Mythème et philosophème dans le théâtre de Sartre et Camus

Mohammed AJBILOU(1), Jamal-Eddine LFAREH(2)[1]

(1) Université Mohammed I^{er}, Oujda, Maroc
(2) Université Mohammed I^{er}, Oujda, Maroc

Résumé : La présente réflexion entend soulever des questions autour des aspects que revêt le rapport entre mythe et philosophie dans l'œuvre dramatique de deux hommes de lettres contemporains. En effet, la présence des mythes chez Sartre est très déconcertante, dans le sens où elle comporte pour l'auteur le risque de trahir son projet existentialiste, par cela même que la pensée mythique part d'un principe essentialiste. Elle se révèle donc inconcevable, voire impossible, d'autant plus que le système philosophique de l'auteur ne reconnaît de réalité qu'à l'Histoire elle-même. Que ce soit sur le plan historique, ontologique ou esthétique, l'usage que le philosophe français fait de la mythologie relève d'un dilemme insoluble qui trouve son origine dans les liens, sinon tendus, du moins problématiques entre littérature et philosophie. Il en est autrement du théâtre de Camus, où l'énoncé mythique prend le pas sur le discours transparent de la pensée conceptuelle, dans des pièces où ne figure pourtant aucun personnage du panthéon gréco-romain. Chez l'auteur de Caligula, l'invention d'une nouvelle situation dramatique n'est pas synonyme d'un rejet total de la mythologie. Bien au contraire, cette dernière constitue pour lui, dans le sillage de la pensée nietzschéenne, le garant suprême de l'immortalité de l'œuvre artistique.

Mots-clés : théâtre, philosophie, mythes, mythème, philosophème, Camus, Sartre,

Camus était artiste, Sartre avait un penchant net pour la spéculation philosophique. Chacun son terrain de jeu, chacun son mérite. Cependant, de nos jours, grand siècle des chiffres et de l'arithmétique des ventes, c'est aux statistiques qu'il appartient de trancher. Le pendule se penche du côté de *L'Étranger*. Si la génération de ce début du siècle (aussi bien le grand lectorat que les penseurs les plus marquants en France :

[1] AJBILOU Mohammed est doctorant à la faculté des lettres et des sciences humaines à l'université Mohammed I^{er} à Oujda, au Maroc. Il prépare actuellement une thèse de doctorat sous le thème : le théâtre au confluent de l'esthétique et du philosophique : Shakespeare, Sartre et Beckett, sous la direction de Jamal-Eddine LFAREH, professeur de l'enseignement supérieur au département de langue et littérature françaises à la même faculté et auteur d'une thèse sur l'évolution de la notion du tragique dans le théâtre de Jean Giraudoux, dirigée par Pierre BRUNEL à Paris IV, Sorbonne. AJBILOU Mohammed vient de publier récemment un article intitulé : « Ce qu'aurait pu être Sartre au XXI^{e} siècle : les nouvelles figures de l'intellectuel engagé », in « Littérature et Politique », Revue Legs et Littérature, N. 14/2019.

Michel Onfray, Comte-Sponville, Finkielkraut, Einthoven…)[2] trouve dans la pensée camusienne un bon vent pour ses voiles plus qu'elle n'en trouve chez Sartre, c'est qu'entre autres raisons, cette nouvelle ère historique, telle qu'elle s'esquisse, se veut moins une course derrière la pensée systématique du vrai qu'une recherche, poussée hors de ces limites conceptuelles, du beau. Plus vrai vous faites, moins beau cela paraîtra, aurait pu dire un Sartre. Nous ne prétendons nullement par-là que l'œuvre camusienne soit dénuée de sens ou qu'elle abrite sous des dehors éclatants de fausses illusions ; ne peut-on pas dire, en effet, que le docteur Rieux, personnage principal de *La Peste*, nous imprègne par son engagement pour l'humanité mieux que ne le fait Sartre le conférencier ? Si tel est bien le cas, ne faut-il pas y voir la preuve que c'est la faiblesse théorique de la pensée camusienne qui fait paradoxalement sa force médiatique, si l'on use d'une terminologie propre à la médiologie de Régis Debray[3] ? Ce qui ne prête de toute façon pas au doute, c'est que le style sobre de *L'Étranger*, avec ses phrases courtes et dépouillées à l'extrême, constitue l'astuce par laquelle Camus, journaliste de profession, s'ingéniait à faire aux esprits sa noble cour, tandis que l'agrégé de philosophie s'escrimait à arborer ses réflexions dans la forme trop académique de cours. Il s'avère donc nécessaire de voir, d'une part, dans quelle mesure la démarche artistique du premier reflète l'esprit philosophique de son œuvre, et, d'autre part, d'examiner, à la loupe, si la pensée systématique du second altère, sur le plan esthétique, la nature du dispositif théâtral dont elle se sert comme d'un véhicule. En un mot, c'est entre mythème[4] et philosophème[5] que se joue le débat universel entre Sartre et Camus.

Bien sûr – nul ne peut le nier –, le refluement des mythes dans l'espace scriptural et spéculatif de Sartre, est plus que palpable. Il serait certes légitime de s'interroger, plus à fond, sur les raisons qui auraient pu bien pousser un homme de la rigueur philosophique sur le terrain traquenard de la mythologie. Mais, demandons-nous, d'abord, si l'attrait qu'exerce le monde gréco-romain sur les philosophes ne fait pas plutôt longue date ; si, en procédant de telle manière, Sartre ne faisait que s'incliner tout humblement devant une longue tradition philosophique qui tourna le regard aussi bien des conservateurs que des progressistes, celui de Hegel tout autant que celui de Marx ou Nietzsche, vers la civilisation gréco-latine. Il est vrai, comme le note Mircea Eliade, que « l'idée que la perfection a été au commencement semble assez archaïque »[6], mais, ne peut-on pas déceler dans la fascination qu'exerce le monde antique sur les philosophes le signe d'un détournement amer des cultures en immédiate ébullition vers la douce tranquillité des systèmes achevés ? En effet, il se pourrait que l'obsession de totalisation qui caractérise tous les grands idéaux philosophiques soit

[2] *Cf.* Onfray, M. (2012). L'ordre libertaire, la vie philosophique d'Albert Camus. Paris : Flammarion ; Voir aussi : Finkielkraut, A. (2010). Le Premier Homme d'Albert Camus, *in* Un cœur intelligent. Paris : Gallimard ; ou encore : Comte-Sponville, A. (1994). Camus : De l'absurde à l'amour. Paris : Paroles d'aube.

[3] Debray, R. (1991). Essai de médiologie générale. Paris : Gallimard.

[4] C'est à Lévi-Strauss qu'est empruntée la notion de « mythème ». Elle est utilisée ici pour désigner « ces grosses unités constitutives » (Lévi-Strauss, C. (1958). La structure des mythes, *in* Anthropologie structurale. Paris : Plon, p. 233) qui servent de base à des relations plus complexes sous-tendant la structure d'un mythe.

[5] Philosophème est ici calqué sur la notion de mythème, pour désigner les unités élémentaires (comme les concepts) d'un discours philosophique donné comme système de rapports entre ces unités.

[6] Eliade, M. (1963). Aspects du mythe. Paris : Gallimard, p. 71

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

l'une des raisons majeures qui poussent ceux qui s'en proclament à en chercher des démonstrations dans des systèmes de pensée clos et chez des civilisations archaïques.

Mais alors que Camus – comme nous le verrons plus loin – dépouille l'événement de ce qui fait justement son historicité et l'enchâsse dans l'espace-temps cosmique, espérant par-là saisir dans son époque ce qui pourrait bien la rattacher à la condition tragique de tous les hommes partout et pour l'éternité, Sartre s'applique, en revanche, à historiciser des mythes traditionnels en les rabattant sur des situations ancrées fortement dans son époque à la fois sur le plan historique et géoculturel. Plus précisément, chez Sartre, le renvoi littéraire au mythe, exigence plus ou moins formelle – le théâtre ayant été depuis toujours l'hôte le plus généreux des mythes – est payé de l'autre côté par une méfiance philosophique vis-à-vis de la mythologie, méfiance dont les antécédents remontent au ressentiment de Socrate vis-à-vis d'Homère.[7] D'une part, Sartre se voit contraint de s'astreindre à la tradition théâtrale, et d'autre part, se trouve obnubilé par le spectre obsédant d'une conscience totalisante[8]. Certes, tout le monde s'accorderait à dire que si Sartre s'en est résolu à réhabiliter le panthéon gréco-romain, c'est d'abord par désir de répondre à un terrain d'attente bien circonscrit et déjà habitué à voir les metteurs en scène monter avec entrain sur les tréteaux des Antigone et des Amphitryon[9], l'immaturité des conditions socio-politiques et esthétiques ayant retardé l'émergence d'un Nouveau théâtre et de nouvelles alternatives dramaturgiques[10]. Soit. Mais, ne peut-on pas, sous un autre angle de vue, déceler dans l'aimant qui attire Sartre vers les vieux mythes, une volonté cachée – volonté dont il se peut que Sartre n'ait jamais eu conscience – de la part de la Conscience[11], qu'il érige pourtant en véritable dogme, de s'emparer de ce qu'elle aurait égaré sur son chemin, de ce qui s'est toujours caché à son ombre, de ce qui la gêne et la destitue inlassablement, à savoir justement son contenu mythique qu'elle ne peut anéantir autrement qu'en se le subordonnant ?

Certes, il est possible de voir dans le refus de Sartre, sur le plan théorique, de toute forme de pensée primitive, la démonstration claire et explicite non seulement de son athéisme mais aussi de son rejet de toute forme de transcendance. Mais, en procédant de la sorte, Sartre ne faisait-il pas tout simplement ériger la conscience historique en une sorte de nouvelle transcendance ? Chef de file de l'existentialisme, Sartre rejette d'emblée de la mythologie son essence rituelle, cultuelle et répétitive, et oppose à la conception cyclique du temps chez les primitifs, l'irréversibilité de l'Histoire, chaque situation politique ou historique exigeant, selon lui, sur le plan de la praxis, un acte d'engagement neuf et nu qui échappe à tout déterminisme par le seul fait qu'il est expression effective d'une liberté en acte. En ce sens, parlant de la dichotomie Mythos / Historia, Mircea Eliade avance, à juste titre, que « ce n'est que par l'éveil de la

[7] *Cf.* Dumoulié, C. (2002). Littérature et philosophie : le gai savoir de la littérature. Paris : Armand Colin.

[8] La conscience totalisante se distingue, chez Sartre, de la conscience totalitaire, par ceci qu'elle ne se dirige pas sur des ensembles achevés et clos mais sur des ensembles en voie de constitution. (*Cf.* Sartre, J.-P. (1960). Critique de la Raison dialectique, I. Paris : Gallimard.)

[9] Avec Jean Giraudoux, Jean Anouilh ou encore Jean Cocteau, la renaissance du théâtre mythologique a tiré en quelque sorte le théâtre de la crise dans laquelle il vivait à la Belle-époque. Et c'est donc à une aura littéraire déjà bien installée que Sartre semble s'être allié.

[10] *Cf.* Esslin, M. (1963). Le théâtre de l'Absurde. Paris : Buchet-Chastel

[11] *Cf.* Sartre, J.-P. (1943). L'être et le néant. Paris : Gallimard ; Voir aussi : L'imaginaire (1940). Paris : Gallimard.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

conscience historique dans le judéo-christianisme et son épanouissement chez Hegel et ses successeurs, ce n'est que par l'assimilation de ce nouveau mode d'être dans le monde que représente l'existence humaine, que le mythe a pu être dépassé. »[12] Partant, sur le plan ontologique, il n'y aurait pas mieux que l'adage sartrien bien connu selon lequel « l'existence précède l'essence » pour justifier le rejet du mythe de la part du philosophe français. Certes, l'ontologie de Sartre, à l'instar de celle de Heidegger, est à la quête de ce qui fonde l'Être, rôle qui était dévolu jadis au mythe, mais qui s'y attelait en partant d'un principe tout-à-fait contraire, à savoir que c'est l'essentiel qui détermine le sens de l'existence humaine.

Dans le même ordre d'idées, d'aucuns constateront qu'en rationalisant les mythes, Sartre ne fait que renouer, sans grande nouveauté, avec le cogito cartésien[13]. Mais, comme, par définition, au départ, tout existentialiste se trouve révolutionné par la tendance abusive à tout psychologiser au détriment de la Conscience, il s'avère utile de faire remarquer que Sartre ne s'en limite pas à reprendre Descartes, mais en va jusqu'à radicaliser, dans le sillage de la phénoménologie, ses thèses. Du moins est-ce là le reproche qu'adresse l'auteur de *La Pensée Sauvage* à Sartre qui, au dire de l'ethnologue lui-même, « devient captif de son Cogito ».

> *« [Le cogito] de Descartes, poursuit Lévi-Strauss, permettait d'accéder à l'universel, mais à la condition de rester psychologique et individuel ; en sociologisant le Cogito, Sartre change seulement de prison. Désormais, le groupe et l'époque de chaque sujet lui tiendront lieu de conscience intemporelle. »*[14].

Cela justifie, en partie, la propension de Sartre à élaguer les mythes de tout ce qui peut émouvoir, et à n'en conserver, au meilleur des cas, que le côté anecdotique et fabulaire, tout en en sacrifiant le pathétique et le symbolisme. Ainsi, le mythe d'Oreste se trouve en quelque sorte dénaturé sous la plume de l'auteur des *Mouches*. Certes, Sartre n'est peut-être pas sans savoir que ce qui fait un mythe, c'est tout aussi bien sa composante événementielle que l'aura magique et mythologique dans laquelle il baigne et qui en soutient la structure. Cependant, il a beau glisser dans sa pièce des indications permettant de produire chez le spectateur l'illusion que l'intrigue se déroule dans un temps mythologique, mais il se trouve que, les ingrédients étant présents en abondance, c'est leur structuration qui fait défaut. C'est dire que le philosophe français, en reprenant des mythes antiques, leur arrache plus qu'il ne leur donne. D'où parfois l'impression, qui pourrait se créer chez le lecteur, que Sartre ne ressuscite les dieux grecs que par euphémisme et respect des bienséances. Comme il risque beaucoup en taxant le dieu des chrétiens de pure chimère[15], il s'en résout à invoquer, en contrepartie, les figures divines du paganisme pour remettre en cause le bien-fondé

[12] Eliade, M. *Op. cit.,* p. 144

[13] Lévi-Strauss, C. (1962). La pensée sauvage. Paris : Plon

[14] *Ibid.*, p. 297

[15] Mais, en vérité, s'il procède de la sorte, c'est surtout pour échapper au risque que sa pièce soit reçue et interprétée à tort comme étant une diatribe contre le cléricalisme. Ce n'est pas qu'il craigne quelque censure – peut-être la souhaitait-il même – mais c'est parce qu'il vise de manière générale le principe sur lequel sont bâties toutes les croyances religieuses, et non le christianisme uniquement, qu'il se sert du mythe de façon beaucoup moins euphémique que métonymique et métaphorique.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

des monothéismes. C'est comme s'il ne remontait Jupiter sur scène que pour mieux tourner en dérision et les religions et leurs brebis fidèles. Mais, en mettant sur scène un dieu meurtrier, sanguinaire et faisant l'apologie de l'injustice au nom de l'ordre, Sartre entend éveiller la conscience des hommes contre les contradictions de la morale religieuse bâtie sur la peur. En tournant en ridicule Jupiter, le barbu, Sartre s'attaque à la religion et à l'Eglise, dont il attribue l'existence à des ruses politiques au nom desquelles s'accomplissent les meurtres, les décapitations et les guerres civiles et sectaires.

Au fond, Sartre, dont la culture est enracinée bel et bien dans l'Occident chrétien, opère une double coupure avec la mythologie, coupure qui « est associé aux noms de Socrate et du Christ, fondateurs de la pensée philosophique et du monothéisme ecclésiastique »[16], dans la mesure où il ne s'applique pas uniquement à rationaliser les mythes antiques, mais il procède, tout au plus, à une christianisation des figures du panthéisme gréco-romain. La preuve en est que, dans *Les Mouches* en guise d'exemple, un dieu unique fait apparition sur scène et ce n'est pas par hasard que le choix avait porté sur Jupiter. En un mot, Sartre joue en quelque sorte contre sa propre culture avec sa propre culture. À cet égard, *Les Mouches*, où est fait notamment allusion à la question du péché originel, est parsemée d'indices et de symboles culturels renvoyant au christianisme. Toutefois, de deux choses l'une : ou le philosophe français ne parvient pas vraiment à se déprendre de sa culture chrétienne, ou il ne se sert, comme il le fait dans *Huis clos*, des représentations théologiques de l'enfer – pour ne prendre que cet exemple – que pour se faire comprendre de son public, occidental d'abord.

Certes, dans *Les Mouches*, il est fait explicitement allusion à maintes reprises, au cérémonial d'adoration de Jupiter, aux rituels annuels de régénération du monde ainsi qu'au retour des morts d'outre-tombe, traditions fortement ancrées dans toutes les mythologies du monde. S'y ajoutent, sur le même plan, les nombreux signes glissés aussi bien dans le discours didascalique que dans les répliques des personnages et qui évoquent la sorcellerie, l'Art des devins, le chamanisme tout autant que le fétichisme. Pourtant, Sartre a beau juxtaposer au début de sa pièce pareils éléments analeptiques, il ne parvient pas pour autant à installer le spectateur dans l'ère et la sphère hellénistiques. C'est que, à défaut d'un fil, tous ces éléments restent éparpillés et ne fonctionnent pas comme une structure. Contrairement à Camus qui a choisi de suivre en cela les traces de Nietzsche, Sartre n'a retenu de la vision mythique du monde que ses aspects formels, tout en en dénaturant l'âme et la grâce. Dans *Les Mouches*, nous sommes bien loin du tragique grec et non pas encore proche non plus du tragique moderne que le dramaturge effleure plus ou moins dans *Huis clos*. Dans une interview d'avant-première accordée à Yvon Novy[17], l'auteur affirme avoir voulu écrire une tragédie où le *fatum* antique serait remplacé par la liberté, qui n'en incarne, aux dires de l'auteur lui-même, qu'une forme retournée. Mais, le sentiment que Sartre n'atteint pas, à vrai dire, le tragique persiste chez le lecteur et renvoie son projet aux chimères.

À y voir clair, cela peut paraître évident dans la mesure où le philosophe existentialiste ne reconnaît de réalité à aucune forme de fatalité, à moins que la présence

[16]Habermas, J. (1988). Le discours philosophique de la modernité. Paris : Gallimard, p. 106
[17]Sartre, J.-P. (1992). Un théâtre de Situations. Paris : Gallimard, p. 267

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

inévitable de l'Autre, cet enfer insoutenable, tel qu'il est tragiquement mis en scène dans *Huis Clos*, n'en soit une. En substituant au tragique de la destinée un drame du sérieux où est instituée la responsabilité de l'homme face à tous les actes dont il entreprend la réalisation et qui sont sa propre liberté, Sartre opère une rupture radicale avec le tragique du classicisme, mais sans en arriver toutefois à lui suppléer une nouvelle forme, comme le feront plus tard les dramaturges de l'Absurde. Il est évident que Sartre, grand philosophe, n'est pas sans connaître intimement *la Naissance de la Tragédie*, mais, bien que Charles Dullin, en voulant faire des *Mouches* une représentation conforme aux enseignements de Nietzsche, ait mobilisé toutes les ressources scéniques afin de « capter des forces dionysiaques et les organiser, les exprimer par le jeu libre et serré d'images apolliniennes »[18], il n'en reste pas moins que, sur le plan textuel, cette alliance entre les deux puissances ne se ressent nulle part. Il reste vrai toutefois que la danse qu'ébauche Electre à la scène III du deuxième acte[19] pourrait être exploitée par le metteur en scène dans une perspective nietzschéenne, d'autant plus que la danse, qui est sur le point d'atteindre dans *Huis clos* le stade de la transe grâce notamment à Estelle, est l'art où s'unissent le mieux le pictural et le musical et où s'exerce le libre jeu des forces apolliniennes et dionysiaques.

Cependant, en dépit de leurs différences majeures, il est clair que chez Camus comme chez Sartre, ce sont finalement les forces de la vie qui triomphent face aux puissances de la mort. C'est Eros qui l'emporte toujours chez eux sur Thanatos. À ce titre, Martha de Camus et Electre de Sartre présentent quelques ressemblances dans le sens où elles sont toutes les deux à la poursuite d'un bonheur pour lequel elles se démènent. Cependant, Martha, contrairement à la sœur d'Oreste, incarne, elle, une sorte de Prométhée féminin. Indifférente et rebelle, assoiffée d'un bonheur matériel, elle représente, par excellence, la figure de la révolte telle qu'elle est conçue par Camus. À l'encontre de sa mère qui semble s'être suicidée de désespoir, Martha se pend moins par remords que par révolte contre un univers qui n'est pas à la mesure de l'homme. C'est ainsi qu'elle met fin à ses jours en proclamant à cor et à cri sa défiance du châtiment divin sur un ton blasphématoire :

> *« Avant de mourir, je ne lèverai pas les yeux pour implorer le ciel [...] Oh ! Je hais ce monde où nous sommes réduits à Dieu. Mais moi qui souffre d'injustice, on ne m'a pas fait droit, je ne m'agenouillerai pas »*[20]

Partant de cet exemple, il est aisé de constater que Camus ne met pas en scène dans ses quatre pièces des personnages mythologiques, mais il refonde une structure mythique à partir d'une somme de bribes d'événements. Nous sommes bel et bien dans ce que Lévi-Strauss[21] appelle un mythème. Tandis que dans *Les Mouches*, Sartre met en scène des personnages mythologiques dont il ne garde à peu près que le nom, Camus, lui, ne se contente nullement de reprendre des noms de figures mythiques ancestrales, mais il va au-delà de ce stade artisanal, pour reproduire ce qui dans ces mythes offre la possibilité de repenser le désenchantement de l'homme face au

[18] *Ibid.*, p. 271
[19] Sartre, J.-P. (1947). Les Mouches. Paris : Gallimard, p. 165
[20] Camus, A. (1958). Caligula, suivi de Le Malentendu, Paris : Gallimard, p. 233
[21] Lévi-Strauss C. (1958). La Structure des mythes, *in* Anthropologie Structurale, Paris : Plon

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

silence de l'univers. Au fond, dans le prolongement des Lumières, Sartre conçoit la pensée mythique comme une forme dégradée de la réflexion, comme une conscience qui n'a pas conscience de son être. Cela reste vrai dans la mesure où, comme le soutient Lévi-Strauss[22], la réflexion mythique se situe toujours entre des percepts et des concepts. Mais n'est-ce pas là la meilleure forme qui s'approche de l'Art, tel que le conçoit Kant, résultat d'une collaboration entre l'entendement et l'imagination ? Ce que Sartre écarte d'une main, Camus s'efforce de le reprendre par l'autre, tirant en cela son miel d'une démarche nietzschéenne qui consiste à restituer sur le plan artistique ce que la Raison des Lumières rejette sur le plan philosophique, démarche dont Jürgen Habermas explicite les enjeux en ces termes : « Une mythologie restaurée par l'esthétique est appelée à rendre vie aux forces de l'intégration sociale »[23], forces « qui sont taries dans la modernité »[24].

En somme, là où il y a un hiatus chez Sartre, c'est que, contrairement à Camus qui restaure dans son œuvre artistique ce qui, pour la raison philosophique, n'a plus droit de cité, il ne parvient pas vraiment à séparer les catégories de la pensée logique de ses choix esthétiques, les exigences de la littérarité et de la représentativité de ses convictions philosophiques. À lire *Les Mouches* naît chez le lecteur l'impression que les personnages sont dégarnis de leur substance charnelle et ne représentent rien de plus que des entités abstraites. Et comme dans cette pièce de théâtre, la polyphonie fait défaut, il serait légitime de pousser le raisonnement jusqu'au bout et de se demander si les personnages de Sartre ne représentent chacun rien de plus qu'une prémisse d'un raisonnement dialectique que le philosophe est en train d'ériger sur le théâtre comme le faisait jadis sur l'agora la maïeutique socratique. Ainsi verra-t-on Sartre mettre dans la bouche d'Oreste des propos d'une grande acuité philosophique mais qui portent atteinte, en quelque sorte, à la vraisemblance de l'intrigue mythologique, encore que le dramaturge insinue dans la scène d'exposition que l'éloquence du personnage lui provient de l'éducation qu'il a reçue. En voici un exemple très révélateur :

> *« Il y a des hommes qui naissent engagés : ils n'ont pas le choix, on les a jetés sur un chemin, au bout du chemin, il y a un acte qui les attend, leur acte, ils vont, et leurs pieds nus pressent fortement la terre et s'écorchent aux cailloux. »*[25]

Ce nonobstant, il n'en demeure pas moins vrai qu'au fond, Oreste ne réussit pas pour autant à franchir le stade de simple personnage de dialogue par le biais duquel sont véhiculées des idées existentialistes vers le stade où se rencontrent l'Art et la philosophie, c'est-à-dire celui des personnages conceptuels, stade que Camus parvient à défricher grâce notamment au personnage de Sisyphe, séparément duquel le concept de l'absurde ne pourrait tenir ferme. Et c'est en ce sens que Sisyphe incarne, par excellence, ce que Guattari et Deleuze appellent un personnage conceptuel, dans la

[22] Lévi-Strauss C. (1962), *Op. cit.*, p. 27
[23] Habermas, J. *Op. cit.*, p. 111
[24] *Ibid.*
[25] Sartre, J.-P. (1947). *Op. cit.*, p. 123

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

mesure où celui-ci « opère(nt) les mouvements qui décrivent le plan d'immanence de l'auteur et intervien(nen)t dans la création même de ses concepts. »[26]

S'il y a donc lieu de parler de philosophème dans le théâtre de Sartre, c'est seulement dans la mesure où, d'une part, dans ses pièces, l'énoncé philosophique y reste prégnant par rapport à l'énoncé mythique et où, d'autre part, le penseur use du théâtre comme d'un vecteur médiatique pour faire la diffusion et la promotion de sa pensée. Et c'est en cela qu'il semble partager avec les hommes de religion un trait commun. Tout en dénonçant les subterfuges dont usent ceux-ci pour obtenir l'adhésion du plus grand nombre de personnes, il les reprend à son compte pour s'en servir, tant bien que mal, dans la divulgation de ses idées. Et l'on peut se demander, à bon droit, si, finalement, l'acte d'écrire une pièce de théâtre n'est pas mû chez Sartre par un désir d'altérité, si, aussi, la raison qui l'a poussé inconsciemment à faire du théâtre ne cache pas derrière elle la fascination des religieux et des politiciens, comme une certaine nostalgie d'une oralité, mais pas de n'importe quelle oralité, d'une « oralité chaude, participative, qui prend aux tripes et au cœur, transforme un auditoire en communauté vivante et agissante »[27].

Il est néanmoins peu probable que ce soit là la raison qui a incité Camus lui aussi à écrire pour la scène, d'autant que sa passion pour le théâtre date de sa jeunesse oranaise. Par ailleurs, si, chez Sartre, le renvoi à la mythologie se fait plus ou moins explicite, dans le théâtre de Camus, la transposition des mythes est loin d'être patente, mais elle est à dénicher dans la toile de fond de sa pensée de l'absurde. Pour s'en convaincre, il suffit de rappeler qu'à son état de projet, l'œuvre camusienne se structurait, en fait, en trois stades jalonnés par trois grands mythes : Sisyphe, Prométhée et Némésis. Dans ses carnets, le futur dramaturge et grand adaptateur scénique affirme à cor et à cri son inclination naturelle pour l'univers mythologique :

> *« le monde où je suis le plus à l'aise : le mythe grec »*[28]

Cette révélation de l'auteur n'est pas dépourvue de toute signification, mais elle témoigne, de part et d'autre, de l'effervescent émerveillement que suscite à ses yeux la pensée mythique, constituant, pour lui, moins une source d'inspiration ou une matière à adaptation qu'une sphère foisonnante pour repenser le désarroi de l'homme face aux forces de l'absurde. En effet, c'est en humble épigone de Nietzsche que Camus s'attèle à restituer la force tragique du mythe dans son univers dramaturgique. Dans *La Naissance de la Tragédie*, le philosophe allemand soutient que « c'est dans la tragédie » que « le mythe acquiert sa portée la plus profonde, sa forme la plus expressive »[29]. D'où fort probablement la préférence maintes fois affirmée et affichée de la part de l'auteur de Caligula pour la tragédie aux dépens du drame.

Si, aujourd'hui, l'obsolescence du système existentialiste sartrien fait l'objet plus que d'un consensus, la pensée camusienne semble avoir réussi, elle, à résister, dans une certaine mesure, contre le changement des temps et à maintenir intactes sa vigueur et son

[26] Guattari, F., & Deleuze, G. (1991). Qu'est-ce que la philosophie ? Paris : Éditions de Minuit, p. 62
[27] Debray R., *Op. cit.,* p. 191
[28] Camus, A. (1964). Carnets (II). Paris : Gallimard, p. 317
[29] Nietzsche, F. (1906). La Naissance de la Tragédie. Paris : Mercure de France.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

actualité grâce à son arrière-fond mythologique. N'est-ce pas bien par son rattachement au Grand Temps, comme diraient les mythologues, que l'œuvre d'Albert Camus en est parvenue à s'arracher à l'espace-temps de son incubation et de sa gestation, c'est-à-dire celui de l'entre-deux-guerres ? Du moins, sur ce point-là, Camus, « philosophe pour classes terminales » (sobriquet dont l'affublait ironiquement Jean-Jacques Brochier), semble avoir été plus malin que l'agrégé de philosophie. C'est comme s'il avait l'intuition qu'« un mythe frappe plus fort et plus vite qu'un concept ». « Si vous voulez toucher les gens, renchérit Debray, ne leur proposez pas un théorème, racontez-leur une histoire. Un théorème se réfute, ou soulève une objection. Une histoire non : elle n'est pas « falsifiable » »[30]. Conscient de la transparence conceptuelle qu'exige de son auteur tout énoncé philosophique, l'auteur du *Mythe de Sisyphe*, pour orchestrer les grandes lignes de sa pensée, en appelle à la force suggestive et évocatrice du mythe.

Comparé à deux figures de proue du théâtre mythologique de son temps, Giraudoux et Anouilh, Camus, loin de vouloir exhumer le legs antique à dessein de servir des idées humanistes, s'en démarque amplement grâce à la technique dont il use pour activer les fonctions religieuses et rituelles du mythe qui constitue – il le savait peut-être – « le contenu impérissable du psychisme collectif »[31] comme le lui aurait soufflé à l'oreille un Jung. Certes, il se peut que Camus n'ait jamais projeté d'attribuer à ses personnages la valeur jungienne d'archétype, c'est-à-dire de modèle idéal situé hors-du-temps et permettant de rejoindre le Grand Temps pour régénérer le devenir historique. Mais, il n'en demeure pas moins vrai que son œuvre – étant, comme toute œuvre littéraire et artistique, le quintessencié de processus tout aussi bien conscients qu'inconscients – atteste grandement de la vraisemblance d'une telle idée. Qu'y a-t-il de mieux que cette phrase du jeune nouvelliste qu'était l'auteur de *L'envers et l'endroit*, pour répondre à quiconque oserait remettre en doute la validité de la thèse avancée : « C'est dans les vieilles marmites que l'on fait les meilleures soupes »[32] ?

Bien entendu, la plupart des pièces de Camus –nous en convenons- s'inspirent ou d'un fait-divers (le cas de « *Le Malentendu* »), ou de la Grande Histoire (Celui de *Caligula*), mais ces fables qui sont enracinées, à dire vrai, dans le temps historique, sont reproduites par le dramaturge dans une syntaxe mythologique, comme dirait un structuraliste de la même veine que Lévi-Strauss, où le temps humain finit par rejoindre le temps cosmique, le mythe par absorber l'Histoire, et le singulier par se fondre dans l'universel. Le mythe, étant atemporel par essence, symbolise pour Camus le miroir de l'éternel désappointement de l'homme en attente d'une réponse susceptible de rompre le silence du monde. N'est-ce pas ainsi, par la voie du mythe, que l'artiste qu'était Camus, « jugeant le dialogue impossible avec des contemporains sourds ou distraits » entendait en « appele[r] à un dialogue plus nombreux, avec les générations. » [33] ?

Nous avons vu plus haut comment Sartre fait parler Oreste comme si c'était un grand philosophe. Dans *Les Mouches* en effet, le dramaturge met sur scène des personnages

[30]Debray, *Op. cit.*, p. 130
[31]Borie, M. (1981). Mythe et théâtre aujourd'hui : Une quête impossible ?. PARIS : Librairie A.-G. NIZET, p. 23
[32]Camus, A. (1958). L'envers et l'endroit. Paris : Gallimard, p. 43
[33]Camus, A. (1958). Discours de Suède. Paris : Gallimard, p. 40

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

éminemment transparents, ce qui ne correspond aucunement aux traits caractéristiques des personnages mythologiques, qui parlent et agissent souvent en méconnaissance de cause. Or, comme le rappelle Marc Augé à propos des dieux grecs, l'un des traits marquants des figures mythiques est qu'elles sont souvent ambigües ou ambivalentes[34]. En mettant en scène un empereur romain à la figure versatile, Camus semble avoir saisi, mieux que tout autre, ce qui fait le génie du paganisme. Dans *Caligula*, sur la palette des couleurs dont use le dramaturge pour peindre ses personnages, sont condensés des attributs qui appartiennent à plusieurs personnages de la mythologie gréco-romaine. Ainsi, Caligula est, à bien des égards, l'homologue du trio Orphée-Sisyphe-Prométhée. Les différentes métamorphoses du héros camusien succèdent sur trois relais.

D'abord, l'éclipse de Caïus pendant trois jours à la mort de sa sœur-amante Drusilla, ne va pas sans faire allusion à la descente d'Orphée dans les enfers à la recherche d'Eurydice. Mais alors qu'Orphée s'aventurait à reconquérir sa bien-aimée, Caligula veut s'accaparer de la lune. À son retour, il confie à Hélicon sa fatigue autant physique que spirituelle. Le désespoir qui s'empare de lui naît de l'impossibilité d'ajuster le vouloir au pouvoir. À l'encontre de ce que les patriciens en déduisaient, Caligula assure que la mort de Drusilla n'était que le déclic par lequel il a pris conscience de la vérité de son existence :

> *« Cette mort n'est rien, je te le jure ; elle est seulement le signe d'une vérité qui me rend la lune nécessaire. C'est une vérité toute simple et toute claire, un peu bête, mais difficile à découvrir et lourde à porter. »*[35]

Maintenant qu'il a découvert cette vérité lourde, il change de peau. Conscient désormais de l'absurdité du monde, il se métamorphose en Sisyphe. S'il refuse d'éluder et de se dérober à sa condition absurde dont il vient de prendre conscience au terme de son séjour, c'est en pressurant abusivement les ressources de son pouvoir qu'il parvient à s'en sortir. Certes, il ne se contente pas seulement de se lamenter de la destinée qui est faite aux hommes, mais il s'insurge contre elle en l'abordant de front. Nous dirons alors avec Gay-Crosier que « Caligula est un Sisyphe parvenu dont le problème n'est pas de s'accommoder d'un destin mais de l'infliger à autrui »[36]. C'est ainsi en brutalisant ses sujets qu'il compte les éperonner à prendre conscience à leur tour de la destinée injuste et éternelle dont ils sont victimes. Le passage de l'absurde à la révolte est sous-tendu par la transmutation du personnage de Sisyphe en Prométhée. Or, cette révolte métaphysique du héros sera très tôt avortée par la révolution des conjurés. Ce n'est que dans les pièces ultérieures que Camus tentera de donner forme à cette révolte : c'est Martha qui en esquisse en effet les traits dans « *Le Malentendu* ».

Remarquons que la triple métamorphose sous-jacente de Caligula correspond, par ailleurs, à la naissance ineffable de Dionysos : la première est réabsorbée dans l'univers dramatique par une sorte d'analepse théâtrale à laquelle se livrèrent les comparses

[34] Augé, M. (1982). Génie du paganisme. Paris : Gallimard, p. 111

[35] Camus A., Caligula, *Op. cit.*, p. 26

[36] Gay-Crosier, R. (1988). Caligula ou le paradoxe du comédien absurde. Actes du colloque. Amiens : éd. J. Lévi-Valensi, Imec.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

dans les scènes d'exposition. La légende raconte d'ailleurs que Dionysos, tout comme Orphée, a effectué une catabase dans l'Hadès à la recherche de sa mère Sémélé. Il en est presque ainsi de Caligula comme nous venons de le montrer plus haut. En effet, la renaissance de l'empereur ne va pas sans rappeler un épisode de la légende du dieu de l'ivresse et de la folie. Dans cette optique, une variante du mythe rapporte que l'enfant Dionysos aurait reçu des Titans des jouets dont une toupie, une balle et un miroir. Et c'est justement « grâce au miroir que renaît Caligula, à l'acte premier et au terme de ses errances auxquelles l'a forcé la mort de sa sœur »[37]. Cet objet scénique réfléchissant assure la rencontre de la réalité et du reflet de la réalité, reflet que Caligula, conscient de l'absurdité de sa situation, efface à la fin du premier acte. Il oblitère, par là, tout souvenir, met à mort le passé et donne existence au personnage de l'empereur soi-disant dément qu'il jouera désormais. Ainsi, les conjurés sont pour Caligula ce que les Titans étaient pour Dionysos. Alors que le jeune Dionysos se dévisage devant le miroir, les Titans bondissent sur lui et le découpent en morceaux : la dernière scène de la pièce regorge d'indices scéniques faisant allusion au miroir.

Plusieurs attributs mythiques disséminés dans le texte montrent que Caligula porte, du début jusqu'à la fin, le masque du héros original Dionysos, comme l'enseignait Nietzsche dans *La Naissance de la Tragédie*. À l'instar de Dionysos, promoteur des concours et fondateur du théâtre, Caligula inaugure des journées consacrées à l'art, préside à un concours de poésie et fait du théâtre son domaine favorisé, en s'élisant comme « le seul artiste que Rome ait connu »[38]. Ajoutons que Caligula, tout comme Dionysos, éprouve, quant à lui, une certaine concupiscence pour les plaisirs charnels. À l'exemple du dieu des pulsions primitives de la volupté et de la fertilité, Caligula se laisse mener sans retenue par ses libidos charnelles, quand son Eros l'y incline. Mises à part les relations incestueuses qu'il a entretenues avec ses sœurs, Caligula couche non seulement avec Cæsonia, mais aussi avec les conjointes des patriciens quand l'envie le pousse à répondre « aux désirs impérieux que nous crée la nature »[39], dit-il avec une sorte de provocation fomentatrice lorsqu'il entraîne la femme de Mucius dans une pièce.

Par ailleurs, si Caligula, au début du troisième acte, s'accoutre en Vénus, c'est qu'elle représente pour lui l'emblème de l'amour et de la sexualité. Du reste, sa parodie de la déesse, qui trouve sans doute une expression privilégiée dans les rituels d'adoration à Caligula déguisé en Vénus, se présente comme un pastiche des cérémonies cultuelles puisqu'elle brasse références païennes et chrétiennes, preuve tangible en quelque sorte du chambardement qu'opère l'empereur au niveau des valeurs prescrites par la société. À la manière de Dionysos, Caligula se complaît lui aussi à enfreindre les normes de ce qui est socialement codifié comme masculin ou féminin par le biais du travestissement, tradition propre aux civilisations primitives. Il se costume en Vénus, paraît en robe courte de danseuse, des fleurs sur la tête et se vernit les ongles des pieds. Caligula, comme Dionysos, est obsédé par la lune qui, comme le miroir, a une surface réfléchissante. Certes, dans la pièce de Camus, la lune incarne l'aspiration à l'impossible, mais

[37] *Ibid.*
[38] Camus A., Caligula, *Op. cit.,* p. 137
[39] *Ibid.*, p. 62

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

elle connote également le désir érotique, comme en témoigne le dialogue de Caligula avec Hélicon au cours de la troisième scène du même acte :

> CALIGULA : *(comme s'il n'avait pas entendu)* Remarque que je l'ai déjà eue.
>
> HÉLICON : Qui ?
>
> CALIGULA : La lune. […] C'était l'été dernier. Depuis le temps que je la regardais et que je la caressais sur les colonnes du jardin, elle avait fini par comprendre. […]
>
> CALIGULA : *(toujours occupé à rougir ses ongles du pied).* Ce vernis ne vaut rien. Mais pour en revenir à la lune, c'était pendant une belle nuit d'août. (Hélicon se détourne avec dépit et se tait, immobile.) Elle a fait quelques façons. J'étais déjà couché. […] Elle est arrivée alors dans la chaleur, douce, légère et nue. Elle a franchi le seuil de la chambre et avec sa lenteur sûre, est arrivée jusqu'à mon lit, s'y est coulée et m'a inondé de ses sourires et de son éclat. Décidément, ce vernis ne vaut rien. »[40]

Qu'il se métamorphose en Sisyphe, Prométhée, Dionysos ou Vénus, qu'il soit tyran sanguinaire, amant lascif, philosophe désespéré, malade agonisant, Caligula s'offre à nos yeux comme une figure versatile dont l'enjeu consiste à s'affranchir de l'absurde par le truchement de la révolte, de la liberté et de la multiplication des plaisirs. S'il représente chez Suétone un monstre, Camus en a créé, au contraire, un personnage imbu d'un caractère intriguant et insaisissable, à l'image de ce monde énigmatique et incommensurable. Et c'est grâce au mécanisme de la transposition dramatique des mythes que Camus parvient à montrer l'absurdité de la vie.

La critique classique, poussée par un inévitable besoin de taxinomie qu'elle ne pouvait assouvir autrement qu'en étudiant les écrivains par couples (Goethe et Schiller, Giraudoux et Anouilh, etc.), traitait le plus souvent indistinctement du théâtre de Sartre et Camus comme si c'était une seule et même chose. Bien entendu, fortement secoués durant l'Entre-deux-guerres par la question de l'engagement, les deux penseurs n'ont jamais caché, à dire vrai, leur volonté d'être des écrivains au service de leur temps. La fin ayant été la même, chacun des deux a emprunté cependant une voie différente. L'un se voulait plus hégélien que nietzschéen, tandis que l'autre préférait au prosaïsme historique la poétique tragique du mythe grec. D'où la conception qu'ils se font chacun de la mythologie : la lecture de *Caligula* et des *Mouches* a révélé que l'usage qu'en fait sur le plan syntagmatique chacun des deux dramaturges trouve sur le plan paradigmatique une justification à ses modes de fonctionnement dans leur pensée philosophique et leur projet politique. C'est pourquoi, il s'est avéré utile de voir dans quelle mesure le travail esthétique et dramaturgique de Sartre et Camus est resté fidèle à leurs pensées philosophiques et leurs visions du monde. Le résultat est on ne peut plus évident. Le premier, refusant de sacrifier sa transparence conceptuelle au nom d'un quelconque symbolisme, procède à une démythification d'une intrigue

[40] *Ibid.*, p. 99

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

mythologique dont il ne reprend quasiment rien, tandis que le second, n'ayant pas profité d'une formation philosophique aussi rigoureuse que celle de l'auteur de *L'être et le néant*, s'efforce de réactiver et de rétablir les fonctions sacrées du mythe dans une pièce s'inspirant de la *Vie des douze Césars*[41]. Et c'est en cela que Camus semble être le précurseur du théâtre de l'Absurde, encore que ses pièces, au même titre que celles de Sartre, aient été conçues dans une forme conventionnelle. En effet, comme l'explique Borie, chez Beckett, à titre d'exemple,

> *« l'espace du théâtre fonctionne comme un lieu mythique et métaphore du monde, et, pendant le temps de la représentation, les spectateurs sont arrachés aux dimensions contingentes de leur existence historique et quotidienne pour être projetés dans une vision intemporelle et exemplaire de leur condition. »*[42]

Bibliographie

Augé, M. (1982). Génie du paganisme. Paris : Gallimard.

Borie, M. (1981). Mythe et théâtre aujourd'hui : Une quête impossible ? PARIS : Librairie A.-G. NIZET.

Camus, A. (1958). Caligula, suivi de Le Malentendu. Paris : Gallimard.

Camus, A. (1958). Discours de Suède. Paris : Gallimard.

Camus, A. (1958). L'envers et l'endroit. Paris : Gallimard.

Camus, A. (1964). Carnets (II). Paris : Gallimard.

Debray, R. (1991). Essai de médiologie générale. Paris : Gallimard.

Dumoulié, C. (2002). Littérature et philosophie : le gai savoir de la littérature. Paris : Armand Colin.

Eliade, M. (1963). Aspects du mythe. Paris : Gallimard.

Gay-Crosier, R. (1988). Caligula ou le paradoxe du comédien absurde. Actes du colloque. Amiens : éd. J. Lévi-Valensi, Imec.

Guattari, F., & Deleuze, G. (1991). Qu'est-ce que la philosophie ? Paris : Éditions de Minuit.

Habermas, J. (1988). Le discours philosophique de la modernité. Paris : Gallimard.

Lévi-Strauss, C. (1958). La structure des mythes, *in* Anthropologie structurale. Paris : Plon

Lévis-Strauss, C. (1962). La pensée sauvage. Paris : Plon.

Nietzsche, F. (1906). La Naissance de la tragédie. Paris : Mercure de France.

Sartre, J.-P. (1943). L'être et le néant. Paris : Gallimard

Sartre, J.-P. (1947). Les Mouches. Paris : Gallimard.

Sartre, J.-P. (1992). Un théâtre de Situations. Paris : Gallimard.

Suétone. (1963). Les Douze Césars. Paris : Ernest Flammarion.

[41] Suétone. (1963). Les Douze Césars. Paris : Ernest Flammarion.
[42] Borie, M. *Op. cit.*, p. 27

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973