



HAL
open science

La mort de Dieu ou la laïcisation du divin

Marlène Merrien

► **To cite this version:**

Marlène Merrien. La mort de Dieu ou la laïcisation du divin. Travaux et Recherches de l'UMLV, 2004, 10, pp.55-68. hal-04405647

HAL Id: hal-04405647

<https://hal.science/hal-04405647>

Submitted on 19 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

TRAVAUX
ET
RECHERCHES
DE L'UMLV

LITTÉRATURES
SCIENCES HUMAINES

THÉÂTRE D'HIER, THÉÂTRE D'AUJOURD'HUI

TRAVAUX ET RECHERCHES DE L'UMLV
LITTÉRATURES ET SCIENCES HUMAINES

Revue semestrielle

Directrice de rédaction :
Fabienne BOCK

Comité de rédaction :
Edwige ARCHIER – Louise BÉNAT-TACHOT – Thierry BONZON – Jean-Yves GUÉRIN
Vladimir IAZYKOFF – Robert SAYRE – Michael A. SOUBBOTNIK

Secrétaire de rédaction : Emmanuelle BRUN
Directeur de publication : Yves LICHTENBERGER
Conception graphique : Michelle THOMAS et Bertrand ZAKOWETZ



RÉDACTION :

"Travaux et Recherches de l'UMLV", Université de Marne-la-Vallée,
5, boulevard Descartes, 77454 Marne-la-Vallée cedex 2
(Tel. : 01 60 95 70 75 ; Télécopie : 01 60 95 70 77)

CORRESPONDANCE :

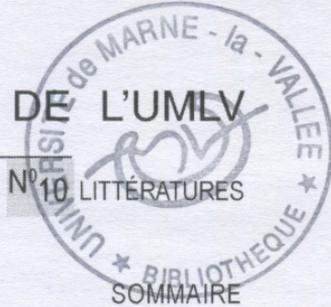
Toute correspondance est à adresser à la rédaction.

ABONNEMENTS / VENTE AU NUMÉRO :

	Vente au numéro	Abonnement annuel
Particuliers	6 €	12 €
Institutions	12 €	24 €

Voir bulletin d'abonnement à l'intérieur du numéro

ISSN : 1298-1168



Présentation du numéro	5
Hélène Laplace-Claverie , Modernes féeries, ou le réenchantement de la scène dans le théâtre du xx ^e siècle	7
Marie Fourmaux , La féerie théâtrale au xx ^e siècle ou la parole enchantée	21
Nathalie Macé , Anouilh 1951-1981 : trente ans de théâtre autobiographique ?	37
Marlène Merrien , La mort de Dieu ou la laïcisation du divin	55
Guillaume Mainchain , Te souviens-tu des beaux jours ? Analyse du fonctionnement mémoriel dans <i>Oh les beaux jours</i>	69
Carole Halimi , Tableau vivant et néo-classicisme : un genre pour un style	89
Violaine Malineau , La représentation des pantomimes victorieux dans l'Antiquité tardive	113
Jeanyves Guérin , Le peintre, la peinture et le tableau dans quelques pièces des xix ^e et xx ^e siècles	135
<hr/>	
Liste commentée des travaux de littérature française et littérature comparée soutenus devant l'université de Marne-la-Vallée en 2003	151
<hr/>	
Actualités	153

La mort de Dieu ou la laïcisation du divin

Marlène Merrien

En pleine Seconde Guerre mondiale, période durant laquelle les interrogations existentielles ressurgissent avec force, Sartre et Camus, comme d'autres, tentent de renouveler le tragique, genre le plus à même de mettre le mieux en avant le conflit entre la liberté et le destin. Mais ceci ne peut se faire sans s'interroger sur la place à donner aux figures divines. Alors qu'auparavant, en véritables instigateurs de la destinée des personnages, les dieux incarnaient la puissance et l'autorité, en cette période trouble du xx^e siècle, on assiste à une véritable dégradation de leur image. Les dieux n'ont plus la même emprise sur le destin, leur pouvoir s'amenuise considérablement. Relégués au même rang que les hommes, tournés en ridicule, ils perdent peu à peu leur place, leur rôle, et leur prestige, pour laisser place à des tragédies humaines.

L'humanisation du divin

Jupiter : un dieu parmi les hommes

Jean-Paul Sartre dans *Les Mouches* met en scène un personnage divin : Jupiter. Roi des dieux, il est présent parmi les hommes d'Argos dans huit scènes sur vingt-quatre. Dans l'anonymat, il veut influencer le jeune Oreste, le pousser vers le meurtre qu'il est destiné à commettre. Pour cela, il cherche à se fondre parmi les hommes : c'est un barbu qui se fait appeler Démétrios et dit venir d'Athènes. Dès le début de la pièce,

on apprend qu'il était à Argos au retour d'Agamemnon. Mêlé aux habitants, il a assisté comme tout le monde, sans rien dire, aux derniers instants du défunt roi :

“(…) Je suis monté sur le chemin de ronde avec les autres, les jours qui suivirent, et nous avons longuement regardé le cortège royal qui cheminait dans la plaine¹.”

L'expression “avec les autres” associé ici à l'emploi du pronom personnel “nous” contribue à souligner la façon dont le dieu Jupiter parvient à s'intégrer aux hommes qui l'entourent. Il n'est pas différent des autres, ce qui lui permet de se dissimuler facilement. Avec Oreste, il adopte un ton paternel :

“(…) un homme de mon âge est quelquefois de bon conseil, je pourrais être votre père, vous me raconterez votre histoire. Venez, jeune homme, laissez-vous faire².”

Pour gagner la confiance du jeune Oreste, Jupiter se pose ici en “homme” d'expérience. Malgré quelques formules magiques qui suscitent des questions sur son identité, il n'a pas le moindre mal à se faire passer pour un homme à part entière. Jupiter sait bien d'ailleurs que les dieux et les hommes se ressemblent. Il l'avoue à Égisthe lorsqu'il lui déclare “(…) nous sommes entre rois³” ou qu'il l'appelle “ma créature et mon frère mortel⁴”. Il suggère que les dieux ne sont finalement que des hommes d'un certain pouvoir condamnés à vivre éternellement. Comme tel, Jupiter éprouve aussi des sentiments : face au spectacle d'Électre et d'Oreste dans le temple d'Apollon, il éprouve de la colère et de la pitié. Il les considère comme des enfants lorsqu'il s'exclame, à l'acte III, scène II : “Ah ! Présomptueuse et folle jeunesse⁵”. Comme un homme, Jupiter doit affronter des moments difficiles. Il est “las et voûté⁶” comme peut l'être tout homme de son âge. Et surtout, il est sujet au même mal de vivre : “nous sommes pareillement seuls et notre angoisse est pareille⁷” lui lance un Oreste bien conscient que le fossé entre les hommes et les dieux n'est finalement pas si grand. On a donc, semble-t-il, à travers cette pièce, l'image d'un dieu humanisé, qui se plaît à se fondre parmi les hommes. Sartre reprend ici un topos bien connu : les dieux, immortels, aiment re-

garder vivre les hommes et se mêler parfois à eux pour tromper leur ennui. Jupiter semble de ceux-là ; comme un homme au milieu d'autres hommes, il évolue à loisir parmi les habitants d'Argos.

Le Domestique-Zeus⁸

Dans *Le Malentendu*, Camus semble lui aussi opérer une certaine humanisation du divin à travers le personnage du vieux domestique. On n'a pas affaire, comme dans *Les Mouches* à un dieu clairement identifié comme tel qui se cacherait parmi les hommes. Le vieux, comme il est nommé dans la dernière scène, est un être étrange, un "domestique bizarre"⁹, discret, qui, a priori, semble avoir un rôle mineur. Il est présent dans huit scènes sur vingt, mais n'a qu'une réplique tout au long de la pièce. Le reste du temps, il passe ou observe. Son comportement éveille pourtant l'attention. En effet, on remarque qu'à bien des égards, ce personnage emprunte la figure d'un dieu régisseur des événements tragiques qui se déroulent dans ce lieu clos. Dans la première scène, il adopte une position d'observateur. Les didascalies précisent :

"Entre le vieux domestique. Il va s'asseoir derrière le comptoir, sans un mot. Il ne bougera pas jusqu'à la fin de la scène"¹⁰.

Tel un dieu qui se penche sur la vie des hommes et les regarde évoluer, il se fait pour l'instant simple spectateur. De la même façon, lorsque Jan et Maria arrivent, il les guette à travers la fenêtre, puis cherche à se cacher comme s'il ne souhaitait pas intervenir. À la scène IV de l'acte I, il les interrompt en faisant irruption dans la pièce. En prenant soin juste avant de se faire voir par la fenêtre, il laisse le temps à Jan de cacher sa jeune femme. Lorsqu'il traverse la pièce sans la voir, le domestique l'encourage dans la voie qu'il a choisi d'emprunter : "(...) Tu vois, la chance est avec moi"¹¹ assure Jan. Par son indifférence, le vieux enlève à Maria une occasion de se découvrir et de dévoiler l'identité de son mari. Dans la scène suivante, c'est lui qui introduit la sœur de Jan, qui sera à l'origine de son destin tragique : il entre, "(...) tient la porte ouverte pour laisser

passer Martha, et sort ensuite¹²". Cette intervention peut paraître à première vue anodine, mais chez Camus rien n'est laissé au hasard. Le vieux n'a que ce rôle dans cette scène, on peut donc affirmer que tel un catalyseur, il est là pour favoriser l'action tragique : en ouvrant la porte devant Martha, il fait tomber les obstacles, il facilite la rencontre entre les deux personnages qui mettra en route la mécanique. De même, le passeport de Jan tendu à Martha acte I, scène V, aurait pu sauver le personnage. Mais au moment où Martha s'apprête à le lire, "le vieux domestique paraît dans l'encadrement de la porte¹³" et la jeune femme renonce à vérifier l'identité du voyageur. Après le meurtre, c'est encore lui qui provoque indirectement le suicide de la mère et de la fille. En intervenant dans la scène I de l'acte III pour restituer le passeport de Jan, il met à jour l'atroce vérité de ce qui vient d'être commis.

Ainsi, constamment impassible, ce personnage qui "ne ressemble pas à tout le monde" et "fait toujours très exactement ce qu'il doit faire¹⁴", intervient rarement mais chacune de ses apparitions provoque ou relance le mécanisme tragique. En véritable personnification d'un destin implacable, il joue avec des personnages-pions sur l'échiquier de la tragédie. Il est important de noter que Camus a retouché à plusieurs reprises les interventions du vieux domestique pour parvenir à cette représentation. Dans l'édition de 1947, notamment, son rôle est moins fortement marqué. Il n'intervient pas lorsque Martha tient entre ses mains le passeport de Jan ; c'est elle seule, absorbée par ses pensées, qui se détourne de l'objet. De la même façon, il ne fait pas réapparaître volontairement ce même passeport à l'acte III :

"[il] balaie sous une table, en retire le passeport du fils, l'examine et vient le tendre, ouvert, à Martha¹⁵."

Ce dénouement premier imaginé par Camus semble laisser une place importante au hasard. On a affaire ici à un *deus ex machina*, un procédé dramaturgique qui consiste à faire intervenir de manière inopinée ou providentielle un personnage ou une force quelconque capable de dénouer une situation inextricable¹⁶. À eux seuls, le vieux domestique et le passeport peuvent sans doute incarner l'oscillation palpable du corpus entre le

dramatique et le tragique, ou l'hésitation de l'écrivain à qualifier sa pièce de comédie ou de tragédie. La découverte du passeport peut, en effet, paraître fortuite et inopinée ou, au contraire, n'être inattendue qu'en apparence et relever plutôt d'une volonté supérieure. Une indication de Camus pour la télévision en début d'acte I peut orienter l'interprétation en ce sens :

“(…) Le vieux domestique traverse la pièce dans la pénombre. Une à une il ouvre les fenêtres. La lumière entre à flots. Le vieux domestique va vers la table, au centre, dispose deux sièges, regarde encore si tout est bien en place, puis considère le public sans rien exprimer, et sort¹⁷.”

Le personnage organise ici l'espace, c'est lui qui met en place le cadre de la tragédie. En étoffant son rôle dans la version de 1958, Camus supprime la notion de hasard et fait véritablement du domestique la représentation d'une force supérieure, cruelle, qui influe sur le cours des événements.

Des dieux ridicules et fantoches

Jupiter : le roi des mouches et de la mort.

Après avoir présenté un dieu humanisé, assez semblable aux hommes qui le vénèrent, Sartre radicalise sa laïcisation du divin par une critique assez grinçante. Le ridicule, en effet, fait partie intégrante du portrait de Jupiter. Le roi des dieux devient ici le “roi des mouches et de la mort¹⁸”. Ses pouvoirs semblent plus proches du tour de magie que d'une véritable puissance divine. Accompagnant un mouvement du poignet ou un geste du bras, il emploie quelques formules aux accents comiques comme “Abraxas, galla, galla, tsé, tsé¹⁹” ou “Posidon caribou caribou lullaby²⁰”. Les statues qui le représentent sont barbouillées de jus de framboise. Comme un voleur, il est réduit à se cacher pour espionner les agisse-

ments d'Électre et d'Oreste. Enfin, son autorité semble véritablement mise à mal. Durant la scène V de l'acte II, par exemple, l'entretien qu'il a avec Égisthe dévoile l'impuissance à laquelle un dieu doit parfois faire face. Son apparence humaine le rend tout d'abord méconnaissable : pour se faire reconnaître, Jupiter doit se mettre en scène, tel un comédien :

“(Tonnerre, éclairs, Jupiter prend l'air terrible.)²¹”

Le dieu n'est donc pas si effrayant que cela. Le dialogue qu'il engage avec Égisthe vient le confirmer. En effet, par son refus intempestif d'obéir à sa volonté, le roi d'Argos rend quelque peu ridicule le personnage de Jupiter. Incapable d'asseoir son autorité, le dieu des *Mouches* se révèle finalement fantoche. Jupiter est en effet représenté à bien des égards comme un dieu de pacotille. Sa description dressée par Électre, postée devant sa statue, à l'acte I, scène III en témoigne :

“Il est en bois tout blanc, le dieu des morts. L'horreur et le sang sur le visage et le vert sombre des yeux, ça n'est qu'un vernis, pas vrai ? Toi tu sais que tu es tout blanc à l'intérieur, blanc comme un corps de nourrisson ; tu sais qu'un coup de sabre te fendra net et que tu ne pourras même pas saigner. Du bois blanc ! Du bon bois blanc (...)”²².”

Le pouvoir divin semble n'être qu'un leurre. Dès qu'ils perdent leur ascendant sur les hommes, les dieux n'ont pas de véritable emprise sur la destinée :

“(...) quand une fois la liberté a explosé dans une âme d'homme, les dieux ne peuvent plus rien contre cet homme-là (...)”²³.”

Jupiter le sait bien d'ailleurs et l'avoue à demi-mot quand il déclare à Égisthe :

“Tant qu'il y aura des hommes sur cette terre, je serai condamné à danser devant eux”²⁴.”

La danse assimile ici le pouvoir divin à une mascarade, à un spectacle donné en public, comme si les dieux se contentaient de s'agiter devant les hommes.

Caligula-Vénus : une mascarade édifiante

Dans *Caligula*, Camus reprend la même idée. L'empereur romain entreprend de montrer à ses sujets l'inconsistance des figures divines. En déclarant, acte I, scène XI, "(...) Qu'est-ce qu'un dieu pour que je désire m'égalier à lui ?²⁵", il dénigre leur puissance et leur prestige. Caligula sait qu'il peut exercer leur pouvoir, accomplir les mêmes actes ; dès lors, il lui apparaît naturel et facile de prendre leur place :

"(...) Pour un homme qui aime le pouvoir, la rivalité des dieux a quelque chose d'agaçant. J'ai supprimé cela. J'ai prouvé à ces dieux illusoire qu'un homme, s'il en a la volonté, peut exercer, sans apprentissage, leur métier ridicule²⁶."

Une fois encore, les hommes et les dieux se ressemblent et une fois encore ces derniers sont présentés sous un jour particulièrement défavorable. La scène I de l'acte III, où Caligula costumé en Vénus grotesque apparaît sur un piédestal, en est l'illustration la plus marquante. La mascarade donnée par l'empereur à des sujets obéissants et généreux tend à prouver qu'il suffit de quelques artifices pour égaler les dieux. Dans cette scène, tout est fait pour désacraliser la figure divine. Caésonia associe "mystère céleste" et "bourse²⁷" comme pour dénoncer le système d'offrandes faites aux dieux. Hélicon, en deuxième bateleur, cherche à attirer la foule en déclarant :

"L'Olympe et ses coulisses, ses intrigues, ses pantouffles et ses larmes. Approchez ! Approchez ! Toute la vérité sur vos dieux !²⁸"

L'insertion du mot "pantoufle" dans cette énumération participe bien elle aussi à la ridiculisation de l'univers divin. Tout est fait pour dénigrer le respect et l'obéissance aveugle offerts aux dieux. "Caligula-Vénus²⁹" réussit à obtenir lui aussi prosternations et offrandes. En se donnant en spectacle impunément, en blasphémant comme il le fait, il montre à quel point il est facile de s'égalier à ces êtres fantoches. Cette apparition divine qui s'apparente à une "parade foraine³⁰", à une "représentation³¹" met ainsi en lumière une critique sous-jacente du monde divin. Les dieux n'ont plus le droit au respect, ils sont descendus brutalement de leur piédestal.

Sans doute est-ce là l'expression d'une certaine rancœur vis-à-vis de ceux qui, impassibles, restent désespérément sourds et muets aux appels lancés.

La cruauté des dieux

Le Malentendu et *Caligula* mettent à jour également très clairement l'insensibilité dont les dieux semblent faire preuve vis-à-vis des hommes. Dans la première de ces pièces, elle trouve une illustration dans le personnage du domestique-Zeus caractérisé par une surdité récurrente et un mutisme quasi-constant. Le dialogue qui s'engage entre Jan et Martha, à l'acte I, scène V, met en avant cette particularité du personnage :

“Jan : (...) Il ne ressemble pas à tout le monde, voilà tout. Est-il muet ?

Martha : Ce n'est pas cela.

Jan : Il parle donc ?

Martha : Le moins possible et seulement pour l'essentiel.

Jan : En tout cas, il n'a pas l'air d'entendre ce qu'on lui dit.

Martha : On ne peut pas dire qu'il n'entende pas. C'est seulement qu'il entend mal (...)”³².

Le domestique est présenté ici comme un être capricieux qui écoute ce qu'on lui dit et répond à ce qu'on lui demande selon son bon vouloir. À partir du moment où l'on considère ce personnage comme une figure divine, un emblème du destin, il est possible de penser que Camus souhaite dénoncer à travers lui l'indifférence dont les dieux sont capables parfois et qui en l'occurrence laisse Jan et Maria au dépourvu. À l'acte II, scène II, lorsque le fils caché ressent une “vieille angoisse³³” à l'idée de ne pas trouver ses mots et qu'il sonne dans l'espoir de trouver un signe, il se retrouve face au vieux domestique, “immobile et silencieux” qui “le regarde, puis ferme la porte³⁴”. Jan, toujours seul et perdu, ne peut dès lors que s'exclamer :

“La sonnerie fonctionne, mais lui ne parle pas. Ce n’est pas une réponse (...)”³⁵.”

Après sa mort, sa femme doit affronter elle aussi la même indifférence. Accablée par le chagrin, elle s’en remet au ciel. Dans un cri, elle s’exclame :

“Oh ! Mon Dieu ! je ne puis vivre dans ce désert. C’est à vous que je parlerai et je saurai trouver mes mots. (...) Oui, c’est à vous que je m’en remets. Ayez pitié de moi, tournez-vous vers moi ! Entendez-moi, donnez-moi votre main ! Ayez pitié, Seigneur, de ceux qui s’aiment et qui sont séparés !”³⁶”

Comme Jan, elle se retrouve alors face au domestique qui lui refuse son aide avec brutalité. À la demande désespérée de Maria qui lui dit : “(...) aidez-moi, car j’ai besoin qu’on m’aide. Ayez pitié et consentez à m’aider !”³⁷”, le vieux lui répond par un “Non !” retentissant qui clôt la pièce. Il n’y a pas d’aide possible. Le ciel reste désespérément indifférent aux appels des hommes, Dieu est sourd à tous les cris. Par l’intermédiaire de ce personnage incompréhensible et froid, Camus cherche à représenter ce mutisme.

Dans *Caligula*, il le dénonce. L’empereur, en effet, exprime à plusieurs reprises son ressentiment envers les dieux : il leur associe “la bêtise et la haine”³⁸, il évoque “[leur] visage bête et incompréhensible”³⁹. Vénus est qualifiée de “déesse des douleurs”⁴⁰, elle est “inhumaine”⁴¹, elle fait preuve d’une “impartiale cruauté”⁴² et d’un “amour indifférent”⁴³. Caligula en veut véritablement aux dieux et le manifeste par ces reproches. Par leur silence, leur laisser-faire, ils ont laissé mourir celle qu’il aimait. Pour lui, les dieux sont donc sourds à toutes les plaintes mais également muets, car à aucun moment, alors même que Caligula blasphème à loisir, ils n’interviennent. De la même manière qu’ils se sont détournés de Caésônia, ils laissent Caligula les ridiculiser.

L'existence des dieux mise en cause

À partir de là, il est possible d'affirmer que les œuvres du corpus illustrent une remise en cause de l'existence même de Dieu. La façon dont les figures divines sont humanisées, tournées en ridicule ou même tout simplement ignorées tend à déconstruire leur image pour les faire disparaître peu à peu. Dans *Les Mouches*, Électre semble suggérer que certaines croyances sont bien illégitimes. Expliquant à Oreste la nature de la cérémonie qui se prépare à Argos, elle déclare :

“Il y a au-dessus de la ville, une caverne dont nos jeunes gens n'ont jamais trouvé le fond ; on dit qu'elle communique avec les enfers, le Grand Prêtre l'a fait boucher par une grosse pierre. (...) À chaque anniversaire, le peuple se réunit devant cette caverne, des soldats repoussent de côté la pierre qui en bouche l'entrée, et nos morts, à ce qu'on dit, remontant des enfers se répandent dans la ville⁴⁴.”

Les tournures impersonnelles qu'elle emploie semblent souligner que tout ceci n'est fondé que sur des rumeurs. La cérémonie est une mascarade, preuve en est : “les morts se taisent⁴⁵”.

Dans *Huis Clos*, on retrouve le même procédé. Les personnages, s'interrogeant sur les raisons pour lesquelles ils se trouvent réunis, ne peuvent que rester vagues sur l'identité du ou des instigateurs de cette punition :

“Estelle : “(...) Mais nous, *nous*, pourquoi nous a-t-on réunis ?

Garcin : Eh bien, c'est le hasard. Ils casent les gens où ils peuvent, dans l'ordre de leur arrivée. (À *Inès*.) Pourquoi riez-vous ?

Inès : Parce que vous m'amusez avec votre hasard. Avez-vous tellement besoin de vous rassurer ? Ils ne laissent rien au hasard⁴⁶.”

L'emploi des pronoms “on” et “ils” créent ici une indétermination manifeste. Bien sûr, ces trois personnages condamnés à l'enfer ne peuvent douter de l'existence d'une puissance supérieure. Mais la façon dont ils évoquent “la direction⁴⁷” souligne à quel point les entités de l'au-delà

restent un mystère. Leur enfermement suscite des questions qui restent désespérément sans réponse.

“Tous attendent un sens qui vienne de l'extérieur, mais aucune manifestation divine n'apporte une justification⁴⁸.”

À travers leurs œuvres respectives, Sartre et Camus mettent ainsi en lumière la laïcisation qui touche le monde occidental du xx^e siècle. En privant les dieux de la puissance et du prestige qui les caractérisaient, en les faisant disparaître peu à peu de la tragédie, tous trois expriment le sentiment d'abandon qui saisit les hommes contemporains de leur époque. Si cruel par son absence durant les deux plus grands conflits mondiaux, Dieu semble désespérément silencieux. Dès lors, le doute s'installe.

En 1972, à Verrières-Le-Buisson, Malraux déclarait :

“Ce qui nous distinguait de nos maîtres, à vingt ans, c'était la présence de l'histoire. Pour eux, il ne s'était rien passé. Nous, nous commençons par des tués. Nous, nous sommes des gens dont l'histoire a traversé le champ comme un char...⁴⁹.”

Ces propos soulignent à quel point la guerre a changé les mentalités. On peut donc comprendre pourquoi Sartre et Camus, en pleine Seconde Guerre mondiale, représentent les dieux sous un jour si défavorable. Leurs œuvres, nourries d'une Histoire accablante reprennent donc aux tragédies antiques certains de ses ressorts. Mais le tragique, lui, prend une autre dimension : car si Dieu est mort, désormais “le destin [devient] une affaire d'hommes, qui doit être réglée entre les hommes⁵⁰”.

Marlène Merrien

Notes

- 1 Jean-Paul Sartre, *Les Mouches*, Paris, Gallimard, Folio, 2000, acte I, scène I, p. 111.
- 2 *Ibid.*, acte I, scène VI, p. 145.
- 3 *Ibid.*, acte II, 2^e tableau, scène V, p. 198.
- 4 *Ibid.*, p. 202.
- 5 *Ibid.*, acte III, scène II, p. 226.
- 6 *Ibid.*, acte III, scène II, p. 234.
- 7 *Ibid.*, p. 237.
- 8 A. Camus-J. Grenier, *Correspondances*, p. 104-105, cité dans la notice de l'édition Folio du *Malentendu*, p. 141.
- 9 Albert Camus, *Le Malentendu*, Paris, Gallimard, Folio, 1999, acte I, scène V, p. 59.
- 10 *Ibid.*, acte I, scène I, p. 47.
- 11 *Ibid.*, acte I, scène IV, p. 53.
- 12 *Ibid.*, acte I, scène V, p. 58.
- 13 *Ibid.*, acte I, scène V, p. 62.
- 14 *Ibid.*, p. 59.
- 15 *Ibid.*, édition de 1947, citée dans les notes de l'édition Folio, p. 159.
- 16 Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, article "Deus ex machina", p. 88.
- 17 A. Camus, *Le Malentendu*, indication pour la télévision dans l'édition de 1947, cité dans les notes de l'édition Folio, p. 156-157
- 18 J.-P. Sartre, *Les Mouches*, *op. cit.*, acte I, scène I, p. 104.
- 19 *Ibid.*, p. 120.
- 20 *Ibid.*, acte II, scène III, p. 166.
- 21 *Ibid.*, acte II, scène V, p. 193.
- 22 *Ibid.*, acte I, scène III, p. 127-128.
- 23 *Ibid.*, acte II, scène V, p. 203.
- 24 *Ibid.*, p. 201.
- 25 Albert Camus, *Caligula*, Paris, Gallimard, Folio Théâtre, 1999, acte I, scène XI, p. 63.
- 26 *Ibid.*, acte III, scène II, p. 116.
- 27 *Ibid.*, acte III, scène I, p. 110.
- 28 *Ibid.*
- 29 *Ibid.*, acte III, scène I, p. 111.
- 30 *Ibid.*, p. 109.
- 31 *Ibid.*, p. 110.
- 32 A. Camus, *Le Malentendu*, *op. cit.*, acte I, scène V, p. 59.
- 33 *Ibid.*, acte II, scène II, p. 91.
- 34 *Ibid.*
- 35 *Ibid.*, acte II, scène III, p.92.
- 36 *Ibid.*, acte III, scène IV, p. 128.
- 37 *Ibid.*, p. 129.
- 38 A. Camus, *Caligula*, *op. cit.*, acte III, scène II, p. 117.
- 39 *Ibid.*, p. 119.

- 40 *Ibid.*, acte III, scène I, p. 111.
- 41 *Ibid.*, p. 113.
- 42 *Ibid.*, p. 112.
- 43 *Ibid.*, p. 113.
- 44 J.-P. Sartre, *Les Mouches*, *op. cit.*, acte I, scène V, p. 143.
- 45 *Ibid.*, acte II, scène III, p. 165.
- 46 Jean-Paul Sartre, *Huis Clos*, Paris, Gallimard, Folio, 2000, scène V, p. 35.
- 47 *Ibid.*, scène I, p. 19.
- 48 François Noudelmann, *Huis Clos et Les Mouches de Jean-Paul Sartre*, Paris, Gallimard, Foliothèque, 2001, p. 44.
- 49 Jean Lacouture, *Malraux, une vie dans le siècle*, Paris, Seuil, Points, 1996, p. 10.
- 50 Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 2001, p. 36.