aines et à la gorge, de malades se tordant et agonisant (TRN, p. 209). On entend les gémissements des malades (TRN, p. 214), la cloche des morts sonne et les prières sont récitées dans l'église. La

première charrette aux roues grinçantes passe devant le palais du gouverneur (TRN, p. 228). Vers la fin de la Première Partie, La Secrétaire raye les noms des citoyens sur un registre. Sa méthode est simple. Elle fait trois marques: la première indique que la personne est suspecte, deux marques veulent dire qu'elle est contaminée et trois entraînent sa mort (TRN, p. 218).

La preuve de l'oppression et des atrocités physiques que subissent les citoyens se trouve dans l'accumulation de morts au début de la Deuxième Partie: "[...] les fossoyeurs en tenue de bagnard relèvent les morts" (TRN, p. 231). On voit l'infiltration de la douleur psychologique qui vite devient aussi forte que la souffrance. L'action des gardes qui chassent le peuple devant eux implique que les gens ne sont plus libres de circuler à leur gré – leurs droits civiles disparaissent. En déclarant qu'"[...] Une bonne peste vaut mieux que deux libertés!" (TRN, p. 250), la Peste ne laisse aucun doute que la liberté personnelle a cessé d'exister.

Le peuple de Cadix sombre dans l'abandon et la solitude. La ville souffre d'une triple trahison. Sur le plan municipal, le Juge, au moment de l'abandon à La Peste, ne pense qu'à protéger sa propre famille. Quand sa femme lui rappelle la souffrance des autres, sa réponse est de les laisser et de penser à la maison (TRN, p. 211). Clairement, le sort de sa ville lui importe. L'Église rejoint le gouvernement en laissant les fidèles à la Peste. L'abandon par l'Église est particulièrement pénible pour les citoyens car le Curé prétend inculquer aux fidèles de ce pays catholique un sens de culpabilité. Ses paroles reflètent l'attitude de l'Église que l'épidémie est une punition: "Voici que la punition arrive. Le vieux mal est sur la ville! C'est lui que le ciel envoie depuis toujours aux cités corrompues pour les châtier à mort de leur péché mortel" (TRN, p. 207). Ainsi l'Église

qui s'occupe de la vie spirituelle est aussi insouciante de ses ouailles que l'est le gouvernement de ses citoyens. Cadix est abandonné par son gouverneur, par son juge et par son prêtre. La méfiance des citoyens est maintenant complète et les gens perdent tout espoir. Le Pauvre crie désespérément: "Chrétiens d'Espagne, vous êtes abandonnés!"(TRN, p. 226). Lévi-Valensi interprète l'abandon comme celui, non pas du christianisme mais de la solidarité des hommes des pays libres comme la France qui, en 1936, ont laissé assassiner l'Espagne et ont trahi les républicains espagnols. (Lévi-Valensi, 1968, p. 168). Dans *L'état de siège*, la Peste est l'incarnation de la dictature qui, fidèle aux coutumes contemporaines, fonctionne au lieu de régner.

Dès son arrivée, le fléau vise à écraser le peuple espagnol spirituellement et intellectuellement autant que physiquement. Le processus de la déshumanisation déclenche la souffrance morale quand La Peste proclame l'état de siège à la fin de la Première Partie. Les spectateurs n'ont aucun doute quant à son asservissement lorsqu'elle définit son règne: "[...] si je règne c'est à ma manière et il serait plus juste de dire que je fonctionne" (TRN, p. 228). En plus de subir l'infection mortelle, les citoyens perdront peu à peu leur liberté, seront progressivement aliénés de leurs émotions et privés de sensibilité humaine.

"La suppression, voilà mon évangile" (TRN, p. 278), déclare Nada à La Peste au début de la Troisième Partie. Le règne de La Peste est donc renforcé par la collaboration de Nada, homme du village dont le caractère est fidèle à son nom, mot espagnol signifiant "Rien". Profondément cynique, il change facilement de camp. Il avoue ne noter aucune différence entre le gouvernement antérieur et celui de La Peste: "Peste ou gouverneur, c'est toujours l'État" (TRN, p. 222). A son avis, toute forme de

gouvernement est égale car les efforts n'aboutissent pas à grand'chose. Dès que Nada voit que La Peste est bien installée, il prône le nouvel ordre (TRN, p. 243) et le soutient: "Et si on supprime tout, c'est le paradis!" (TRN, p. 237). Il comprend vite les nouvelles conditions qui nient les droits élémentaires des concitoyens: "On ne te donnera pas un logement parce que tes enfants sont dans la rue. On te donnera un logement si tu fournis une attestation" (TRN, p. 246). Son cynisme devient finalement une philosophie: "Être réglementaire ou ne pas être réglementaire, voilà toute la morale et toute la philosophie!" (TRN, p. 278).

Le goût pour le pathétique et l'esprit romanesque des Espagnols, interdits par La Peste, sont remplacés par l'organisation:

Il est interdit, le pathétique, avec [...] la ridicule angoisse du bonheur, le visage stupide des amoureux, la contemplation égoïste des paysages et la coupable ironie. A la place de tout cela, j'apporte l'organisation. (*ibidem*)

C'est à travers la suppression des émotions, cruellement imposée par La Peste, que la sensibilité de tout un peuple s'éteint. Cadix est sur le chemin de la déshumanisation. L'exigence que les femmes et hommes soient séparés (*ibid*, p. 231) désunit les familles et les couples. Désormais la vie des citoyens sera organisée selon la bureaucratie. Elle se réduit aux chiffres et statistiques. Même la mort sera organisée:

[...] vous allez apprendre à mourir dans l'ordre. [...] ce désordre va être administré. [...] Vous aurez vos fiches, vous ne mourrez plus par caprice. Le destin [...] a pris ses bureaux. Vous serez dans la statistique et vous allez enfin servir à quelque chose. (TRN, p. 229)

Avec l'aide systématique de La Secrétaire la bureaucratie s'impose en pleine furie. La Secrétaire explique à Diego le principe de leur gouvernement – le besoin de la certification: "[...] On peut se passer de pain et de femme, mais une attestation en règle, et qui certifie n'importe quoi, voilà ce dont on ne saurait se priver!" (TRN, p. 232). En

fait, le gouvernement de La Peste exige un certificat précisant même les raisons de vivre. Les certificats sont naturellement requis en plusieurs exemplaires – il en faut un pour l'intéressé et douze pour le bon fonctionnement (TRN, p. 240). Il faut d'abord un certificat de santé avant d'obtenir un certificat d'existence: la vie de l'individu ne possède aucun sens sans être dûment certifiée. Suite à un ordre de La Secrétaire de lui fournir un certificat, le pêcheur qui est veuf, proteste en disant qu'il n'en a jamais eu besoin jusque là: "Un certificat d'existence, pour quoi faire?" (TRN, p. 232).

La certification contrecarre l'atavisme qui jusqu'à là déterminait les rôles sociaux des citoyens. Une Voix du Peuple l'exprime clairement: "Nous sommes bouchers de père en fils. Et pour abattre les moutons, nous ne nous servons pas d'un certificat" (TRN, p. 232). Pendant des générations, sa famille a toujours pu mener à bien son métier sans besoin de documentation.

Suite à l'établissement de la bureaucratie arrivent les interdictions qui pèsent sur la vie publique des citoyens. La Secrétaire, dans la Deuxième Partie, annonce qu'ils doivent supprimer leur vie privée en faveur d'une vie publique: "Du privé! Ces mots n'ont pas de sens pour nous. Il s'agit naturellement de votre vie publique. La seule d'ailleurs qui vous soit autorisée" (TRN, p. 233). La répression devient générale. Du palais du gouverneur, le Premier Alcade interdit tout rassemblement et prohibe tout divertissement. (TRN, p. 214). Le droit des gens de comprendre ce qui se passe leur est enlevé peu à peu: La Secrétaire leur déclare que c'est pour les habituer à un peu d'obscurité. "Moins ils comprendront, mieux ils marcheront" (TRN, p. 222). La police omniprésente sert à tout – même à penser pour les gens et à décider de leur sort dans *L'état de siège*. Les Femmes de la Cité se rassemblent dans la Troisième Partie pour

réclamer leurs droits civils: La Secrétaire leur refuse le droit de faire la révolution. La Police suffit à renverser le gouvernement et même à décider à la place des citoyens la quantité de bonheur qui leur serait favorable. (TRN, p. 281) Quand Diego proteste contre leur système et parle des droits de l'homme, La Secrétaire l'assure que l'organisation est très bonne et que ni lui ni personne d'ailleurs n'est oublié (TRN, p. 269). Désormais le peuple de Cadix ne possède plus aucun droit ni à exercer leur liberté civile ni à mener une vie privée.

L'interdiction de l'amour est une émanation naturelle de la répression des droits à une vie intime. Quand La Secrétaire dans la Deuxième Partie demande au pêcheur pourquoi il ne s'est jamais remarié, il répond tout simplement qu'il aimait sa femme. (TRN, p. 234) Quand Victoria parle de faire l'amour avec Diego, La Secrétaire leur crie qu'il y a des mots qu'il ne faut pas prononcer et qu'elle devrait savoir que ceci est défendu (TRN, p. 259-260). Diego est vite puni de cet acte "humain" quand La Secrétaire le frappe à l'aisselle et le dote d'une deuxième marque d'infection, le contaminant ainsi définitivement. (TRN, p. 260). Victoria déteste le "visage de peur et de haine" (*ibidem*) de son amant et saisit l'objectif de La Peste: "Ils arrangent toutes choses pour que l'amour soit impossible" (TRN, p. 262).

La séparation physique imposée par les autorités est vite intériorisée par les citoyens de Cadix. Le manque de communication physique implique un manque de sensualité car elle empêche les contacts oculaires, auditifs, tactiles, etc. Privés de leur droit de communiquer, leurs émotions sont aussi étranglées. Ainsi se manifeste une vraie frustration chez les Espagnols - peuple connu pour sa joie de vivre, sa sensualité et sa sensibilité.

Je veux bien souligner l'intensité de cette solitude qui se traduit souvent par le silence peu normal chez un peuple animé. Dans *L'état de siège*, elle est une métaphore pour la répression sentimentale et intellectuelle imposée par la dictature franquiste. La souffrance de l'Espagne silencieuse à l'époque où Camus écrit cette pièce devient de plus en plus insupportable pour beaucoup de républicains qui, n'en pouvant plus, s'exilent. Ainsi, la maladie qui commence avec la guerre civile se poursuit dans l'ordre totalitaire subséquent qui durera trois décennies et qui séparera des voisins, des amis et, pire, les membres d'une même famille jusqu'à ce que les villages, les villes, les provinces et finalement tout le pays soient divisés et vivent dans la méfiance, la peur et la haine.

La solitude pénétrante du fléau est rendue encore plus insupportable par la disparition des valeurs chères aux citoyens de Cadix. La Femme du Juge lamente que "[...] l'honneur n'est plus" (TRN, p. 255). La Peste elle-même regrette leur honneur intrinsèque (TRN, p. 229) autant que leur joie de vivre qu'elle dégrade au trait négatif de paresse: "[...] ce peuple-ci n'est pas travailleur. Il aime le loisir, c'est visible [...]" (TRN, p. 232). Elle condamne encore plus vivement l'orgueil propre aux Espagnols: "[...] l'orgueil les tue" (TRN, p. 292). La Peste reconnaît avec perspicacité l'esprit romanesque et leur tempérament marqué par le "pathétique" (TRN, p. 229). Mais, pendant un bref moment, la machine de la logique grince un peu et La Peste aussi, envahie par la sentimentalité, se souvient des anciens plaisirs d'une vie disparue: "J'aime les oiseaux, les premières violettes, la bouche fraîche des jeunes filles" (*ibidem*).

La maladie qu'apporte La Peste est la tyrannie et une immense solitude qui aboutit à la déshumanisation. Au fur et à mesure qu'elle s'infiltré dans Cadix, la souffrance des habitants augmente. Les Espagnols, traditionnellement fiers de leur pays et

de leur culture, sont maintenant réduits à une masse muette. Dans la Deuxième Partie, le Choeur d'Hommes et de Femmes de la Cité, répète ces sentiments: "Nous étions un peuple et nous voici une masse! [...] l'Espagne a disparu!" (TRN, p. 248). Diego, fait écho à ce sentiment: "Où est l'Espagne? Où est Cadix? Ce décor n'est d'aucun pays!" (*ibidem*). L'Espagne qu'il connaît et aime depuis toujours a disparu; en reconnaissant qu'à sa place on a instauré un autre monde déshumanisé où l'homme ne peut pas vivre (*ibidem*), Diego approche d'une crise. On sent que la ville n'en peut plus de cette existence qui le prive de sentiments: "Nous étouffons dans cette ville close!" *ibidem*) dit le Choeur.

L'interdiction de l'amour – auparavant une manifestation de la maladie déshumanisante – renforcera paradoxalement maintenant la solidarité naissante. C'est justement à cause de l'impossibilité de réaliser leur amour que les personnages féminins de *L'état de siège* reprennent des forces pour combattre La Peste. Dans sa lutte pour préserver l'amour qu'elle voue à Diego, Victoria déclare avec conviction: "[...] je serai la plus forte" (TRN, p. 262). La femme du juge méprise la loi de la Peste et réclame à son mari ses droits humains: "Je crache sur ta loi. J'ai pour moi le droit, le droit de ceux qui aiment à ne pas être séparés, le droit des coupables à être pardonnés et des repentis à être honorés!" (TRN, p. 255). En s'unissant avec ceux qui souffrent, elle manifeste sa solidarité avec ses concitoyens et démontre son courage; elle explique à son mari que le droit "[...] est du côté de ceux qui souffrent, gémissent, espèrent. [...] il ne peut pas être avec ceux qui calculent et qui entassent" (TRN, p. 256). Les gens commencent aussi à réclamer la justice. La femme qui n'a pas de toit pour ses enfants cherche une justice qui n'exposera plus ses enfants à la faim ni au froid. Elle proclame: "La justice est que mes

petits vivent” (TRN, p. 247). En pleine lucidité de leurs droits perdus, les gens se réunissent dans la volonté de les regagner; leur solidarité devient une voie par laquelle ils reviennent à la santé.

Jacqueline Lévi-Valensi, dans son article “Camus et l’Espagne”, parle du silence d’un pays étouffé que Camus identifie depuis toujours avec l’Espagne. Dans ce monde où, comme Camus le dit ailleurs, “[...] les bourreaux [...] ont [...] remplacé la hache par le tampon à encre” (E, p. 401), les hommes doivent “[...] apprendre à mourir dans l’ordre” au lieu de mourir “[...] à l’espagnole, un peu au hasard, [...]” (TRN, p. 229). Ce qui frappe chez Lévi-Valensi est son idée que mourir – ou vivre – “à l’espagnole”, c’est s’opposer à tout ce qui dénonce le mouvement de la vie. Car c’est cette exhubérance face au monde méditerranéen et la célébration de la chair, lamentées par La Peste et qui caractérisent cette race ibérique. En signalant le caractère sentimental et dramatique chez les Espagnols comme réaction à l’ordre, la critique met l’accent sur le côté humain dans la pièce. A son avis, le mélange de pragmatisme, de poésie et de mysticisme dans la vision camusienne de l’Espagne affirme ardemment la présence simultanée de l’âme et du corps du peuple espagnol dans *L’état de siège*. (Lévi-Valensi, 1985, p.154).

La Guérison

Pour Camus, les citoyens de Cadix trouvent la solitude difficile à supporter non seulement à cause de leurs caractéristiques inhérentes mais aussi à cause des caractéristiques physiques du pays. A la recherche de repères, les citoyens réclament à maintes reprises les éléments qui ont déterminé leur vie – la mer et le vent. Gaston

Bachelard constate que de l'univers à l'homme il y a une correspondance extraordinaire, une intimité du monde, où l'homme finit par sympathiser avec l'Océan (Bachelard, p. 233). En s'identifiant comme fils de la mer (TRN, p. 224), le Choeur crie: "[...] A la mer! La mer enfin, la mer libre, l'eau qui lave [...]" (*ibidem*). Un lien, basé sur la mer guérissante s'établit entre les citoyens; ce resserrement avec la mer les unit.

Ainsi le pouvoir de l'eau, soit l'eau de mer, soit l'eau fraîche, devient un élément important dans *L'état de siège*. Il s'accroît dans le cri désespéré de Diego qui implore l'eau de la fontaine pour guérir (Bachelard, p.200). La présence des fontaines d'eau fraîche qui jaillissent dans les cours des maisons d'Espagne est surtout appréciée en Andalousie, province souvent atteinte de sécheresse. Source de vie et aussi de guérison, source de fraîcheur, l'eau fraîche dans *L'état de siège* rappelle la fontaine de Jouvence, espérance de guérison (Bachelard, p.199). A travers les pouvoirs primordiaux de la pureté et la fraîcheur, Diego cherche la guérison.

Le pouvoir naturel du vent guérissant glisse également dans *L'état de siège*. Dès une didascalie qui annonce une sorte de vent froid qui se lève, on voit son effet positif sur les habitants. La Sorcière crie: "Voici le vent! Le fléau a horreur du vent. Tout ira mieux, vous le verrez!" (TRN, p. 208). L'Alcade, en citant l'avis de tous les médecins, réaffirme la croyance de la Sorcière dans le vent qui fera reculer la peste (TRN, p. 214 – 215). Le Choeur, représentant la collectivité de Cadix, fait appel à l'eau qui affranchit. (TRN, p. 224) Il se souvient des jours heureux avant l'arrivée de La Peste: "Etre seul devant la mer et dans le vent [...] enfin libéré de ces villes scellées comme des tombeaux et de ces faces humaines que la peur a verrouillées." (*ibidem*) Ce rappel de l'eau et du vent crée une certaine nostalgie chez les citoyens pour l'ancienne Espagne qu'ils ont perdue. Cette

nostalgie se transforme en force positive qui incite les gens à s'unir dans la solidarité pour vaincre la peste.

Les habitants font appel à la force de leur pays qui sert à les unir contre la maladie. Face aux nombreux mauvais présages, malgré le cri que “Même l’Espagne peut mourir” (TRN, p.189) la réplique d’un des concitoyens affirme l’infailibilité de l’Espagne: “Pas l’Espagne, homme, pas l’Espagne!” (*ibidem*). Cette foi collective sera un pas vers la solidarité – leur moyen de retrouver l’Espagne du passé.

De même que l’emploi des hispanismes, Camus se sert de la nostalgie pour illustrer une “espagnolité”. Au début de *L’état de siège*, les spectateurs ont vu les signes du fléau qui arrive et, peu à peu, la progression inexorable de la maladie dans Cadix. Cette maladie enlève les traditions et dérobe tout sentiment aux citoyens; elle les aliène de leur pays et leur interdit l’amour. Maintenant l’ordre bureaucratique de La Peste arrive à son apogée. Les gens commencent à démontrer leur mépris de son règne totalitaire. Des vagues de nostalgie envahissent la ville. Les gens s’alimentent aux souvenirs de leur ancienne patrie et commencent à résister à leur assujettissement. Même La Secrétaire, en se souvenant de sa liberté, dévoile momentanément, son côté humain; à la fin de la Deuxième Partie, elle révèle à Diego comment faire grincer la machine de la bureaucratie.

L’Espagne disparue est évoquée par le peuple dans des images hautement euphoriques. La faim qui passe sa main sur la ville et le bouleversement de leur état civil contrastent avec la bienveillance de la terre fertile et l’harmonie de leur ancien pays. Les citoyens se rendent compte que La Peste impose un “bonheur” qui ne ressemble en rien à celui de leur vie antérieure:

Elle veut que nous soyons heureux comme elle l'entend, non comme nous le voulons. Ce sont les plaisirs forcés, la vie froide, le bonheur à perpétuité. Tout se fixe, nous ne sentons plus sur nos lèvres l'ancienne fraîcheur du vent (TRN, p. 226).

Les souvenirs nostalgiques produisent une véritable douleur chez les habitants dans la Deuxième Partie. Ils se plaignent ouvertement de la répression (TRN, p. 248) et de l'isolement physique et sentimental qu'ils ressentent sous La Peste. Le silence de leur vie sans sentiments apporte une souffrance émotive qui égale leur souffrance physique. Ils doivent s'échapper des bureaux pour retrouver l'abri de l'Espagne des anciens amours:

Mais dans le silence des bureaux, nous écoutons un long cri contenu qui est celui des coeurs séparés et qui nous parle de la mer sous le soleil de midi, de l'odeur des roseaux dans le soir, des bras frais de nos femmes (TRN, p. 249).

Le Choeur des Femmes évoque, à travers de telles images, leurs souvenirs des mers libres, du ciel désert de l'été et de l'odeur éternelle de l'amour (TRN, p. 264). Diego aussi suscite des souvenirs qui l'incitent à se révolter contre le régime qui l'en prive. Vers la fin de la Deuxième Partie, il adresse une accusation à La Secrétaire qui résume les souvenirs de Cadix: "[...] oublié la rose sauvage, les signes dans le ciel, les visages d'été, la grande voix de la mer, les instants du déchirement et la colère des hommes!" (TRN, p. 271).

Au contraire de la plupart des critiques négatives de *L'état de siège*, Michel Autrand, dans son article "*L'état de siège* ou le rêve de la Ville au théâtre", constate que l'originalité de Camus est justement le traitement de la Ville et du personnage collectif (Autrand, p. 57). La collectivité débute dans la fraternité qu'on voit dans la *Révolte dans les Asturies* et s'intensifie dans la solidarité de *L'état de siège*. Autrand souligne que le rôle de la Ville est de regrouper des individus en une collectivité et, sur la scène, en un

personnage collectif. Pour le critique, la Ville représente la réalité de la vie où les hommes s'organisent tout naturellement pour parler, discuter et, enfin, faire face à leurs problèmes. (*ibidem*). Ainsi Autrand fait de la Ville le personnage principal de *L'état de siège*.

Pour Camus, le théâtre est un acte de communion collective. Dans sa biographie de Camus, Lottman parle d'une conversation que Robert Mallet a eue avec l'auteur le 28 septembre de 1959 – à peu près trois mois avant la mort du dramaturge (Lottman, p. 652-53). Selon Mallet, Camus avait besoin du théâtre pour se détendre; le dramaturge algérien disait que le roman isole, tandis qu'une pièce fait communiquer avec les autres. La notion camusienne du théâtre est donc une manière de se rapprocher des autres – un lien direct avec l'humanité. L'accent que met Autrand sur l'importance de la Collectivité de la Ville renforce l'argument que la solidarité des habitants de Cadix est une qualité indispensable pour vaincre la Peste et regagner la santé. Dans la mesure où Cadix représente toute l'Espagne, c'est une valeur que le dramaturge algérien reconnaît chez le peuple espagnol et qu'il idéalise dans *L'état de siège* et dans *Révolte dans les Asturies* de même que dans ses essais "politiques".

L'influence du théâtre grec et l'emploi du Choeur – figuration de la collectivité – sont évidents dans *L'état de siège*. Autrand considère la pièce comme un "rêve toujours recommencé de la mise en spectacle de la Ville et du personnage collectif." (Autrand, p. 57) Le critique parle de la tragédie grecque – en particulier son choeur, sa musique, ses chants et ses danses – à laquelle Camus s'est intéressé (*ibidem*). Autrand voit chez le dramaturge algérien le même accent sur le Choeur auquel il donne la fonction importante de vocaliser les sentiments collectifs des citoyens et de les communiquer à la

bureaucratie. D'autres personnages – le pêcheur, le gouverneur et le curé – ont des noms génériques qui représentent des collectivités de métiers ou de classe. Diego et Victoria représentent plutôt l'Homme et La Femme. Autrand constate que le seul but de Diego, Victoria et Nada est de faire exister la figure centrale de la Ville.

Camus, en voulant donner ainsi une voix à la collectivité dans *L'état de siège*, a voulu retourner à l'ancien théâtre grec. Sur le plan thématique, alors, il y a une association évidente entre l'accent que met Autrand sur la collectivité de la Ville et la fraternité et la solidarité que j'ai soulignées dans les deux pièces "espagnoles" de Camus. Ilona Coombs souligne, comme Autrand, les rapports avec le théâtre grec et la création de mythes "modernes" chez Camus. Elle constate que la grandeur du théâtre camusien vient de ses efforts pour créer des mythes nouveaux qui puissent refléter les immenses perturbations du monde moderne. La justification de la mise en spectacle du collectif se trouve plutôt dans le modèle des mythes grecs que l'écrivain algérien n'a jamais abandonné et qui vise l'intégrité perdue (Coombs, 1968, p. 99). Selon la critique, c'est dans l'intention de dépasser le temps et l'espace pour faire ressortir les valeurs humaines de tout temps – son élément universel, en fait - qu'il faut aborder *L'état de siège* (*ibidem*).

La nostalgie ressentie par la ville exige qu'elle regagne la sensualité de sa patrie perdue. Leur refus de la répression est unanime: "[...] notre coeur refuse le silence. Il refuse les listes et les matricules, les murs qui n'en finissent pas, les barreaux aux fenêtres, les petits matins hérissés de fusils" (TRN, p. 249). Cadix commence à réclamer sa liberté et entame le chemin vers la santé. Le conflit s'intensifie et les citoyens luttent ensemble pour regagner l'ancienne Espagne.

Diego saisit clairement la portée du crime de La Peste. Il voit bien qu'en déshumanisant Cadix, La Peste épuise les gens de sorte qu'ils n'aient plus de force pour se révolter (TRN, p. 271). Il dénonce la bureaucratie qui réduit les individus à une masse (TRN, p. 270). Malgré sa peur, il accuse La Peste de crime, pas uniquement contre les gens de Cadix mais contre toute l'humanité. Ses mots dédaigneux révèlent son mépris: "[...] je ne trouve pas d'excuses au crime que de tout temps l'on a commis contre eux et que pour finir tu as eu l'idée de codifier dans le sale ordre qui est le tien" (TRN, p. 292).

Bien que la ville entière refuse l'oppression, c'est Diego qui s'engage d'une manière active et responsable. En traversant une espèce de crise personnelle qui décidera du sort de Cadix, il rejette ouvertement la Peste: "Je vous refuse, je vous refuse de tout mon être!" (TRN, p. 271). Diego évoque les qualités du peuple espagnol en soulignant fièrement qu'il est d'une race qui honorait la mort autant que la vie (*ibidem*). En pleine révolte contre la tyrannie, Diego reconnaît à ce moment que le seul élément capable de la détruire est la force innée de l'homme. Il déclare La Peste déjà vaincue "[...] parce qu'il y a dans l'homme [...] une force que vous ne réduirez pas, une folie claire, mêlée de peur et de courage, ignorante et victorieuse à tout jamais" (TRN, p. 271-272). Ainsi Diego transforme la condition humaine tordue et torturée par la Peste en une force qui se lèvera et atteindra sa gloire. (TRN, p. 272).

Malgré le désir des gens de récupérer l'Espagne perdue et le rejet de l'oppression par Diego, un élément empêche toujours la révolte contre La Peste. C'est à ce moment dans *L'état de siège* que le rôle important de La Secrétaire est révélé. Dans un moment de faiblesse, elle se permet le luxe d'exprimer son attirance envers Diego et lui dévoile un secret. Bien que cet appel à la sensualité passe presque inaperçu, il nous rappelle sa

présence dans *Révolte dans les Asturies* et nous prépare également pour son développement dans l'oeuvre camusienne future. En avouant que le système de La Peste est excellent, elle dit qu'il y a une malfaçon dans leur machine (TRN, p. 272) et qu'«[...] il a toujours suffi qu'un homme surmonte sa peur et se révolte pour que leur machine commence à grincer» (TRN, p. 273). Bien qu'il ait été poussé par la peur, c'est à ce moment-là que Diego prend son courage par les deux mains: "La Secrétaire: Avez-vous encore peur? Diego: Non" (*ibidem*). En reconnaissance de son action, La Secrétaire lui avoue "Alors je ne puis rien contre vous" (*ibidem*).

Néanmoins, la force d'un seul individu ne suffit pas à retrouver la santé et l'Espagne perdue. Il faut la solidarité de toute la ville. Donc, Diego, citoyen qui s'engage, exhorte ses compatriotes au début de la Troisième Partie: "Réveille-toi, Espagne!" (TRN, p. 276). En rejetant le désespoir, il encourage ses concitoyens à s'engager eux aussi d'une manière active et décisive: "Debout, vous dis-je! [...] détruisez vos certificats, crevez les vitres des bureaux, quittez les files de la peur, criez la liberté aux quatre coins du ciel!" (TRN, p. 277). C'est à travers la force collective et la solidarité que Diego indique le chemin vers la santé.

Ainsi commence la guérison de Cadix. Diego met en marche la révolte quand il incite ses concitoyens à s'unir: "N'ayez plus peur, c'est la condition" (TRN, p. 275). Au moment où on n'a plus peur, la mécanique envahissante ne marche plus. L'épidémie recule et disparaît. En éveillant la solidarité du peuple, Diego s'identifie à la race humaine. Son acte altruiste et héroïque réaffirme sa foi dans les valeurs humaines. Ayant surmonté sa peur de mourir, il refuse la proposition de La Peste de sauver la vie de Victoria et de fuir avec elle (TRN, p. 288). Pour Diego, ces conditions sont inacceptables.

En choisissant la mort, il libère la ville. L'héroïsme de Diego, basé sur sa foi dans l'Espagne, est la valeur humaine qui lui permet de surmonter la tyrannie. C'était la foi de Diego dans la force de l'homme lui-même qui l'a mené à se sacrifier pour Cadix et à guérir ses concitoyens.

La révolte de Diego démontre la révolte individuelle de l'homme face aux circonstances absurdes de la vie. Le thème de la révolte trouve son origine dans la première pièce de Camus – *Révolte dans les Asturies*. C'est surtout la révolte collective des ouvriers contre la bourgeoisie qui nous frappe dans cette pièce; cependant, Camus y dépeint également les révoltes personnelles de quelques-uns des ouvriers. La révolte individuelle devient plus prononcée avec l'acte salvatrice de Diego dans *L'état de siège*. Il n'existe aucune rupture dans le thématique des deux pièces "espagnoles" camusiennes. D'ailleurs, le thème de la révolte préfigure une des grandes idées de la pensée camusienne. Dès ses origines dans *Révolte dans les Asturies*, elle se manifestera à maintes reprises dans son oeuvre – notamment dans son essai *L'homme révolté*, publié en 1951. Dans son livre, *Camus, homme de théâtre*, Ilona Coombs dit que la mort de Diego est le signe du salut de la ville. Selon elle, c'est Le Choeur qui, à la fin de la pièce, définit la justice dans la pensée camusienne: "Non, il n'y pas de justice, mais il y a des limites. Et ceux-là qui prétendent ne rien régler, comme les autres qui entendaient donner une règle à tout, dépassent également les limites" (TRN, p. 299-300). Coombs signale que déjà "la pensée de midi" de *L'homme révolté* se présente à la fin de *L'état de siège* (Coombs, p. 102).

Selon Coombs, la preuve que Camus réussit à créer un mythe contemporain dans sa deuxième pièce "espagnole" se trouve dans l'universalité qui marque *L'état de siège*.

Elle fait remarquer que l'action se passe à Cadix, à une époque non-précisée – ainsi hors du temps. Elle montre que puisque l'action est souvent indiquée par un faisceau de lumière – “[...] le lieu est partout et nulle part” – la critique met l'accent sur l'omniscience de la pièce (Coombs, p. 99). Selon Coombs, la diversité dans la foule des acteurs – mendiants, pêcheurs, ivrognes, juge, amoureux, gouverneur et alcades – sans mentionner le Choeur – fait preuve de l'universalité de la pièce qui engage Cadix tout entier (*ibidem*). Coombs juge que *L'état de siège* constitue le noyau de la pensée de Camus. L'élément humain – la foi inébranable dans l'homme – élève *L'état de siège* au dessus de la politique. Diego reconnaît la grandeur inhérente dans l'homme quand, vers la fin de la Troisième Partie, il fait face à La Peste: “Quoi que tu fasses, ces hommes seront plus grands que toi” (TRN, p. 291). Ainsi Diego enlève le joug de tous ceux qui en souffrent; il élève la condition humaine à la liberté, atteinte uniquement par la solidarité des hommes. La force de l'homme est toujours plus grande que celle de l'oppression. La grandeur que Camus voit dans l'homme va au-delà du cadre de Cadix car elle indique une noblesse intrinsèque à toute l'humanité.

Le philosophe et dramaturge, Gabriel Marcel, dans son compte rendu de *L'état de siège* qui a paru dans *les Nouvelles Littéraires*, a demandé à Camus pourquoi il avait situé l'action de la pièce en Espagne plutôt que dans un pays de l'Europe de l'Est. Camus lui a répondu dans une lettre-essai intitulée “Pourquoi l'Espagne?” publiée dans *Combat* en décembre 1948 (E, p. 391-396). En parlant de la guerre civile espagnole, il écrit: “Pour la première fois, les hommes de mon âge rencontraient l'injustice triomphante dans l'histoire” (E, p. 392). Des événements troublants se déroulaient en Espagne lorsque le jeune dramaturge formait ses idées politiques. Camus est de l'avis qu'une ambition de

tous les écrivains est de “[...] témoigner et crier, chaque fois qu’il est possible, dans la mesure de notre talent, pour ceux qui sont asservis comme nous” (E, p. 395-396). Son engagement dans les événements sociopolitiques de son époque continuera jusqu’à sa mort prématurée.

Camus indique clairement que dans *L’état de siège* il attaque sans discriminer un “[...] type de société politique qui s’est organisée, ou qui s’organise, à droite et à gauche sur le mode totalitaire” (E, p. 391). J’interprète “à droite et à gauche” dans ses acceptions politiques et spatiales. En justifiant à Gabriel Marcel sa décision d’avoir situé la pièce en Espagne au lieu d’un des pays de l’Est, Camus lui pose carrément la question “Pourquoi Guernica?” (E, p. 392). Ainsi il lui rappelle que le fascisme – politique de droite – qui s’était imposée en Espagne était une dictature tout aussi totalitaire que le communisme – politique de gauche – qui se pratiquait en Europe de l’Est. L’expression de Camus souligne aussi que ce type de régime s’organise un peu partout. On en trouve même un exemple juste à côté de la France, régime qui perdure avec la complicité inavouée des Français (E, p. 394). Il extériorise la culpabilité qu’il ressent de la part des Français: “Pourquoi l’Espagne? [...] parce que nous sommes quelques-uns qui ne nous laverons pas les mains de ce sang-là” (E, p. 392). Dans *L’état de siège*, La Peste est une métaphore pour la bureaucratie et le Mal. La Peste devient une véritable maladie collective qui représente, de manière générale, tout gouvernement totalitaire et, d’une manière plus précise, la dictature franquiste en Espagne.

Les valeurs que Camus attribue à l’Espagne sont claires quand il accorde aux Espagnols “[...] le goût de la dignité humaine” (E, p. 393). L’écrivain explique son choix: “[...] aucun homme sensible n’aurait dû être étonné qu’ayant à choisir de faire

parler le peuple de la chair et de la fierté pour l'opposer à la honte et aux ombres de la dictature, j'aie choisi le peuple espagnol" (E, p. 394). En dénonçant ceux qui ne condamnent pas les sociétés totalitaires, Camus – comme Diego – atteste sa solidarité avec les hommes dominés: "[...] je me sens solidaire des hommes qui y souffrent" (E, p. 395).

L'état de siège représente l'adoption par Camus de la visée du théâtre d'Artaud. Le dramaturge algérien reprend au théâtre le thème de la peste dans le but de secouer l'inertie et animer la résistance au Mal qui se répandait en Espagne. Artaud considère la cruauté comme élément primordial à tout théâtre qui "[...] bouscule le repos des sens, libère l'inconscient comprimé, pousse à une sorte de révolte virtuelle [...]" (Artaud, 1964, p. 39).

Michel Autrand conclut qu'il ne convient pas de juger *L'état de siège* par rapport aux autres oeuvres de Camus ni même aux autres productions contemporaines (Autrand, p. 70). Affirme le critique: "[...] il '*L'état de siège*' appartient à l'histoire des grandes aventures théâtrales" (*ibidem*). Loin de la considérer comme le point le plus bas dans un répertoire théâtral médiocre, Autrand déclare que, dans l'oeuvre théâtrale de Camus, *L'état de siège* "[...] apparaît comme un des moments les plus riches, les plus porteurs d'avenir" (*ibidem*)

La continuité thématique qui domine l'oeuvre camusienne est impressionnante. On a vu que le thème de la révolte chez Camus débute et se poursuit dans ses deux pièces "espagnoles". Coombs remarque le même fil de pensée qui tire ses origines d'un bref

séjour à Palme de Majorque en 1935 et informe la première collection d'essais de Camus – *L'Envers et L'Endroit* (Coombs, p. 104 – 05). Camus précise lui-même dans “Amour de vivre”: “Ce n’était pas des actions de grâces qui pouvaient me monter aux lèvres, mais ce Nada qui n’a pu naître que devant les paysages écrasés de soleil. Il n’y a pas d’amour de vivre sans désespoir de vivre” (E, p. 44). On y aperçoit un “sentiment tragique de la vie” qui est sans doute un trait frappant de *L'état de siège* (Coombs, p. 104).

“Aucun homme n’a assez de vertu pour qu’on puisse lui consentir le pouvoir absolu” (TRN, p. 291), déclare Diego à La Peste. Ici se résume le principe de la pensée camusienne. *L'état de siège* manifeste l’engagement total de Camus dans la forme artistique et son opposition à tout totalitarisme; elle témoigne aussi de son appui de la cause de l’Espagne républicaine pendant la dictature franquiste. L’étroit lien s’y voit entre la vie de l’écrivain, le développement de sa pensée et son engagement littéraire, tous intimement liés dans la psyché camusienne.

Il existe des similarités et des divergences entre les deux pièces “espagnoles” d’Albert Camus. Au cours de l’histoire, les événements historiques sur lesquels chaque pièce est basée ont des conséquences importantes car elles mènent, dans les deux cas, à des guerres importantes. L’insurrection des ouvriers asturiens en 1934 représentée dans *Révolte dans les Asturies* aboutit à la guerre civile espagnole de 1934 –1936. Le totalitarisme de Franco guère camouflé dans *L'état de siège* mène à la deuxième Guerre Mondiale de 1939 à 1945 – une guerre qui impliquera presque tous les pays du monde.

Il y a des différences sur le plan thématique des deux pièces. *Révolte dans les Asturies* représente une lutte pour effectuer de l’amélioration dans la société de l’avenir.

L'état de siège dépeint une lutte contre un nouvel ordre qui s'est déjà installé dans la ville de Cadix.

Une différence entre les deux pièces concerne le type d'opposition. La société entière d'Oviedo est divisée en deux secteurs – la bourgeoisie et le prolétariat – qui s'opposent. Ces deux factions sont en fait deux acteurs collectifs: les deux classes représentent deux solidarités. L'ennemi des ouvriers est toute une classe. Les circonstances des citoyens de Cadix dans *L'état de siège* sont différentes: ici toute la ville s'oppose à la Peste. Bien que le but de la lutte dans chaque pièce soit de changer une manière de vie qui leur devient insupportable, la réalisation du but dans chaque pièce est différente. Les ouvriers dans *Révolte dans les Asturies* se battent collectivement. Par contre, dans *L'état de siège*, un seul représentant assumera la responsabilité collective de libérer ses concitoyens de la Peste.

Enfin, les résultats des luttes dans les deux pièces diffèrent aussi. L'insurrection ouvrière dans *Révolte dans les Asturies* aboutit à une réussite partielle tandis que la révolte elle-même échoue: la solidarité répandue parmi les ouvriers vivants élève l'esprit du prolétariat. Par contre, la lutte dans *L'état de siège* finit par une réussite générale; à cause de l'action héroïque d'un personnage qui incite l'engagement des autres, toute la ville de Cadix est libérée du joug de la Peste

Malgré les dissimilitudes entre ces deux pièces, les parallèles nous permettent de voir clairement que *Révolte dans les Asturies* préfigure *L'état de siège* et sur le plan thématique et sur le plan technique. La deuxième pièce "espagnole" de Camus développe les idées qui reflètent sa pensée politique basée sur les événements actuels en Espagne et étale, d'une manière plus détaillée, son adoption du théâtre total.

L'affinité que le dramaturge ressent pour cette pièce est remarquée par Lévi-Valensi. Lui-même commentait sur l'unanimité des critiques négatives avec cette réplique révélatrice: "Ce résultat est d'autant plus regrettable que je n'ai jamais cessé de considérer que *L'état de siège*, avec tous ses défauts, est peut-être celui de mes écrits qui me ressemble le plus" (TRN, p. 1732). Dans son article "Camus et l'Espagne", Jacqueline Lévi-Valensi est de l'avis que *L'état de siège* est l'oeuvre la moins traditionnelle et la moins modérée de Camus et que les thèmes sur la révolte et la liberté s'adaptaient à une écriture aptement libérée et révoltée. (Lévi-Valensi, 1985, p. 156).

L'argument de Lévi-Valensi à propos de son rapport avec l'Espagne est d'un énorme intérêt pour ce mémoire. Elle constate que le fait que le dramaturge a choisi des modèles espagnols pour écrire cette pièce, et les a placés en Espagne avec les motifs historiques et politiques évidemment légitimes, permettait à Camus d'exprimer librement un lyrisme "à l'espagnole" – trait inné en lui. (*ibidem*). Lévi-Valensi met l'accent sur l'espagnolisme inhérent chez Camus: selon la critique, lorsqu'il parle de l'Espagne ce n'est pas seulement qu'il le fait "[...]avec passion [...] mais, c'est parce qu'il laisse [...] "l'espagnol" parler en lui" (Lévi-Valensi, 1985, p.156). Elle conclut que *L'état de siège* reflète un désir conscient chez le dramaturge algérien de son appartenance à l'Espagne. Lévi-Valensi résume ainsi les sources de la profonde affinité qu'éprouve l'écrivain algérien pour sa "seconde patrie" autant que les origines de son oeuvre: "Et lorsqu'il dit de sa pièce qu'elle est 'une oeuvre de colère et d'amour' ou affirme qu'il y propose 'une morale du bonheur' ne définit-il pas, en même temps, les attitudes et les choix qui le lient à l'Espagne, et les raisons d'être de son oeuvre toute entière?" (*ibid*, p.157).

Chapitre 3

Les essais et adaptations

A part les pièces “espagnoles”, Camus a écrit tout au long de sa carrière un certain nombre d’essais où l’Espagne figure au premier plan. Ces essais parlent de politique et de culture et, sans avoir l’envergure créative des pièces, complètent l’image de l’Espagne qu’avait Camus. Si les “pièces espagnoles” – qui s’inspirent de l’actualité politique – montrent une Espagne en lutte, les essais font voir une image totalement idéalisée du pays, de son peuple et de sa culture.

Les prises de position de Camus dans les questions concernant la guerre civile espagnole et la dictature de Franco sont bien connues. Elles sont décelables dans ses oeuvres théâtrales, comme nous venons de le voir dans les chapitres précédents, et sont formulées explicitement dans un certain nombre d’essais politiques. Dans ce chapitre, je m’attarderai peu sur les propos qui concernent la situation politique et historique proprement dite et proposerai plutôt un tour d’horizon des remarques de Camus sur le peuple et la culture espagnole. Je finirai avec une brève évaluation des deux adaptations faites par Camus des pièces de l’Age de l’Or espagnol – *La dévotion à la croix* et *Le*

chevalier d'Olmedo. Avec ses versions Camus cherche à infuser le théâtre français de son temps de l'éclat et de la grandeur qu'il trouve chez les grands dramaturges espagnols.

Il existe dans l'oeuvre de Camus deux images contradictoires de l'Espagne. Les Essais qui idéalisent le pays et la race espagnole dans les plus belles citations qu'il a écrites, offrent un contraste frappant avec les thèmes basés sur l'actualité de ses deux "pièces espagnoles". *Révolte dans les Asturies* nous présente Sanchez, le mineur qui n'hésite pas devant la violence et la cruauté. Dans *L'état de siège* l'ancien Gouverneur, le Juge et le Curé de Cadiz représentent les anciennes imperfections qui existaient avant La Peste. Ainsi les deux pièces donnent une vision assez nuancée de l'Espagne qui diffère de l'idéalisation qu'on voit dans les Essais.

Des premiers essais où il fait mention de l'Espagne jusqu'aux derniers, Camus se sert d'images euphoriques où se marient l'exotisme et l'érotisme. Son affinité pour l'Espagne devient sa mythologie personnelle – une véritable profession de foi. Le goût du bonheur sans espoir et le refus de la résignation, nés pendant sa jeunesse, deviennent les thèmes fondamentaux qu'il reprendra dans *Le mythe de Sisyphe* et *L'homme révolté* (Vivet, p. 3). Lévi-Valensi décrit ainsi l'attachement extraordinaire et multidimensionnel de Camus à l'Espagne:

à la terre, à la culture, au peuple d'Espagne, soutenu par la vision idéalisée d'une Espagne intemporelle, est, tout à la fois, viscéral et intellectuel, sentimental et idéologique, et se manifeste constamment dans ses écrits, tant au plan de l'engagement et de l'action en faveur de l'Espagne républicaine qu'à celui de la création: certaines des images ou certains des thèmes les plus significatifs de l'oeuvre – la liberté, la fidélité, l'exil, l'orgueil de vivre – prennent souvent les couleurs des paysages d'Espagne, la stature de ses habitants, ou se fixent dans les douleurs de son histoire (Lévi-Valensi, 1985, p.141).

Bien que des images troublantes des ouvriers soient présentes dans *Révolte dans les Asturies*, la description du peuple espagnol typique chez Camus est euphorique. La solidarité et le courage des révolutionnaires qu'il fait ressortir dans cette pièce contrastent fortement avec la violence des mineurs dont le personnage de Sanchez est l'exemple. Malgré l'engagement de Camus dans la cause de l'Espagne républicaine, sa vision du pays reste toujours sentimentale et idéalisée. Camus possède donc une notion nuancée d'une Espagne complexe et contradictoire. On remarque un fort contraste entre les images de l'Espagne souffrante et sanglante dans ses pièces "espagnoles" et l'espèce de paradis que l'Espagne représente dans les *Essais*: "Les synthèses, les formules que l'Occident se déchire à découvrir, l'Espagne les produit à son aise" (E, p. 1607).

Des écrivains aux tempéraments hispaniques comme Emmanuel Roblès et Claude de Fréminville apprécient l'affinité de Camus envers sa "seconde patrie". Leur admiration pour l'écrivain algérien est exprimée dans les hommages faits après sa mort prématurée le 4 janvier 1960. La préface d'un numéro spécial de *Simoun* intitulé *Camus l'Algérien* dévoile ce que Camus représentait pour eux:

"Albert Camus était notre ami. [...] Sa fidélité représentait pour nous un encouragement des plus précieux. [...] Son oeuvre témoigne pour tous, qui nous réunissons aujourd'hui autour d'elle comme des frères de soleil [...] de cette présence qui illuminait le coeur des hommes, autrefois lors des grandes fêtes solaires" (*Simoun*, Editorial, p. 2).

Le peuple

Cet attachement "extraordinaire et multidimensionnel" que ressent Camus à sa "seconde patrie" se remarque dans les termes euphoriques qu'il emploie pour évoquer les Espagnols. Ses deux pièces "espagnoles" avec leurs thèmes de courage, de la fraternité des ouvriers et de la justice pour tous révèlent cette idéalisation du peuple. Les mineurs

dans *Révolte dans les Asturies*, tous convaincus que leur révolution apportera l'amélioration des conditions de vie aux générations à venir, rencontrent la mort unis dans une solidarité inébranable. Père le prolétaire intolérant d'injustice et affamé de progrès social, démontre son courage en sacrifiant sa vie pour la révolution. Avec Santiago, Camus attribue l'altruisme aux Espagnols. Lorsqu'il représente les ouvriers, il les élève à un niveau symbolique, les convertissant en martyrs. Malgré la violence dont fait preuve Sanchez quand il tue brutalement l'Épicier, il partage les mêmes buts que les autres révolutionnaires et démontre les mêmes courage et héroïsme – qualités que glorifie Camus.

L'idéalisation de la race espagnole se manifeste tout autant dans *L'état de siège*. Quand Diego crie: "Réveille-toi, Espagne!" (TRN, p. 276), ce n'est pas seulement à l'Espagne qu'il s'adresse mais à toutes les forces vives de l'homme, dont Camus refuse de désespérer. Sa révolte contre la maladie révèle la "fierté" devant laquelle la Secrétaire avoue son impuissance: "Nous triompherons de tout, sauf de la fierté" (TRN, p. 296). Lévi-Valensi constate que pour Camus l'Espagne elle-même "[...] n'est plus un lieu précis [...]" mais la part invincible de l'homme qui rejette la mort, la flamme de la liberté et l'amour passionnée du monde (Lévi-Valensi, 1968, p. 172). Elle suggère que la foi dans le caractère de leur pays que montrent les citoyens au début de *L'état de siège* ne fait pas allusion à l'Espagne. C'est une foi faite d'orgueil d'être homme propre à tout être humain "[...] dont Camus n'a jamais cessé de dire la splendeur, la fragilité et le prix" (Lévi-Valensi, 1968, p. 173).

Camus a, pendant sa vie, écrit un grand nombre d'essais qui démontrent son engagement en faveur de la cause républicaine de l'Espagne. Pendant la guerre civile et

la longue dictature de Franco, dont il ne verra pas la fin, ses essais témoignent de son appui constant des Espagnols opprimés et des exilés de “cette terre asservie” (E, p. 1606) à laquelle il est lié par “la moitié de [son] sang” (*ibidem*). Un fil commun parcourt ces essais “politiques” – l’admiration et l’affinité que ressent Camus pour ses amis espagnols.

Sa glorification du peuple espagnol est exprimée dans un de ses plus beaux textes sur l’Espagne – la “Préface à ‘L’Espagne libre’”, écrit en 1946. Cette préface à une anthologie sur la cause républicaine, *L’Espagne libre*, exprime son inquiétude à l’égard de la dictature franquiste. En admettant qu’il a “[...] des raisons personnelles de choisir”, Camus exalte ce pays – “[...] de toute passion et de toute grandeur”. En réaffirmant son appartenance charnelle à l’Espagne – “Par le sang, l’Espagne est ma seconde patrie” (E, p. 1606) – l’auteur algérien exalte ce pays de contradictions comme le “[...] seul pays du monde où l’on sache unir dans une exigence supérieure l’amour de vivre et le désespoir de vivre” (*ibidem*).

L’étrange union de “cette terre misérable” qui, néanmoins, possède “des secrets royaux” (E, p.1607) sépare l’Espagne de ses voisins européens et l’élève à un rang supérieur. Aux yeux de Camus, elle possède des valeurs “[...] que l’Europe cherche désespérément à formuler, à travers tout un luxe de guerres, de révolutions [...]” (*ibidem*). Camus répond à sa propre question – “Que serait la prestigieuse Europe [...] sans la pauvre Espagne?” (*ibidem*) – par une superbe évocation des parallèles s’entremêlant avec des contradictions pour dépeindre la singulière richesse du pays et du peuple espagnol.

Qu’a-t-elle [l’Europe] inventé de plus bouleversant que cette lumière puissante et magnifique de l’été espagnol, où les extrêmes se marient, où la passion peut être jouissance autant qu’ascèse, où la mort est une raison de vivre, où l’on apporte du sérieux à la danse, de l’insouciance au sacrifice, où

personne ne peut dire les frontières de la vie et du songe, de la comédie et de la vérité. (*ibidem*)

Cette récapitulation de tous les éléments que glorifie l'écrivain algérien dans son idée de l'Espagne fait de "Préface à 'L'Espagne libre'" le noyau de l'idéalisation camusienne de sa "seconde patrie".

Le discours "Ce que je dois à l'Espagne", prononcé le 22 de janvier 1958 et que Camus adresse principalement aux républicains espagnols exilés, rend hommage à des hommes qu'il aimait et admirait (E, p. 1905). En citant les "[...] hommes de mon sang à qui je n'ai jamais rien pu refuser [...]" (*ibidem*), l'auteur algérien exalte ses frères espagnols. L'accent sur le courage et la fierté inhérents à la race espagnole dans *Révolte dans les Asturies* et *L'état de siège* continue dans sa description des exilés. Ils lui ont fourni une espèce de nourriture spirituelle – "[...] des sources chaleureuses [...]" qui lui sont nécessaires pour combattre "[...] l'assombrissement [...]" et le dessèchement "[...]" (E, p. 1908) qu'un écrivain de combat rencontre dans la lutte contre le totalitarisme. Camus mentionne que l'amitié des exilés espagnols qui ont accepté fièrement la douleur interminable de l'exil l'a aidé à s'échapper du mal commun de la société où il vit et de continuer sa lutte pour la vraie liberté.

Une certaine réciprocité se démontre dans la relation entre Camus et l'Espagne dans cet essai. L'appui constant des républicains trouve une réplique dans l'accueil et le soutien qu'eux, de leur côté, lui rendent. L'écrivain algérien se dit conscient de l'encouragement de ces hommes qui l'ont soutenu dans les moments de découragement (E, p.1905). La valeur qu'il estime le plus chez les exilés est leur amitié active et généreuse (E, p.1908). Camus se considère comblé d'avoir reçu la fidèle et loyale amitié espagnole qui l'a aidé à vivre et qui a récompensé son engagement dans la cause de

l'Espagne républicaine (*ibidem*). En guise de gratitude, Camus promet sa propre fidélité: "Je ne vous quitte pas, je vous reste fidèle."(*ibidem*).

A cause de son ascendance espagnole Camus ressent l'exil des républicains comme le sien. Jacqueline Lévi-Valensi voit un symbolisme dans l'exil des républicains espagnols qui nourrit le mythe de l'Espagne chez Camus. A son avis,

aussi ardente que soit dans l'âme de l'exilé la présence de sa patrie, elle perd un peu de sa réalité, elle se transforme en paradis perdu de toutes les joies; la mémoire le fixe en certaines images; elle aussi devient symbolique. Et c'est peut-être par un semblable processus que naît ce que l'on pourrait appeler le mythe de l'Espagne pour Camus (Lévi-Valensi, 1968, p. 158-159)

Ainsi, Camus a été influencé par l'éloignement des exilés qui idéalisait aussi leur pays mais à un moindre degré que lui car ils y ont témoigné des atrocités de la guerre civile. Camus n'aurait qu'une connaissance limitée ayant fait un bref séjour aux Baléares en 1935 (Lottman, p.90) au début de sa carrière. Il existe donc en fait un double débrayage ou aliénation de la part de Camus par rapport à l'Espagne qui, sans doute, contribuait chez lui à ce que Lévi-Valensi identifie comme un mythe du pays ibérique.

Le fil de l'idéalisation parcourt les autres essais politiques de Camus qui attribuent au peuple les mêmes qualités qu'il admire tant – l'accueil, l'amitié, la fraternité, la solidarité et la fidélité. Un court essai non daté, "Espagne", reprend les caractéristiques évidentes de la race ibérique dans les pièces "espagnoles" et permet au peuple de maintenir l'espoir de la liberté pendant la dictature de Franco. C'est "[...] cette force irréductible qui niera toujours les prisons et les camps, l'oppression physique et morale ..." (E, p. 1791).

Camus prône les Espagnols et du passé et du présent comme maîtres de la liberté dans "19 juillet 1936" (E, p. 1796). Il considère que c'est de l'Espagne "[...] que

quelques-uns d'entre nous ont appris [...] à accepter sans défaillance le dur devoir de la liberté" (*ibidem*). Il fait l'éloge de l'altruisme du peuple espagnol auquel appartiennent Santiago et les révolutionnaires dans *Révolte dans les Asturies*. (E, p. 1797). Les valeurs de l'altruisme et du courage face à la souffrance inhérents aux Espagnols semblent faire allusion aux formules que cherchent les pays de l'Ouest, selon la "Préface à 'L'Espagne libre'".

Sa comparaison du statut des Espagnols sous le poids de la tyrannie à celui de ses voisins européens démontre que, singulièrement, c'est l'Espagne qui témoigne de plus d'espérance. Camus déclare: "Paradoxalement, c'est ce peuple affamé, asservi, exilé de la communauté des nations qui est aujourd'hui le gardien et le témoin de notre espérance. Lui [...] est vivant, souffre et lutte" (E, p. 1795). Son idéalisation du peuple espagnol le transforme en martyr lorsqu'il tient compte de sa peine et du sang qu'il a sacrifié. Étant source de vie généreuse, Camus envisage une Europe moralement appauvrie après la Deuxième Guerre Mondiale qui se fera revivre du génie et de la liberté de l'Espagne (E, p. 1796).

L'idéalisation est si profonde que Camus refuse la possibilité – même vingt ans après l'éclatement de la guerre civile – que la liberté leur soit inaccessible. "Préface à un numéro spécial anniversaire de 'Témoins'", publié en 1956, atteste sa croyance dans l'émergence d'une nouvelle Espagne. Il déclare que l'Espagne bouge et remarque que les protestations des ouvriers de Navarre et de Biscaye autant que celles des étudiants de Madrid sont signes du progrès social. (E, p. 1801). Sa glorification ne lui permet pas de céder "[...] au fantôme d'une Espagne vaincue [...]" mais au contraire, d'envisager "[...] l'Espagne de l'avenir [...] celle de la liberté" (E, p. 1802). On voit que sa foi inébranlable

dans le pays lui permet de dépasser l'oppression sous le totalitarisme pour voir rétablir dans le futur la splendeur de l'ancienne Espagne.

La culture

L'intérêt que porte Camus à sa "seconde patrie" ne se limite pas à la politique. De même que les événements historiques en Espagne, les richesses de sa culture ont également impressionné l'écrivain algérien. Son appui continu de la cause républicaine se mêlait à son énorme admiration pour la culture espagnole. Son enthousiasme se voit dans des essais qui décrivent les divers aspects culturels.

Une brève mention de l'admiration de Camus pour la civilisation espagnole se trouve dans son essai "Amour de vivre" (*L'envers et l'endroit*), écrit pendant un séjour à Palma, en Italie. En parlant de la joie qui définit la vraie civilisation, il cite le peuple espagnol comme un des rares en Europe qui soit civilisé. On remarque la réapparition du thème de la joie de vivre – une qualité de ses frères Espagnols qu'il estime et qu'il présente aussi dans *Révolte dans les Asturies* et dans *L'état de siège*. Ses pièces mettent l'accent sur la perte de l'ancienne Espagne où les gens, traditionnellement dorés par le soleil et rafraîchis par le vent et la mer méditerranéens, sont maintenant dépourvus de la liberté de s'aimer et des plaisirs de la vie.

"J'aime la maison nue des Arabes ou des Espagnols" déclare Camus dans la Préface à *L'envers et l'endroit* (E, p. 7). L'architecture arabe et celle de l'Espagne partagent une simplicité structurale de la maison, qui certes inclut le style désencombré de son intérieur – un goût esthétique apprécié par l'écrivain algérien. L'appréciation de Camus pour l'architecture espagnole s'est cultivée pendant de longues heures passées

dans le petit cloître de la cathédrale San Francisco et se démontre aussi dans “Amour de vivre”. L’auteur algérien est impressionné par la couleur d’une colonnade qui luisait de “[...] ce beau jaune doré qu’ont les vieux monuments en Espagne” (E, p. 43). Le jaune doré évoque le soleil et la couleur des peaux nues qui est changée par ses rayons; la sensualité devient un élément primordial que j’approfondirai dans le Chapitre 4.

Le respect de Camus pour la culture espagnole inclut également son émerveillement devant la richesse de sa peinture. En parlant du peintre Goya, il se montre surtout impressionné par ses cadavres mutilés après une guerre, ce qui n’étonne pas étant donné les événements politiques en Espagne. Il cite les mots du peintre qui dévoile l’opinion de Goya sur la guerre: “[...] grande prouesse, contre des morts” (E, p. 785). Dans son essai “Petit guide pour des villes sans passé” (*L’été*), l’écrivain algérien compare les grandes villes de son pays natal –Alger, Oran et Constantine – et les villes espagnoles. Camus souligne que c’est surtout Oran, avec son quartier espagnol, qui ressemble au pays ibérique. Il conclut: “C’est à l’Espagne que cette terre ressemble le plus” (E, p. 848) Bien qu’Oran ait quelque chose d’espagnol et que Constantine ressemble un peu à Tolède, il les appelle les “villes sans passé” (E, p. 847). L’Espagne, qui abonde en souvenirs et en oeuvres d’art, apporte à ces villes sa tradition reliant ainsi culturellement non seulement les deux pays mais aussi le monde occidental au monde oriental.

La littérature espagnole est le plus important de tous les aspects culturels pour l’écrivain algérien. Il lamente que l’Espagne de Cervantes et d’Unamuno est “[...] une fois de plus jetée à la rue” en faveur de l’Espagne de Franco (E, p. 781). De manière révérente, il évoque la mort dans un camp de concentration français d’un autre grand

poète espagnol, Antonio Machado dont “[...] l’Europe mesurera un jour la grandeur [...]” (E, p. 1606). Camus compare d’une manière dérisoire “[...] ce que fut le pays de Cervantes [...]” (E, p. 1607) au “grotesque” qui, “[d] epuis sept ans [...] est le seul produit espagnol qui puisse se manifester” (*ibidem*). L’écrivain algérien, en culpabilisant la France, ressent la situation espagnole “[...] comme une tragédie personnelle” (E, p. 1604). Il fait ressortir la manière dont la politique de l’Espagne de son temps éclipse sa grande littérature du passé et du présent. Il fait aussi mention du philosophe Ortega y Gasset (E, p. 1802). Son hommage à Salvador de Madariaga, auteur et homme politique exilé, reflète son appréciation de l’ “[...] image digne et fière de l’homme et de l’intellectuel” (E, p. 1806). Sa profonde admiration pour toute la culture espagnole ne peut pas être exprimée plus clairement que dans son adresse aux exilés espagnols : “[...] j’ai envers votre patrie, sa littérature et son peuple, sa tradition, une dette qui ne s’éteindra pas” (E, p. 1907). La dette dont parle Camus trouve ses origines dans les attributs de ses camarades espagnols qui lui ont appris des leçons primordiales, dans leur amitié qui l’a aidé à persister dans un métier solitaire, et dans leurs génies littéraires qui l’a profondément inspiré.

Comme homme de théâtre, c’est surtout au théâtre espagnol qu’il s’intéresse. Camus annonce l’exécution en 1936 de Federico Garcia Lorca – poète et dramaturge – dans la guerre civile comme preuve “[...] des temps où les poètes peuvent être fusillés par ceux que leur existence contredit” (E, p.1606). Les activités de Camus reprennent souvent celles de Federico Garcia Lorca – incarnation de l’âme espagnole. Camus et Lorca jouèrent les mêmes rôles. Chaque dramaturge fut acteur, metteur en scène et directeur d’une troupe ambulante qui jouait des pièces de l’Age d’Or espagnol – *La vie*

est un songe de Calderón et *Le chevalier d'Olmedo* de Lope de Vega. On n'est donc pas étonné de voir apparaître plus tard les versions camusiennes des pièces de théâtre de ces génies espagnols sur les scènes de la France africaine d'après-guerre. En fait, cette dernière oeuvre sera adaptée en français par Camus en 1957. Finalement, Lorca et Camus sont de l'avis que le théâtre est un art pour les masses et que son rôle primordial est d'éduquer le peuple.

Les adaptations

Les adaptations sont les plus importants de tous ses hommages à la littérature espagnole. C'est dans le répertoire du Siècle d'Or que Camus cherchera un renouvellement du théâtre français d'après-guerre. Camus a fait deux adaptations du théâtre du Siècle d'Or – *La dévotion à la croix* de Calderón de la Barca et *Le chevalier d'Olmedo* de Lope de Vega. Étant donné que *Révolte dans les Asturies* a paru en 1934 – tout au début de sa carrière théâtrale et que *Le chevalier d'Olmedo* a été représenté en 1957 – trois ans avant sa mort, il est clair que le théâtre espagnol est un des projets qui occupaient Camus jusqu'à sa mort.

Les versions françaises de Camus restent fidèles aux textes originaux. Camus explique dans L'Avant-Propos de *La dévotion à la croix* qu'il souhaite produire une traduction fidèle au texte de Calderón mais plus commode à déclamer sur la scène (TRN, p. 525). Il précise que sa version n'est pas une adaptation et qu'elle a recueilli tout le dialogue de la pièce originale: “[...] elle vise surtout à fournir un texte de représentation, écrit pour des acteurs” (*ibidem*). L'Avant-Propos du *Chevalier d'Olmedo* annonce que la version camusienne “[...] obéit [...] au même souci que *la Dévotion à la croix* [...] de

donner aux acteurs [...] un texte qui, tout en restant fidèle à l'original, puisse être dit" (TRN, p. 717). Camus témoigne d'une grande sensibilité à la différence entre langue écrite et langue orale et tâche de produire un texte dicible, dépourvu par exemple de propositions participiales initiales. Bien que Camus ne prétende pas avoir résolu tous les problèmes de traduction, sa version "[...] essaie de retrouver le mouvement du dialogue et de l'action tout en respectant la préciosité du texte [...]" (*ibidem*).

L'adaptation camusienne de *La dévotion à la croix* de Calderón a été représentée pour la première fois le 14 juin 1953 sous la direction de Marcel Herrand au Festival d'art dramatique dans la cour du château d'Angers. L'Avant-Propos annonce que c'est Marcel Herrand, "[...] séduit par cet extravagant chef-d'oeuvre [...]" (TRN, p. 525) qui conçoit le projet de représenter une nouvelle traduction. Camus exprime son émerveillement devant le génie de Calderón en déclarant qu'"On y a été aidé par les audaces de pensée et d'expression du plus grand génie dramatique que l'Espagne ait produit" (*ibidem*). Le dramaturge français vise à faire ressortir la jeunesse et l'actualité du théâtre espagnol (*ibidem*).

Quatre ans plus tard, le 21 juin 1957, la version camusienne du *Chevalier d'Olmedo* est créée dans le cadre du Festival d'art dramatique d'Angers. L'admiration de Camus pour cette pièce de Lope de Vega est sans bornes. De même que dans *La dévotion à la croix*, ce sont surtout les leçons universelles de courage et de grandeur que Camus veut mettre en valeur. Il essaie surtout d'accentuer la jeunesse du *Chevalier d'Olmedo*: "J'espère qu'on sera sensible [...] à la jeunesse et à l'éclat de cette pièce, une des plus réussies de Lope de Vega et qui rappelle souvent *Romeo et Juliette* par l'entrecroisement des thèmes de l'amour et de la mort" (TRN, p. 718). Camus considère que cette pièce,

écrite il y a cinq siècles, peut toujours inspirer le théâtre français du vingtième siècle. Camus veut transmettre les richesses du théâtre espagnol du Siècle d'Or aux spectateurs français dépourvus d'idéalisme et désenchantés de la condition humaine d'après-guerre. (TRN, p. 525). Tout le théâtre "espagnol" de Camus – soit ses propres pièces ou ses adaptations – est lié à la politique de son temps. On se rappelle que *Révolte dans les Asturies* et *L'état de siège* appuient les Républicains espagnols; *La dévotion à la croix* et *Le chevalier d'Olmedo* cherchent également à soulever les âmes découragées des Européens: "Dans notre Europe de cendres, Lope de Vega et le théâtre espagnol peuvent apporter aujourd'hui leur inépuisable lumière, leur insolite jeunesse, nous aider à retrouver sur nos scènes l'esprit de grandeur pour servir enfin l'avenir véritable de notre théâtre" (*ibidem*).

L'Espagne pour Camus a toujours quelque chose d'admirable qu'il veut faire ressortir dans son théâtre. Il destine ses pièces situées en Espagne aux masses et s'en sert pour communiquer avec les spectateurs. En fait, il n'existe pas de rupture dans la vision camusienne du rôle du théâtre dans les vingt ans qui s'écourent entre *Révolte dans les Asturies* et *Le chevalier d'Olmedo*. On voit l'éloge des révolutionnaires dans *L'état de siège* lorsque Camus souligne "[...] une force [...], une folie claire, mêlée de peur et de courage, ignorante et victorieuse à tout jamais" (TRN, p. 271-272) chez l'homme espagnol incarné par Diego. Ses versions françaises de *La dévotion à la croix* et *Le chevalier d'Olmedo* cherchent à faire renaître le théâtre français de son temps par la passion de vivre et l'esprit de grandeur du théâtre espagnol du Siècle d'Or.

Le même fil de l'idéalisation continue dans sa notion embellie du peuple et de l'histoire espagnols. Jacqueline Lévi-Valensi constate que le théâtre exprime la réalité de

l'Espagne et glorifie ses aspects essentiels (Lévi-Valensi, 1968, p.160-161). La richesse et l'esprit de grandeur du théâtre espagnol correspondent à ceux que Camus retrouve chez le peuple espagnol. Ce sont surtout les personnages de Dona Ines et Don Alonso du *Chevalier d'Olmedo* et Eusébio et Julia de *La dévotion à la croix* qui nous font voir leur immense fierté comme êtres humains autant que leur audace face à tout obstacle; ils démontrent le même sens de fidélité et d'honneur qui caractérisent les personnages de *Révolte dans les Asturies* et *L'état de siège*. La grâce qui préfigure leur "dévotion" permet à Eusébio et à Julia de vaincre et la vie et la mort. Donà Inès ne voit que le beau chevalier qui soit à sa même hauteur; lors de le mort de celui-là, sa seule option est de s'en aller au couvent. Lévi-Valensi résume les caractéristiques du peuple espagnol, tellement idéalisés par Camus, qui se reflètent dans les adaptations du *Chevalier d'Olmedo* et de *La dévotion à la croix*:

Tous ont une pureté, un goût de l'absolu, une manière d'aller au bout de leurs désirs qui ne peuvent se résoudre que dans et par la mort: ils sont bien de ce pays où "l'amour de vivre" ne se sépare pas du "désespoir de vivre", où les actes trouvent leur source dans les passions les plus vives et les plus exigeantes (Lévi-Valensi, 1985, p.150).

Conclusion

L'Espagne et la Méditerranée

Pendant la domination arabe, l'Espagne, située géographiquement à la jonction d'Europe et d'Afrique, devient en fait le prolongement de l'Afrique. Une fusion de la géographie et de l'histoire de l'Espagne trouve son origine dans l'occupation musulmane de la péninsule ibérique qui a débuté au milieu du huitième siècle et a duré pendant huit siècles. De cette intégration est née “[...] une compréhension presque amicale [...] une tolérance mutuelle” (Visdominé, p. 86). Un style hispano-mauresque dont les traces sont toujours visibles est un des résultats de cette entente. Visdominé commente un article de Christine Burucoa – “L'Espagne maure” – publié dans *Simoun*, revue littéraire française qui parut à Oran entre 1952 et 1961, où l'auteur souligne l'héritage arabe demeuré dans l'âme collective de l'Espagnol “[...] sensible au dualisme de sa nature. Sa chair et son esprit s'opposent violemment” (*ibidem*). Cette dualité du tempérament espagnol se résume dans l'expression “Sol y sombra”. Les corridas qui commencent traditionnellement à cinq heures de l'après-midi quand le soleil bat son plein obligent les aficionados à choisir une place “al sol” – au soleil – ou “a la sombra” – à l'ombre. “Sol y sombra” est aussi une image poétique apte à résumer la dualité du caractère espagnol. L'ardeur du soleil est positive tandis que l'ombre véhicule des connotations négatives. Sur le plan

politique, le soleil rappelle la liberté au contraire de l'ombre qui est associée à l'oppression et à la souffrance.

Des vestiges de la magnifique culture arabe se manifestent dans sa superbe architecture et les traditions mauresques perdurant en Espagne d'une génération à l'autre. Entre toutes les régions de l'Espagne, l'Andalousie est celle qui porte l'empreinte la plus visible de l'occupation mauresque. A part Oviedo, lieu déterminé par l'histoire, Camus préfère dans ses écrits des sites d'Andalousie, région où les cultures espagnole et arabe sont le plus inextricablement mélangées. Porcuna est la ville natale d'Alonso dans *Révolte dans les Asturies* et Cadix le lieu d'action dans *L'état de siège*.

Les études historiques sur l'immigration espagnole au Maghreb témoignent de la présence des Espagnols dans la région bien avant les Français (Flores, p. 36). Beaucoup d'autres Espagnols ont immigré en Algérie après la conquête française de 1830 (Déjeux, p. 5). Ils ont quitté leur terre natale pour échapper de la misère. Jean-Claude Visdominé constate qu'entre les années 1952-61, le tiers de la population de la ville d'Oran est d'origine espagnole (Visdominé, p. 85). D'après lui, la raison est la proximité géographique de l'Espagne couplée avec l'histoire d'Oran qui a des liens forts avec l'Espagne depuis le onzième siècle (*ibidem*). De part sa proximité géographique, l'Afrique sert d'asile aux émigrés espagnols. Visdominé mentionne deux grandes vagues d'émigration espagnole vers l'Afrique dont la première date de la prise de Grenade en 1492 par les Rois Catholiques. La deuxième vague a lieu vers la fin du dix-neuvième siècle comme conséquence de la chute de l'Empire espagnole pendant la règne d'Alfonse XII: la perte de Cuba, Puerto Rico, les Philippines et Guam a terminé la guerre avec les Etats-Unis et l'armée espagnole a été détruite. En 1939, une troisième vague d'émigrés

composée de réfugiés politiques fuyant le régime franquiste en Espagne imprègne davantage l'Algérie d'une ambiance hispanique.

Jean Déjeux mentionne que Bab-el-Oued, le faubourg espagnol d'Alger, témoigne d'un entrecroisement des deux pays – voire des deux continents: “O Espagne frottée d'Arabie! O Arabie mêlée si profondément d'Espagne”; pour Déjeux, Bab-el-Oued, de même que Belcourt, est “un morceau d'Espagne transporté en terre africaine” (Déjeux, p. 10).

Comme je l'ai déjà fait remarquer, Camus a passé son enfance et son adolescence dans le quartier populaire de Belcourt où le nom général “espagnol” désignait encore, dans les années 1930, les récents immigrés dont le niveau social, en général, était bas. Lottman fait ressortir la mosaïque des cultures qui existait à Belcourt; il note qu'à l'époque de l'enfance de Camus, les élèves du quartier avaient un mélange de noms de famille dont beaucoup, comme Almadovar, Graviero, Guardiola, Madrid, Moscardo et Santiago, étaient espagnols (Lottman, p. 34)

Camus est vivement conscient de la fusion géographique, historique et culturelle qui existe entre l'Espagne et l'Afrique. “L'Afrique commence aux Pyrénées” (E, p.1918) déclare-t-il. Dans son essai “La culture indigène. La nouvelle culture méditerranéenne”, il signale: “L'Afrique du Nord est un des seuls pays où l'Orient et l'Occident cohabitent” (E, p. 1325). Pour Camus, la vraie Méditerranée, caractérisée par les places désertes à midi et la sieste en Espagne, se rapproche du moyen Orient (*ibidem*). Il signale qu'un Espagnol ou un Italien a le même style de vie à Alger que les Arabes qui habitent à côté (*ibidem*). Camus considère que cette rencontre géographique, historique et culturelle entre l'Orient et l'Occident est le génie méditerranéen.

L'opposition entre la pauvreté et la lumière qui imprégnaient la jeunesse de Camus marque profondément sa vie professionnelle et sa vie personnelle. Malgré l'humilité de sa vie dans Belcourt, Camus constate dans la préface à ses essais *L'envers et l'endroit* qu'il n'avait pas rencontré le vrai malheur avant de connaître les banlieues froides de Paris, auxquelles la misère arabe la plus affreuse ne peut s'y comparer. (E, p. 7)

Ses premières expériences lui ont même été bénéfiques car

[...] la belle chaleur qui régnait sur mon enfance m'a privé de tout ressentiment. Je vivais dans la gêne, mais aussi dans une sorte de jouissance. Je me sentais des forces infinies [...]. Ce n'était pas la pauvreté qui faisait obstacle à ces forces: en Afrique, la mer et le soleil ne coûtent rien (E, p. 6).

Sa position à “[...] mi-distance de la misère et du soleil” (E, p. 6) a permis à Camus d'établir tout naturellement un équilibre entre le spirituel et le sensible d'une part et le pessimisme de la vie d'autre part. La misère empêche de croire que tout est bien sous le soleil et dans l'histoire: le soleil lui a appris que l'histoire n'est pas tout (*ibidem*). De la puissance émanant du soleil, naît sa “religion “ basée sur le monde sensuel. Il proclame: “Changer la vie, oui, mais non le monde dont je faisais ma divinité” (*ibidem*). Ainsi il comprend tout jeune un sentiment qui deviendra fondement de sa pensée et marquera son oeuvre future. L'écrivain algérien n'abandonnera jamais son culte de la Méditerranée. Il y prendra souvent des repères pour retrouver sa force pendant les périodes de sa vie où il connaît le désespoir, soit sur le plan personnel, soit dans la sphère de l'engagement social et politique. “Je veux dire seulement que parfois, quand le poids de la vie devient trop lourd dans cette Europe encore toute pleine de son malheur, je me retourne vers ces pays éclatants où tant de forces sont encore intactes” (E, p. 836).

L'écrivain algérien évoque en termes euphoriques des images reflétant "l'espagnolisme" de son milieu à Belcourt. Le jeune Camus absorbe l'ambiance espagnole qui l'entoure et la reproduira comme arrière-fond de ses pièces dont l'action se déroule en Espagne. Le même "espagnolisme" se reprend dans les essais qui portent sur l'Espagne. Une superbe description des soirs d'été à Alger se trouve dans "Entre oui et non" (*L'envers et l'endroit*), écrit quand l'auteur avait vingt-deux ans. Camus rappelle l'habitude très espagnole des ouvriers qui se mettaient au balcon ou bien descendaient des chaises dans la rue où "[...] l'on goûtait le soir" (E, p. 24).

On remarque l'association entre la sensibilité physique et les expériences ressenties dans son enfance. Le verbe "goûtait" fait appel au sens gustatif et se trouve relié à la sensation de la jouissance du soir. Sa représentation visuelle de la beauté du ciel et de la nuit pleine d'étoiles d'Alger s'enrichit du verbe à connotation auditive: "Nuits d'été, mystères où crépitaient des étoiles!" (*ibidem*). Les images variables évoquant son enfance font appel aussi au sens olfactif: un "[...] couloir puant [...]" (*ibidem*) et "Toute l'odeur du quartier [qui] remonte par la fenêtre [...] l'odeur des brochettes de viande grillée [...]" (E, p. 29). Les sons familiers du soir complètent sa description de Belcourt: "Un ivrogne [...] chantonnait au coin d'une rue" (E, p. 25), "L'accordéon du café voisin, la circulation qui se presse au soir, [...] un enfant qui pleure dans la rue" (E, p. 29). Camus nous invite à "goûter" avec lui par tous les sens les soirs à Belcourt où se confondent l'algérien et l'espagnol. De nombreux souvenirs d'enfance imprégnés de sensations variées – sons, odeurs et vues – présentent un panorama coloré et fort sensuel. La sensibilité de l'écrivain algérien par rapport au monde physique, née pendant son

enfance à Alger, se manifestera dans son oeuvre comme sensualité et deviendra une des bases de la pensée camusienne.

Selon Jean Grenier, l'ancien instituteur de Camus au Grand Lycée d'Alger, on retrouve dans ses écrits, une parfaite harmonie entre les deux éléments fondamentaux de sa vie: la mer et le soleil. (Grenier, 1968, p. 9). "Au centre de mon oeuvre, il y a un soleil invincible" dit-il (Camus, 1968, p. 9). La géographie semblable d'Espagne et d'Algérie forment la base chez Camus d'un culte de la Méditerranée dont l'accord entre l'homme et son milieu reflète son image idéalisée de sa "seconde patrie".

Géographiquement, l'Algérie et l'Espagne partagent le même climat. La joie de vivre algérienne qui découle des belles températures dont l'écrivain jouissait lui rappelle l'Espagne. La mer et le soleil ajoutent une sensualité qui lie les deux pays. Cette sensualité émane de la sensibilité au climat méditerranéen qui devient un aspect primordial dans son oeuvre. Camus ne cesse dans ses écrits de revêtir le climat espagnol d'images éblouissantes et exotiques qu'il puise dans son enfance. "[C]ette lumière puissante et magnifique de l'été espagnol [...]" (E, p. 1607) écrit-il dans "Préface à 'L'Espagne libre'", intégrant la sensualité physique du climat à une vision idéalisée de l'Espagne.

Jean Déjeux constate que vers les années 1935, le monde littéraire à Alger possédait sa propre sensibilité méditerranéenne différente de celle des écrivains français et de nationalités du Nord (Déjeux, p. 11). La conférence inaugurale intitulée "La Culture indigène; la nouvelle culture méditerranéenne", que Camus adresse à la Maison de la Culture le 8 février 1937, explique son concept de la "nouvelle" Méditerranée. Au lieu de l'asservissement à la tradition, il souligne l'aspect vivant de ces pays: "La Méditerranée

qui nous entoure est [...] un pays vivant, plein de jeux et de sourires” (E, p.1321). Malgré la diversité de pays, le monde méditerranéen est étonnamment homogène. Camus remarque que les hommes dans les cafés d’Espagne ne diffèrent guère de ceux qui se trouvent sur les quais de Marseille (E, p. 1322).

Camus dépeint son idéalisation de sa “seconde patrie” à travers des images privilégiées du climat espagnol. Les mineurs qui se réincarnent dans *Révolte dans les Asturies* témoignent de leur communion avec l’aspect physique de leur pays. Les voix des mineurs expriment une certaine nostalgie pour les sensations dont ils seront désormais privés. Ils évoquent des éléments précis de la terre et de la géographie qu’ils regrettent. Santiago, qui vient des montagnes, révèle que c’est à cause de la neige qu’il s’est battu. Pour Sanchez ce sont les étincelles qui sautaient quand il tapait avec sa pioche. Pèpe se souvient du soleil et des fleurs sur la place de la ville.

La nostalgie qu’exprime Alonso en parlant de son village natal reflète d’une manière émouvante le climat espagnol tant idéalisé par Camus - “[...] la chaleur qui écorche la gorge, et l’odeur des absinthes qui vous donne l’envie” (TRN, p. 417). Eloigné des éléments de la Nature qui l’ont tellement marqué et qui le poursuivent dans les Asturies, Alonso témoigne toujours au bout de lui-même d’un désir presque enfantin de retrouver cette harmonie sensuelle qu’il identifie au climat, à la terre, aux fleurs et même aux lézards sur les murs de pierre.

Les souvenirs d’Alonso de la chaleur et du soleil sont hautement privilégiés. Le “gros soleil” qui atteint son zénith à midi quand il répand son énorme énergie sur les champs suscite son pouvoir nourricier en fournissant une plénitude de fruits et légumes. Cependant les bienfaits du soleil ne sont pas uniquement physiques car ils influencent

aussi la mentalité du peuple. Le climat ensoleillé permet une vie quotidienne largement vécue dans la rue. Un genre de vie se développe et contribue à la psychologie stéréotypée attribuée aux Espagnols – surtout aux Andalous. La chaleur de plein été dont les gens cherchent à se soulager le soir, parfois jusqu’aux petites heures du matin, se prêtent à une culture propre à l’Espagne. Alonso nous laisse éprouver la puissance du soleil dans le pays. Les marchés ouverts offrent une profusion de fruits, de légumes et de fleurs, les gens se baignent sur de magnifiques plages ensoleillées. Les gens conversent de manière animée sur les terrasses et cafés en plein air et se réunissent dans la rue pour chanter et danser pendant les fêtes - tout contribue à la notion romantique et exotique de l’Espagne chez Camus.

Le paysage et le climat d’Algérie se prêtent à une psychologie du corps. Camus déclare que la race algérienne, indifférente à l’esprit, admirent le corps. (E, p. 74). “Et à vivre ainsi près des corps et par le corps, on s’aperçoit qu’il a ses nuances, sa vie et, pour hasarder un non-sens, une psychologie qui lui est propre”, constate Camus (E, p. 69). Le culte du corps – son affinité avec le monde physique – dévoile une opulence qui célèbre la sensualité chez les hommes méditerranéens qui sont “bien au soleil” (E, p. 68). Selon Camus, pour la première fois depuis deux mille ans, le corps nu est exposé sur les plages (E, p. 69). Le corps possède des nuances car ses couleurs changent selon les saisons – du blanc au doré, au brun, à une couleur tabac jusqu’au mois d’août quand il prend une chaleur plus sombre (*ibidem*). Sa métamorphose se dépeint dans une belle analogie du “[...] dialogue de la pierre et de la chair à la mesure du soleil et des saisons” (*ibidem*). La beauté du corps se met en valeur et l’abandon du corps nu au soleil indique une liberté et un bonheur d’être qui reflètent une jouissance et une sensualité chez les méditerranéens.

La sensualité des Algériens qui jouissent de leur milieu physique modifie leur mentalité. Camus dépeint les effets de la mer au tournant de chaque rue, un certain poids de soleil, la beauté de la race sur les gens: "Ici, [...] l'homme est comblé, et assuré de ses désirs, il peut alors mesurer ses richesses." (E, p. 67). L'écrivain algérien remarque la richesse sensuelle des hommes qui "[...] trouvent ici pendant toute leur jeunesse une vie à la mesure de leur beauté" (E, p. 68).

Dans *L'état de siège*, le Choeur d'Hommes et de Femmes de la Cité évoque à maintes reprises l'abondance et l'opulence – la jubilation même – de l'été espagnol. Les fruits sont comparés au miel et au sucre, l'eau jaillit des fontaines mielleuses, la chaleur est dispersée de mille sources ensoleillées et il y a une profusion de prés bleus de chaleur. Le ciel nourricier, la terre douce, les plages vierges, et la mer libre qui offre des dorades et des poissons frais signifient tous l'abondance. C'est l'opulence même dans une scène au marché (Première Partie) où

[...] l'orange dorée de l'été [...] crève [...] dans un ruissellement de miel, pendant que tous les fruits de tous les étés du monde, [...] si lourds qu'à la fin les fruits [...] commencent de rouler à travers l'herbe opulente [...] [viennent] témoigner que la terre est douce et que le ciel nourricier reste fidèle au rendez-vous de l'abondance. (TRN, p. 197)

Dans une magnifique salutation à la mer qui termine la pièce, Camus célèbre l'union de l'homme espagnol avec la nature de sa patrie et fait ressortir la force qui rend vainqueur la fusion entre les Espagnols et leur milieu géographique. On y capte une notion globale qui lie le peuple à son histoire et à son théâtre. Le pêcheur déclare: "Elle [la mer] crie le ralliement de tous les hommes de la mer, la réunion des solitaires. O vague, ô mer, patrie des insurgés, voici ton peuple qui ne cédera jamais" (TRN, p. 300).

La forte ressemblance d'Oran à des villes espagnoles fait que les Oranais parlent presque tous couramment l'espagnol – la langue de leurs descendants qui avaient émigré et qui devinrent Français sans oublier leur ascendance espagnole (Visdominé, p. 89). L'enracinement en Algérie d'hommes littéraires tel le poète Max Aub assure la présence de la guerre civile espagnole dans la littérature algérienne. Un aspect de l'histoire espagnole apparaît aussi dans le numéro 28-29 de *Simoun*.

Christian Flores, auteur de l'article "Oranie franco-espagnole", est frappé par la présence espagnole à Oran. Le panorama folklorique oranais marqué par les coutumes espagnoles est évident dans "[...] les jeux d'enfance, les attitudes relatives à la naissance, à la mort, au travail autant de faits folkloriques qui ont été propagés dans l'Algérie toute entière" (Flores, p. 37). Il signale le "paseo" et la corrida, aussi mentionnée par Camus (E, p. 823), qui a lieu dans cette ville algérienne.

Visdominé déclare "[...] que tout Oranais porte en lui une certaine idée de l'Espagne" (Visdominé, p. 89-90). Pour Visdominé, la preuve de cette union est "[...] qu'un Oranais aurait été très à l'aise en Espagne et qu'un Espagnol ne se serait pas dépaycé à Oran" (Visdominé, p. 90). En constatant que de nombreux Algériens sont imprégnés d'un environnement hispanique qui renforce des liens, déjà forts, entre les deux pays, Visdominé conclut que, pour un Oranais, l'Espagne est presque une seconde patrie (*ibidem*).

Lorsque Camus a présenté en 1937 sa conférence "La Culture indigène; la nouvelle culture méditerranéenne", l'Espagne était en pleine guerre civile. Camus, homme engagé et fidèle à la cause républicaine, déplore "[...] la vérité qu'on assassine en Espagne" (E, p. 1324). La vision idéalisée de l'Espagne que possède le jeune Camus face

à l'atrocité des événements commence à se manifester. Son appel à la force du pays révèle des éléments contradictoires dans cette mythologie personnelle. Il se tourne donc vers la culture méditerranéenne et accentue la liaison entre le triomphe diffus et turbulent du monde méditerranéen et l'homme qui l'habite. Selon Camus, le rôle essentiel que peut jouer ce monde, "[...] c'est de servir [...] cet aspect de la culture méditerranéenne qui favorise l'homme au lieu de l'écraser" (E, p. 1326)

Une affinité entre l'Algérie – son pays natal – et l'Espagne – sa "seconde patrie" – se manifeste quand Camus unit Alger et Barcelone dans une fusion du monde méditerranéen et l'homme qui l'habite. Jacqueline Lévi-Valensi accentue la valeur symbolique de ces deux villes appartenant à deux pays et à deux continents différents. Elle constate:

Alger et Barcelone: les deux villes ont bien la même valeur symbolique dans cette recherche et cette affirmation d'un nouvel humanisme qui tente de concilier la chair et l'esprit dans une égale ferveur, de ne renier de l'homme ni sa fragilité, ni sa royauté, dans une lucidité dont la plus riche image a toujours été le soleil de Midi (Lévi-Valensi, 1968, p.152).

Le génie méditerranéen chez Camus – la rencontre géographique, historique et culturelle entre l'Espagne et l'Afrique – rejoint tout le monde méditerranéen. L'union de l'homme avec son milieu se ressent vivement dans un de ses plus beaux essais – "Noces à Tipasa" – "Non, ce n'était pas moi qui comptais, ni le monde, mais seulement l'accord et le silence qui de lui à moi faisait naître l'amour" (E, p. 60).

Un orgueil de la condition de l'homme émane de la psychologie méditerranéenne. "Noces à Tipasa" dépeint la tendresse et la gloire et célèbre la sensibilité de l'homme. En goûtant la pierre chaude, en entendant les soupirs de la mer, en sentant la fraîcheur de la douce brise méditerranéenne et en s'aveuglant de ciel bleu, il ressent une vive sensibilité.

Il en éprouve un orgueil de sa condition d'homme et propage son amour et sa joie de vivre. "Si, il y a de quoi [être fier]: ce soleil, cette mer, mon coeur bondissant de jeunesse, mon corps au goût de sel et l'immense décor où la tendresse et la gloire se rencontrent dans le jaune et le bleu" (E, p. 58). Bien que ses références soient à l'Algérie, on se rappellera que Camus se sert des mêmes images du soleil et de la mer dans ses pièces espagnoles. Tout ce qu'il aime de l'Espagne sont des répliques de ce qu'il apprécie de son pays natal. Chez Camus donc, il y a une généralisation des images qui devient un culte de la Méditerranée.

"Noces à Tipasa" est un hymne à l'érotisme du paysage méditerranéen chanté en mots somptueux et en images passionnantes. Je dis bien un hymne car Tipasa est habité par les dieux et les dieux exigent un domaine luxueux. Des images sensuelles éveillent la volupté de la terre et la profusion des récoltes. L'intensité des images correspond aux changements de saisons. Au printemps, les dieux parlent dans le soleil, voient la mer cuirassée d'argent et le ciel bleu écru, sentent l'odeur des absinthes et s'allongent sur les ruines couvertes de fleurs. L'intensité de la lumière et des couleurs envahit le paysage. L'odeur enveloppante des masses de plantes aromatiques fait mal à la gorge et l'énormité de la chaleur est suffoquante (E, p. 55). On entre dans un monde jaune et bleu, accueilli par le soupir odorant et âcre de la terre pénétrée du soleil de l'été (*ibidem*). Une profusion de fleurs stimulées par l'excès de chaleur avec leurs longues tiges éveille un érotisme palpable (*ibidem*). Camus lui-même éprouve l'érotisme du monde méditerranéen quand il s'emplissait d'une vie odorante et mordait dans le fruit doré du monde, "[...] bouleversé de sentir son jus sucré et fort couler le long de [ses] lèvres" (E, p. 60).

L'Espagne, aux "paysages écrasés de soleil", si semblable à l'Algérie, et à laquelle Camus se sent lié par le sang, représente chez lui un endroit intensément sentimental et spirituel. Camus évoque la même ambiance voluptueuse de l'été à Tipasa dans sa description des longs étés en Espagne. La célébration de l'été espagnol par le Choeur dans *L'état de siège* évoque la plénitude de la terre dans des images qui suggèrent la fécondité maternelle. Une affinité s'établit entre la sensualité de l'été et la fertilité et richesse de la mère. L'herbe est opulente, la terre est douce et le ciel nourricier est au rendez-vous de l'abondance. Le Choeur crie la promesse de "[...] tous les fruits de tous les étés du monde [...]" (TRN, p. 197). Ce sont également des fruits indigènes à l'Algérie qui évoquent l'exotisme orientale. La richesse de la terre dans *Révolte dans les Asturies* est illustrée par l'abondance du minerai qui fournissent aux mineurs leur métier.

L'Espagne camusienne s'élargit et fusionne avec le monde méditerranéen en entier. La rencontre géographique, historique et culturelle qui rattache L'Occident à L'Orient aboutit à une glorification de l'Espagne et du peuple espagnol. Pour l'écrivain algérien, le pays symbolise la part de l'homme qui n'accepte jamais sa dégradation, la servitude et la mort – l'homme capable de s'envisager au delà de ses limites. Pays où l'on célèbre la passion de la vie et la fierté d'être homme, pays où on éprouve le mariage de l'homme avec son monde où "[...] sa pureté et son innocence peuvent être proclamées [...]" (Lévi-Valensi, 1985, p. 155), l'Espagne devient pour Camus le symbole des valeurs universelles.

"J'aimais le monde", dit le Choeur, "il y avait L'Espagne et moi" (TRN, p. 224-25); Il est clair que Camus privilégie l'Espagne comme le pays où a lieu une union unique

entre l'homme et le monde qu'il habite. "Réveille-toi, Espagne!" (TRN, p. 276) –l'appel de Diego – homme représentatif de la race espagnole – fait preuve de la noblesse et de la grandeur que l'écrivain algérien attribue à ses frères de sa seconde patrie. La croyance de Diego dans la force innée de l'homme l'incite à éveiller la solidarité des habitants de Cadix. En enlevant la souffrance de ses concitoyens par sa propre mort, il élève la condition humaine de la torture sous l'oppression à la possibilité de la liberté atteinte uniquement par la force de l'homme lui-même. C'est l'élément humain – la foi immuable dans l'homme – qui élève la pièce à une valeur universelle car elle reconnaît la grandeur inhérente dans l'homme.

Déjà ébauché dans une superbe analogie de la préface à *L'Espagne libre*, la mythologie camusienne de l'Espagne se forme dans l'hommage de Camus:

Que serait la prestigieuse Europe [...] sans la pauvre Espagne? [...] Les synthèses, les formules que l'Occident se déchire à découvrir, l'Espagne les produit à son aise (E, p.1607).

À la fois, Lévi-Valensi nous rappelle la réalité qui, sans doute, contribue au mythe camusien. En dépassant son histoire douloureuse, une tradition qui correspond au plus précieux de la culture, en dépassant même un peuple noble, "[...] fidèle à un idéal de liberté et de grandeur, l'Espagne est l'image vivante de la passion de vivre, la patrie mythique de l'homme selon l'idéal camusien" (Lévi-Valensi, 1985, p. 156).

Récapitulation de l'image de l'Espagne camusienne

Révolte dans les Asturies est caractérisée par l'accent que met Camus sur les valeurs humaines. Elles sont exemplifiées par l'altruisme des ouvriers qui sont volontiers à sacrifier leurs vies pour lutter contre l'injustice. On est surtout frappé par leur amitié, leur amour, leur fraternité, leur solidarité, leur fidélité à leur cause et leur courage face au danger. L'accent sur les valeurs humaines se continue car, après l'échec de leur révolte, les insurgés tués en combat réussissent à transmettre l'esprit de solidarité aux citoyens de Cadix. Bien que Camus expose la violence de l'armée et des mineurs, il met l'accent sur la force et la grandeur humaine qu'il identifie à la race espagnole.

Camus introduit le thème de l'abondance de la terre espagnole dans sa première pièce "espagnole" avec le personnage d'Alonso qui exprime sa nostalgie pour les aspects géographiques de son village natal andalou comme le soleil et pour les produits de la terre. Son concept idéalisé de l'Espagne trouve son origine donc dans les valeurs humaines manifestées par les ouvriers d'Oviedo et dans l'introduction du thème de l'abondance géographique dans *Révolte dans les Asturies*.

La valorisation des valeurs humaines qu'on vient de signaler dans *Révolte dans les Asturies* s'intensifie dans *L'état de siège*. Diego guérit ses concitoyens de leur maladie par son appel à la justice et par sa reconnaissance de la force et la dignité humaine. Son engagement personnel dans la lutte contre La Peste, son cri à la solidarité et l'héroïsme qu'il démontre en sacrifiant sa vie pour sauver Cadix sont incités par sa foi dans la grandeur innée de l'homme.

La notion de l'abondance de la terre dans *Révolte dans les Asturies* se répand avec des images géographiques de l'Espagne hautement euphorisées dans *L'état de siège*. Dans leur nostalgie pour l'Espagne perdue, Le Choeur se souvient de l'abondance de l'été "offrande" espagnol et de l'opulence de sa récolte. L'appel aux "[...] mille sources ensoleillées [...]" (TRN, p. 197) et à "[...] la viande à odeur de luzerne [...]" (*ibidem*) autant que les évocations privilégiées à la mer et au vent comme pouvoirs guérissants du fléau mettent l'accent sur la sensibilité de l'homme à son milieu. L'idée de l'opulence géographique se marie avec celle de la sensualité physique lorsque La Secrétaire démontre son attirance envers Diego. Ainsi la vision idéalisée qu'a Camus de l'Espagne se développe dans *L'état de siège* avec l'accent augmenté qu'il place sur les valeurs humaines et la volupté qu'il identifie à la race espagnole et à leur pays.

Le fil de l'idéalisation camusienne de l'Espagne s'élargit à une glorification du pays, du peuple et de la culture dans ses essais et ses adaptations - *La dévotion à la croix* et *Le chevalier d'Olmedo*. Ses essais exaltent ouvertement la fidèle et la loyale amitié de ses "frères espagnols" autant que sa "seconde patrie" qu'il considère être les maîtres de la liberté et l'inspiration pour l'Europe d'après-guerre. Son admiration pour la culture espagnole – surtout pour le théâtre du Siècle d'Or – est sans bornes. Les buts avoués de ses adaptations de Calderón de la Barca et de Lope de Vega sont de transmettre la jeunesse, la passion de vivre et l'esprit de grandeur du théâtre espagnol pour faire renaître le théâtre français désillusionné de son temps. Le terme "[...] esprit de grandeur [...]" (TRN, p. 718) que le dramaturge emploie pour décrire le théâtre espagnol nous impressionne car c'est précisément à cause de la grandeur de l'homme que Diego se révolte contre La Peste.

La notion embellie de l'Espagne chez Camus arrive à son point culminant lorsqu'il célèbre l'harmonie entre le culte du corps chez l'homme méditerranéen et la volupté du monde qu'il habite. La fusion géographique, historique et culturelle entre l'Espagne et l'Algérie – entre l'Occident et l'Orient – est, pour l'écrivain algérien, sa “religion” basée sur le monde sensuel. Cette sensualité émane de la sensibilité, née à Belcourt et exprimée dans *L'envers et l'endroit*, qui rappelle les sens de son enfance où se confondent l'algérien et l'espagnol. Le soleil et la mer – toute la volupté du monde physique de l'Algérie – se mêlent à la lumière et l'abandon de l'été espagnol. Les échos de tout ce que Camus dit sur l'Espagne se répercutent à tout ce qu'il dit sur son pays natal, ainsi fusionnant un monde méditerranéen privilégié chez Camus.

Bibliographie

Oeuvres de Camus

Camus, Albert. *Essais*. Paris: Éditions Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade," 1965.

Comprenant:

"Amour de vivre." 1936, p. 41-45

"Ce que je dois à l'Espagne." 1958, p. 1905-08.

"Entre oui ou non." 1936, p. 23-30.

"La mort dans l'âme." 1936, p. 31-39.

"L'envers et l'endroit." 1936, p. 47-50.

"L'été à Alger." 1936, p. 67-76.

"L'ironie." 1936, p. 15-22.

"La culture indigène: la nouvelle culture méditerranéenne." 1937, p. 1321- 1327.

"Préface." 1937, p. 5-13.

"Préface à 'L'Espagne Libre.'" 1946, p. 1604-1608.

"Poème sur la Méditerranée. 1938, p. 1207-1209.

"Présentation de la revue 'Rivages.'" (Revue de Culture Méditerranéenne), 1938,
p. 1329-1331.

"Le désert." 1939, p. 79-88.

- “Le vent à Djémila.” 1939, p. 61-66.
- “Noces.” 1939, p. 52-79.
- “Noces à Tipasa.” 1939, p. 55-60.
- Le mythe de Sisyphe.* 1942, p. 89 -211.
- “Préface à l’Espagne Libre.” 1946, p.1604.
- “Deuxième réponse.” (extrait de “ 2 Réponses à Emmanuel d’Astier de la Vigerie”), 1948, p. 364-368.
- “Le témoin de la liberté.” 1948, p. 397-404.
- “Pourquoi l’Espagne? (Réponse à Gabriel Marcel).” 1948, p. 38-396.
- “L’homme révolté.” 1951, p. 413-446, 675-680.
- “Chroniques.” 1952, p. 1797-1800.
- “Espagne.” [sans date] [c. 1953], p. 1791.
- “Espagne et la culture.” 1953, p. 781-86.
- “Le parti de la liberté: hommage à Salvador de Madariaga.” 1953, p.802-1809.
- “19 juillet 1936.” 1954, p. 1791-1797.
- “La mort au plus près.” 1954, p. 877-886.
- “Les jeux.” 1954, p. 820-824.
- “Petit guide pour des villes sans passé.” 1954, p. 845-850
- “Retour à Tipasa.” 1954, p. 869-876.
- “Préface à un numéro spécial anniversaire de “Témoins”.” 1956, p. 1800-1802.
- “Notre ami Roblès.” 1959, p. 1918 -1919.

Camus, Albert. *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris: Éditions Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade," 1962.

Comprenant:

Révolte dans les Asturies, 1936, p. 395-438.

L'état de siège, 1948, p. 181-300.

La dévotion à la croix, 1953, p. 521-597.

Le chevalier d'Olmedo, 1957, p. 715-819.

"Pourquoi je fais du théâtre." 1959, p. 1720-1728.

Camus, Albert. "Appel pour les condamnés à mort." *Esprit*, 20ème année no 189 (avril 1952); p. 725-26.

Camus, Albert. "Fidélité à l'Espagne," *L'Express* (août 1956).

Oeuvres espagnoles

Calderón de la Barca, Pedro. *La devoción de la cruz: el gran teatro del mundo*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1979.

Lope de Vega. *El caballero de Olmedo: el amor enamorado*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1982.

Ouvrages théoriques

Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double: suivi de: Le Théâtre de Seraphin*. Paris: Gallimard, 1964.

Bachelard, Gaston. *L'Eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Librairie José Corti, 1978.

Courtés, Joseph. *Analyse sémiotique du discours: de l'énoncé à l'énonciation*. Paris: Hachette supérieur, 1991.

---. *Introduction à la sémiotique narrative et discursive: méthodologie et application*. Paris: Hachette, 1976.

Comptes rendus

- Anonyme, "Le théâtre. La Dévotion à la Croix de Calderon de la Barca (adaptation et traduction d'Albert Camus)," *La Table Ronde* 68 (1953); p. 139-140.
- Ben, "L'état de siège," *Les Nouvelles Littéraires* (caricature commentée par Gabriel Marcel) (4 novembre 1948); p. 8.
- Bourget-Pailleron, Robert, "Revue dramatique. *L'état de siège*, pièce en 3 actes d'Albert Camus," *La Revue des Deux Mondes* (1er décembre 1948); p. 557-60.
- Camp, André, "Une Saison Théâtrale sans Relief," *Études* (1953); p. 232-233.
- Carat, Jacques, "Camus en état de siège," *Preuves* 82 (décembre 1957); p. 59-62.
- Dort, Bernard, "Festival d'Angers. La Dévotion de la Croix de Calderon de la Barca," *Cahiers du Sud* 318 (1953); p. 173-176.
- Dumur, Guy, "La Dévotion à la Croix de Calderón. Traduction d'Albert Camus. Mise en scène de Marcel Herrand. Festival d'Angers, juin, 1953," *Théâtre Populaire* 1 (1953); p. 81-82.
- , "Le Théâtre: La Dévotion à la Croix," *La Table Ronde* no 68 (1953); p. 139-140.
- Dussane, Béatrix, "Théâtre. *L'Etat de Siège* d'Albert Camus, spectacle de Jean-Louis Barrault (Théâtre Marigny)," *Mercure de France* no 1035 (janvier 1949); p. 135-137.
- Lannes, Roger, "Une Heure de Répétition pour *L'état de siège* de Camus," *Le Figaro Littéraire* (octobre 1948); p. 6.
- Lemarchand, Jacques, "*Caligula* d' Albert Camus. *Le Chevalier d'Olmedo* de Lope de Vega." *Le Figaro Littéraire* (29 juin 1957); p. 14.
- , "Le Festival d'Angers. Le Festival d'Avignon," *Preuves*, nos 30-31, (août-septembre 1953); p. 135-137.
- , "Théâtre d'été," *La Nouvelle Revue Française* (juillet-septembre 1957); p. 323-326.
- Marcel, Gabriel, "L'État de Siège," *Les Nouvelles Littéraires* (11 novembre 1948); p. 8-12.
- Maulnier, Thierry, "Au Théâtre Marigny, la Peste porte l'uniforme nazi..." *Le Figaro Littéraire* (30 octobre 1948).

Rolin, Dominique, "Festival," *Preuves* 78 (août 1957); p. 21-23.

Sarraute, Claude, "La Dévotion à la Croix de Calderón à la Comédie des Alpes," *Le Monde* (13 novembre 1969).

Ouvrages critiques

Adjadji, Lucien. *Oeuvres de Camus*. Paris: Librairie Marcel Didier, 1968.

Albérès, R-M, "Albert Camus dans son silence," *La Table Ronde* (janvier-mars 1960); p. 9-15.

Altares, Pedro, "Albert Camus en España: de que retraso se habla?," *Primer Acto* 116 (1970); p. 29-30.

Alter, André, "C'est aussi un homme de théâtre," *Le Figaro Littéraire* (26 octobre 1957); p. 7.

---, "De 'Caligula' aux 'Justes': de l'absurde à la justice," *Revue de la Société d'Histoire du Théâtre* 12ème année (1960); p. 321-336.

Anonyme. *Calepins de bibliographie* 1. Paris: Minard, 1972.

Armas, Isabel de, "Irreductible Albert Camus," *Cuadernos hispanoamericanos* no 498 (diciembre 1991); p.101-113.

Autrand, Michel, "L'état de siège ou le rêve de la ville au théâtre" dans Lévi-Valensi (1992); p. 57-70.

Bartfeld, Fernande, "Le théâtre de Camus, lieu d'une écriture contrariée" dans Lévi-Valensi (1992); p. 177-185.

Basset, Guy, "Camus éditeur de la Collection 'Poésie et Théâtre'" dans Lévi-Valensi (1992); p. 145-154.

Belamri, Rabah, "Federico García Lorca, Jean Senac: influences et convergences" dans J. Déjeux et D.H. Pageaux; p. 189-206.

Bourgeaud, Georges, Cayrol, Jean, Ikor, Roger *et al*, "Albert Camus: une oeuvre en débat devant la nouvelle génération," *Le Figaro Littéraire* (26 octobre 1957).

Brisville, J. C., "Hommage à Albert Camus," *Le Figaro Littéraire* (26 octobre 1957); p. 5.

Caballero Bonald, J.M., "Camus o el descrédito del héroe," *Primer Acto* 116 (1970); p. 30-31.

- Cassagne, Inés de, "Camus, critique théâtral" dans Lévi-Valensi (1992); p. 133-144.
- Clavel, Maurice, "Rencontre dans la Résistance," *Le Figaro Littéraire* (9 janvier 1960); p. 7.
- Clayton, Alan J., "Les Envers d'un échec: étude sur le théâtre d'Albert Camus," *La Revue des Lettres Modernes* 5 nos 212 – 216 (1969); p. 189-199.
- , "Note sur Artaud et Camus," *La Revue des Lettres Modernes* nos 212-216, (1969); p. 105-109.
- , "Raymond Gay-Crosier, *Les Envers d'un échec. Étude sur le théâtre d'Albert Camus*. Paris, Lettres Modernes, 1967." Bibliothèque des Lettres modernes 10; p. 296.
- Collectif, "Camus l'Algérien," *Simoun* 31 (1960).
- Conte, Rafael. "Albert Camus, o el drama de la moral insuficiente." *Primer Acto* 116 (1970); p. 31-32.
- Coombs, Ilona. *Camus, Homme du Théâtre*. Paris: A. G. Nizet, Editeur, 1968.
- , "Camus, homme de théâtre" dans Lévi-Valensi (1970); p.29-34.
- Couch, John Philip, "Camus' dramatic adaptations and translations," *The French Review* vol.xxxiii no 1 (1951); p. 27-37.
- Cordes, Alfred. *The descent of the doves: Camus' journey to the spirit*. Washington: University Press of America, 1980.
- Déjeux, J., & Pageaux, D.H. (éds.). *Espagne et Algérie au XXème siècle: contacts culturels et création littérature*. Paris: Éditions L'Harmattan, 1985.
- De Elpaza, Mikel, "Max Aub et les écrivains espagnols 'exilés' en Espagne" dans Déjeux, J. et Pageaux, D. H. (1985); p. 125-134.
- De Luppé, Robert, "La Source unique d'Albert Camus," *La Table Ronde* (janvier-mars 1960), p. 30-38.
- De Madriaga, Salvador, "L'Esprit et le Coeur," *Nouvelle Revue Française* (janvier-mars 1960); p. 539-544.
- Dengler-Gassin, Robert, "Camus adapteur de Lope de Vega: *Le Chevalier d'Olmedo*" dans Lévi-Valensi (1992); p. 221-228.
- Dhotel, André, "Le soleil et le prison," *La Nouvelle Revue Française* (janvier-mars 1960); p. 605-606.

- Di Pilla, Francesco. "Camus en Italie," dans *Camus et la politique actes du colloque de Nanterre 5-7 juin 1985*. Paris: Éditions l'Harmattan, 1986.
- Dubosson, Christiane, "L'action franquiste en Oranie (1939-1942)" dans Déjeux, J. et Pageaux, D.H. (1985); p. 67-80.
- Dumur, Guy, "Camus à l'écoute de son théâtre" *Le Figaro Littéraire* (9 janvier 1960); p. 5.
- Dussane, Béatrix, "Albert Camus et le théâtre," *Mercuriale* (mars 1960), p. 497-499.
- Duvignaud, Jean, "Spectacles. La dévotion à la croix. Les esprits." *La Nouvelle Revue française* (juillet-septembre 1954); p.141-42.
- Engler, Winfried, "Acentos de la moralistica Francesa desde Montaigne hasta Camus," *Filologia Moderna* 9 vol. 3 (1962); p. 17-39.
- Esteban, Manuel, "An elective affinity: Camus' translations of Lope and Calderón." *Neophilologus* 66 (1982); p. 547-558.
- Farabet, René, "Albert Camus et l'avant-scène," *Revue de la Société d'Histoire* 12me année (1960); p. 350-354.
- Flores, Christian, "Oranie franco-espagnole" dans Déjeux, J. et Pageaux, D.H. (1985); p. 25-37.
- Freeman, E. T. *The theatre of Albert Camus: a critical study*. London: Methuen & Co. Ltd., 1971.
- G.B, "Philosophie. Le bonheur, le malheur et la morale d'Albert Camus," *Critique* no 33, (février 1949); p.184-189.
- Gaillard, Pol, "Philosophie de l'absurde et morale de la sincérité chez Albert Camus," *La Pensée* no 1, Paris (1944); p. 112-113.
- Gassin, Jean. *L'univers symbolique d'Albert Camus: essai d'interprétation psychanalytique*. Paris: Librairie Minard, 1981.
- Gay-Crosier, Raymond & Lévi-Valensi, Jacqueline. *Albert Camus: oeuvre fermée, oeuvre ouverte? Actes du colloque du centre culturel international de Cerisy-la-Salle. Cahiers Albert Camus* 5, Gallimard, 1982.
- Gay-Crosier, Raymond, "Manuscrits et Inédits: section Théâtre (Collection appartenent à Mme A. Camus)." *Revue des lettres modernes* nos 419-424 Albert Camus 7 (1975).

- , "Une fausse attribution petit clef pour *Révolte dans les Asturies*," *Revue des Lettres modernes* nos 419-424 Albert Camus 7 (1975); p. 97-102.
- . *Les envers d'un échec: étude sur le théâtre d'Albert Camus*. Paris: Minard, 1967.
- Guérin, Jeanyves. *Camus: portrait de l'artiste en citoyen*. Paris: Editions François Bourin, 1993.
- Guérin, Jeanyves, "Le tragique, la tragédie et l'histoire" dans Lévi-Valensi (1992), p. 159-170.
- Guérin, Jeanyves (sous la direction de). *Camus et la politique. Actes du Colloque de Nanterre 5 – 7 juin 1985*. Paris: Éditions L'Harmattan, 1986, p. 137-151.
- Gouhier, Henri, "Albert Camus et le théâtre." *La Table Ronde* 146 Albert Camus (1960); p. 61-66.
- Gourfinkel, Nina, "Les Possédés." *Camus, homme de théâtre* no 4 (1960); p. 337-342.
- Grenier, Jean. *Albert Camus (Souvenirs)*. Paris: Éditions Gallimard, 1968.
- Hansen, Keith W. *Tragic lucidity: discourse of recuperation in Unamuno and Camus*. New York: Peter Lang Publishing, Inc., 1993.
- Hériat, Philippe, "Jeunesse d'Albert Camus," *Nouvelle Revue Française* (janvier-mars 1960); p. 410-426.
- Heurgon, Jacques, "Jeunesse de la Méditerranée, une lettre de Jacques Heurgon." *La Table Ronde* (janvier-mars 1960); p. 16-21.
- Hoy, P. C., "Carnet Bibliographique," *Revue des Lettres modernes* nos 419-424 Albert Camus 7 (1975); 1.
- , "Chroniques Théâtrales," *Revue des Lettres modernes* nos 360-365, (1973).
- Jareño, Ernesto, "El caballero de Olmedo, García Lorca y Albert Camus." *Papeles de Son Aramadans* 58 (1970); p. 219-242.
- Jotterand, Franck, "Sur le théâtre d'Albert Camus," *Nouvelle revue Française* (janvier-mars 1960); p. 509-514.
- Judt, Tony, "El mundo perdido de Albert Camus," *Quimera* vol. 131-132 (1994); p. 12-18.

- Lazere, Donald. *The unique creation of Albert Camus*. New Haven and London: Yale University Press, 1973, p. 217-219.
- Lebesque, Morvan. *Camus par lui-même*. Paris: Aux Éditions du Seuil, 1963.
- Lemarchand, Jacques, "Les images que l'on regarde au soir de la mort d'un ami..." *Le Figaro Littéraire* (9 janvier 1960); p. 1.
- Lévi-Valensi, Jacqueline. *Albert Camus et le théâtre: actes du colloque tenu à Amiens du 31 mai au 2 juin 1988*. Paris: Imec Éditions, 1992.
- , "Camus et le théâtre: quelques faits, quelques questions" dans Lévi-Valensi (1992), p. 13-18.
- , "Camus et l'Espagne" dans Déjeux, J. et Pageaux, D.H. (1985); p. 141-159.
- , "Révolution et contre-révolution en Espagne," (1972).
- , "L'engagement culturel," *La Revue des Lettres modernes* "Albert Camus" no 5 (1972); p. 83-106.
- . *Les critiques de notre temps*. Paris: Éditions Garnier Frères, 1970, p. 29-34.
- , "Réalité et symbole de l' Espagne dans l'oeuvre de Camus," *La Revue des Lettres modernes* (1968); p. 149-178.
- Lévi-Valensi, Jacqueline & Abbou, André, "La collaboration d'Albert Camus à Alger Républicain et au Soir Républicain," *La Revue des Lettres modernes* nos 212-216 (1969); p. 203-223.
- Lévi-Valensi, Jacqueline & Spiquel, Agnès. *Camus et le lyrisme*. France: Sedes, 1997, p.42-64.
- Marrero, Vicente, "La seconde patrie de Camus," *La Table Ronde* (janvier-mars 1960); p. 144-153.
- Martin, Eleanor J, "Camus' translation of Calderón: *La Dévotion à la Croix* and the ideology of limits," *Forum for Modern Language Studies* no 12 (1976); p. 329-335.
- Martinez, Manuel Ortuno, "...je pense que les valeurs espagnoles ne peuvent atteindre leur plénitude qu'au sein d'une communauté européenne," *Preuves* 82 (décembre 1957); p. 43-44.
- Mauriac, Francois, "Albert Camus," *Le Figaro Littéraire* (16 janvier 1960); p. 1.

- Mino, Hiroshi. *Le silence dans l'oeuvre d'Albert Camus*. Paris: Librairie José Corti, 1987.
- Moeller, Charles, "La pauvreté et la lumière," *La Table Ronde* (janvier-mars 1960); p. 107-113.
- Negroni, Jean, "Albert Camus et le théâtre de l'équipe," *Revue de la Société d'Histoire du Théâtre* 12ème année (1960); p. 343-349.
- O'Nan, Martha, "Albert Camus: director of García Lorca translations," *García Lorca Review* 6 (1978); p. 19-31.
- Oviedo, José Miguel, "Vargas Llosa entre Sartre y Camus," *Hispanoamerica en sus textos*, Coruña: Universidad de Coruña (1993).
- Pasero, R, "Camus massacre Calderón," *Cahiers des Saisons* no. 4 (1959-1960); p.601-611.
- Paz, A. Octavio, "Albert Camus: la moral de los límites," *Plural* 51 (1975); p. 10-17.
- Rivas, Pierre, "La quête d'identité dans l'autobiographie d'Emmanuel Roblès" dans Déjeux, J. et Pageaux, D.H. (1985); p. 161-177.
- Salvat, Ricard, "Camus, visto hoy," *Primer Acto* 116 (1970); p. 32-33.
- Scapin, "Albert Camus, adaptateur de *La Dévotion à la Croix* de Calderón de la Barca," *Les Annales* nos 3, 44.
- Schmidt, Marie-France, "*La Dévotion à la Croix*: de Calderón à Camus: langage et dramaturgie" dans Lévi-Valensi (1992); p. 195-210.
- "*Simoun*: Camus l'Algérien." Oran (Algérie): Numéro spécial 31 Oran, Imprimerie Plaza et Cle, (1960).
- Thody, Philip, "Camus et la politique," *La Revue des Lettres modernes* nos 212 – 216, (1969); p. 137-147.
- Todd, Oliver. *Albert Camus; a life*. New York: Alfred A. Knopf, 1998.
- Tusón, Jesús, "Camus ante el enigma," *Revista de Occidente* no 74 (1969); p. 135-151.
- Valette-Fondo, Madeleine, "Camus et Artaud" dans Lévi-Valensi (1992); p. 93-101.
- Vargas Llosa, Mario, "Albert Camus: la moral de los límites," *Plural* 51 (1975); p. 10-17.

Vertone, Teodosio, "Albert Camus, l'Espagnol," *Cahiers d'Études Romanes* 12 (1987); p. 240-266.

Vilar, Juan B, "La presse espagnole en Algérie (1880-1831)" dans Déjeux, J. et Pageaux, D. H. (1985); p. 53-60.

Visdominé, Jean-Claude, "L'image de l'Espagne dans la revue 'Simoun'" dans Déjeux, J. et Pageaux, D. H. (1985); p. 85-100.

Vivet, Jean-Pierre, "Camus l'Africain," *Biblio* no 9 (novembre 1951); p.3-4.

Ouvrages de Références

Alarcos Llorach, Emilio. *Grammatica de la lengua espanola*. Madrid: España, 1999.

Armenteros, Juan C. Gay. *La España del siglo XX*. Madrid: EDI- 6 S.A., 1986.

Arellano, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Catedra, 1995.

Esenwein, George and Adrian Shubert. *Spain at war: the civil war in context, 1931-1939*. New York: Longman, 1995.

Jackson, Gabriel. *The Spanish Republic and the civil war 1931-1939*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1965.

Lottman, Herbert R. *Albert Camus a biography*. Garden City, New York: Doubleday & Company, Inc., 1979.

Riegel, Martin *et al.* *Grammaire méthodique du français*. Paris: Quadrige PUF, 2001

Thomas, Hugh. *The Spanish civil war*. New York: The Modern Library, 2001.

Vertone, Teodosio, "Albert Camus, l'Espagnol," *Cahiers d'Études Romanes* 12 (1987); p. 240-266.

Vilar, Juan B, "La presse espagnole en Algérie (1880-1831)" dans Déjeux, J. et Pageaux, D. H. (1985); p. 53-60.

Visdominé, Jean-Claude, "L'image de l'Espagne dans la revue 'Simoun'" dans Déjeux, J. et Pageaux, D. H. (1985); p. 85-100.

Vivet, Jean-Pierre, "Camus l'Africain," *Biblio* no 9 (novembre 1951); p.3-4.

Ouvrages de Références

Alarcos Llorach, Emilio. *Grammatica de la lengua espanola*. Madrid: España, 1999.

Armenteros, Juan C. Gay. *La España del siglo XX*. Madrid: EDI- 6 S.A., 1986.

Arellano, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Catedra, 1995.

Esenwein, George and Adrian Shubert. *Spain at war: the civil war in context, 1931-1939*. New York: Longman, 1995.

Jackson, Gabriel. *The Spanish Republic and the civil war 1931-1939*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1965.

Lottman, Herbert R. *Albert Camus a biography*. Garden City, New York: Doubleday & Company, Inc., 1979.

Riegel, Martin *et al.* *Grammaire méthodique du français*. Paris: Quadrige PUF, 2001

Thomas, Hugh. *The Spanish civil war*. New York: The Modern Library, 2001.



