

Université de Montréal

*Un Apostolat sanglant. Pragmatique et passions dans le
théâtre d'Albert Camus*

par

Nicolas Sarrasin

Département d'études françaises
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en études françaises

Juin 2001

© Nicolas Sarrasin, 2001



PQ

35

U54

2001

V.018

1000

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé:

*Un Apostolat sanglant. Pragmatique et passions dans le
théâtre d'Albert Camus*

Présenté par
Nicolas Sarrasin

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

Marie-Christine Lesage (directrice)

Marie-Pascale Huglo

Gilbert David

Mémoire accepté le:

SOMMAIRE

Ce mémoire traite tout spécialement du théâtre d'Albert Camus, ce à quoi peu d'études se sont intéressées, malgré la reconnaissance dont a fait l'objet l'auteur. La lecture du corpus primaire, constitué des pièces *Caligula* et *Le Malentendu*, est renouvelée à la lumière de la notion d'absurde dépeinte par Camus dans ses essais *Le Mythe de Sisyphe* et *L'Homme révolté*. À travers l'étude du comportement et des passions manifestés par les personnages des pièces, nous avons formulé la question suivante: comment les personnages de *Caligula* et de Martha (*Le Malentendu*), tous deux confrontés aux affres de l'absurde, arrivent-ils à développer des comportements aussi opposés, respectivement marqués par l'excès et l'insuffisance ?

Une présentation théorique permet d'abord de souligner les angles à partir desquels nous étudions les pièces: la pragmatique, la théorie des actes de langage, mais aussi une approche s'intéressant aux processus cognitifs (les modes de raisonnement, l'aspect relationnel de l'intersubjectivité, la définition prospective du sens, la question de la conscience, etc.).

Les trois chapitres qui suivent, formant la partie la plus importante du mémoire, nous permettent ensuite de procéder à une analyse dialectique des textes. La pièce *Caligula* est d'abord considérée à partir de la conversion absurde à laquelle procède le personnage éponyme. Une étude de ses excès, de l'utilisation qu'il fait du mensonge et de son absence de morale nous montre qu'il n'a plus d'espoir, qu'il a bien choisi de se révolter contre l'absurdité de son destin, mais aussi contre les autres. Ensuite, l'analyse du *Malentendu* s'attarde à démontrer comment Martha manifeste surtout une insuffisance dans son discours, carence aussi marquée par les répliques de son frère avec lequel s'établit une série de quiproquos. Toutefois, malgré des passions apparemment inhibées, Martha a orienté tout son être en direction de l'objectif qu'elle

désire atteindre: celui de quitter son pays pour vivre heureuse devant le soleil, et c'est ce but, couplé aux paroles équivoques, qui précipitera la fin absurde du personnage, dénouement tragique dont elle restera la victime du début à la fin.

La synthèse récupère enfin cette distinction majeure entre l'absurde vécu (Caligula) et l'absurde représenté (Martha) en soulignant le rôle distinctif que joue la conscience au sein de cette dynamique. Cela nous permet d'évoquer des différences importantes dans le comportement des deux personnages et de considérer les éléments complémentaires qui affermissent la relation entre les pièces: leur aspect tragique, la forme que prend la mort des personnages, ainsi que la différence sexuelle homme-femme.

La conclusion, d'une part, souligne plus généralement la portée de l'œuvre camusienne, particulièrement dans les sociétés occidentales contemporaines; d'autre part, dans la continuité de l'analyse à portée cognitive, elle introduit certains éléments à partir desquels il devient possible de critiquer les fondements même de la notion d'absurde, ce qui aménage une ouverture pour de futures analyses.

TABLES DES MATIÈRES

CHAPITRE I

INTRODUCTION	1
I.1 Présentation générale	1
I.2 Albert Camus: l'engagement d'une existence	1
I.3 Le théâtre: Camus et la tragédie humaine	4
I.4 <i>Caligula</i> , un Socrate à la cruauté géométrique	7
I.5 <i>Le Malentendu</i> ou l'indolence d'une représentation	8
I.6 L'absurde comme point de départ	9

CHAPITRE II

PRÉSENTATION DU SUJET ET DE LA THÉORIE	13
II.1 Passions, émotions et comportement	13
II.2 Contexte théorique des études théâtrales actuelles	16
II.3 Conceptions théoriques qui prévaudront à l'analyse	23
II.3.1 Éléments rétrospectifs	23
II.3.2 Cognition et approche contemporaine	27
II.3.3 Au cœur du langage	28
II.4 Méthodologie	36

CHAPITRE III

L'HORRIBLE EXPÉRIENCE DE LA CONDITION ABSURDE

Analyse de la pièce <i>Caligula</i>	39
III.1 L'absurde qui frappe: présentation	39
III.2 Le débat mensonger: abus de pouvoir et manipulation du sens	45
III.3 Cognition et comportement	56
III.3.1 Une rhétorique de l'excès	56
III.3.2 Quand la colère se complait dans la froideur	65
III.3.3 Absurde et première variation d'une morale absente	67
III.4 <i>Caligula</i> , une absurdité véritablement vécue ?	71

CHAPITRE IV

DES PANTINS DANS L'EXISTENCE OU LE SPECTACLE DE L'ABSURDE

Analyse de la pièce <i>Le Malentendu</i>	76
IV.1 Une manifestation insidieuse de l'absurde: présentation	76
IV.2 Les modalités d'une disjonction communicationnelle	77
IV.3 Cognition et comportement	91
IV.3.1 Une existence de l'en-devenir	91
IV.3.2 Une rhétorique de l'insuffisance	100
IV.3.3 Absurde et seconde variation d'une morale absente	105
IV.4 <i>Le Malentendu</i> , une simple illustration de l'absurde ?	109

CHAPITRE V	
DE L'EXCÈS À L'INSUFFISANCE, UNE SYNTHÈSE DANS	
LA CONSCIENCE	114
V.1 Les indices d'une différence	114
V.1.1 Des comportements véritablement opposés ?	114
V.1.2 Conscience, comportement et existence absurde	124
V.1.3 Tragédie et destin, destinée tragique	133
V.2 Réserves et éléments divergents	137
V.2.1 La mort comme absolution de la faute absurde	137
V.2.2 La différence comportementale homme-femme	144
V.3.3 But impossible de Caligula, rêve obsédé de Martha: la complexité des personnages	148
CHAPITRE VI	
CONCLUSION	155
VI.1 Une inanité brossée à grands traits: le théâtre comme figure prospective de la société	155
VI.2 L'absurde camusien comme détournement cognitif	162
BIBLIOGRAPHIE	170
ANNEXE	iii

CHAPITRE I

INTRODUCTION

Nous n'avons plus affaire au rhapsode, qui ne se confond pas avec ses images, mais, comme le peintre, les considère de l'extérieur; ici l'individu se renonce pour s'introduire dans une nature étrangère.

Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, p. 57.

I.1 Présentation générale

Cette présentation n'a d'autre but que de situer de façon succincte l'auteur et l'œuvre que ce mémoire se propose d'étudier. N'ayant aucune prétention à l'exhaustivité, elle ne s'intéressera (1) qu'aux données plus générales mais jugées incontournables, et (2) aux éléments que retiendra davantage le sujet de l'analyse.

I.2 Albert Camus: l'engagement d'une existence

Albert Camus est né à Mordou en 1913, près d'Annaba en Algérie, et ne partira pour la France qu'en 1940. Il termine son baccalauréat en 1930 et rédige en 1936 un mémoire d'études supérieures intitulé *Métaphysique chrétienne et néo-platonisme*, titre déjà révélateur des intérêts qui allaient occuper ses futurs écrits. Pendant toute sa vie, Camus restera passionné de théâtre: il sera comédien et œuvrera à la mise en scène et à l'adaptation de plusieurs pièces, entre autres dans une troupe fort importante pour lui, le Théâtre du Travail. En 1937, celle-ci deviendra le Théâtre de l'Équipe, que Camus associera à « [...] Copeau – c'est-à-dire, à la rigueur, et au sens du travail collectif¹. »

Camus travaillera aussi au sein de plusieurs revues, comme *Rivage* qu'il fondera en 1939, et *Combat*, qu'il dirigera mais qui restera clandestine jusqu'en 1944. De son importante participation à différents journaux, nommons *Alger républicain*, remplacé par *Soir républicain*, puis *Paris-soir*,

sans oublier *L'Express*. De cette manière, publiquement ou à couvert dans la résistance², frayant sans cesse avec les polémiques, il marquera la France de son époque. Aux côtés d'autres noms connus, tels Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Boris Vian, ou George Perec³, il s'astreint à questionner les sociétés, à en creuser les pires aboutissements, avec la catastrophe historique sans précédent de la Seconde Grande Guerre. Cette époque « [...] où le crime se pare des dépouilles de l'innocence [...] »⁴ fera de lui un auteur engagé, ce que cautionnera d'ailleurs le prix Nobel de littérature qu'il recevra en 1957.

Albert Camus, « théoricien » de l'absurde (avec ses deux essais: *Le Mythe de Sisyphe* et *L'Homme révolté*) autant qu'exemplificateur des variations de cet absurde dans son œuvre romanesque et son théâtre (surtout avec *L'Étranger*, *Caligula* et *le Malentendu*), sera associé aux existentialistes, ce dont il se défendra:

Sartre et moi avons publié tous nos livres, sans exception, avant de nous connaître. Quand nous nous sommes connus, ce fut pour constater nos différences. Sartre est existentialiste, et le seul livre d'idées que j'ai publié: *Le Mythe de Sisyphe*, était dirigé contre les philosophes dits existentialistes⁵...

¹ Jacqueline Lévy-Valensi (dir.), *Albert Camus et le théâtre. Actes du colloque tenu à Amiens du 31 mai au 2 juin 1988*, Paris, Imec Éditions, 1992, p. 14.

² Au lendemain de la guerre, il en parle avec une froide amertume liée à l'accomplissement d'un devoir souffrant: « [la Résistance] impatiente ceux qui ne l'ont pas connue, la plupart n'en sont pas revenus. Tout ce que nous pouvons leur donner désormais, c'est le silence et la mémoire. » Extrait d'une entrevue à *Servir*, le 20 décembre 1945, tiré de Albert Camus, *Essais*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1965, p. 1429.

³ Ici, nous en oublions volontairement plusieurs, non moins importants, provenant autant du domaine de la littérature que de la philosophie, de sa génération ou de celle qui l'a précédée.

⁴ Albert Camus, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, p. 16.

⁵ Extrait de l'entrevue « Non, je ne suis pas existentialiste... », initialement publiée dans la revue *Les Nouvelles littéraires*, le 15 novembre 1945, mais tirée de Camus, *Essais*, op. cit., p. 1424. Notons qu'à cette époque, et en regard des œuvres qui intéresseront directement cette analyse, seul *L'Homme révolté* n'avait pas encore été publié.

Malgré une certaine filiation de pensée qui ne tient guère du hasard⁶, Camus ne reste que du côté de l'être humain, de sa société, dans une sorte d'humanisme modéré. Une fois l'absurdité de l'existence affirmée, c'est cette existence, bien qu'exempte de sens, qui est maintenue, exaltée, dans une même tentative de révolte et de compréhension. Au lieu de vouer son intelligence à dénouer la difficulté de sa condition, il cherche à la dépasser: « L'important [...] n'est pas de guérir, mais de vivre avec ses maux⁷. » Ce seront ces divergences d'opinion, la réflexion sur l'absurde poursuivie par l'écriture et la parution de *L'Homme révolté* en 1951, qui nourriront certaines inimitiés avec les existentialistes⁸ et le brouilleront avec Sartre l'année suivante.

En 1960, sa mort vient sceller la condition absurde sur laquelle il avait appuyé son existence: il succombe sur le coup, fracassé contre un platane dans la voiture de Michel Gallimard.

⁶ Camus n'est pas étranger à la nouvelle visée des philosophes existentialistes qui émerge du marasme historique qu'il vivra avec la même intensité. Il valorisera lui aussi un retour sur l'être humain (questions du bonheur, du suicide, etc.) et un éloignement des anciens thèmes philosophiques tellement valorisés depuis Aristote jusqu'aux idéalistes allemands, avec les sciences théorétiques comme la métaphysique ou l'ontologie, bien que les existentialistes les abordent de plain-pied (par exemple, dans *L'Être et le Néant* de Sartre).

⁷ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, p. 60.

⁸ Pour preuve, mentionnons ce passage sans équivoque: « [La contradiction] n'est pas bien définie lorsqu'on dit, comme nos existentialistes par exemple (soumis eux aussi, pour le moment, à l'historisme et à ses contradictions), qu'il y a progrès de la révolte à la révolution et que le révolté n'est rien s'il n'est pas révolutionnaire. », dans Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p. 310-311.

I.3 Le théâtre: Camus et la tragédie humaine

Beau, ironique, tendre et incroyablement attentif, nous savions tous autour de lui qu'il serait bientôt célèbre. Personnellement, je pensais qu'il allait tout lâcher pour le théâtre et je fus étonné quand il me dit: « vous serez sûrement comédien, pas moi. »

Jean Négroni, en parlant de Camus.

C'est à peu près sur une période de dix ans que Camus écrira l'ensemble de son œuvre théâtrale: *Caligula* (1938), *Le Malentendu* (1942), *L'État de siège* (adapté de son roman *La Peste*, à la demande de Jean-Louis Barrault, en 1948) et *Les Justes* (1949).

Ces années recourent la période trouble de la Seconde Guerre mondiale, le contexte sociohistorique fondateur à partir duquel il concevra d'abord son œuvre. Les atrocités de la conflagration deviennent pour lui la confirmation d'une existence qui ne va pas de soi, la remise en question de l'harmonie factice unissant l'être humain au monde. Cette conscience, cette lucidité que Camus prône ainsi, bénéficiera de conditions plus que favorables à son développement: l'Holocauste, multipliant les spectacles de la lassitude humaine, de la souffrance, mais surtout de la mort, constituera la plus atroce démonstration de l'absurdité d'une vie menée en combat: « [...] nous savons qu'on peut faire une guerre sans y consentir. Nous savons qu'à une certaine extrémité du désespoir, l'indifférence surgit et avec elle le sens et le goût de la fatalité⁹. »

Si les pièces *Caligula* et *Le Malentendu* seront écrites en parallèle avec le développement de la notion d'absurde¹⁰, il est important de préciser que la manifestation de « [...] cette

⁹ Extrait de l'article « La Guerre », initialement publié dans *Le Soir républicain*, le 17 septembre 1939, mais tiré de Camus, *Essais, op. cit.*, p. 1377.

¹⁰ « Avec *Le Malentendu* et *Caligula*, Albert Camus fait appel à la technique du théâtre pour préciser une pensée dont *L'Étranger* et *Le Mythe de Sisyphe* – sous les aspects du roman et de l'essai – avaient marqué les points de départ. » (« Prière d'insérer », dans Albert Camus, *Théâtre, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1962, p. 1744. Texte écrit par Camus mais non signé.)

confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde¹¹ » permettra à Camus d'inscrire son théâtre dans une vision populaire, non pas en le tournant vers la facilité, mais plutôt en l'orientant vers le grand répertoire de la littérature occidentale: de la tragédie grecque à Shakespeare, et même à Molière. Pour lui, le théâtre ne reflète pas tant la nécessité de fonder une réflexion logique et morale exhaustive, mais le désir de combler une absence de sens partagée par tous. Encore une fois, Camus reste dans la foulée des auteurs de son époque qui visaient à définir une forme moderne de la tragédie:

Cela consistait en un rejet du théâtre réaliste et psychologique de l'entre-deux-guerres, pour révéler davantage la recherche d'un « théâtre de situations » qui présenterait les réalités contemporaines de la souffrance et de la mort avec la force des rituels antiques¹².

Comme l'affirmait d'ailleurs le tract fondateur du Théâtre du Travail, le sens de la beauté et de l'humanité restent inséparables. De cette façon, Camus voulait que tout l'être s'engage avec le théâtre.

En regard de la période historique pendant laquelle elles ont été écrites, siècle au cours duquel l'être humain se sera rendu au paroxysme de la destruction de ses semblables, les pièces *Caligula* et *le Malentendu* témoignent peut-être plus du malaise que de la revendication. Elles se veulent le spectacle d'une conclusion, le terme d'un raisonnement qui aura conduit l'être humain à échanger l'idée transcendante mais rassurante de Dieu contre la certitude de son pouvoir propre, sur lui (ou contre lui) et son environnement, confirmant du même coup l'impossibilité de comprendre son existence, religion en moins, et devenant le seul maître de ce qu'il croit en

¹¹ Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 46.

¹² David Bradby, « Le théâtre parisien I: Le drame philosophique (chapitre III) », dans *Le théâtre français contemporain (1940-1980)*, Publications universitaires de Lille, 1990, p. 57.

connaître. Bruckner illustre particulièrement bien cet état qui décrit nos sociétés occidentales¹³:

Dès lors qu'il est délié de toute obligation et se retrouve son propre guide sous le seul fanal de son entendement, l'individu perd du même coup l'assurance d'un lieu, d'un ordre, d'une définition. En gagnant la liberté, il a perdu aussi la sécurité, il est entré dans l'ère du tourment perpétuel. Il souffre en quelque sorte d'avoir trop bien réussi¹⁴.

Ce phénomène qui, d'un seul coup, fait s'effondrer toutes les balises, génère chez l'être humain une anxiété¹⁵ sans précédent qui doit être jugulée par la détermination de nouvelles valeurs. Seulement, les valeurs, ces « signes » de l'existence qui sont aptes à prendre toutes les formes, de la quête du pouvoir à l'expérience esthétique de l'art, ne résolvent pas la question du *télos* humain.

C'est aussi cette situation de panique face à l'objet de leur existence avec laquelle les personnages que nous étudierons dans les pièces ont à composer. *Caligula* et *le Malentendu* illustrent d'ailleurs chacun à leur manière un commun mouvement. Celui d'un malaise diffus qui s'installe sans ne plus pouvoir disparaître, l'impression de vivre en étranger dans un monde qui tout à coup perd son sens: « [...] s'apercevoir que le monde est "épais", entrevoir à quel point une pierre est étrangère, nous est irréductible, avec quelle intensité la nature, un paysage peut nous nier¹⁶. »

¹³ Mais combien de temps s'écoulera-t-il encore avant que ces « caractéristiques » ne deviennent celles du monde entier ?

¹⁴ Pascal Bruckner, *La Tentation de l'innocence*, Paris, Grasset, 1995, p. 22-23.

¹⁵ Sans qu'il ne soit besoin de trop l'allonger, une note s'impose cependant. Cette anxiété humaine s'est trop souvent définie en termes philosophiques. Nous entendons la considérer différemment dans ce mémoire: elle s'inscrit parfaitement dans l'angle psychologique qui montre l'angoisse de n'importe quel individu devant l'inconnu, l'imprévision qui peut menacer sa survie.

¹⁶ Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, *op. cit.*, p. 30.

I.4 *Caligula*, un Socrate à la cruauté géométrique

En 1938, Camus écrit la première version de sa pièce, moment où se modélisent en lui les autres grands axes qui constitueront l'ensemble des facettes de son œuvre: c'est la période durant laquelle il songe à écrire un essai sur l'absurde (qui sera *Le Mythe de Sisyphe*, écrit en 1941, mais publié en 1943) et où il prend des notes pour son futur roman, *L'Étranger*, terminé en 1940, publié en 1942. L'année 1938 est celle qui voit paraître *La Nausée* de Sartre, et durant laquelle Camus fait la lecture du *Traité du désespoir* de Kierkegaard, un philosophe chrétien que plusieurs considèrent comme l'un des premiers « existentialistes ». Mais ce sera surtout la lecture de Nietzsche qui marquera un Camus qui entend bien poursuivre sur le plan de l'existence sa passion artistique, l'esprit dionysiaque.

Caligula reste une pièce saisissante. Elle nous montre le spectacle singulier d'un empereur romain souffrant d'un apparent excès de logique conséquent à l'énoncé d'une émouvante évidence: « Les hommes meurent et ils ne sont pas heureux¹⁷. » (CA: 27) Le pouvoir qu'il exercera désormais, entre autres à travers l'imposture et le jeu, devra contourner l'impossible genèse du sens, l'absurdité du monde. C'est la parodie du travail des dieux, la tentative d'une personnification de la destinée. Son meurtre, à la toute fin, sera d'ailleurs la conséquence, aussi logique, des excès, des abus qu'il multipliera tout au long de la pièce.

Autant la vie de Caligula que la pièce peuvent ainsi se résumer à la souffrance d'une conscience qui sait impossible l'atteinte de son désir de résoudre l'aporie de sa condition:

¹⁷ Dans le but d'alléger les notations de bas de pages, au cours de l'analyse des deux pièces qui constituent le corpus primaire, les indications bibliographiques des citations apparaîtront dans le corps du texte en mentionnant entre parenthèses les deux premières lettres de la pièce et la page de l'extrait cité (les références complètes se trouvent en bibliographie). De plus, les italiques – outre qu'elles sont utilisées

Tout a l'air si compliqué. Tout est si simple pourtant. Si j'avais eu la lune, si l'amour suffisait, tout serait changé. Mais où étancher cette soif ? Quel cœur, quel dieu auraient pour moi la profondeur d'un lac ? [...] Rien dans ce monde, ni dans l'autre, qui soit à ma mesure. (CA: 149)

I.5 Le Malentendu ou l'indolence d'une représentation

Camus écrira *Le Malentendu* en 1942, année de la parution de *L'Étranger*. C'est que le roman, écrit deux années plus tôt, fournira l'intrigue de la pièce à quelques différences près. Ce passage l'illustre d'ailleurs :

Un homme était parti d'un village tchèque pour faire fortune. Au bout de vingt-cinq ans, riche, il était revenu avec une femme et un enfant. Sa mère tenait un hôtel avec sa sœur dans son village natal. Pour les surprendre, il avait laissé sa femme et son enfant dans un autre établissement, était allé chez sa mère qui ne l'avait pas reconnu quand il était entré. Par plaisanterie, il avait eu l'idée de prendre une chambre. Il avait montré son argent. Dans la nuit, sa mère et sa sœur l'avaient assassiné à coups de marteau pour prendre son argent et avaient jeté son corps à la rivière. Le matin, la femme était venue, avait révélé sans le savoir l'identité du voyageur. La mère s'était pendue. La sœur s'était jetée dans un puits¹⁸.

Cette pièce, qui compte quatre personnages, fonde surtout la richesse de son étrange diégèse sur Martha et sa mère. Jan, le fils, sera aussi important pour nous, mais il demeure un catalyseur : avec sa femme Maria, il dynamise l'intrigue et permet les échanges qui confirmeront la prééminence de la thématique éponyme de la pièce.

Comme nous le verrons, *le Malentendu* tracera ainsi la constance d'un portrait : une impossibilité à communiquer, le décalage d'un sens évanescent. La pièce multiplie les non-dits, les démarches implicites, sans que jamais les personnages ne semblent comprendre. « Personne n'est jamais reconnu », dira justement Martha à la toute fin, s'adressant à Maria. Accablés de ces difficultés, les personnages ne portent plus que difficilement l'incroyable poids de la seule quête humaine fondamentale, celle du bonheur. Dans le cas de Martha, l'espoir s'agite dans la lumière d'un soleil utopique, dans le rêve d'un pays aussi idéal qu'incertain, emblème de la vie

pour les didascalies dans les pièces – indiqueront que nous soulignons un extrait textuel pour en renforcer la portée explicative.

merveilleuse de Jan et horrible prétexte au meurtre de celui-ci. Du soleil et de cette Afrique du Nord célébrés, Camus dira: « J'y suis né, c'est un grand pays aux forces intactes. Loin de son ciel, je me sens toujours un peu en exil¹⁹. »

I.6 L'absurde comme point de départ

Nous prenons l'habitude de vivre avant d'acquérir celle de penser.

Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, p. 23.

L'absurde n'est évidemment pas une notion neuve. Qu'il s'agisse, avec l'*absurdus*, de l'ancienne façon de désigner la discordance musicale, ou de Tertullien qui, au deuxième siècle, en aurait exposé la « croyance » dans un écrit que l'on n'a jamais retrouvé, le *Credo Quia Absurdum*, nous retrouvons l'absurde jusqu'aux mathématiques qui, avec la *reduction ad absurdum*, considèrent « [...] des propositions de toute évidence contradictoires ou bien chaque proposition fausse dans un système donné²⁰. » L'absurde n'est pas resté étranger aux penseurs²¹ ni au théâtre du XX^e siècle. Dans son livre *Le Théâtre de l'absurde*, Martin Esslin parle d'une dynamique non narrative, non réaliste, qui présente plusieurs aspects de désorganisation. Si cela peut être le cas du théâtre de Ionesco ou de Beckett, ce n'est pas véritablement ce que manifestent les pièces de Camus.

Dans *le Mythe de Sisyphe*, essai tout entier dédié à l'explicitation de l'absurde, Albert Camus présente cette inanité de la condition humaine comme le résultat d'une relation bipolaire. Elle naîtrait de la confrontation entre deux termes: (1) l'appel humain et (2) le silence déraisonnable du monde. Le premier terme vient de la finitude, du désir de l'être humain de durer maintenant qu'il se sait

¹⁸ Camus, *Théâtre, récits, nouvelles, op. cit.*, p. 1182.

¹⁹ Extrait d'abord publié dans *Servir*, le 20 décembre 1945, mais tiré de Camus, *Essais, op. cit.*, p. 1428.

²⁰ Danuta Rudzka, *À l'aube de l'absurde*, Litteratur Teater Film 13, CWK Gleerup, 1978, p. 11.

mortel, mais aussi du désir de clarté, d'intelligibilité lié au malaise de ne pas comprendre cette condition; tandis que le second surgit lorsque ce désir de comprendre se heurte à l'hostilité de l'environnement physique, au monde opaque, muet. Mais Camus insiste, « Il s'agit seulement d'entêtement [...] »²², et rejette les deux réactions ordinaires des gens placés devant cette opposition, car elles ne font que supprimer l'un des termes de l'équation. La première, le suicide physique, annihile l'individu, donc fait disparaître la possibilité d'un « appel humain », tandis que la seconde, celle du suicide philosophique, supprime le second terme, transformant un monde déraisonnablement silencieux en un sens satisfaisant ceux qui répondent à leurs questions existentielles à l'aide de Dieu ou d'une métaphysique philosophique²³, sans preuve suffisante: « Quelles que soient ou qu'aient été leurs ambitions, tous sont partis de cet univers indicible où règnent la contradiction, l'antinomie, l'angoisse ou l'impuissance²⁴. »

En conséquence, cette équation de l'absurde a ceci de particulier: « [...] elle ne peut se diviser. Détruire un de ses termes, c'est la détruire tout entière²⁵. » De cette façon, pour maintenir « cette raison lucide qui constate ses limites²⁶ », cet état désespérant d'une absence de sens arc-boutée sur l'existence, Camus prônera plutôt une troisième réaction: la révolte. Dans une formulation qui nous rappelle celle de la confrontation absurde, il la caractérisera d'ailleurs ainsi: « La conclusion dernière du raisonnement absurde est, en effet, le rejet du suicide et le maintien de cette confrontation désespérée entre l'interrogation humaine

²¹ Par exemple, chez Martin Heidegger, Karl Jaspers ou Gabriel Marcel.

²² Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 59.

²³ « Marx a seulement compris qu'une religion sans transcendance s'appelait proprement une politique. », dans Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p. 248.

²⁴ Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 41.

²⁵ *Ibid.*, p. 51.

²⁶ Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 72.

et le silence du monde.²⁷ » Mais cette topique se manifestait déjà dans *Le Mythe de Sisyphe*, puisqu'elle est « n'est que l'assurance d'un destin écrasant, moins la résignation qui devrait l'accompagner²⁸. »

Cette révolte exaltera l'absence de sens à travers l'orgueil de l'être humain qui ne peut se résigner à abdiquer devant l'inextricable situation d'une vie moralement souffrante: « Ce n'est pas le monde qui est absurde ni l'homme, mais le rapport destructif qui existe entre eux²⁹. » C'est l'image de Sisyphe qui, condamné par les dieux à rouler une immense pierre tout en haut d'une montagne, n'aura plus que l'orgueil de sa révolte à opposer à sa condamnation éternelle, cette opposition magnifiée qui seule peut rendre Sisyphe victorieux face aux dieux ne possédant aucun pouvoir sur la lucidité de cette rébellion. Comme l'affirme encore Camus, « Il n'est pas de destin qui ne se surmonte par le mépris³⁰. » Pour clarifier cela, reprenons la citation de Pascal que Camus introduit dans *Métaphysique chrétienne et néoplatonisme*:

Qu'on s'imagine un nombre d'hommes dans les chaînes, et tous condamnés à mort, dont les uns étaient chaque jour égorgés à la vue des autres, ceux qui restent voient leur propre condition, dans celle de leurs semblables, et, se regardant avec douleur et sans espérance, attendent leur tour. C'est l'image de la condition des hommes³¹.

Cette définition liminaire de l'absurde reste pour nous essentielle puisque cette notion sera l'amorce qui permettra l'analyse: nous la poserons à la base des pièces, autant dans leur thématique que dans le comportement des personnages. Toutefois, il nous faut préciser que le théâtre de Camus se distingue du « théâtre de l'absurde³² » en ce qu'il respecte

²⁷ Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p. 18.

²⁸ Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 79.

²⁹ Hervé Pasqua, « Albert Camus et le problème du mal », dans *Études philosophiques*, n° 1, 1990 p. 56.

³⁰ Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 166.

³¹ Pascal, *Pensées*, n° 199, cité dans Camus, *Essais*, op. cit., p. 1235.

³² Entre autres, avec Eugène Ionesco et Samuel Beckett.

parfaitement les règles d'utilisation du langage et du dialogue.

Mais comment contempler la manifestation de cet absurde dans le théâtre camusien ? Dans sa « Préface à l'édition américaine du théâtre », Camus en parle comme d'une passion de l'impossible. Fondatrice de son théâtre, il a voulu « [...] montrer [cette passion] dans sa fureur, en illustrer les ravages, en faire éclater l'échec [...]»³³ ». Mais l'absurde reste aussi un terme narcissique où l'individu affronte les traits cruellement émaciés de son propre visage. Dans les pièces, l'absurde s'illustre et se vit. Le discours, à travers différents repères, tels que les valeurs, le comportement (surtout sous les angles psychologiques et affectifs), etc., nous en révélera le mode d'articulation chez les personnages. Mais cet absurde, Camus ne croit pas qu'il commande la mort. Nous allons voir comment la terrible perte des personnages les a menés au-delà du seuil de l'anéantissement.

³³ « Préface à l'édition américaine du théâtre », dans Camus, *Théâtre, récits, nouvelles*, op. cit. p. 1730.

CHAPITRE II

PRÉSENTATION DU SUJET ET DE LA THÉORIE

II.1 Passions, émotions et comportement

L'absurde, tel qu'Albert Camus l'a développé, est probablement l'un des sujets qui a été le plus souvent traité dans l'étude de ses œuvres, mais jamais comme nous nous proposons de le faire. Il nous est apparu, à la lumière de nos recherches bibliographiques, que les deux pièces de notre corpus, contemporaines du *Mythe de Sisyphe*, n'ont pas encore été abordées en profondeur à partir de leur parenté philosophique (sujet de l'absurde et époque d'écriture). En outre, notre analyse sera originale grâce à un angle d'approche qui, s'il fait présentement état de différentes recherches sur le théâtre (sémiotique, cognition, etc.), se concentrera sur les relations générales entre les personnages et s'élaborera surtout à travers le comportement³⁴ et les affects (passions, émotions, etc.³⁵). Ces éléments s'avéreront très riches puisque, confrontés à l'absurde, ils feront surgir la vacuité existentielle des personnages, souligneront avec force l'absence de sens³⁶.

Le texte des pièces nous permettra de poser les passions comme le produit « opaque » de la subjectivité³⁷, comme une source privilégiée d'informations qui sous-tend le

³⁴ Nous émettrons toutefois une réserve en ce qui concerne la seule démarche comportementaliste. Notre but n'est pas ici d'évacuer la conception des personnages comme sujets pensants, dotés de motivations, au profit de la seule analyse de leurs réactions qui sembleraient quantifiables.

³⁵ Comme nous le verrons plus loin, la terminologie de ces termes reste ambiguë. Sans le faire de façon indifférenciée, nous parlerons de passions, d'émotions, de comportement comme autant d'éléments constituant l'idiosyncrasie des personnages telle qu'elle se manifeste dans le texte.

³⁶ Bien que cela semble paradoxal, il est possible de voir se découper l'absence de sens lorsqu'elle s'oppose à certaines thématiques, certaines valeurs, tout comme le concept de « néant » ne s'imagine qu'à partir de la négation de ce qui est...

³⁷ Cette opacité tiendrait, entre autres, de la multiplication des interprétations que l'on peut faire du texte. Analyser la manifestation de l'affectivité, et c'est tout ce dont nous disposons actuellement, c'est interpréter, construire à nous seuls un sens jamais définitif.

comportement des personnages³⁸, leurs paroles, mais aussi les réactions qu'ils peuvent provoquer chez les autres: « Theoretically, dialogue is how people function with others – or *dialogue as mutuality*³⁹. » Pour tenter de mieux cerner ces passions, nous nous concentrerons sur leurs manifestations telles qu'elles s'élaborent dans les répliques comme dans les didascalies, sur ce qui permet « d'accéder aux sentiments, aux volontés, aux désirs des personnages d'une pièce de théâtre⁴⁰. » Mais l'élaboration de cette analyse, qui se déploiera à partir du seul texte théâtral, pourra parfois sembler prêter aux personnages le statut de personne. En aucun cas il ne s'agira d'attribuer des intentions à des personnages⁴¹ ne possédant aucune *psyché*, car cela s'avérerait hasardeux. Seul le texte nous parlera. Ne nous méprenons pas: il ne faudra relever que les éléments de cohérence qui, à partir de la surface du discours⁴², s'expriment dans le comportement des personnages et nous permettront d'étudier les pièces et l'absurde. À ce sujet, Spiro confirme d'ailleurs:

Lorsque les affects font clairement partie de la compréhension (par exemple, si un personnage d'un récit est suffisamment fâché pour que ceci influence ses actes), on est tenté de prédiquer une description verbale de l'état affectif en tant que propriété de l'individu. L'état affectif peut être analysé pour déterminer [...] les sortes d'inférences qu'il permet⁴³.

³⁸ « In terms of knowledge (epistemology), the fiction of the dramatic world is a way of knowing so that the protagonists come to believe in the explanatory power of the dramatic and extend it to the cognitive universe [...] » (Richard Courtney, *Drama and Intelligence: a Cognitive Theory*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 1990, p. 63).

³⁹ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁰ Jean-Gabriel Ganascia, *Les Sciences cognitives*, Paris, Flammarion, 1996, p. 46 et 48.

⁴¹ Seule une intention directe sera possible, puisqu'elle motive une action observable dans le texte: nous ne pourrions inférer du texte que ce registre d'intention.

⁴² À cet effet, nous pouvons considérer la différence entre la structure de surface et la structure profonde que Noam Chomsky a introduite avec sa linguistique générative. S'il sera possible de tenir compte du comportement des personnages à partir de leurs répliques, ce ne sera pas pour expliquer leur psychologie ni leur création par l'auteur.

⁴³ Rand J. Spiro, « Subjectivité et mémoire », dans *Bulletin de psychologie*, vol. 35, n° 356, 1982, p. 553.

Le texte des pièces sera analysé à l'aide de certaines théories du langage et de la connaissance (que nous allons présenter plus loin), ce qui devrait mettre en perspective, particulièrement avec certaines manifestations émotionnelles, le rapport apparemment opposé des personnages face à la notion d'absurde, telle que Camus l'élabore dans ses deux essais. Nous ferons ainsi ressortir non pas des couches superposées d'expression, mais des relations plus générales, chacune d'elles restant tributaire de toutes les autres. Cette façon de procéder nous fera aborder les répliques sous un angle matérialiste⁴⁴, comme l'effet direct, plus ou moins normalisé, du fonctionnement du cerveau par l'articulation du langage. Malheureusement, et à l'opposé de ce qu'affirme Anne Ubersfeld⁴⁵, cela nous oblige à considérer le sens du texte théâtral à l'extérieur de toute représentation; notre but n'en est pas un de mise en scène. Les seules ressources dont nous disposons comme objet d'analyse forcent le diégétique (récit) à prendre le pas sur la performativité (représentation). Cependant, l'accent sera mis sur le caractère fondateur du théâtre, à savoir son aspect « performatif », dialogué, qui met en relief le comportement des personnages, la parole considérée comme action.

⁴⁴ Cette position philosophique, liée à l'empirisme et opposée au rationalisme, considère la pensée comme un phénomène matériel. C'est à partir de cette prémisse que se greffent certaines positions des sciences cognitives, comme les conceptions connexionniste et fonctionnaliste qui représentent le cerveau comme un réseau infiniment complexe de connexions dont la structure permet à l'être humain d'avoir des états mentaux, de se représenter le monde et d'y évoluer de manière adaptée. Sur cette conception, voir Ganascia, *op. cit.*, p. 52-64.

⁴⁵ « Le texte est de l'ordre de l'illisible et du non-sens; c'est la pratique qui constitue, construit le sens. Lire le théâtre, c'est préparer simplement les conditions de production de ce sens. » (Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre 3. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996, p. 275.)

II.2 Contexte théorique des études théâtrales actuelles

Depuis les années quatre-vingt, des avenues aussi nombreuses qu'intéressantes se sont développées au sein de la critique littéraire qui oriente aujourd'hui plusieurs de ses recherches vers la cognition, en plus de poursuivre et de croiser⁴⁶ les analyses qui utilisent les actes de parole⁴⁷ et la sémiologie – cette dernière étant particulièrement usitée en analyse théâtrale. Nous ne resterons évidemment pas étranger à ce vaste champ épistémique.

Dans les études littéraires, en continuité avec ce que Greimas et Fontanille ont développé dans *La Sémiotique des passions*, est née la nécessité de développer « les moyens d'observer, de façon directe, dans les textes, les phénomènes de la "tensivité phorique" [...]»⁴⁸. Cela a permis de poser les émotions (et les autres manifestations du cerveau humain) comme des unités de sens qu'il est possible d'analyser directement, d'où la parité avec le développement relativement récent des sciences cognitives. La matière discursive peut désormais apparaître à travers les perturbations de « l'éprouver », indices de processus cognitifs plus généraux. Le collectif *Action, passion, cognition*, sous la direction de Pierre Ouellet, illustre bien le dynamisme de cette nouvelle orientation. Parmi les chercheurs qu'il réunit, si plusieurs abordent un objet précis, d'autres traitent généralement de problèmes théoriques tels que « la dimension cognitive de la narrativité » ou « la structure des espaces hétérotopiques⁴⁹ ».

⁴⁶ La nature de l'objet et même de la méthode utilisée par ces disciplines gagnant le plus souvent à considérer l'interdisciplinarité.

⁴⁷ Pour écarter la confusion, précisons que les appellations « actes de parole » ou « actes de langage » signifient la même chose: elles sont une traduction de l'expression anglaise *speech acts*.

⁴⁸ Anne Hénault, « Observation de la dimension passionnelle d'un discours impassible », dans Pierre Ouellet (dir.), *Action, passion, cognition*, d'après A. J. Greimas, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997, p. 31.

⁴⁹ Ouellet, *op. cit.*, p. 10.

La méthode à partir de laquelle certains de ces auteurs abordent l'objet textuel nous semble très intéressante. La topique générale des pièces que nous étudierons, par rapport à l'utilisation du sens, provient d'ailleurs de Jacques Fontanille, qui écrit: « L'excès et l'insuffisance sont la manifestation sensible, directement perceptible par les partenaires de l'énonciation, des positions véridictoires⁵⁰. » En effet, la confrontation dialectique des deux pièces procure un effet « tensif » (trop ou trop peu) basé sur une structure sous-jacente qui sera accessible au récepteur⁵¹. Cela ne demeure cependant qu'une base: nous verrons plus loin la façon dont nous considérerons la véridiction, entre autres à l'aide de la philosophie du langage. En outre, cette manière d'aborder le texte nous permet de considérer cognitivement l'environnement perçu. Larry Marks illustre le sens textuel de la perception par rapport à sa constante base réceptive face au monde. Nous retrouvons la relation que les personnages des pièces de notre corpus entretiennent les uns avec les autres: l'inférence perceptuelle conduite de l'objet au sujet montre (a) un sujet actif imposant une intensité à son expérience (Caligula), et (b) un sujet passif et ouvert à un objet potentiel (Martha)⁵². Mais le point le plus intéressant pour nous se situe dans la conception nouvelle que nous permet ce croisement entre sciences cognitives et littérature:

[...] la complexité du système cognitif cortical est maintenant abordée en termes d'homéomorphismes topologiques entre les percepts, les trajets neuronaux et les trajets sémantiques. L'objet mental [...] est vu comme lié à l'activité neuronale. Le neuronal et le cognitif doivent être représentés, non comme des regroupements de sous-objets statiques, mais comme des ensembles spatialisés de relations, de combinaisons, d'associations et de configurations, en transformations constantes⁵³.

⁵⁰ Ouellet, *op. cit.*, p. 17.

⁵¹ Parler de « récepteur », notion englobant le lecteur et le spectateur, permet de faire l'économie d'une lourdeur terminologique, puisque nous pouvons aussi bien considérer le lecteur du texte théâtral que le spectateur, lors de la représentation de celui-ci.

⁵² À cet effet, voir Ouellet, *op. cit.*, p. 173.

⁵³ *Ibid.*, p. 227.

De son côté, considérée incontournable pour quiconque décide de poursuivre quelque étude sur le théâtre, Anne Ubersfeld, avec entre autres *Le drame romantique* et *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, développe une pensée originale qui aborde de manière exhaustive cet art, du texte à la scène. Nous nous intéresserons surtout à son ouvrage *Lire le théâtre 3. Le dialogue de théâtre*, car celui-ci aborde avec précision la question du dialogue. Dans l'élaboration de sa théorie, Ubersfeld dégage des caractéristiques importantes du discours théâtral, et plusieurs nous permettront de fonder notre analyse⁵⁴. Nous allons présenter quelques-uns de ces éléments qui, en quelque sorte, constitueront des postulats préalables à notre lecture des pièces. Ubersfeld parle du texte théâtral comme d'un « [...] ensemble organisé de messages dont le « producteur » est l'auteur de théâtre [...] »⁵⁵. Mais l'une de ses principales caractéristiques consiste à dépendre des conditions de son énonciation, lesquelles sont sous-entendues dans les dialogues et décrites dans les didascalies.

Dans l'analyse du texte théâtral, une relation étroite unit le sens de ce que les personnages disent à celui qui les définira dans la pièce: avant qu'il n'y ait mise en scène, le texte décrit ce qu'ils sont. À cet effet, Ubersfeld confirme qu'au « [...] niveau du contenu il est possible de faire l'inventaire de ce que le personnage nous apprend sur les autres et sur lui-même [...] »⁵⁶. Nous pourrions ainsi interroger le dialogue sur « les rapports de dépendance entre les personnages »⁵⁷. Par exemple, dans le cas de *Caligula*, ce ne sont pas tant les relations dichotomiques d'amour (homme-femme) ou d'élégie (rêve-réalité) qui nous intéressent que ce qui pousse l'Empereur à vouloir dominer les autres.

⁵⁴ Toutefois, nous ne procéderons pas à une analyse suivie du texte des pièces, mais nous étudierons celles-ci à travers certains éléments dominants, les thématiques fondamentales qui permettent de les fonder, de mieux comprendre le comportement des personnages.

⁵⁵ Ubersfeld, *op. cit.*, p. 226.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 244.

L'importance du contexte relationnel, de la possibilité qu'un personnage maintienne un ascendant sur un autre, à travers les dialogues, montre encore une fois l'importance du contexte entourant l'énonciation. Cet élément, essentiel au texte, est non seulement important pour notre analyse⁵⁸, mais englobe autant l'ensemble des manifestations du théâtre que son rapport au monde:

Le discours théâtral est donc le *mime d'une parole dans le monde* avec ce qu'elle dit sur elle-même et sur le monde, avec l'émotion qu'elle suscite; mais plus encore elle est le modèle réduit des mille et une façons dont la parole agit sur autrui⁵⁹.

La théorie des actes de langage est aussi fort utilisée en analyse théâtrale, particulièrement en ce qui a trait aux dialogues. La façon dont ils nous intéresseront sous-tendra toujours que « [...] les mots soient prononcés à l'intérieur de phrases, dans certaines situations, sous certaines conditions, [...] avec certaines intentions [...] »⁶⁰, et, comme nous le verrons, en fonction de certaines informations fournies par le contexte d'énonciation.

Dans son article intitulé « Narration et acte de parole dans le texte dramatique », Jeanette Laillou-Savona les étudie en mettant l'accent sur leur contenu. Elle confirme leur pertinence en précisant que l'énonciation théâtrale reste essentiellement orale et se rapporte, autant dans sa morphologie que dans sa syntaxe, aux échanges réels entre les gens⁶¹. En cela, le système des actes de parole d'une pièce contribue à canaliser et à modeler son intrigue. En outre, le comportement des personnages peut être analysé dans le discours selon plusieurs catégories (ex.: expressifs,

⁵⁷ *Ibid.*, p. 260.

⁵⁸ À travers la théorie des actes de langage et de la pragmatique en communication.

⁵⁹ Ubersfeld, *op. cit.*, p. 290.

⁶⁰ John R. Searle, *Les Actes de langage*, Paris, Hermann, 1972, p. 62.

⁶¹ Par exemple, avec la « [...] prédominance de la deuxième personne sur la troisième [...], l'omniprésence des déictiques temporels et spatiaux [...] », voir Jeanette Laillou Savona, « Narration et acte de parole dans le texte dramatique », dans *Études littéraires*, vol. 13, n° 3, décembre 1980,

représentatifs, etc.). Par exemple, et c'est ce qui nous intéressera avec Caligula, l'interlocuteur peut faire semblant d'accomplir un acte illocutoire⁶² tout en obéissant à toutes les règles habituelles du discours. Cette « feinte » correspond à une convention communicationnelle qui suspend sa valeur perlocutoire⁶³ réelle, comme avec l'ironie qui doit être identifiée par l'interlocutaire pour être comprise et réussir son effet, tandis que dans le cas du mensonge, cette suspension doit passer inaperçue. « Les actes directifs et promissifs rendraient compte de l'actualisation au niveau de la structure profonde et la notion de perlocutoire et de non perlocutoire permettrait l'accès à la troisième phase de la fable, celle des effets de l'acte⁶⁴. »

De façon complémentaire, puisque nous postulons que la perte première de sens (l'absurde) n'est possible que si le sens existe déjà, il faut étudier la façon dont l'être humain génère cette signification qui lui permet d'évoluer de façon adaptée dans son environnement (processus cognitifs⁶⁵, valeurs personnelles, raisonnements, aspirations, interprétations, etc.). Le monde reste pour lui constitué d'objets possédant des propriétés et des frontières bien définies, des événements (des changements entre ces objets) qui s'enchaînent les uns aux autres par le biais de liens causaux et de relations spatio-temporelles. Nous ne serons donc pas étranger à la théorie sémiotique, dans la mesure où notre analyse

p. 473. Cela ouvre aussi la perspective qu'offre la théorie pragmatique en communication, ce dont nous parlerons plus loin.

⁶² À l'intérieur de l'acte même constitué par l'énonciation, « [...] c'est un acte accompli dans la parole même, et non pas une conséquence [...] de la parole. » (Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, p. 782.) Par exemple, lorsque l'on promet, l'on ordonne, etc.

⁶³ L'acte perlocutoire, qui peut être dissimulé, consiste à faire croire à l'interlocutaire en quelque chose qui dépasse la simple codification littérale du langage utilisé. Par exemple, « [...] en interrogeant quelqu'un, on peut avoir pour but de lui rendre service, de l'embarrasser [...] » (*Ibid.*, p. 783.)

⁶⁴ Laillou Savona, *op. cit.*, p. 488.

s'intéressera aux éléments de sens qui structurent le discours théâtral.

Ironiquement, la sémiotique, qui se veut être l'étude des signes et des processus interprétatifs, l'utilisation consensuelle d'éléments de sens, sera considérée en même temps que l'absurde, la perte totale du sens du monde et de l'existence. Mais bien qu'il existe des liens entre sémiotique et herméneutique⁶⁶ puisque le signe détient un sens particulier à partir du moment où un interprète lui en donne, cette théorie s'est surtout développée comme une analyse des codes et des systèmes et des conventions plutôt que comme une théorie de l'interprétation. Le caractère logique de la discipline, avec la triade *Representamen/Objet/Interpretant*⁶⁷ que le néo-kantien Charles Sanders Peirce a introduite, nous montre l'importance que la sémiotique entretient avec les processus de raisonnement. En outre, le théâtre, en tant qu'« art de la relation humaine », voit son mode de représentation transiger essentiellement par le discours intersubjectif, d'où la possibilité de recourir à l'indice⁶⁸ qui, entre autres, peut renvoyer à une intention, à une action future. Par exemple, dans *Le Malentendu*, Jan prend une chambre pour la nuit dans l'hôtel, pas simplement pour s'héberger, mais dans le but d'annoncer son retour...

Dans son ouvrage intitulé *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Patrice Pavis montre à quel point la théorie sémiotique, en plus de se prêter merveilleusement à l'analyse

⁶⁵ Éléments autant rationnels qu'émotionnels: taxinomie, associations d'éléments de façon inductive, déductive, etc., incidence de l'imagination, de la mémoire.

⁶⁶ Si l'interprétation pourra être considérée, elle le sera par le biais de la cognition plutôt que de l'herméneutique philosophique.

⁶⁷ Mentionnons aussi la reconnaissance de la diversité des signes et leur irréductibilité au mode de fonctionnement linguistique.

⁶⁸ Aussi appelés *index* en anglais, ce sont des « [...] signes de mise en situation, de cadrage [...]. Ils ne portent pas sur le contenu de l'image [...] mais sur son articulation, son équilibre. [Ils] concernent les circonstances du message [...]: ils sont les "situationèmes" indispensables à la saisie correcte de l'énoncé. » (Patrice Pavis, *Problèmes de*

théâtrale, dégage de cet objet des perspectives très riches, en cherchant par exemple à identifier la transposition d'une énonciation verbale en une représentation iconique, ou en dépistant les « métamorphoses » des signes formant un système qui réfère au réel en le signalant. Son analyse permet de mettre l'accent sur différentes couches superposées d'expression, différents niveaux du plus général au plus précis, chacune des parties restant d'une certaine façon tributaire de celle qui la précède. À cet égard, le rapport pragmatique du signe théâtral est particulièrement intéressant: la construction d'un contexte d'énonciation passe par le caractère traduisible d'un signe en un autre (en rapport avec l'*interprétant* peircéen), la liberté d'association de ces signes renvoyant à la réception⁶⁹ (dans ce cas, du lecteur ou du spectateur). Pavis, en parlant ainsi du lien qui unit la parole théâtrale au monde, mentionne sa fonction référentielle⁷⁰: l'écriture théâtrale reste complémentaire de l'action, d'un rapport au monde qui se révèle sur scène.

À partir de cela, notre étude sera favorisée par la nature même du genre théâtral dont la concision des répliques, posées comme une représentation symbolique des relations entre êtres humains, fait apparaître avec plus de clarté ce que l'absurde révèle à travers le comportement, la subjectivité des personnages, et ce qui les englobe (ex.: le contexte d'énonciation, le sens littéral des mots, les valeurs, les idées, les raisonnements de personnages, etc.). Le genre dialogique du théâtre, par l'échange direct entre les personnages sans la médiation narrative, permet un meilleur

sémiologie théâtrale, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1976, p. 60.)

⁶⁹ Nous considérerons surtout la seconde couche d'énonciation qu'Anne Ubersfeld dit investir « [...] l'ensemble du dialogue (y compris les "monologues"), et qui a pour sujet de l'énonciation *médiat* un personnage. [...] [C'est un] discours rapporté dont le locuteur [et, éventuellement, l'interlocutaire] est le personnage. » (*op. cit.* p. 228-229.)

accès aux personnages à travers leur discours: « Plus que tout autre texte, le texte de théâtre est rigoureusement dépendant de ses conditions d'énonciation⁷¹ ». Cela introduit la très intéressante notion d'intersubjectivité: le théâtre se définit d'emblée au sein des relations sociales. Commentant le discours des personnages, Michel Vinaver précise d'ailleurs que « [...] cette parole agit, pour autant que toute pièce de théâtre se présente comme une action et que celle-ci est mue en avant par l'effet des paroles prononcées⁷². »

II.3 Conceptions théoriques qui prévaudront à l'analyse

Nous allons maintenant procéder à une présentation théorique assez vaste qui définira le contexte de l'analyse, ses notions opératoires, et, par la même occasion, soulignera la pertinence ainsi que l'importante interdisciplinarité des neurosciences contemporaines⁷³.

II.3.1 Éléments rétrospectifs

Depuis longtemps, les anciennes considérations philosophiques, par exemple, avec Descartes (*Les passions de l'âme*), postulaient d'abord le dualisme corps-âme. C'est ce genre d'assertions (anti-matérialistes) concernant l'irréductibilité de l'être humain en tant que créature de Dieu que nous n'admettrons pas, car elles fondent leur validité sur des investigations philosophiques seulement rationnelles, détachées du monde. Entre autres limites, cette démarche a eu pour résultat l'établissement de multiples taxinomies connotatives (énumération et hiérarchisation de définitions)

⁷⁰ Le rapport pragmatique du texte renvoie aussi à des réalités extralinguistiques.

⁷¹ Ubersfeld, *op. cit.*, p. 226.

⁷² Michel Vinaver, *Écritures dramatiques: essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993, p. 9.

⁷³ Si l'intelligence artificielle et la neuropsychologie en font partie, nous profiterons surtout de l'apport de la linguistique, de la philosophie du langage ainsi que de la théorie de la connaissance, lesquelles recourent en grande partie la sémiotique.

qui restreignent l'affectivité aux champs lexical et sémantique. Dans cette étude, nous voudrions mettre de côté cette idée selon laquelle la raison tenterait de comprendre le champ passionnel à travers la séculaire dichotomie raison-passion, qui est ici illustrée par un court extrait d'Érasme:

[...] pour que la vie des hommes ne fût pas tout à fait triste et maussade, Jupiter leur a donné beaucoup plus de passion que de raison: dans la proportion d'une demi-once à une livre. En outre, il a relégué la raison dans un petit coin de la tête, en laissant tout le reste du corps à la merci des passions⁷⁴.

Les termes de raison et de passion ont vu le jour pour décrire des comportements apparemment opposés chez l'être humain. La passion était associée à la perte de contrôle, à l'irrégularité, tandis que la raison, apanage des sages, restait indice de clarté, de connaissance et de discernement. Nous voyons bien que cette conception ne peut que tenter de décrire les effets observables de causes cognitives (activité du cerveau) qui sont restées de tous les temps difficiles à étudier.

Considérées dans une perspective évolutionniste, les émotions, tout comme la raison⁷⁵ (qui s'est développée plus tard), n'ont comme seule utilité de permettre à l'individu de gérer les informations sur l'environnement et fournir ainsi des outils adéquats pour survivre le plus efficacement possible. C'est pourquoi la raison et la passion se manifestent simultanément sans toutefois fonctionner de la même façon, bien que cela se fasse en interaction⁷⁶. Mais le problème réside justement en ce que les émotions, si elles ont induit des comportements extrêmement adaptés il y a des

⁷⁴ Érasme, *L'Éloge de la folie*, Paris, Nouvel Office d'Édition, [s.a.], p. 38.

⁷⁵ Contrairement à l'utilisation du cerveau rationnel qui peut se représenter de façon abstraite les conséquences d'une action sans qu'elle ait eu lieu (pour l'évaluer), les émotions ressemblent surtout à des automatismes qui peuvent souvent s'adapter mais visent toujours à commander une action à partir des mêmes stimuli.

⁷⁶ En ce sens, il est possible de distinguer deux niveaux d'émotion. Celui, inconscient, qui fait réagir automatiquement, sans « calcul », à une situation; et l'autre, conscient, qui correspond à la conscience de vivre une émotion.

milliers d'années, causent davantage de problèmes depuis que l'être humain s'est sédentarisé et que l'organisation de ses sociétés a gagné en complexité.

Pour mieux cerner le problème lié à l'approche qui nous intéresse, nous croyons nécessaire d'établir certaines distinctions entre les passions et les émotions, deux termes découlant de processus cognitifs communs mais que le langage courant a tendance à confondre. L'émotion sera habituellement ponctuelle, de courte durée, mais d'une grande intensité somatique facilement observable⁷⁷. Dans cette catégorie, nous pouvons parler (sous réserve d'infinies nuances) de la colère, du saisissement, de l'émoi. Les passions, quant à elles, se posent dans une durée plus longue et selon une complexité qui dépasse la seule manifestation somatique: la raison y est impliquée. Elle rumine, fantasme. La passion peut rester constante et englobe l'émotion qui la souligne par des accès. Par exemple, une personne constamment angoissée signalera son état passionnel par différentes émotions: la susceptibilité, les crises de colère dues à une plus grande irritabilité, etc. Mais cela montre bien toute la difficulté à délimiter les manifestations de fonctions cognitives aussi complexes à l'aide d'une terminologie qui, à partir des connaissances que nous en avons, ne peut que rester encore approximative.

Tenter de définir la raison, les passions ou les émotions en décrivant seulement leurs expressions les plus apparentes reste insuffisant parce qu'elles changent constamment et que leur fonctionnement reste complémentaire. Il s'agit donc d'aller plus loin. Dans un article intitulé « Human Emotion: A Functional View », Levenson nous suggère une autre approche définitionnelle de l'émotion, celle que nous privilégierons:

[...] short-lived psychological-physiological phenomena that represent efficient modes of adaptation to changing environmental demands. Psychologically, emotions alter attention, shift certain behaviors upward in response hierarchies, and activate relevant associative

⁷⁷ Comme celui de la peur qui dirige rapidement le sang du corps vers les bras et les jambes (d'où le teint livide du visage) dans le but de rendre l'individu plus efficace s'il a à se battre ou à prendre la fuite.

networks in memory. Physiologically, emotions rapidly organize the responses of disparate biological systems including facial expression, somatic muscular tonus, voice, autonomic nervous system activity, and endocrine activity to produce a bodily milieu that is optimal for effective response. Emotions serve to establish our position vis-a-vis our environment, pulling us toward certain people, objects, actions and ideas, and pushing us away from others. Emotions also function as a repository for innate and learned influences, possessing certain invariant features along with others that show considerable variation across individuals, groups, and cultures⁷⁸.

Cette vision plus moderne et plus complète, née dans la seconde moitié du XX^e siècle grâce à des disciplines relativement jeunes, comme la psychologie ou la neurobiologie, réconcilie la raison et la passion⁷⁹: ces deux notions font désormais partie de processus neuropsychologiques globaux. À partir de cela, nous voyons que les émotions constituent en elles-mêmes ce qui ressemble à un « système de connaissance »: sans faire partie intégrante du système cognitif, elles influencent le comportement. Octroyant souvent un penchant, une inclination à une situation objectivement neutre, elles permettent de faire des choix – malheureusement pas toujours heureux ! – là où la seule logique resterait inefficace. Par exemple, elles nous font accepter l'amour, la confiance offerte à quelqu'un, alors qu'aucune information n'est suffisante pour assurer la validité de ces choix.

⁷⁸ Paul Ekman et R.J. Davidson (éd.), *The Nature of Emotion: Fundamental Questions*, New York, Oxford University Press, 1994, p. 123.

⁷⁹ Le neurbiologiste Antonio Damasio, entre autres, avec *L'Erreur de Descartes: la raison des émotions* (Paris, Odile Jacob, 1995, 368 p.), a joué un rôle important dans cette « réunion » de la raison et des émotions.

II.3.2 Cognition et approche contemporaine

Nous allons maintenant présenter quelques dimensions importantes relevant de la philosophie de la connaissance et de la cognition. Depuis plusieurs années, l'image du cerveau conçu de façon modulaire s'est beaucoup développée⁸⁰. Au cœur de cette avancée, mentionnons la conception fonctionnaliste du philosophe et psychologue cognitiviste américain Jerry Fodor⁸¹. Quoique très globale, sa théorie définit le traitement cérébral des informations à partir de la hiérarchie et de la succession. Fodor divise ce traitement en trois étapes. D'abord, les informations sur le monde, de quelque ordre qu'elles soient, sont reçues à travers l'interface sensorielle (chez Fodor, un « transducteur » les traduit dans un « format » accessible aux autres parties du cerveau): « By contrast, perception is a mechanism of belief fixation⁸² [...] », contrairement aux autres modules. Les informations ainsi traduites sont ensuite récupérées par le second système dit « périphérique », un module qui les traite séparément, de façon surtout codique, selon leur spécialisation (ex.: informations visuelles, linguistiques, etc.). Enfin, ces informations, une seconde fois traitées, se rendent au système central qui en complète l'interprétation en trouvant les données manquantes à partir des processus cognitifs qui comparent, hiérarchisent, classifient, etc. Cette dernière étape fait appel à des données complémentaires déjà mémorisées et procédant d'informations périphériques; par exemple, celles qui proviennent du contexte, de l'encyclopédie personnelle de l'individu, etc. Cela permet à l'individu d'effectuer un choix concernant l'action la plus appropriée à accomplir, des

⁸⁰ Bien qu'elle provienne de plusieurs questionnements datant du XIX^e siècle, entre autres émis par les tenants de la théorie des facultés et de la phrénologie.

⁸¹ À cet effet, voir Jerry A. Fodor, *Modularity of Mind. An Essay on Faculty Psychology*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2000, 145 p.

⁸² *Ibid.*, p. 40.

paroles les plus pertinentes à répliquer en regard de l'effet désiré, etc.:

Central systems look at what the input systems deliver, and they look at what is in memory, and they use this information to constrain the computation of 'best hypotheses' about what the world is like⁸³ [...]

Comme nous le voyons, l'aspect modulaire du cerveau recoupe la visée d'adaptation de l'individu face à son environnement. Mais il faut ici émettre une réserve: les récentes découvertes qu'a permises l'imagerie cérébrale nous ont prouvé que le cerveau ne possède aucun système central coordonnant ses activités (perception sensorielle, mémoire, etc.). Il faut mettre l'accent sur le fonctionnement par interaction entre les modules⁸⁴, le même échange que lorsque nous parlons de plasticité synaptique, et qui consiste en cette « capacité qu'ont les synapses de modifier dynamiquement le flux d'information qu'elles transmettent. Cette plasticité a été vue comme le support physiologique de phénomènes d'apprentissage⁸⁵. » Les textes des pièces seront donc aussi fondés sur l'apprentissage et le consensus⁸⁶. Ainsi, le dialogue théâtral se fera-t-il producteur d'un sens nouveau: « In the manner of metaphor with its two images, one interacts with the other to produce a further meaning⁸⁷. »

II.3.3 Au cœur du langage

Autour des notions de communication et de cognition vient logiquement se greffer celle de langage, ce qui nous ramène au texte théâtral: « [...] même si le langage est un code indépendant, son usage ne peut se séparer des capacités humaines (raisonnement, connaissances sur le monde) qui n'ont

⁸³ Fodor, *op. cit.*, p. 104.

⁸⁴ La neuropsychologie confirme qu'il existe rarement un seul lien entre une fonction cognitive spécifique et une aire cérébrale. Le cortex s'organise plutôt de manière « distribuée », ce qui englobe plusieurs types de connexions entre différentes zones cérébrales.

⁸⁵ Ganascia, *op. cit.*, p. 118.

⁸⁶ Régulation sociale comme création du sens, ou, à tout le moins, comme application de bornes de sens, ce qui revient encore à créer du sens.

⁸⁷ Courtney, *op. cit.*, p. 151.

strictement rien de spécifiquement linguistique⁸⁸. » Ne soutenant pas la thèse du système central, mais plutôt celle des modules, restant près de la grammaire générative de Chomsky, Dan Sperber et Deirdre Wilson⁸⁹ se retrouvent à l'avant-plan d'une théorie de la communication qui gagne en notoriété: la pragmatique⁹⁰. Selon eux, et à l'opposé de Fodor, il y aurait deux spécialisations différentes pour les modules, l'une perceptuelle, l'autre ayant pour entrée et pour sortie des données conceptuelles, les sorties pouvant servir d'entrées à un autre module du même type (conceptuel). Cela récupère la définition de l'interprétant peircéen et de la référentialité infinie que commente Eco:

Tout signe interprète un autre signe, or la condition fondamentale de la sémiotique, c'est précisément cette condition de régression infinie. Dans cette perspective, tout interprétant d'un signe donné, étant à son tour signe, devient construction métasémiotique transitoire⁹¹ [...].

La chaîne des interprétations est théoriquement infinie mais se restreint nécessairement à travers son champ de possibilités (vécu de chaque lecteur, contexte de la lecture, etc.). De cette façon, un terme (concept sortant) peut toujours servir à l'usage d'un autre terme (concept entrant).

Certains postulats de base de la pragmatique, en se fondant sur les termes généraux de la conception biologique présentée ci-dessus, énoncent ce qui intéressera autant l'usage de la langue (le texte théâtral), que les rapports

⁸⁸ Anne Reboul et Jacques Moeschler, *La Pragmatique aujourd'hui. Une nouvelle science de la communication*, Paris, Seuil, 1998, p. 20.

⁸⁹ Avec le produit de recherches qui, d'une collection d'articles, est devenu le livre *La Pertinence, communication et cognition* (Paris, Éditions de Minuit, 1989, 396 p.).

⁹⁰ Précisons que cette nouvelle théorie de la communication n'est pas directement reliée au pragmatisme en philosophie, quoiqu'elle lui ait emprunté plusieurs éléments, comme le lien entre vérité et valeur pratique (ici, le sens de la communication émerge pendant l'élocution, dans le contexte d'énonciation). Mot d'abord utilisé par Charles Sanders Peirce, le « pragmatisme » désigne une doctrine qui, se développant au tournant du XX^e siècle, tient beaucoup du positivisme. Un de ses fidèles représentants, William James, associe la vérité à ce qui est avantageux pour la pensée: de manière purement empirique, les applications pratiques fondent la validité d'une loi.

entre deux personnages (comportement et utilisation du langage) et leur participation à une communauté d'individus⁹². Le plus important (bien que le plus général) de ces postulats résidera pour nous dans cette considération:

[...] la cognition humaine vise à améliorer la connaissance que l'individu a du monde [...], cela veut dire acquérir davantage d'informations, des informations plus précises, plus faciles à retrouver et plus élaborées dans les domaines qui importent particulièrement à l'individu. [...] En conséquence, l'efficacité cognitive à long terme consiste pour l'individu à améliorer sa connaissance du monde autant que lui permettent les ressources dont il dispose⁹³ [entre autres, les capacités sensorielles].

À partir de cela, l'interprétation pragmatique sera fort utile à notre analyse puisqu'elle se surajoute à l'interprétation linguistique dans le but de déterminer avec plus de précision ce qui est communiqué (la proposition exprimée). Elle intervient aussi pour définir d'autres informations que celles du seul contenu propositionnel et n'est donc pas restreinte au contenu communiqué: elle fait appel à toutes les données du contexte⁹⁴. Lors de l'interprétation d'un énoncé, le sens littéral s'articule autour de sa forme logique et de son contenu lexical. Au cours de ce processus cognitif, des ambiguïtés peuvent survenir, comme lorsqu'un mot possède plus d'une définition. Par exemple, dans *Le Malentendu*, plusieurs références peuvent être attribuées à une expression, lorsque Jan et Martha croient parler de la même chose mais se réfèrent en fait à deux sujets complètement différents. Ainsi, cette analyse pragmatique nous permettra de mieux comprendre la difficulté de communiquer

⁹¹ Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1985, p. 45.

⁹² L'omniprésence de la société, postulée tant sur le fond du pays où Martha veut partir que sur le consensus linguistique qui a permis à Camus d'écrire son œuvre.

⁹³ Sperber et Wilson, *op. cit.*, p. 78.

⁹⁴ « [...] composé tout à la fois de connaissances encyclopédiques auxquelles on a accès par des concepts de la forme logique, de données immédiatement perceptibles tirées de la situation ou de l'environnement physique et de données tirées de l'interprétation des énoncés précédents [...], le contexte n'est pas donné une fois pour toutes, mais [se] construit énoncé après énoncé. » (Reboul et Moeschler, *op. cit.*, p. 69-70.)

entre les personnages, pour voir qu'elle réside dans l'insuffisance des informations, dans les non-dits.

Pour continuer dans cette visée qui marie le langage à la cognition, voyons les éléments particuliers⁹⁵ que nous apporteront les actes de langage. Mentionnons d'abord que Searle fonde sa théorie sur la thèse selon laquelle, pour communiquer, l'interlocuteur a une double intention. Celle de transmettre le contenu de sa phrase, et celle de faire reconnaître cette première intention en vertu des règles conventionnelles qui gouvernent l'interprétation de cette phrase dans la langue commune⁹⁶. Cela nous permettra, entre autres, de souligner la valeur de l'intention d'un personnage désirant en influencer un autre, et les différents actes de parole (ex.: expressifs, représentatifs, etc.) aideront à comprendre le comportement et les émotions dans le discours.

Pour ce qui est du mensonge, celui-ci se manifeste à travers les actes perlocutionnaires⁹⁷, car la réalisation de l'intention du l'interlocuteur se fait indirectement à l'aide d'une phrase dont le dessein, illocutionnaire, serait autre. L'énoncé de l'interlocuteur, s'effectuant par l'expression conventionnelle d'un acte illocutionnaire qui exprime clairement une intention, mais fausse (intention que l'interlocutaire devra croire) devra produire chez l'interlocutaire un comportement qui constituera l'intention véritable mais cachée (sournoise) de l'interlocuteur. Le succès de l'acte perlocutionnaire dépendra donc de la bonne compréhension et du niveau de croyance de l'acte

⁹⁵ Éléments présentés de façon générique (comme ce que nous en avons dit dans la section précédente), puisque la précision des théories ne se déploiera que dans l'analyse du texte des pièces.

⁹⁶ Mais contrairement à la théorie de Grice ou à la pragmatique de Sperber et Wilson, Searle ne restreint la portée de son analyse qu'à la signification littérale des énoncés.

⁹⁷ À cause de l'appellation différente de mêmes actes de langage dits « perlocutoires » ou « perlocutionnaires », et parce que nous citerons différents auteurs qui risquent de les utiliser, nous emploierons indifféremment les deux termes. Il en va de même pour « illocutoire » et « illocutionnaire ».

illocutionnaire dont il découle⁹⁸. Cela exploite l'idée de Grice selon laquelle l'acte de communiquer suscite chez les interlocutaires des attentes qu'il est possible d'exploiter (d'où la manipulation). Searle nomme d'ailleurs plusieurs conditions pour qu'un acte illocutionnaire soit effectif: celles entourant la situation de communication (ex.: le fait que les interlocuteurs doivent connaître la même langue), l'implication de l'interlocuteur face au contenu propositionnel qu'il exprime (ex.: lors d'une promesse, accomplir l'action promise), la croyance de l'interlocutaire dans la sincérité de l'interlocuteur, sans quoi il ne pourra interpréter correctement l'énoncé, etc.

La façon dont nous intéresseront les répliques impliquera toujours que les mots sont « [...] prononcés à l'intérieur de phrases, dans certaines situations, sous certaines conditions, [...] avec certaines intentions⁹⁹ », et, comme nous l'avons vu, en fonction des informations fournies par le contexte d'énonciation. Également, et pour donner un exemple d'acte de langage, les directifs que Caligula adresse à son entourage sont perlocutoires mais suscitent la révolte (les réactions des autres personnages sont évidemment nécessaires à considérer). Nous pourrions ainsi étudier la façon dont les énoncés (questions-réponses, supplications, etc.) se situent dans un champ référentiel. Par exemple, les déictiques ont pour fonction de signaler les changements d'orientation de la visée discursive. Par la représentation spatiale à laquelle il renvoie, chaque déictique devient corrélativement le point d'une référence spatiale permettant de définir les autres. De la même façon, les intentions que manifesterà Caligula à travers ses répliques, comme effet conscient du

⁹⁸ Le paradoxe de cette liaison entre les deux types d'acte réside dans l'authenticité de l'acte d'assertion: il faut que l'acte d'assertion (exprimé dans l'acte illocutionnaire) paraisse authentique alors que son intention véritable, à travers l'acte perlocutionnaire du mensonge, ne peut justement pas l'être.

⁹⁹ Searle, *op. cit.*, p. 62.

comportement¹⁰⁰, fourniront des indices qui nous permettront d'élaborer une représentation globale et cohérente du personnage face à l'absurde.

Notre étude du comportement s'effectuera beaucoup à partir des manipulations qui sont possibles grâce aux actes perlocutionnaires, en tant qu'ils produisent une réaction sur un personnage :

C'est la fonction conative qui est décisive au théâtre, où chaque protagoniste essaie de *faire faire quelque chose à un autre* (pour satisfaire son propre désir), à l'aide d'ordres, promesses, prières, supplications, menaces, chantages [...] ¹⁰¹

De cette façon, lors de l'analyse (qu'elle soit pragmatique ou qu'elle touche les actes de langage), nous mettrons l'accent sur des phrases qui ne décrivent rien de manière factuelle et ne sont pas évaluables au point de vue de leur validité logique (vérité ou fausseté). Ces phrases ne servent pas à décrire la réalité, elles veulent plutôt modifier celle de l'interlocuteur, dans son comportement ou sa conception du monde. Par exemple, Caligula utilisera des phrases performatives (comme les appelle Austin) qui contiennent un verbe visant à faire exécuter un acte. Elles peuvent s'évaluer en termes de réussite ou d'échec en regard de l'action voulue par l'interlocuteur.

En outre, des phrases analysées, nous pourrions convoquer différents éléments, tels que la longueur, la coordination ou la juxtaposition des propositions, l'itération des mots, etc. Cependant, nous nous concentrerons sur ce qui peut davantage nous renseigner sur les manifestations comportementales des personnages: les suggestions des didascalies, les genres de verbes utilisés, la charge sémantique des mots¹⁰², les pauses dans les tirades, les échanges, qui peuvent parfois signifier

¹⁰⁰ Entre autres grâce à la perspective sociale, aux procédés utilisés par le théâtre pour représenter les relations entre êtres humains.

¹⁰¹ Ubersfeld, *op. cit.*, p. 219.

¹⁰² Grâce au sens des mots, nous serons en mesure de constituer un contexte d'énonciation, ce qui permettra l'analyse pragmatique.

bien plus que ses paroles elles-mêmes (surtout en regard de l'insuffisance de Martha), etc.

De manière plus éclectique, différentes notions liées à la théorie cognitive¹⁰³ nous permettront de compléter l'analyse de chacune des pièces. En plus d'être neuves, les théories cognitives – fort différentes de l'analyse psychologique du XIX^e siècle – fournissent, grâce au théâtre, la pertinence de l'analyse: les personnages, puisqu'ils sont pensés pour être représentés, doivent restituer à la scène la crédibilité de l'être humain à travers son comportement. Avec la notion de *future-directed thinking*, nous pourrions mieux comprendre la construction imaginative que Martha élabore en s'orientant tout entière vers un but qui nie son passé, rend son présent meurtrier, et idéalise un futur qu'elle n'atteindra jamais. Son but est omnipotent. Il permettra autant le meurtre qu'il engendrera les barrières affectives de Martha: cette obsession constituera l'arrière-plan qui dirigera l'ensemble de ses actions. Ce sont d'ailleurs les raffinements du comportement humain qui permettent à Martha (en tant que personnage les reproduisant) d'élaborer des stratégies qui, à long terme, devront lui permettre d'atteindre son but, tout en s'écartant des possibles heurts, catégorie dans laquelle elle intègre son frère Jan. Pour étudier la pièce *Caligula*, nous nous attarderons surtout à ce qui, dans l'excès que manifeste l'Empereur, découle de l'impossibilité d'éprouver de l'empathie pour les autres tout en multipliant les cas de sujétion, à la façon dont il entretient (« règle ») l'extériorité de ses abus, les « trop-dire ». Finalement, ce qui, avec l'absurde, pourra motiver son désir de destruction.

Pour fournir un ultime exemple des éléments entourant la cognition qui tient compte du contexte d'énonciation¹⁰⁴, de cette réaction suivant l'interprétation du discours dans un

¹⁰³ Autant que la philosophie de la connaissance: les frontières restent souvent tellement ténues entre ces « catégories »...

¹⁰⁴ Pour nous, aux didascalies qui truffent le texte théâtral.

dialogue, il est intéressant de considérer l'apport sensori-moteur de la perception¹⁰⁵. La perception s'élabore à travers plusieurs processus cognitifs, et pour exemplifier cela, voyons les quatre étapes suivantes. [1] La détection consiste en un découpage, en une organisation des données du champ sensoriel en parties cohérentes. C'est la liaison de différentes modalités sensorielles en totalités ou en unités cohérentes¹⁰⁶ (catégories). [2] La reconnaissance, qui associe un objet à certaines données de l'expérience sensible, à un souvenir dont on attribue l'origine à ce même objet (intervention des fonctions mémorielles). [3] L'identification, qui ne concerne qu'un objet de l'expérience sensible, permet de déterminer si celui-ci est d'un certain type ou d'une certaine catégorie (requiert évidemment la mémoire, mais surtout l'utilisation d'une taxinomie fonctionnant à partir de concepts). Enfin, [4] l'évaluation, qui ne concerne que les propriétés d'un objet, consiste à placer cet objet sur une échelle de valeurs prédéterminée¹⁰⁷.

Évidemment, un personnage de théâtre ne possède ni neurones ni cerveau: il ne fait qu'en peindre l'éventuel produit comportemental. Ce mémoire ne visera donc pas à analyser un hypothétique fonctionnement cortical. Nous croyons cependant important d'exposer les grandes lignes de cette conception cognitive fonctionnaliste puisqu'elle fournit des notions théoriques générales qui serviront de toile de fond aux autres théories, comme la pragmatique ou les actes de langage, à partir desquelles s'effectuera l'analyse textuelle. Le comportement et les émotions restent encore tellement complexes, notre compréhension tellement lacunaire, que pour

¹⁰⁵ Notion souvent traitée par les auteurs du collectif *Action, passion, cognition* (Ouellet, *op. cit.*), la sensibilité est un phénomène par lequel un individu change d'état suite à une interaction avec quelque élément de son environnement.

¹⁰⁶ Effectuer une séparation entre un objet et un fond, lui octroyer des caractéristiques par rapport à une totalité homogène, comme dans l'effet d'optique produit par les stéréogrammes.

mieux les cerner, nous les étudierons autant à travers leur manifestation discursive, « les conditions de productions du discours se réalisant par [...] un réseau de stratégies comportementales¹⁰⁸ » (les dialogues théâtraux), qu'au sein de la subjectivité qui les produit, ce que sont les personnages à partir de ce que démontre le texte.

II.4 Méthodologie

Ces précisions achevées, nous pouvons maintenant présenter les grandes articulations méthodologiques de notre analyse. Notre visée dialectique nous obligera à considérer semblablement les éléments qui, pris d'abord isolément dans chaque pièce, pourront ensuite être confrontés dans une synthèse. Cette démarche devra répondre à notre question fondamentale: est-ce le même constat d'une absence de sens, l'absurdité de la condition humaine, qui suscite dans les deux pièces des comportements tellement opposés ? Mais aussi, ces réactions décrivent-elles une réelle inadaptation sociale, traduisent-elles, malgré leurs différences, les mêmes termes de la crise absurde ?

Dans la pièce *Caligula*, nous montrerons d'abord comment l'Empereur a pu faire l'expérience de l'absurde. Cela nous conduira d'emblée aux variations de son comportement excessif, car chez lui, une froide colère domine. À l'aide de la théorie des actes de langage, nous verrons l'emploi qu'il fait du mensonge, de la séduction, servant ses fins manipulatrices. Tout entier, ce jeu livre les autres personnages à la merci de ses capricieux états d'âme. L'analyse de cette première manifestation de l'excès sera suivie d'autres qui, dans le discours, sous l'angle de la cognition et de la théorie de la connaissance, étudieront les variations de l'emportement, de

¹⁰⁷ Par exemple, l'évaluation de la distance entre deux objets, de la couleur d'un objet, etc.

¹⁰⁸ Herman Parret, *Les Passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1986, p. 7.

la cruauté du personnage devant son impuissance à comprendre l'existence¹⁰⁹. L'absence de morale et l'insensibilité de Caligula compléteront cette lecture, ce qui nous permettra de formuler une conclusion temporaire concernant le rapport entre le comportement excessif de Caligula et une absurdité véritablement vécue.

L'étude de la pièce *Le Malentendu* suivra le même schéma à quelques différences près. Pour identifier la nature de la relation de Martha à l'absurde, nous analyserons d'abord les modalités de sa disjonction communicationnelle. « Dans le domaine du théâtre plus que dans tout autre domaine textuel, le texte ne prend sens que par le non-dit, et plus précisément par le *sous-entendu*¹¹⁰. » Nous verrons comment la première manifestation de l'insuffisance de Martha s'élabore dans des phrases jamais terminées, des mots imprécis. Ce contexte d'élocution, la pragmatique de la communication nous aidera à l'éclairer. Ce sera ce sens lacunaire qui, selon nous, indiquera la situation aussi absurde que tragique représentée par la pièce. L'étude du comportement de Martha à partir des théories de la cognition¹¹¹ nous montrera comment la définition d'un but final, le rêve de quitter son pays pour vivre dans le bonheur du soleil, alimentera un comportement autocentré qui fixe l'ensemble de ses actes – dont les meurtres des voyageurs. Différents indices dans le texte nous permettront d'étoffer la mesure de cette insuffisance¹¹² comportementale, comme l'apparente absence de morale et de culpabilité. La conclusion de cette partie de l'analyse devra nous confirmer si Martha se construit une réalité hallucinée dont

¹⁰⁹ Nous postulons que cette surcharge d'agressivité qui dirige ses attaques contre les autres se manifeste par un « trop dire ».

¹¹⁰ Ubersfeld, *op. cit.*, p. 223.

¹¹¹ Particulièrement avec la notion de but (motivation), abondamment traitée par Charles S. Carver et Michael F. Scheier dans *On the Self-regulation of behavior* (Cambridge, Cambridge University Press, 1998), et celle de *future-directed thinking*, mentionnée plus haut, et dont parlent, entre autres, MacLeod, Anderson et Byrne dans différents articles.

¹¹² Avec ses apparentes inhibitions, son indolence, son absence d'empathie, sa froideur relationnelle.

l'orientation (intérieure celle-là) participerait, tout comme pour *Caligula*, d'une dynamique destructrice, ou si au contraire sa relation à l'absurde relève d'un tout autre fonctionnement.

La synthèse, dernière partie de notre dialectique, visera principalement à définir les éventuelles différences dans le comportement de deux personnages qui, dans chacune des pièces, sont également confrontés à l'absurdité de la condition humaine. Une telle analyse des pièces *Caligula* et le *Malentendu*, comme nous venons de la décrire, s'intéressera surtout à expliciter des manifestations comportementales tournées respectivement vers l'excès et l'insuffisance, ce qui permettra justement cette synthèse.

Au lieu de considérer deux formes distinctes d'absurde, ce vide existentiel fait vraisemblablement réagir diversement les deux personnages. Nous postulons que *Caligula* représente la base de l'expérience absurde que Camus définit dans ses deux essais, tandis que *Martha*, n'expérimentant pas la conscience, illustrerait plutôt la force d'une absurdité qui l'écraserait, qu'elle subirait en lui restant extérieure jusqu'à la fin. Des réserves traitant de ces éléments divergents nous permettront de saisir avec plus de finesse la complexité dramatique de ces deux pièces dont la comparaison, nous l'espérons, enrichira l'interprétation de l'absurde et du théâtre d'Albert Camus. Plutôt que de conforter la singularité de réactions contraires, nous serons en mesure de nuancer les différences d'un commun malaise, celui de l'existence et du sens dont elle relève.

CHAPITRE III
L'HORRIBLE EXPÉRIENCE DE LA CONDITION ABSURDE
Analyse de la pièce *Caligula*

III.1 L'absurde qui frappe: présentation

Ce que je désire de toutes mes forces, aujourd'hui, est au-dessus des dieux. Je prends en charge un royaume où l'impossible est roi.

Albert Camus, *Caligula*, p. 41.

[...] je ne sais qu'une chose, j'étais aveugle et maintenant j'y vois.

Évangile selon Saint Jean, chapitre 9, verset 25.

Pour Camus, la pièce *Caligula* devait constituer la troisième partie du triptyque de l'absurde (avec *L'Étranger* et *le Mythe de Sisyphe*). Elle a été retravaillée depuis le premier jet, en 1938, jusqu'à l'édition de 1958 chez Gallimard, celle que nous utiliserons. Camus écrit lui-même que sa pièce « [...] a été composée en 1938, après la lecture des *Douze Césars* de Suétone¹¹³ », où justement Caligula traite sans distinction autant les coupables que les innocents. La pièce peut ainsi correspondre à certains traits de la tragédie, selon le traitement contemporain¹¹⁴ que désirait Camus. C'est que le récepteur¹¹⁵ peut s'identifier au héros, aussi méchant soit-il, et construit avec lui sa représentation de la diégèse, des valeurs, car il s'agit de l'affront entre un destin et la fatalité.

Dans ses essais, Camus explique bien l'absurde, les symptômes de sa crise, mais laisse en suspens la raison de ce qui la déclenche, à part que celle-ci semble incontrôlable:

Le sentiment de l'absurdité au détour de n'importe quelle rue peut frapper à la face de n'importe quel homme. Tel quel, dans sa nudité désolante, dans sa lumière sans rayonnement, il est insaisissable¹¹⁶.

¹¹³ « Préface à l'édition américaine du théâtre », dans Camus, *Théâtre, récits, nouvelles*, op. cit., p. 1729.

¹¹⁴ Lors de son discours à Athènes en 1955, Camus approfondit cette question. Nous y reviendrons.

¹¹⁵ Rappelons que nous ne parlons ici que du lecteur-spectateur. Pour éviter les méprises possibles, au cours de l'analyse des répliques de la pièce, nous utiliserons les termes « interlocuteur » et « interlocutaire » pour désigner respectivement le personnage qui parle, et celui qui écoute.

¹¹⁶ Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 26.

À la façon de la tragédie classique française, la pièce *Caligula* débute dans le mystère et l'effervescence: les « passions » sont déjà suscitées. Entendons par là que le jeune Empereur vient de faire l'expérience de l'absurde à travers la mort de sa sœur et amante Drusilla. Mais nous apprenons rapidement que ce n'est pas l'amour, la perte d'un être cher qui a « déchaîné » sa conscience¹¹⁷, mais bien le spectacle de la mort elle-même qui a réveillé cet état absurde, comme s'il était jusqu'à ce moment resté latent:

[Scipion] Il s'est avancé vers le corps de Drusilla. Il l'a touché avec deux doigts. Puis il a semblé réfléchir, tournant sur lui-même, et il est sorti d'un pas égal. (CA: 20)

Comme venant sceller cette certitude, le texte nous confirme encore la part de négation, d'inhumanité dont Caligula se fera dépositaire¹¹⁸, nous faisant apprécier l'étendue de sa « conversion » à la mesure de la lune:

[s'adressant à Hélicon] Ce monde, tel qu'il est fait, n'est pas supportable. [...] Je sais aussi ce que tu penses. Que d'histoires pour la mort d'une femme ! Non, ce n'est pas cela [...] Mais qu'est-ce que l'amour ? Peu de chose. Cette mort n'est rien, je te le jure; elle est seulement le signe d'une vérité qui me rend la lune nécessaire. (CA: 26)

Ceci ne constitue en rien une sentence. Il s'agit plutôt de l'issue d'une constatation, celle qui l'inonde déjà d'indifférence face au spectacle de la mort de sa sœur: « Caligula has been affected not by the personal loss of Drusilla but by the discovery of the absurd [...] ¹¹⁹ ». À titre d'élément déclencheur, la mort n'est venue que briser la pérennité quiète du quotidien pour faire surgir la conscience absurde, avec son lot de révolte et d'incompréhension incurable. Le décor du monde s'est écroulé devant lui, et cette illumination désolée s'est imposée à son regard. C'est

¹¹⁷ Notons qu'avant les remaniements que Camus a effectués sur la pièce, le personnage de Drusilla occupait une place beaucoup plus importante. (voir « Caligula. Présentation », dans Camus, *Théâtre, récits, nouvelles, op. cit.*, p. 1738.)

¹¹⁸ Nous ne pouvons ignorer le fait que Caligula fait écho aux nombreuses et terribles figures de l'histoire humaine: de Néron ou Hérode à Attila, de Ivan le terrible à Hitler.

¹¹⁹ Edward Freeman, *The Theatre of Albert Camus. A Critical Study*, Londres, Camelot Press, 1971, p. 37.

la nostalgie de la sollicitude et de la paix intérieure: la complexité du monde, son impossible compréhension, annihile la possibilité de vivre dans la sérénité. Comme signe de ce changement univoque et sans retour, une parole désabusée est devenue fameuse: « Les hommes meurent et ne sont pas heureux. » (CA: 27)

Dans l'absurde, Caligula demande à l'existence, à la terre, de nourrir des aspirations auxquelles, dans l'histoire des croyances humaines, seul le ciel a répondu. Mais cette vérité reste sensible, sensuelle. Tout doit se toucher ou se voir, se goûter dans les relents de la brise du soir¹²⁰, « Car l'homme camusien existe, non pas face au monde, mais dans ce monde qui fonctionne comme une unité broyée et dont le devenir n'est que le mélange et la combinaison des éléments qui le composent¹²¹. »

Cet état, dans lequel d'un seul mouvement Caligula vient de glisser, consiste dans ses premières manifestations, au niveau le plus banal, à perdre d'un coup le rythme du quotidien, à ne plus reconnaître, justement, le banal comme tel. Et c'est cette rupture, ou, du moins, cette interruption, qui ouvre la possibilité d'un recommencement. Caligula passe ainsi de l'insignifiance du quotidien à l'état de l'homme conscient de sa condition absurde. Tout à coup, la vie devient d'une navrante simplicité: tout acquiert l'égale importance de n'être pas important, autant la grandeur de Rome que les crises d'arthrite (voir CA: 32). Mais une fois « Le sens de la vie supprimé, il reste encore la vie¹²². » Ce faisant, la pièce opère un schisme moral qui n'a rien d'étranger au *surhomme* nietzschéen: parmi les êtres humains, certains sont ordinaires, d'autres extraordinaires. Si la vie des premiers s'enchaîne à la banalité, chez les seconds résidera l'essence

¹²⁰ À travers cette claire visée sensualiste, ce matérialisme moniste, transparaissent les influences de la Grèce antique à laquelle Camus s'est tellement intéressé.

¹²¹ Pasqua, *op. cit.*, p. 57.

¹²² Camus, *L'Homme révolté*, *op. cit.*, p. 81.

de la tragédie. Pour Caligula, désormais, l'existence ne se pave plus de buts à atteindre, elle les révoque tous¹²³: « Rien dans ce monde, ni dans l'autre, qui soit à ma mesure » (CA: 149), nous dit-il. Cependant, contre toute attente, ce même absurde qui l'empêche de concevoir le bonheur lui permettra tous les excès.

À l'outrance qui dirigera, comme nous le verrons, autant la vie que le comportement de cet amer César, vient s'ajouter celle, méthodique, qui en constitue la pierre d'achoppement: « [...] l'effet absurde est lié à un excès de logique¹²⁴ », et ce sera cet excès plus que tous les autres dont il fera preuve jusqu'à son dernier souffle. S'adressant à Cherea, il dit:

[...] L'intelligence se paie cher ou se nie. Moi, je paie. Mais toi, pourquoi ne pas la nier et pourquoi ne pas vouloir la payer ?

[Cherea] Parce que j'ai envie de vivre et d'être heureux. Je crois qu'on ne peut être ni l'un ni l'autre en poussant l'absurde dans toutes ses conséquences. (CA: 109)

Nous voyons s'opposer les deux positions morales mentionnées plus haut. Paradoxalement, l'absurde est profondément humain. Il est une certitude qui naît par-devers soi, au détour de questions sans réponses que seuls les êtres humains peuvent concevoir vis-à-vis d'eux-mêmes, de leur existence. C'est à l'opposé de cela que naissent certaines valeurs, comme celle-là même qui considère l'impossibilité de croire en une quelconque valeur...

Suivant cette logique circulaire, elle aussi absurde, Caligula décidera, avec une cruauté sordide, de combattre ce qu'il y a d'« inhumain » dans ses semblables, dans leur vie machinale et sans conscience: « [...] leur pantomime privée de sens [qui] rend stupide tout ce qui les entoure¹²⁵. » Pour illustrer cette dynamique, au tout début, à l'énoncé de l'absurde, Hélicon réplique: « Allons, Caius, c'est une vérité

¹²³ Quoique, comme nous le verrons, Caligula n'est pas sans produire du sens, entretenir certaines « croyances », ce qui revient aussi à établir certains buts.

¹²⁴ Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 177.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 31.

dont on s'arrange très bien. Regarde autour de toi. Ce n'est pas cela qui les empêche de déjeuner. » (CA: 27) De toutes ses forces, Caligula voudra donc renverser « [...] le consentement pratique et l'ignorance simulée [...]»¹²⁶ » qui sont clairement décrits dans la pièce, surtout à travers les patriciens qui mesurent l'état de cette mécanique bien rodée, celle qui broie les questions et fait verser l'existence dans la complaisance.

En méprisant les activités des gens, leurs statuts sociaux, Caligula veut faire éclater glorieusement dans leur conscience une lucidité qui exposerait naturellement l'« évidence » de l'absurde. Mais l'aporie de cette visée tient dans le fait qu'elle ne résulte que d'une inférence logique: Caligula a vu s'imposer l'absurde, les autres peuvent (doivent) le voir de manière aussi lumineuse. Cette visée pédagogique reste fallacieuse. Développer une telle certitude relève en partie du même processus que celui conduisant à la conversion religieuse: cela ne s'effectue qu'au plus profond de l'individu, par et pour lui-même. Même s'il possède le pouvoir impérial, Caligula ne pourra convaincre, forcer les autres à croire en ce qu'il admet comme une évidence. C'est à partir de cela que se distribueront les autres personnages dans la pièce. Alliés au projet meurtrier de Caligula, nous retrouvons Hélicon et Cæsonia, Scipion occupant une position médiane, comprenant profondément cet Empereur qui le fait souffrir; et les opposants, Cherea, à la tête des patriciens, qui a préférablement « fait taire en [lui] ce qui pouvait lui ressembler. » (CA: 119)

Or, Caligula ne sait plus quoi faire. Il n'a acquis que certaines certitudes le laissant dans un pitoyable état d'indétermination. Pour reprendre le mot de Camus, « Il a désappris d'espérer. Cet enfer du présent, c'est enfin son royaume¹²⁷ », et c'est à partir de celui-ci que s'étendront les différentes manifestations des excès que nous allons commencer

¹²⁶ Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 35.

à étudier dans la section suivante. Rappelons-nous seulement les trois conséquences que Camus tire de l'expérience absurde et auxquelles Caligula correspondra extrêmement: la révolte, la liberté et la passion¹²⁸. Mentionnons enfin que les excès ne se manifestent jamais seuls; ils proviennent d'une grande insatisfaction, d'un sentiment d'impuissance qui

[...] découle en général d'un effort préalable: chacune de ces expressions, quoique à des degrés différents, signifie un acte perceptif qui vise à établir le contact avec un objet [ou, dans le cas de l'absurde, d'un état] qu'on présume exister, effort qui se révèle vain¹²⁹.

Tel le reflet à peine déformé de l'époque noire pendant laquelle la pièce a été écrite, l'ignominieux visage de cet Empereur romain semble imposer son intransigeance autant à l'Histoire qu'à l'imagination créatrice d'un auteur engagé comme Camus. La composition d'un pareil tyran deviendra ainsi, comme l'analyse plus détaillée de son comportement nous le montrera, un laboratoire où s'expérimenteront, entre autres, les différentes formes d'un « totalitarisme¹³⁰ » destructeur.

¹²⁷ Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, *op. cit.*, p. 76.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 90.

¹²⁹ Ouellet, *op. cit.*, p. 176.

¹³⁰ Le terme totalitarisme n'est pas ici à systématiser sous un angle politique, mais devrait plutôt s'entendre selon la double forme exacerbée de la généralisation et de la persécution. La justification des actes du personnage, pour lui-même, passe autant par la validité de la démonstration que par une pensée dont la rigueur semble davantage verser dans l'abus de pouvoir.

III.2 Le débat mensonger: abus de pouvoir et manipulation du sens

La vérité, comme la lumière, aveugle. Le mensonge, au contraire, est un beau crépuscule, qui met chaque objet en valeur.

Albert Camus, *La Chute*, p. 126.

Initialement, la pièce s'intitulait *Caligula ou le Joueur*, ce qui indique une double origine. D'abord, l'accent est posé sur la notion de comédie: Caligula montre un attrait ludique pour le jeu théâtral¹³¹. Ensuite, le personnage manifeste une virtuosité magistrale pour l'art de la manipulation. C'est sur cette seconde remarque que nous nous attarderons, la considérant comme une manifestation sournoise mais indéniable de l'excès destructeur que le personnage dirige contre les autres. « On entre alors en mensonge et en violence comme on entre en religion, et du même mouvement pathétique¹³² », écrit Camus dans *L'Homme révolté*. Cette analyse liminaire nous expliquera mieux la conversion absurde du personnage, mais exposera surtout la manière dont cette douloureuse dynamique s'élabore dans le texte théâtral.

Mais d'abord globalement, qu'en est-il du mensonge au théâtre ? Les pièces peuvent contenir deux « couches » distinctes de discours fictionnel (que ce soit de la fiction dans la fiction: un personnage qui raconte une histoire; ou un mensonge dans la fiction: un personnage qui ment à un autre): (1) le niveau textuel où l'auteur décrit (affirme) des actions¹³³, des personnages dans une réalité inventée dont il ne défend pas l'existence réelle¹³⁴; et (2), au sein de ce

¹³¹ Pour en fournir un exemple, nous ne pouvons oublier la parodie foraine qu'il met en scène au début de l'acte III.

¹³² Camus, *L'Homme révolté*, *op. cit.*, p. 176.

¹³³ Un exemple de ce phénomène consiste en cette haine que les spectateurs peuvent entretenir vis-à-vis de l'acteur qui joue le rôle du vilain (la suspension de la capacité à comprendre l'effet du discours, la différence entre fiction et réalité).

¹³⁴ Ce mode de discours fictionnel reste problématique dans la théorie des actes de langage et Searle, s'il refuse à la fiction l'existence d'un « langage » qui lui serait propre tout en étudiant les « règles » de fonctionnement, ne s'avance guère sur la question. C'est la raison pour laquelle nous nous en tiendrons à la seconde couche fictionnelle, celle du

système fictionnel, la reproduction de relations où un personnage ment à un autre, le niveau sur lequel nous nous attarderons.

Sans vouloir mélanger les définitions de ces deux termes, qui partagent de nombreuses ressemblances, précisons que le mensonge se distingue de la fiction lorsque l'interlocuteur (Caligula) a l'intention de tromper son interlocutaire, alors que l'auteur de fiction, en édifiant par son récit une suite d'actes d'assertion¹³⁵, n'affirme jamais leur vérité¹³⁶. D'ailleurs, l'absurde se définit comme une forme très rigoureuse – pour ne pas dire finale – de relativisme. Dans cet état de choses, aucun sens ne peut tenir, tout reste gratuit. En ce monde, l'être humain ne peut plus chercher que le « [...] secours d'une pensée qui se nie elle-même dès qu'elle affirme [...] »¹³⁷ »...

À l'instar de la conception pragmatique de Dan Sperber et Deirdre Wilson, nous croyons que la principale fonction du langage consiste à représenter des données¹³⁸ pour permettre à un autre individu d'augmenter ses connaissances personnelles, en utilisant tout système codifié de signes, de la langue, orale ou écrite, à la communication non verbale. À partir de la rétroaction en laquelle consiste la communication, nous ajouterons que ces informations permettent aussi aux

mensonge contenu dans les pièces, tel qu'il apparaît lorsqu'une personne ment.

¹³⁵ Par exemple, au début de la pièce, Camus informe en didascalies que « Des patriciens [...] sont groupés dans une salle du palais [...] » (CA: 15).

¹³⁶ Même si l'histoire antique affirme avoir connu un tyran du nom de César, ce ne sera pas le même que « prétend » nous faire connaître la pièce de Camus. En cela, par contre, la fiction peut contenir d'authentiques assertions qui, elles, seraient vraies (géographiquement, historiquement, etc.). Mais la vérité des actes d'assertion n'est pas seulement historique: elle concerne aussi les actions qu'un personnage peut effectuer. Par exemple, nous pouvons postuler que les répliques que Camus met dans la bouche de son Caligula sont inventées, donc ne possèdent aucune valeur de vérité (par rapport à la réalité du récepteur), même si certaines coïncident avec ce qu'a pu dire le « vrai » Caligula.

¹³⁷ Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 38.

¹³⁸ À considérer au sens large, autant avec les données ponctuelles de l'expérience sensible (par exemple, sentir sur sa peau la fraîcheur d'une pluie d'été), qu'avec celles, plus abstraites et plus constantes, des concepts, des relations logiques, etc.

interlocutaires de confirmer ou d'infirmier des informations déjà mémorisées, de circonscrire les enjeux d'une situation pour s'y comporter de façon adaptée¹³⁹, d'induire des comportements, etc. C'est ce vers quoi tendrait toute activité cognitive, celle-ci visant « [...] la construction et la modification de la représentation du monde que se fait l'individu [...]»¹⁴⁰ » afin de lui fournir les outils les plus adaptés à sa sauvegarde et à sa reproduction, le langage servant, entre autres, à le décrire.

Pour expliquer le texte de la pièce, répétons d'abord le point de départ fondamental qui générera la suite des excès auxquels Caligula s'adonnera: l'énoncé « Les hommes meurent et ils ne sont pas heureux. » (CA: 27) C'est ce qui engage la visée pédagogique à partir de laquelle s'articulera la cruauté « illustratrice » qui débute avec l'affirmation explicite d'un projet, de ce qui motivera le futur comportement de l'Empereur:

Et justement, j'ai les moyens de les faire vivre dans la vérité. Car je sais ce qui leur manque, Hélicon. Ils sont privés de la connaissance et il leur manque un professeur qui sache ce dont il parle. (CA: 27)

Cela nous donne déjà un indice concernant la nature particulière du sens et de la vérité¹⁴¹.

Mais loin de l'envisager dans sa connotation usuelle, le mot « mensonge », et l'excès qui y reste lié, gagnera pour notre analyse un tout autre sens, presque mélioratif. C'est que le jeu, l'ironie ne sont pas gratuits. Ils sont une réaction devant la difficulté d'« enseigner » l'absurde. Le mensonge se manifestera ainsi dans la pièce suivant ce schéma: un personnage « ignorant » de l'absurde parle, Caligula lui répond comme s'il était d'accord avec lui (ironie, sarcasme), puis, ce dernier réagit de manière excessive (punition,

¹³⁹ Il s'agit d'une « mise en contexte », de la délimitation d'objets de connaissance, de la donation de sens (d'où le vaste rapport à la sémiotique).

¹⁴⁰ Reboul et Moeschler, *op. cit.*, p. 73-74.

¹⁴¹ « Alors, c'est que tout, autour de moi, est mensonge, et moi, je veux qu'on vive dans la vérité ! » (CA: 27)

sanctions, etc.) pour illustrer (enseigner) l'étendue de l'absurde (qui n'est, la plupart du temps, toujours pas compris).

C'est exactement ce genre de manège faux qu'il présente, d'abord à l'intendant:

[...] je consens à épouser ton point de vue et à tenir le Trésor public pour un objet de méditations. En somme, remercie-moi, puisque je rentre dans ton jeu et que je joue avec tes cartes.

Puis, pour expliquer à Cæsonia ce nouveau comportement qu'elle ne comprend pas:

[...] Le trésor est d'un intérêt puissant. Tout est important: les finances, la moralité publique, la politique extérieure, l'approvisionnement de l'armée et les lois agraires ! Tout est capital, te dis-je. [...] (CA: 32)

Il est clair que cette manipulation ironique du sens, en remettant en question les valeurs les plus importantes du pouvoir politique, vise à expliciter une absurdité à travers laquelle tout est égal. Le personnage est « [...] comme un jongleur accompli de paradoxes, comme un comédien sur les tréteaux de la vie [...] ¹⁴² ». C'est l'incompréhension de sa « démonstration » qui engendrera ses excès: à l'aide de la cruauté, il tentera d'imposer une remise en question chez ceux qui l'entourent, pour « provoquer » en eux la conscience de l'absurde.

Ce « débat mensonger » s'articule ainsi à travers deux points diamétralement opposés dans la pièce. Le premier, que nous ne ferons ici qu'ébaucher, nous permettra d'introduire le second. « Pour moi, je volerai franchement. » (CA: 34) À travers cette franchise excessive dont la froideur logique procède de la conscience de l'absurde, Caligula cherche à démasquer le véritable visage du mensonge, celui, hypocrite, qui se révèle partout autour de lui en niant l'absurdité de l'existence. Ce mensonge vain, d'usage purement fonctionnel en société, illustre pour Caligula l'illusion, la construction surfaite d'un sens camouflant l'absurde, celui surtout des

patriciens et de leurs « futilités » qui nuisent à son esprit pédagogique. La pièce est ainsi truffée de cette hypocrisie, souvent motivée par la peur ou la simple utilité sociale, comme le désir d'entretenir de bonnes relations avec une personne possédant du pouvoir. Nous n'en soumettons ici que quelques exemples tirés de diverses parties de la pièce:

- [Cherea, à Caligula] J'ai appris ton retour. Je fais des vœux pour ta santé. (CA: 37)
- [Parlant de ce genre de mensonge, Caligula dit à Cherea] Couvrons-nous donc de masques. Utilisons nos mensonges. (CA:107)
- [Effrayés et répondant à Cæsonia qui demande si la danse de Caligula a été belle:]
[Premier patricien], *après une hésitation*. Elle était belle, Cæsonia.
[Le vieux patricien], *débordant de gratitude*. Oh ! oui, Cæsonia.
[Cherea], *froidement*. C'était du grand art. (CA: 125)
- Voir aussi ce même jeu dans la scène X de l'acte I (Caligula et Cherea), ainsi qu'à la fin de la scène XIV de l'acte II (Caligula et le jeune Scipion), toutes deux reproduites en annexe (extraits 1 et 2).

Bien que cette piste s'avère riche pour étudier le mensonge, elle éloignerait notre propos de son autre forme, celle qui s'exprime à travers les excès de Caligula.

Cette seconde manifestation, le « jeu » destructeur dont nous avons plus haut mentionné le schème, s'élabore lorsque Caligula ironise pour ridiculiser le sens des choses que les gens considèrent fondamentales dans leur vie, ce qu'il entend justement réduire à néant. C'est là qu'il commence à s'amuser de la peur, qu'il maniera la dissuasion, et même la séduction. Il s'agit toujours pour lui d'un comportement pédagogique, ce qui enclenchera le lugubre cortège de ses excès:

[...] je vous hais parce que vous n'êtes pas libres. Dans tout l'Empire romain, me voici le seul libre. Réjouissez-vous, il vous est enfin venu un empereur pour vous *enseigner* la liberté. [...] Allez annoncer à Rome que sa liberté lui est enfin rendue et qu'*avec elle commence une grande épreuve*. (CA: 38)

Les artifices que Caligula déploiera participeront directement à une finalité paradoxale¹⁴³, ce qui pavera la voie

¹⁴² Raymond Gay-Crosier, « Caligula ou le paradoxe du comédien absurde », dans Lévy-Valensi, *op. cit.*, p. 20.

¹⁴³ La conscience de Caligula, doublée de l'absurde, lui montre bien qu'il ne peut plus rien fonder: aucun but n'est désormais possible.

à l'abus et neutralisera toute modération. Cette utilisation du « jeu » est un premier pas dans la violence: le mensonge et la séduction souligneront certains processus relationnels qui dévoileront avec plus de clarté autant les valeurs et le comportement du personnage que ses problèmes relationnels. D'une nature à la fois antinomique et complémentaire, le personnage de Cherea vient confirmer cela, car il représente une sorte d'*alter ego* de Caligula. Lui aussi a pris conscience de l'absurde, mais il a choisi le chemin contraire, pour être en mesure « de vivre et d'être heureux » (CA: 109), ce qui répond *ad oppositum* à l'énoncé des hommes qui meurent et ne sont pas heureux. C'est d'ailleurs lui qui fomentera l'assassinat de l'Empereur.

Comme nous l'avons vu, Caligula se heurte à la façon dont les autres voient la vie. Il désire la changer, et cela illustre l'intention d'influencer leur comportement: « [...] je n'ai pas seulement la bêtise contre moi, *dit-il*, j'ai aussi la loyauté et le courage de ceux qui veulent être heureux. » (CA: 145) La notion d'intention dont il s'agit a déjà été traitée, entre autres, par Grice¹⁴⁴, ainsi que par Sperber et Wilson¹⁴⁵. Mais il reste intéressant de recourir à la théorie des actes de langage de Searle, car son principe d'exprimabilité¹⁴⁶, très utile, se prête bien au seul aspect textuel dont nous disposons. Il faut cependant émettre une brève réserve: nous ne croyons pas, contrairement à Searle, que l'ensemble des états mentaux puissent s'exprimer à l'aide de phrases. Ce serait réduire les émotions, cette manifestation d'abord vécue, sentie, à l'univocité des mots¹⁴⁷, et, du même coup,

¹⁴⁴ Dans *Studies in the Way of Words*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1989, 394 p.

¹⁴⁵ Sperber et Wilson, *op. cit.*, 396 p.

¹⁴⁶ Le fait que les états mentaux, comme les pensées, les croyances, les intentions, etc., puissent toujours être clairement exprimés à l'aide d'une phrase.

¹⁴⁷ Les sentiments restent subjectifs et opaques dans la mesure où, par exemple, la peur d'une personne, même face à la même situation de frayeur qu'une autre, ne sera jamais vécue de façon identique, et ne pourra

répondre à la question fondamentale (et scientifiquement irrésolue) de la liaison entre le langage et la pensée¹⁴⁸.

Mais récupérons instamment la seconde manifestation du mensonge, celle de notre personnage. L'exemple qui suit illustre le mécanisme dont nous avons parlé, en mettant toutefois l'accent sur l'excès qui l'achève:

[Cæsonia], *d'un air indifférent*. Caligula souffre de l'estomac. Il a vomé du sang.

Les patriciens accourent autour d'elle.

[Deuxième patricien] Oh ! Dieux tout-puissants, je fais vœu, s'il se rétablit, de verser deux cent mille sesterces au trésor de l'État.

[Troisième patricien], *exagéré*. Jupiter, prends ma vie en échange de la sienne.

Caligula est entré depuis un moment. Il écoute.

[Caligula], *s'avançant vers le deuxième patricien*. J'accepte ton offrande, Lucius. Je te remercie. Mon trésorier se présentera demain chez toi. (*Il va vers le troisième patricien et l'embrasse.*) Tu ne peux savoir comme je suis ému. (*Un silence et tendrement.*) Tu m'aimes donc ?

[Troisième patricien], *pénétré*. Ah ! César, il n'est rien que, pour toi, je ne donnerais sur l'heure.

[Caligula], *l'embrassant encore*. Ah ! Ceci est trop, Cassius, et je n'ai pas mérité tant d'amour. (*Cassius fait un geste de protestation.*) Non, non, te dis-je. J'en suis indigne. (*Il appelle deux gardes.*) Emmenez-le. (*À Cassius, doucement.*) Va, ami. Et souviens-toi que Caligula t'a donné son cœur.

[Troisième patricien], *vaguement inquiet*. Mais où m'emmènent-ils ?

[Caligula] À la mort, voyons. Tu as donné ta vie pour la mienne. Moi, je me sens mieux maintenant. Je n'ai même plus cet affreux goût de sang dans la bouche. Tu m'as guéri. Es-tu heureux, Cassius, de pouvoir donner ta vie pour un autre, quand cet autre s'appelle Caligula ? Me voilà prêt de nouveau pour toutes les fêtes.

On entraîne le troisième patricien qui résiste et hurle.

[Troisième patricien] Je ne veux pas. Mais c'est une plaisanterie. (CA: 129-131)

Cette scène illustre bien la dynamique dont nous avons parlé: Caligula a d'abord menti. Il a simulé la maladie grâce à la complicité de Cæsonia. Ensuite, il joue. Avec commisération, il feint l'émoi et l'attendrissement devant une *telle grandeur*

s'exprimer par les mêmes mots, ni traduire le sens profond de cette expérience telle qu'elle a été sentie.

¹⁴⁸ Le langage précède-t-il la pensée ? Si oui, est-ce lui qui la structure ? Est-il possible de penser sans l'aide de concepts ? Etc.

d'âme de la part des patriciens¹⁴⁹, et termine excessivement dans sa froide monstruosité par la mort et le sang. Le personnage suspend ainsi l'usage communicationnel normal des promissifs (feintes) pour accentuer son ironie et consolider l'effet qu'il veut *pédagogique*. Il peut aussi engager la responsabilité des autres en leur faisant exprimer des actes promissifs¹⁵⁰, comme lorsqu'il demande à Cæsonia d'être cruelle et implacable (voir CA: 43).

Selon Searle, le mensonge est constitué de deux types de discours qui se présentent habituellement sous la forme de l'assertion, sans pour autant que la validité de leur contenu soit authentifiée: « [...] en accomplissant un acte illocutoire d'un certain contenu propositionnel, l'interlocuteur exprime une certaine attitude, un certain état relatif à ce contenu propositionnel¹⁵¹. » Cela reste vrai en ce qui concerne l'hypocrisie de Caligula. Même si le personnage, imbu d'absurde, n'entretient pas la croyance, l'intention, le plaisir, etc., qu'il exprime, il ne les signifie pas moins lorsqu'il accomplit un acte de langage: « [...] il manque l'intention d'accomplir l'acte [...] [bien] qu'il prétend avoir des intentions qu'il n'a pas réellement [...]»¹⁵². » La suspension de la vérité qu'effectue le mensonge devra induire un autre comportement qui lui sera avantageux¹⁵³.

En mentant, Caligula joue particulièrement sur le fait que les gens, à mesure qu'il se montre méchant, doutent et le considèrent d'emblée de mauvaise foi dans les situations de communication – dans son utilisation de la règle de

¹⁴⁹ Il s'agit effectivement de la forme du mensonge, sociale, dont nous avons d'abord fait mention.

¹⁵⁰ Laillou Savona, *op. cit.*, p. 479.

¹⁵¹ John R. Searle, *Sens et expression. Étude de théorie des actes de langage*, Paris, Minuit, 1982, p. 43.

¹⁵² Searle, *Les Actes de langage, op. cit.*, p. 104.

¹⁵³ Cet avantage pourra être l'amusement, ou la croyance dans son objectif pédagogique.

sincérité¹⁵⁴. Ce comportement a également pour effet de modifier la valeur signifiante de la réalité, de briser l'adéquation qui la lie aux mots. Il y a ainsi manipulation des fonctions poétique et référentielle, car les patriciens, à travers la peur qu'ils entretiennent vis-à-vis du cruel énonciateur, ne sont pas nécessairement aptes à deviner la « mauvaise foi » qui sous-tend son énoncé.

Un autre élément qu'il est possible de traiter dans cette utilisation du mensonge concerne l'aspect volontairement non pertinent du contenu des mots dans certaines répliques. La théorie de la pertinence commande trois sortes de contenus propositionnels: l'assertion (ou la déclaration), l'ordre (ou la requête) et la demande (les questions)¹⁵⁵. Caligula utilise tour à tour chacun de ces modes pendant la pièce, mais les personnages qui interprètent ses paroles s'attendent d'abord à un contenu pertinent (vrai). De l'absurde à l'impertinence, les paroles de l'Empereur opèrent une modification sémiotique: qu'il s'agisse d'ironie ou de séduction, de mensonge ou d'hypocrisie, le sens du message n'est jamais correctement exprimé.

L'incohérence survient lorsque le discours de Caligula ne se conforme pas à la structure de sens permise par les connaissances que partagent ceux à qui il s'adresse (ex.: l'idée du bien, la représentation du monde, les codes sociaux¹⁵⁶) ainsi qu'aux règles élémentaires de construction du discours (ex.: sens des mots¹⁵⁷, construction syntaxique). Et cela produit les effets les plus divers.

¹⁵⁴ Il faut que l'interlocuteur croit sincère l'interlocuteur pour interpréter correctement la phrase. Voir Reboul et Moeschler, *op. cit.*, p. 31.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 172.

¹⁵⁶ Par exemple: [s'adressant aux sénateurs] « [...] j'ai décidé de réduire mon train de maison, de libérer quelques esclaves, et de vous affecter à mon service. » (CA: 56)

¹⁵⁷ Par exemple: « [...] Messieurs, vous savez que les finances de l'État ne tenaient debout que parce qu'elles en avaient pris l'habitude. Depuis hier, l'habitude n'y suffit plus. » (CA: 56)

a) Caligula, être transpirant l'absurde, peut sciemment négliger la pertinence afin de créer un effet d'étrangeté chez ceux à qui il s'adresse, cela pour générer une réaction secondaire de leur part (dépendant aussi du contenu propositionnel du discours, comme les menaces ou les conclusions de ses fameux raisonnements). Par exemple:

[Caligula] Sujet: la mort. Délai: une minute.

Les poètes écrivent précipitamment sur leurs tablettes.

[Le vieux patricien] Qui sera le jury ?

[Caligula] Moi. Ce n'est pas suffisant ?

[Le vieux patricien] Oh ! Oui. Tout à fait suffisant. (CA: 136)

b) Il peut vouloir susciter chez les autres des réactions émotionnelles primaires, pousser à l'extrême leur résistance affective, dans le but de remettre en question leurs valeurs, toujours dans cette excessive visée pédagogique. Avec d'autres chercheurs, Paul Ekman¹⁵⁸ a d'ailleurs identifié six émotions de base, parmi lesquelles nous retrouvons la peur¹⁵⁹. Le discours du vieux patricien, modèle de couardise, dépeint bien l'angoisse suscitée par Caligula. Mais ce sont aussi les didascalies qui nous l'indiquent. Par exemple: [Caligula s'adressant aux patriciens] « [...] C'est un empereur qui exige que vous approchiez. (*Tous avancent, pleins d'effroi.*) [...] » (CA: 43).

En agissant de la sorte, Caligula achoppe aux processus cognitifs les plus fondamentaux. En effet, si ces derniers visent à fournir à l'individu les « limites¹⁶⁰ » (constamment

¹⁵⁸ À ce sujet, voir « Question 1: Are There Basic Emotions ? », dans Ekman et Davidson, *The Nature of Emotion: Fundamental Questions*, op. cit., p. 5-48; et l'article de Robert W. Levinson, Paul Ekman et Wallace V. Friesen, « Voluntary Facial Action Generates Emotion-Specific Autonomous Nervous System », dans *Psychophysiology*, vol. 27, juillet 1990, p. 363-384.

¹⁵⁹ « Rien ne va plus. Honnêteté, respectabilité, qu'en dira-t-on, sagesse des nations, rien ne veut plus rien dire. Tout disparaît devant la peur. La peur, hein, Cæsonia, ce beau sentiment, sans alliage, pur et désintéressé, un des rares qui tire sa noblesse du ventre. » (CA: 60)

¹⁶⁰ Nous parlons toujours de l'ensemble des données permettant non seulement à l'individu de survivre dans son environnement, mais aussi de

mais progressivement modifiables) lui permettant de se représenter le monde (et les autres), son discours dépasse le sens admis, ce qui génère automatiquement une réaction, plus ou moins forte selon l'implication du contenu et son degré d'éloignement (ou de confrontation) avec le sens admis des interlocuteurs. La notion de pertinence en communication découle directement de cela: plus un discours s'éloigne du sens communément admis, plus il requiert un effort lors de l'interprétation, et moins il est pertinent. Lorsqu'il manipule le sens « normal » d'un énoncé (ou qu'il dit un mensonge), Caligula modifie directement l'interprétation conventionnelle à laquelle l'interlocuteur devrait normalement procéder, dans le but, d'une part, de déstabiliser et ainsi raffermir son contrôle, et d'autre part, de permettre la remise en question¹⁶¹.

Si le meurtre gratuit et la torture sont des variations de l'absurde, si la souffrance ne possède plus de sens particulier, ils restent surtout de puissants modes dissuasifs, explicatifs... Mais Caligula se trompe s'il croit faire prendre conscience de quoi que ce soit aux autres: il n'enseigne que la peur, l'aversion et la haine, sentiments qui le mèneront à sa mort.

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

[Scipion] Peut-être, en effet, Caius. Mais si cela est vrai, je crois qu'alors tu as fait le nécessaire pour qu'un jour, autour de toi, des légions de dieux humains se lèvent, implacables à leur tour, et noient dans le sang ta divinité d'un moment. (CA: 97)

communiquer, cet « outil » socialement lié aux connaissances perceptives, encyclopédiques, logiques, etc. Le degré de pertinence lors d'un échange d'informations dépendra donc du degré de partage de ces informations entre interlocuteurs (surtout celles concernant le monde ou la langue, qui sont en général plus « stables » que les autres).

¹⁶¹ Plus loin, Cherea admettra: « Reconnaissons au moins que cet homme exerce une indéniable influence. Il force à penser. Il force tout le monde à penser. L'insécurité, voilà ce qui fait penser. Et c'est pourquoi tant de haines le poursuivent. » (CA: 123)

Caligula a décidé de nier la beauté des choses, de mimer le ravissement, de fasciner ou d'horrifier par les leurres et l'aigreur de son ironie. Son attirance pour le théâtre révèle cet accès à l'impossible de la fiction, là où la mort n'étend plus son empire. Mais il a oublié que cette souveraineté ne s'exerçait que sur le territoire du travestissement et de la parodie: rien n'est jamais réel. Loin de la vérité et de la réalisation, ses mensonges le maintiennent plutôt du côté de l'excès et de la déception.

III.3 Cognition et comportement

III.3.1 Une rhétorique de l'excès

Aux cimes de l'irrationnel, l'homme, sur une terre qu'il sait désormais solitaire, va joindre les crimes de la raison en marche vers l'empire des hommes. Au « je me révolte, donc nous sommes », il ajoute, méditant de prodigieux desseins et la mort même de la révolte: « Et nous sommes seuls. »

Albert Camus, *L'Homme révolté*, p. 135.

Gaius César, entre autres vices dont il était pétri, avait le goût de l'outrage. Il prenait une joie extraordinaire à stigmatiser les gens [...] Je n'en finirais pas si je voulais rapporter tous les outrages dont il couvrit ses parents et ses grands-parents, et dont il abreuva les ordres de l'État.

Sénèque, *Dialogues*, XVIII.1, p. 57.

Depuis le début de la pièce, et avant que ne débutent les « hostilités », Caligula verbalise sa conversion, sa nouvelle et noire position face à la vie. Avant que sa conversion absurde ne se perde dans la cruauté, elle aurait pu se formuler ainsi: « [...] les hommes sont faibles, ou lâches; il faut les organiser. Ils aiment le plaisir et le bonheur immédiat; il leur faut apprendre à refuser, pour se grandir, le miel des jours¹⁶². » Ainsi se pose la visée pédagogique et les deux morales¹⁶³ dont nous avons déjà parlé et à partir desquelles s'articule son impitoyable destruction, parfois lubie, parfois « devoir ». Cette première étape, *L'Homme révolté* la décrit exactement: « Si donc nous prétendons nous

¹⁶² Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p. 305.

¹⁶³ La morale de l'homme ordinaire et celle de l'homme extraordinaire.

installer dans l'attitude absurde, nous devons nous préparer à tuer, donnant ainsi le pas à la logique sur des scrupules que nous estimerons illusoire¹⁶⁴. » Cela nous donne le ton d'un excès nourri de la perte de sens, qui se manifestera autant dans le déroulement meurtrier de la pièce qu'à travers l'absence de morale dont Caligula sait faire preuve avec une redoutable insensibilité. En continuité avec la section précédente, nous allons poursuivre notre analyse de la relation entre l'absurde et le comportement de Caligula.

L'excès se pose d'abord dans la trame diégétique de la pièce: il est excessif qu'un homme change si rapidement et si démesurément ses valeurs et son comportement: « [...] L'impatience, cette démesure du désir, est cause de catastrophe. C'est une des raisons de l'échec de Caligula¹⁶⁵. » Comme nous l'avons déjà vu, l'étude du texte théâtral en tant que représentation du comportement est effective dans le cas de notre Empereur, et c'est ce que nous entendons poursuivre. D'ailleurs, « La nosologie psychiatrique [...] considère [le passage à l'acte] comme le symptôme-clé non seulement pour établir le diagnostic différentiel de psychopathie mais aussi pour appréhender cette pathologie dans son essence même. » Caligula se met d'emblée en position de passer aux actes. Possédant tout le pouvoir, jusqu'au droit de vie ou de mort, il se rend coupable des pires crimes tout en assoyant sur son titre d'empereur l'ultime représentation du droit: il est à la fois juge et bourreau. Dans une sorte d'égoïsme extraverti, il n'aura de cesse que de satisfaire les élans de sa volonté. Assis sur la seule certitude de l'absurde, il se délivrera des contingences mêmes de son pouvoir: il dépassera le sens admis dans la mesure où sa puissance ne sera plus limitée que par sa volonté, les choix arbitraires auxquels il procédera.

¹⁶⁴ Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p. 18.

Dans sa conception absurde de l'existence, Caligula se déresponsabilise et se déculpabilise de ses crimes, mais s'en attribue corrélativement la paternité. Jouant avec le sens d'un monde devenu absurde, le manipulant à sa guise, il s'attribue une singulière forme d'omnipotence:

[Caligula, au sujet de la culpabilité de Cherea, détruisant la preuve du complot] Tu vois, conspirateur ! Elle fond, et à mesure que preuve disparaît c'est un matin d'innocence qui se lève sur ton visage. [...] Admire ma puissance. Les dieux eux-mêmes ne peuvent pas rendre l'innocence sans auparavant punir. (CA: 112-113)

Un passage de *L'Homme révolté* illustre aussi ce comportement paradoxal:

[C'est] [...] la revendication de la liberté totale, et la déshumanisation opérée à froid par l'intelligence. La réduction de l'homme en objet d'expérience, le règlement qui précise les rapports de la volonté de puissance et de l'homme objet, le champ clos de cette monstrueuse expérience [...] ¹⁶⁶.

C'est ainsi que l'intention et l'extrémité des actes commis semblent viser le recours à la preuve. Par la méchanceté, Caligula vérifie et extrapole « expérimentalement » l'absence d'un sens transcendant l'existence, puisque aucun dieu ne vient le punir. *L'Homme révolté* nous éclaire encore à ce sujet:

La théorie de l'acte gratuit couronne la revendication de la liberté absolue. [...] L'essentiel est que les entraves soient niées et l'irrationnel triomphant. Que signifie en effet cette apologie du meurtre, sinon que, dans un monde sans signification et sans honneur, seul le désir d'être, sous toutes ses formes, est légitime ¹⁶⁷ ?

De cette façon, l'Empereur évolue dans un environnement qu'il affirme (et oblige les autres à considérer) parodique:

[Lorsque Caligula est déguisé en Vénus] Adorer c'est bien, mais enrichir, c'est mieux. [...] Si les dieux n'avaient pas d'autres richesses que l'amour des mortels, ils seraient aussi pauvres que le pauvre Caligula. (CA: 91)

À travers ses excès, la sujétion qu'il exerce, Caligula trouve le chemin d'une révolte qui, au gré des abus et des meurtres, avance en oubliant tout autre justification qu'elle-même,

¹⁶⁵ André Alter, « De "Caligula" aux "Justes": de l'absurde à la justice », dans Jacqueline Lévi-Valensi (prés.), *Les Critiques de notre temps et Camus*, Paris, Garnier Frères, 1970, p. 21.

¹⁶⁶ Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p. 69.

n'effaçant ses contradictions et la solitude de sa peine qu'en s'affirmant davantage et en ployant sous de frénétiques ambitions destructrices. De cette conscience absurde se dégage donc une conséquence logique qui mènera à l'action: Caligula ne souffre plus aucune règle. Plus que son pouvoir d'empereur, en cela consiste sa véritable omnipotence. Puisque aucun espoir n'est désormais possible, les événements se poursuivent également: le futur ne changera rien à l'absurde, et l'absurdité de son existence lui permet de ne plus rien redouter¹⁶⁸, pas même la conjuration qui organisera son assassinat, encore moins la répugnance de ses crimes.

Imprégnées d'un ton comminatoire, les répliques du personnage affirment l'absence d'espoir. Il se montre ainsi paradoxalement optimiste: rien ne l'empêche d'agir, sa conscience lui permet de créer une distance face à l'ensemble des événements qui se déroulent autour de lui. C'est l'absence de sens qui lui fournit la liberté de ses actes, la possibilité de vivre le plus: « [...] one of the more problematic consequences of anticipated regret is a preference for action over inaction [...] »¹⁶⁹. Le personnage, complètement désabusé d'une vie qu'il trouve injustifiable, ne peut plus souffrir le regret ou la déception. L'action, même insensée, devient pour lui préférable puisque son sentiment de révolte calme un peu l'accablement de son impuissance:

[...] Je vis, je tue, j'exerce le pouvoir délirant du destructeur, auprès de quoi celui du créateur paraît une singerie. C'est cela, être heureux. C'est cela le bonheur, cette insupportable délivrance, cet universel mépris, le sang, la haine autour de moi, cet isolement non pareil de l'homme qui tient toute sa vie sous son regard [...] (CA: 148).

Constamment, Caligula exprime une autre forme de pouvoir qu'il possède: celle de l'intimidation, de la dissuasion. En

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 124.

¹⁶⁸ « [...] hopelessness may be related to a lack of expectancies for positive events but not increased expectancies for negative events [...] » (Andrew K. MacLeod, Angela Byrne et John D. Valentine, « Affect, Emotionnal Disorder, and Future-directed Thinking », dans *Cognition and Emotion*, vol. 10, n° 1, 1996, p. 71.)

ce sens, il ne peut rester véritablement insensible à ce que vivent les autres, car il faut posséder de bonnes capacités à décoder les émotions pour développer un comportement efficace, pour prononcer les mots qui seront propres à influencer. De ce fait, il module plutôt sa sensibilité, sa capacité à entretenir de la pitié en niant tout, logiquement, en bloc. Comme nous l'avons vu dans l'usage du mensonge, les stratégies émotionnelles que le personnage emploie pour se jouer de son entourage consistent à feindre, c'est-à-dire minimiser ou exagérer l'expression des sentiments, à substituer un sentiment par un autre, etc. Voilà une variation de ce jeu :

[Caligula, s'adressant à Scipion qui lui reproche de blasphémer] Mais c'est de la modestie, cela, de la vraie modestie ! Oh ! cher Scipion, que je suis content pour toi. Et envieux, tu sais [...] (CA: 93).

Dans tous les cas, il s'agit de contrôler l'expression de signes. Pour manipuler si efficacement les gens, Caligula adapte sans cesse les expressions de son comportement sur le leur, pour obtenir d'eux ce qu'il désire, même dans les cas où ce but apparaît comme un ludisme sadique. Et quand il donne des ordres, il sait qu'il est

[...] à même d'exercer son autorité sur l'auditeur, la condition de sincérité pose que le locuteur désire que soit accompli l'acte qu'il ordonne et la condition essentielle porte sur le fait que le locuteur a l'intention par ce qu'il dit, d'amener l'auditeur à exécuter l'acte en question¹⁷⁰.

Par le meurtre et les jeux de sa tyrannie, sombres résultats de son comportement destructeur, Caligula élimine ceux qui refusent d'adhérer à la formule en laquelle il définit la lucidité absurde.

Mais à l'intérieur de ce délire logique, au bout de cette morale de vertu, l'échafaud est liberté. Il assure l'unité rationnelle, l'harmonie de la cité. Il épure, le mot est juste, la république, élimine les malfaçons qui viennent contredire la volonté générale et la raison universelle¹⁷¹.

Ce processus devient d'autant plus ostensible que les seuls personnages qu'il respecte sont ceux qui, entièrement, en

¹⁶⁹ Norbert Schwarz, « Emotion, Cognition and Decision Making », dans *Cognition and Emotion*, vol. 14, n° 4, 2000, p. 436.

¹⁷⁰ Searle, *Les Actes de langage*, op. cit., p. 107.

partie, ou même en opposition, rejoignent sa démarche, sa compréhension de l'absurde: Cherea, Hélicon, Scipion, Cæsonia... Sans plus s'arrêter, Caligula se fait l'incarnation de la douleur. Il rumine et entretient une perception incroyablement négative du monde et de sa vie. Le raisonnement fondant ses excès le montre avec évidence:

[Caligula] Demain, il y aura fléau... et j'arrêterai le fléau quand il me plaira. (*Il explique aux autres.*) Après tout, je n'ai pas tellement de façons de prouver que je suis libre. On est toujours libre aux dépens de quelqu'un. (CA: 66)

Dans ce rapport au désespoir, MacLeod précise: « Negative affect (NA) is a measure of unpleasurable engagement, with those high in NA characterized by states, such as *anger, fear, and disgust*, whereas those low in NA are calm and serene¹⁷². »

La charge émotionnelle est telle que notre personnage, bien qu'il agisse en logicien, se comporte également de manière illogique¹⁷³, imprévisible, même si une certaine cohérence marque son comportement et son discours. En plusieurs points, il se comporte comme une brute: il opère une distorsion (invalidité, erreurs de raisonnement, etc.) dans l'interprétation des paroles ou des phénomènes, comme le fait de réagir à un affront inventé de toutes pièces¹⁷⁴, ou de voir de l'hostilité dans des actes normaux¹⁷⁵. Lorsqu'il perpétue ses excès, le recours à la violence devient son unique expédient¹⁷⁶. Il confond ses victimes en puissance, tout pour lui restant égal.

¹⁷¹ Camus, *L'Homme révolté*, *op. cit.*, p. 164.

¹⁷² MacLeod *et al.*, *op. cit.*, p. 69-70.

¹⁷³ Notons que le processus décisionnel de Caligula s'appuie toujours sur son implacable logique, mais que celle-ci, paradoxalement, fonde aussi le caractère aléatoire du monde qui représente explicitement l'absurde (ses décisions sont souvent arbitraires). Mais la contradiction n'est qu'apparente, nous y reviendrons au chapitre V.

¹⁷⁴ Lorsque Caligula accuse à tort Mereia de vouloir l'empoisonner: il l'assassine et s'aperçoit ensuite que s'il l'avait écouté, il aurait appris que la fiole qu'il croyait mortelle n'était qu'un médicament contre l'asthme (CA: 70-72).

¹⁷⁵ Lorsqu'il nomme jalousie la légitime colère de Mucius envers Caligula qui a « pris » sa femme (CA: 66).

¹⁷⁶ Les excès du comportement de Caligula se caractérisent à la fois par l'intensité de ses réactions et leur longue durée. Cognitivement, la colère, en plus d'être une émotion difficile à maîtriser, fournit à

[Caligula], de bonne humeur. Allons, je vois que vous devenez intelligents. (Il grignote une olive.) Vous avez fini par comprendre qu'il n'est pas nécessaire d'avoir fait quelque chose pour mourir. (CA: 58)

Le personnage se fait continuellement persécuteur, même contre lui-même, car la boucle de l'absurde se retourne contre lui: « [...] depressed persons negative views of their futures should predispose them to attend and retrieve negative self-referent material, whereas nondepressed people should do likewise with positive material¹⁷⁷. » Il entretient, cherche continuellement en lui les aspects négatifs qui le maintiennent dans ses tourments. La colère se fige « [...] dans la description stoïcienne où elle est une passion propre à l'homme, à côté de l'emportement, de la haine ou de l'inimitié, passions qui naissent en prévision de choses redoutées ou souhaitées¹⁷⁸. » Elle se fait dispositif actionnel, en elle réside le mécanisme autour duquel s'enclencheront les plus divers excès.

En outre, malgré ses actions, son dynamisme, nous observons chez le personnage un désengagement réel face à l'existence: aucun but n'est plus concevable¹⁷⁹. Seuls, quelques simulacres de projets fondent un sens encore suffisant pour le faire agir. Par exemple, la visée pédagogique qu'il poursuit, malgré son inutilité patente devant l'absurde, engage son comportement à la façon du tortionnaire dans un ridicule et une raillerie disproportionnés. Une confirmation de cela nous est fournie par Caligula lui-même « C'est de la pédagogie. [...] il s'agit de rendre possible ce qui ne l'est pas. [...] Je viens de comprendre enfin l'utilité du pouvoir. » (CA: 35-36)

l'individu des arguments (la plupart du temps complètement invalides) qui la justifient et ainsi l'entretiennent.

¹⁷⁷ C.R. Snyder, Anne B. Lapointe, J. Jeffrey Crowson jr. et Shannon Early, « Preferences of High- and Low-hope People for Self-referential Input », dans *Cognition and Emotion*, vol. 12, n° 6, novembre 1998, p. 809.

¹⁷⁸ Ouellet, *op. cit.*, p. 78.

¹⁷⁹ Le but de Caligula, idéal, serait justement d'atteindre ce qu'il sait impossible, car cela briserait l'absurde. D'où la métaphore de la mort vaincue ou de la lune décrochée du firmament.

Il soumet ainsi les autres à son bon vouloir, et lorsque son humeur se fait ombrageuse, il se prête à son amusement d'insensé. Le texte de la pièce nous en livre un autre excellent exemple, cette fois lorsqu'il entend même commander une réaction physiologique incontrôlable, le rire:

[Caligula] [...] *(Avec une violente colère.)* Je veux que tout le monde rit. Toi, Lepidus, et tous les autres. Levez-vous, riez. *(Il frappe sur la table.)* je veux, vous entendez, je veux vous voir rire. *Tout le monde se lève. Pendant toute cette scène, les acteurs, sauf Caligula et Cæsonia, pourront jouer comme des marionnettes.* (CA: 60)

C'est à travers cela que le personnage perd sur toute la ligne. En obligeant les patriciens à rire, il induit une réaction fausse, ce qui le réduit au simulacre, à une intention factice de leur part. Ce rire forcé ne les laisse pas indifférents pour autant, car il signifie autre chose: la peur, la soumission. Cette « pédagogie » ne peut plus être efficace dans son principe puisque la réaction émotionnelle négative qu'elle induit chez ceux qui sont ainsi abusés les empêche d'être rationnellement réceptifs: ils ne poursuivront plus que la vengeance, l'arrêt de ce supplice gratuit.

Pour Caligula, c'est le passage à la lucidité qui suscite l'excès; il y a une perte de la relation contractuelle unissant l'homme aux dieux, et ce dérèglement se poursuit sur le mode rationnel (la logique et la conscience). À partir du moment où il croit dépasser le rang divin, il y a une perte de l'ordre, une désintégration du personnage dans la société, une disjonction par rapport à la régulation sociale. La conversion absurde s'est effectuée sur le mode de la rupture avec les événements antérieurs: les actes excessifs de Caligula sont venus déclencher la dynamique de l'action. Ce rapport à la divinité inexistante lui permettra par ailleurs de se comparer à un fléau¹⁸⁰.

Sans limite imposée, le sens reste arbitraire mais fondateur, tout comme le pouvoir qui est échu à Caligula. Il y

a ainsi détermination et indétermination: ce pouvoir fonde tout sans être lui-même fondé par un principe universel, et c'est là, encore une fois, que l'absurde se manifeste: le problème relève de l'absence de lois de l'univers. Caligula tue ainsi indistinctement, comme le font les hypothétiques dieux. Il nie la relation essentielle entre les deux valeurs antinomiques dont le juste dosage donne l'espoir à la vie: « [...] il possédait la violence, il a [perdu] la mesure¹⁸¹. » Aussi loin que s'étendent les limites de son pouvoir, le personnage reste déterminé dans l'arbitraire. Et sa révolte sous-tend enfin la remise en question de cette détermination sans nécessité intrinsèque, avec les multiples exemples que nous fournissent les patriciens¹⁸².

De manière presque triviale, le « trop-dire » constitue ainsi la position de Caligula, assujetti à ses propres excès; le terme « excès » étant lui-même défini par Denis Bertrand comme l'« état du sujet fasciné et absorbé par ses propres percepts, par l'expansion des affects investis dans ses percepts conduisant à son anéantissement final¹⁸³ ». Comme nous l'avons mentionné, à travers l'abus de son pouvoir humain, allant jusqu'au mensonge et la séduction, tout concourra à sa destruction. Nous allons maintenant voir comment le comportement insensible de l'Empereur constituera le pôle complémentaire autant de son comportement excessif que de son absence de moralité.

¹⁸⁰ « [...] j'essaie de compenser la prudence du destin. Je veux dire... je ne sais pas si vous m'avez compris (avec un petit rire), enfin, c'est moi qui remplace la peste. » (CA: 131-132)

¹⁸¹ Camus, *Théâtre, récits, nouvelles, op. cit.*, p. XV.

¹⁸² Le problème est ici lié à la formation cognitive de sens. C'est que la définition d'un premier point (de repère), bien qu'arbitraire, est essentielle au sens: il faut convenir de règles linguistiques pour maximiser la compréhension. C'est aussi la métaphore de l'esclave qui préfère un maître au pouvoir évident (parce qu'apparemment déterminé), plutôt que d'assumer l'angoisse liée à l'absurdité de l'existence. Les moyens sont nombreux pour rendre la vie intelligible: l'être humain reste cognitivement « conçu » pour construire et croire en des simulacres, cela en oubliant même leur complète relativité.

¹⁸³ Ouellet, *op. cit.*, p. 203.

III.3.2 Quand la colère se complaît dans la froideur

Impeccable corollaire des excès dont nous avons parlé, s'inscrivant parfaitement dans le contexte de la révolte absurde, l'insensibilité de Caligula demeure construite, surfaite. Si elle s'appuie sur « [...] l'angoisse de celui qui lutte en sachant qu'il n'obtiendra pas la victoire, [...] qui lui montre la vanité d'une existence vide, sans amour, stérile et impuissante¹⁸⁴ », elle découle surtout d'une prise en charge de la conscience. La vocation absurde du personnage exacerbe sa rationalité: il n'espère *plus*¹⁸⁵ en ce que les sens lui offrent comme plaisirs intraduisibles, comme sensations particulières, comme possibilités d'un ineffable bonheur. Cette apparente insensibilité n'est ainsi possible qu'au revers de l'absurde, et le texte de la pièce n'est pas avare lorsqu'il s'agit de la représenter:

[Cherea], *sans broncher*. Connaissez-vous le mot favori de Caligula ?

[Le vieux patricien], *prêt aux larmes*. Oui. Il le dit au bourreau: « Tue-le lentement pour qu'il se sente mourir. »

[Cherea] Non, c'est mieux. Après une exécution, il bâille et dit avec sérieux: « Ce que j'admire le plus, c'est mon insensibilité. » (CA: 122-123)

La colère de Caligula est froide et insensible, elle se veut rationnellement « objective¹⁸⁶ ». Conséquemment, nous pourrions affirmer qu'il n'atteint jamais la limite de la fureur, état qui le rendrait inapte à réfléchir, incapable de peser rationnellement la situation qu'il vit.

Caligula, auteur d'odieux crimes, se garde bien d'entretenir de l'empathie: il manifeste plutôt son incapacité à ressentir la douleur de ses victimes, douleur dont il se

¹⁸⁴ Claude Treil, « Les personnages ultras: les obsédés », dans *L'indifférence dans l'œuvre d'Albert Camus*, Montréal, Éditions Cosmos, 1971 p. 156-157.

¹⁸⁵ Ce qui s'en rapproche, le sentiment amoureux, a été plus que déçu avec la mort de sa sœur apparaissant comme le déclencheur de cette insensibilité rationnelle. On dénotait d'ailleurs des valeurs presque romantiques ou symbolistes.

repaît et qui va jusqu'à justifier intérieurement son forfait¹⁸⁷. En effet, sa conviction absolue de l'absurdité du monde le dispense de justifier la permission qu'il s'accorde de perpétrer arbitrairement ses crimes. La froideur et la logique sont deux excellents indicateurs qui dirigent le comportement de Caligula. Cet attentatoire raisonnement de tyran voulant que la simple neutralité politique d'un citoyen, dans un Empire, manifeste son inimitié envers le pouvoir, Caligula le reformule à travers Hélicon qui cite son traité de l'exécution (notons la forme syllogistique que prend le raisonnement):

« L'exécution soulage et délivre. Elle est universelle, fortifiante et juste dans ses applications comme dans ses intentions. On meurt parce qu'on est coupable. On est coupable parce qu'on est sujet de Caligula. Or, tout le monde est sujet de Caligula. Donc, tout le monde est coupable. D'où il ressort que tout le monde meurt. C'est une question de temps et de patience. » (CA: 66-67)

La culpabilité potentielle n'est plus celle d'une personne se heurtant à un système politique, mais bien celle que l'on entretient par le simple fait de vivre, par le biais d'une logique de l'absurde inflexible et acharnée¹⁸⁸.

Notons enfin que les quelques figures qui marquent autant l'insensibilité et la cruauté que l'infamie finale de Caligula devant ses propres erreurs, parsemées dans la pièce, sont celles de l'obstruction, de la rupture, du dessèchement, de l'étouffement.

¹⁸⁶ « [...] la revendication irrationnelle de la liberté va prendre paradoxalement pour arme la raison, seul pouvoir de conquête qui lui semble purement humain. » (Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p. 135.)

¹⁸⁷ Ce mode de fonctionnement est illustré en annexe, avec le petit laïus que Cæsonia fait répéter aux patriciens, singeant une prière qui s'adresse à un Caligula travesti en Vénus.

¹⁸⁸ Cherea en parle ici: « [...] On peut combattre la tyrannie, il faut ruser avec la méchanceté désintéressée. Il faut la pousser dans son sens, attendre que cette logique soit devenue démence. » (CA: 52)

III.3.3 Absurde et première variation d'une morale absente

D'une certaine façon, il est logique de lier la morale à l'indifférence, ce qui, de surcroît, permet de clore plus précisément la section précédente. Pourtant, la notion de sensibilité change complètement lorsque nous l'abordons du côté moral ou du côté absurde. Avant d'avancer davantage sur le terrain de la moralité, précisons seulement que le mouvement qui permet à un individu de regarder l'absurde en face indique, au contraire du sens commun, une intense sensibilité.

Ce n'est pas un hasard si l'aspect moral est incontournable dans les pièces que nous étudions. C'est que la notion d'absurde, si elle est aussi frénétiquement entretenue à travers notre Empereur, supprime toute possibilité de fonder une quelconque éthique. Et le caractère social, profondément intersubjectif (ce qui nous ramène au genre théâtral), reste obligatoire autant dans la manifestation des excès que dans la définition d'une morale. Il s'agit, pour l'être humain, d'agencer harmonieusement les deux valeurs fondamentales qui peuvent le mener à l'égarement: pensée et liberté; la seconde, déterminant son champ d'action sur la première, sur les tréteaux de cette conscience qui souffre des démêlées avec elle-même. Car pour nous, et malgré la puissance de l'absurde, il est évident que Caligula entretient des croyances¹⁸⁹. Situé entre le scepticisme et le dogmatisme, il voudrait bien avoir une fois la satisfaction de connaître la vérité, mais corollairement, il s'appuie sur les évidences de l'absurde pour s'autoriser les excès aussi crapuleux que définitifs. Ses croyances, malheureusement, n'engagent pas le bien-être des autres, au contraire. Comme l'a si justement remarqué Claude Treil, « Les professeurs d'indifférence sont des tueurs. Ce

¹⁸⁹ La première étant la croyance en l'absurde lui-même, d'où la circularité du raisonnement.

sont aussi des logiciens. Si mourir n'a pas d'importance, alors rien n'a d'importance: on est donc libre de tuer¹⁹⁰. »

Chez Caligula, nous voyons agir la position duelle de la honte: ou bien il a une absence complète de morale et la honte reste impossible, ou bien il garde en lui une « certaine honte », mais celle-ci demeure néanmoins obnubilée par son comportement révolté. « Dans tout univers notionnel (idées générales, connaissances intuitives, valeurs morales) dont les composantes sont constitutives d'une conscience sociale, il y a toujours [...] des notions contestables¹⁹¹. » L'impossibilité de comprendre annihile ainsi tout espoir de fonder ses actes sur la vérité ou le bien... En tant que *prime actant*, le personnage se fait aussi *tiers actant*¹⁹². Quand il déclare « Je me suis fait destin » (CA: 96), il veut se poser comme *hétéronomie* pour les autres, loi extérieure et finale, mais ce n'est qu'un leurre dans ce monde où sa puissance d'empereur reste justement écrasée par ce qui la dépasse, l'absurde, sur lequel il n'aura jamais prise.

Contrairement à certains commentateurs qui ont tenté de hausser la question du mal (ou du comportement, ou de la morale) à un niveau métaphysique victimisant le bourreau¹⁹³, nous préférons rester avec Caligula, du côté de la logique, et considérer qu'aucun geste, aucun méfait n'est perpétré sans préalablement avoir été dûment pesé. Les nombreux exemples textuels que nous avons jusqu'ici fournis des excès de Caligula dans la pièce nous indiquent bien que ce dernier n'agit jamais au hasard. Et même lorsqu'il est question de

¹⁹⁰ Treil, *op. cit.*, p. 81.

¹⁹¹ Ouellet, *op. cit.*, p. 95.

¹⁹² Le *prime actant* ne se pose que comme un sujet par rapport à un autre *prime actant* ou un objet du monde (qui devient le *second actant*). Le *tiers actant* évolue dans le monde de l'hétéronomie, cette instance extérieure, détentrice de pouvoir, qui semble dépasser nos règles. Voir *ibid.*, p. 300.

¹⁹³ Par exemple, « Quand donc, je fais le mal ce n'est pas moi qui le fais, c'est le mal qui agit. » (Pasqua, *op. cit.*, p. 53.)

hasard (ou de fatalité), celui-ci est rationnellement ourdi¹⁹⁴. Rien donc ne vient défendre le comportement excessif de l'Empereur, tout entier voué à l'atrocité. Même si l'individu, une fois qu'il a reconnu l'absurdité de sa condition, n'est pas moins libre d'agir déceimment envers ses semblables, même si cela ne change rien devant l'absolu. C'est d'ailleurs l'exemple qu'illustre Cherea dans la pièce.

Mais au-delà du sens absent qu'affirme l'absurde, et, parallèlement, de l'impossibilité de fonder une morale, Caligula est aussi en proie à sa folie meurtrière parce qu'il oppose la révolte à sa condition, révolte qui a pour nous une valeur heuristique: « [...] le mouvement de révolte s'appuie [...] sur la certitude confuse d'un bon droit, plus exactement l'impression, chez le révolté, qu'il est "en droit de..."¹⁹⁵ » Le personnage entre donc en réaction avec une limite de sens nouvelle à laquelle il devient sensible - rappelons-nous sa « conversion » au début de la pièce.

Toutefois, à la décharge de Caligula, peut-être pouvons-nous ici nuancer ses excès et son amoralité, pour montrer que sa culpabilité repose aussi sur la relativité du sens que l'on octroie aux choses. Qu'il s'agisse des théories linguistique¹⁹⁶ et sémiotique, des théories de l'interprétation ou de relativisme philosophique, il reste toujours un écueil: l'impossibilité d'isoler les principes fondamentaux régissant la définition du bien et du mal¹⁹⁷. C'est l'incapacité d'arrêter des règles d'éthique qui satisferaient tout le monde, « Toutes nos entreprises se trouvent ainsi paralysées

¹⁹⁴ Par exemple, [en parlant des gens fortunés de l'Empire] « [...] À raison de nos besoins, nous ferons mourir ces personnages dans l'ordre d'une liste établie arbitrairement. Et nous hériterons. » (CA: 33-34)

¹⁹⁵ Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p. 27.

¹⁹⁶ Par exemple, avec l'aspect purement conventionnel du signe linguistique et les multiples formes de langage.

¹⁹⁷ Même si nous possédons de bonnes hypothèses concernant les fondements biologiques du bien et du mal (basées, par exemple, sur le principe de survie: généralement, sera mal, ou mauvais, ce qui nuit à la vie), il s'agit qu'une poignée d'individus se comporte différemment de la collectivité pour que nous ne restions que dans la définition d'une norme (ces individus devenant « anormaux »), et non de principes universels.

du dedans par une sorte de conscience anticipée de leur inauthenticité finale¹⁹⁸. » Caligula ne procède ainsi qu'au changement de sa « lunette » d'interprétation, celle de l'absurde, pour fonder différemment le sens du monde, au contraire de la majorité. Il nous fournit d'ailleurs un exemple de ce positionnement lorsqu'il dit, s'adressant à Scipion: « Si tu savais compter, tu saurais que la moindre guerre entreprise par un tyran raisonnable vous coûterait mille fois plus cher que les caprices de ma fantaisie. » (CA: 96)

Contrairement à Martha qui, comme nous le verrons dans *Le Malentendu*, ne pense qu'en fonction d'elle-même, Caligula ne pense ni à lui ni aux autres¹⁹⁹: il n'a pas peur de souffrir et de mourir. Sa conscience de l'absurde lui montre bien que rien n'a d'importance. C'est cette même conscience qui, peut-être, l'inondera d'un regret dû à la proximité de la mort. Cette remise en question finale, qui lui fera affirmer sa culpabilité, l'incite aussi à dire, dans son soliloque, sous l'effet de la peur qui précède son assassinat:

[...] qu'il est amer d'avoir raison et de devoir aller jusqu'à la consommation. Car j'ai peur de la consommation. Des bruits d'armes ! *C'est l'innocence qui prépare son triomphe.* [...] Quel dégoût, après avoir méprisé les autres, de se sentir la même lâcheté dans l'âme. [...] *Je n'ai pas pris la voie qu'il fallait, je n'aboutis à rien. Ma liberté n'est pas la bonne.* (CA: 149)

Mais cette conscience n'efface pas tout. Elle ne légitime pas les actes sanglants qui auront marqué son règne absurde. Son comportement excessif ne se range derrière aucune justification et reste amoral dans la mesure où il a toujours contrecarré le bon fonctionnement de la société²⁰⁰ en empruntant le chemin de la mort.

¹⁹⁸ Georges Bastide, *Essai d'éthique fondamentale*, Paris, P.U.F., 1972, p. 199.

¹⁹⁹ Arbitrairement, la destruction que mène sa révolte le touchera autant qu'elle a touché les autres: elle est à la fois intérieure et extérieure.

III.4 *Caligula*, une absurdité véritablement vécue ?

Nous allons bientôt terminer la première partie de notre analyse. Pour cela, nous devons répondre à la question, devenue presque une évidence, de savoir si le rapport de *Caligula* à l'absurde, par le biais de son comportement excessif, est bel et bien vécu, conscient.

Notons d'abord que le personnage de *Caligula* est fondamental à la pièce. Nous pouvons même le considérer comme un méta-personnage, comme le véritable narrateur sans qu'il y soit identifié de façon formelle, dans la mesure où ce sera lui qui, par son pouvoir et son excès, tracera l'histoire. À de multiples égards, Camus a également fait de *Caligula* un personnage exemplaire. Il n'a pas suffi de lui faire subir une crise absurde et de lui octroyer le pouvoir impérial nécessaire à l'épanouissement de son comportement, il l'a aussi doté d'une logique implacable qui est tenue jusqu'au bout, ce qui reste sans doute humainement impossible... Pourtant, dès le début de la pièce, *Caligula* affirme le précepte qu'il tiendra le reste de sa vie dramatique: « [...] il suffit peut-être de rester logique jusqu'à la fin. » (CA: 26) Le personnage illustrera ainsi divers aspects du conquérant tel que Camus le propose dans le *Mythe de Sisyphe*²⁰¹. Comme le mentionne avec justesse James A. Arnold, il est

[...] un personnage aux contours arrêtés, un sujet où la grandeur et l'horreur se mêlent à dosage à peu près égal, où enfin un protagoniste plus grand que nature entreprend une action qui brave les lois des dieux et des hommes dans l'entreprise folle de réaliser pleinement son désir²⁰².

Jusqu'à sa mort dont il savait qu'elle le terrasserait plus tôt que tard, il aura justement repoussé les limites du

²⁰⁰ Seulement si nous admettons qu'un « principe » de régulation sociale sous-tend toute définition ultérieure de la morale (que peut-on se permettre de faire ou de ne pas faire en société ?).

²⁰¹ Voir surtout « La Conquête », dans Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 117-126.

²⁰² A. James Arnold, *Caligula* (texte établi d'après la dactylographie de février 1941) et *La Poétique du premier Caligula*, dans *Cahiers d'Albert Camus* 4, Paris, Gallimard, 1984, p. 146-147.

raisonnement absurde, faisant mentir Hélicon qui affirmait qu'on « [...] ne peut pas le tenir jusqu'au bout. » (CA: 26)

Mais Caligula n'est pas tout à fait méchant. Il s'est enfermé dans cet horrible faux-semblant pour tenter d'opposer une parade à l'absurde, pour pousser trop loin l'impossibilité de concevoir la mort comme conclusion de l'existence. Sans cette horrible conversion, la vie aurait été différente pour lui (et pour les autres !). À ce propos, le poète Scipion commente:

Il me disait que la vie n'est pas facile, mais qu'il y avait la religion, l'art, l'amour qu'on nous porte. Il répétait souvent que faire souffrir était la seule façon de tromper. Il voulait être un homme juste. (CA: 30)

Mais comme tout être humain tourmenté, il a besoin d'épancher son cœur, cependant qu'il le fait à grand renfort de cruauté. Dans la torture et l'isolement qu'il se prodigue, Caligula se referme sur lui-même au lieu de parler, de s'ouvrir aux autres²⁰³. Sans vouloir traiter de la populaire topique du miroir, mentionnons au moins la solitude, l'effet spéculaire lié à cette conversion, d'où l'importance des soliloques qui illustrent la réflexion de Caligula devant lui-même, de sa conscience devant son existence: « L'absurde, c'est l'homme tragique devant un miroir (Caligula). Il n'est donc *pas seul*. Il y a le germe d'une satisfaction ou d'une complaisance²⁰⁴. »

En outre, le visage que le personnage fait prendre à la révolte se fait étrange, paradoxal: il souffre d'une existence incompréhensible, de conditions qu'il ne verrait se justifier qu'à la grandeur de l'impossible. Mais cependant qu'il se révolte, Caligula partage avec les autres sa souffrance, entraînant la vengeance qu'ils fomenteront contre lui: « [...] si sa vérité est de se révolter contre le destin, son erreur

²⁰³ Sauf dans quelques cas, avec Scipion, Cherea et Hélicon, et avec lui-même pendant les soliloques.

²⁰⁴ Albert Camus, *Carnets*, janvier 1942 – mars 1951, Paris, Gallimard, 1964, p. 94.

est de nier les hommes²⁰⁵. » Harassé de vivre, Caligula n'aura pu ni se soulager ni toucher à la rédemption, car il a défini sa liberté contre les êtres humains.

Il décidera ainsi de récuser l'impossible et fera passer sa vie par une multitude d'expériences « intenses »: vivre le *plus* plutôt que le *mieux*. Camus définit cette éthique de la quantité à travers les personnages du séducteur, de l'acteur, du conquérant, où l'existence passionnée ne signifie pas de vivre au gré d'affects spontanés, mais passe plutôt par l'ardeur – et dans ce cas, ardeur rime encore avec révolte. Notons que cela se situe uniquement au niveau du vérifiable et du certain: dans la constante appréhension du tangible, Camus troque le *sens* pour la *sensation*. Dans *L'Homme révolté*, il explique bien l'excès de la révolte à travers cet « [...] élan aveugle qui exige la possession totale des êtres, au prix même de leur destruction²⁰⁶ », ainsi que « La liberté illimitée du désir [qui] signifie la négation de l'autre, et la suppression de la pitié²⁰⁷. »

Finalement, vis-à-vis de sa mort, le comportement excessif de Caligula illustre surtout la conscience. En regard des trois réactions de l'être humain devant l'absurde²⁰⁸ dont parle le *Mythe de Sisyphe*, Caligula enrichit presque jusqu'au bout la conscience révoltée qui maintient la confrontation entre « l'appel humain et le silence déraisonnable du monde ». À aucun moment il ne renonce à l'absurde (absence de suicide philosophique), et le seul doute qui pouvait subsister²⁰⁹ concernait le suicide physique. En effet, Caligula poussera son comportement à l'extrême et n'opposera rien à ceux qui l'assassineront. Il ne pourra jamais se résoudre à mourir de

²⁰⁵ « Préface à l'édition américaine du théâtre », dans Camus, *Théâtre, récits, nouvelles*, op. cit., p. 1729.

²⁰⁶ Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p. 59-60.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 65.

²⁰⁸ Souvenons-nous du suicide physique, du suicide philosophique, et de la révolte.

ses propres mains, mais ses excès entraîneront sa mort, conclusion qu'il connaissait assurément, ne serait-ce que lorsqu'il détruit la preuve qu'il possédait contre Cherea (Acte III, Scène VI). Camus confirme lui-même: « [...] Caligula dépeuple le monde autour de lui et, fidèle à sa logique, fait ce qu'il faut pour armer contre lui ceux qui finiront par le tuer. *Caligula* est l'histoire d'un *suicide supérieur*²¹⁰. » Ainsi faut-il garantir notre hypothèse. Mais ce constat, à aucun moment, ne permet de nier la conscience du personnage. Le tout restait à soutenir cette conscience dolente... Le plus grave problème de *Caligula* relève peut-être de l'intolérance. Peinant sous le poids de sa propre existence, il n'a pas pu souffrir la contrainte que les autres occasionnent. Il est devenu absolument intransigeant et, dans ce cas, aucune autre solution que la mort ne pouvait le soulager. Malgré sa révolte contre l'absurde et contre les gens qui l'entouraient, il a toujours continué de souffrir.

Cela nous permet de répondre positivement à notre question: oui, Caligula aura vécu extrêmement la condition absurde qui le terrassera. Et cette intensité est celle de la vie elle-même. Son tragique est celui de l'être humain, de notre funeste vingtième siècle. L'erreur humaine se retrouve partout, et, à travers le paroxysme théâtral que Camus liait au Théâtre de l'Équipe²¹¹, ces mots, première ébauche pour la fin de la pièce, en décrivent parfaitement l'essence:

Non, Caligula n'est pas mort. Il est là, et là. Il est en chacun de vous. Si le pouvoir vous était donné, si vous aviez du cœur, si vous aimiez la vie, vous le verriez se déchaîner, ce monstre ou cet ange que vous portez en vous. Notre époque meurt d'avoir cru aux valeurs et que les choses pouvaient être belles et cesser d'être absurdes. Adieu, je

²⁰⁹ Émettre l'hypothèse qu'une intention aurait consciemment dirigé ses excès en vue d'un assassinat ainsi commandé, comme une sorte de « suicide indirect ».

²¹⁰ « Préface à l'édition américaine du théâtre », dans Camus, *Théâtre, récits, nouvelles, op. cit.* p. 1730.

²¹¹ « la violence dans les sentiments et la cruauté dans l'action », ainsi que les « facultés concentrées jusqu'à l'extrême tension », dans Camus, *Théâtre, récits, nouvelles, op. cit.*, p. XI.

rentre dans l'histoire où me tiennent enfermé depuis si longtemps ceux qui craignent de trop aimer²¹².

²¹² Albert Camus, *Carnets, mai 1935 - février 1942*, Paris, Gallimard, 1962, p. 43.

CHAPITRE IV

DES PANTINS DANS L'EXISTENCE OU LE SPECTACLE DE L'ABSURDE

Analyse de la pièce *Le Malentendu*

IV.1 Une manifestation insidieuse de l'absurde: présentation

La seconde pièce que nous analyserons dans ce mémoire, *Le Malentendu*, puise dans les racines de la dramaturgie, et nous nous permettrons une très brève comparaison avec le théâtre classique français du XVII^e siècle. Nous remarquons en effet que la situation générale est tendue dès le début, prête à faire éclore l'action: la diégèse développe les derniers expédients qui tisseront l'extrémité tragique des événements qui se seront déroulés avant que les « passions » ne s'éteignent. « *Le Malentendu* est bien une tragédie, écrite dans le prolongement immédiat de *L'Étranger*²¹³. »

Certains commentateurs qui se sont attardés à la création de la pièce ont fondé l'hypothèse selon laquelle Camus aurait commencé à écrire *Le Malentendu* à la suite d'une évaluation caustique de la part de Jean Grenier à l'endroit de *Caligula*²¹⁴. Si notre travail n'en est pas un de génétique textuelle, nous nous permettrons toutefois de souligner cette base commune de valeurs, de pensées et d'expériences qui, chez Camus, ont marqué la période de composition des pièces, période qui a recoupé celle de *L'Étranger* et du *Mythe de Sisyphe*. Le projet d'écriture de la pièce apparaît pour la première fois dans les *Carnets*, en avril 1941²¹⁵, mais le texte sera surtout rédigé pendant l'hiver 1942-1943. Intimement lié au sentiment de l'exil, *le Malentendu* voit le jour au moment de l'occupation française. Contre son gré, Camus vit alors dans les « montagnes du centre de la France ». De cette

²¹³ Jean-Paul Sartre, « Explication de *L'Étranger* », dans Lévi-Valensi, *Les Critiques de notre temps et Camus*, op. cit. p. 21.

²¹⁴ À cet effet, voir Arnold, op. cit., p. 124.

situation, il dira d'ailleurs qu'elle « [...] suffirait à expliquer la sorte de claustrophobie dont [il] souffrai[t] alors et qui se reflète dans cette pièce²¹⁶. » Le sujet évolue d'ailleurs autour de la difficulté de communiquer pour des personnes – la famille – entre lesquelles, justement, tout devrait peut-être rester plus facile.

La pièce propose le portrait de personnages claustrés sur le fond d'un décor austère: son histoire se déroule en Tchécoslovaquie, dans cette froide partie de l'Europe qui assèche le cœur et ankylose l'âme. Les personnages sont Martha, sa mère, Jan (le frère), Maria (la femme de ce dernier) et le vieux serviteur. Martha, plus que les autres, constitue l'axe principal de la vision tragique qu'apporte la pièce. Son comportement, en raison de la force d'idéalisation qu'il projette, l'opposera autant à son frère Jan (et Maria) qu'à sa propre mère, dernière complice qui se compromettra par amour pour sa fille et mourra par amour pour son fils.

IV.2 Les modalités d'une disjonction communicationnelle

Chaque équivoque, chaque malentendu suscite la mort; le langage clair, le mot simple, peut seul sauver de cette mort.

Albert Camus, *L'Homme révolté*, p. 354.

L'incompréhension et le malentendu sont l'une des formes les plus ordinaires de la communication humaine.

Sylvain Auroux, *La Philosophie du langage*, p. 30.

Ce n'est évidemment pas la première fois que le problème des relations communicationnelles sera abordé dans l'analyse du *Malentendu*. Par exemple, Geraldine F. Montgomery en parle dans son « Œdipe mal entendu ». Cependant, si, comme elle, nous nous intéresserons généralement aux « [...] rapports entre signifiant et signifié [qui] sont compliqués par des facteurs

²¹⁵ Roger Quilliot mentionne même une ébauche dans « L'homme masqué » à la page 157 des *Carnets I*. Voir « *Le Malentendu*. Présentation », dans Camus, *Théâtre, récits, nouvelles*, op. cit. p. 1788.

²¹⁶ « Préface à l'édition américaine du théâtre », dans Camus, *Théâtre, récits, nouvelles*, op. cit., p. 1730.

tels que l'ironie, le double-sens, l'équivoque, les valeurs symboliques et surtout une interaction ignorance/savoir [...] ²¹⁷ », nous nous écarterons de son approche psychanalytique pour privilégier la pragmatique de la communication. Nous aborderons ainsi le texte de la pièce à partir de ce qui se dégage de l'interprétation du discours, en considérant soit l'équivalence entre le sens du message voulant être communiqué et le contenu de l'énoncé (sens littéral), soit la différence entre les deux (sens secondaire) ²¹⁸.

À partir du personnage de Martha, sur lequel nous avons décidé de nous concentrer, et de son frère Jan, s'élabore une importante dynamique relationnelle ²¹⁹. En effet, Jan évolue dans l'opacité d'un sens qui ne peut se révéler, prisonnier du jeu dont il aura lui-même défini les règles:

S'il se tait ou s'il ment, il meurt seul, et tout autour de lui est voué au malheur. S'il dit vrai au contraire, il mourra sans doute, mais après avoir aidé les autres et lui-même à vivre ²²⁰.

Dans la pièce, il s'établira une interaction singulière à travers laquelle se tissera la toile des malentendus, ce qui ne présentera pas seulement l'impossibilité d'accéder aux informations véritables, mais illustrera surtout le travestissement du sens littéral. Nous étudierons donc comment les deux personnages (interlocuteurs) disent chacun quelque chose que l'autre ne comprend pas de la bonne manière, alors que le récepteur (lecteur-spectateur) aura tous les moyens

²¹⁷ Geraldine F. Montgomery, « "Œdipe mal entendu": langage et reconnaissance dans *Le Malentendu* de Camus », dans *The French Review*, vol. 70, n° 3, février 1997, p. 427.

²¹⁸ Par exemple, à la fin d'un repas avec des amis, tard le soir, leur demander « s'ils comptent aller bientôt au lit » peut viser à s'informer de leur heure de coucher (le message équivaut à l'énoncé) ou à savoir « s'ils désirent boire du café » (le sens secondaire, où le message véritable ne correspond pas à l'énoncé).

²¹⁹ Contrairement à Maria qui est tout entière vouée à l'affirmation. C'est la raison pour laquelle la pièce lui réserve une place secondaire. Son seul rôle est de permettre au récepteur de tout savoir du sens premier, de ce que cachera Jan. À cet égard, la mère jouera le même rôle. En tant qu'interlocutaire de Martha, elle révélera avec sa fille la préméditation du meurtre.

d'entendre correctement les répliques, et se fera spectateur conscient des malentendus qui mèneront à la mort²²¹.

Au cours de l'analyse du texte de la pièce, nous nous appuierons sur certaines considérations théoriques liées non seulement à la langue mais surtout à l'utilisation de celle-ci, puisque le théâtre s'élabore en un texte dialogué reproduisant la manière dont les êtres humains communiquent²²². À ce sujet, il est intéressant d'apprécier ce qu'en dit Anne Ubersfeld:

Un dialogue de théâtre a [...] une double couche de contenu, il délivre deux espèces de messages [...]:

- a) le contenu même des énoncés du discours;
- b) les informations concernant les conditions de production de ces énoncés²²³.

Nous ne nous intéresserons qu'au premier élément dont elle fait état. C'est cet effet intersubjectif – la « reproduction » des relations humaines – que nous rechercherons, car ce contenu recèle en quelque sorte la possibilité même des malentendus, ce qui engagera les différentes réactions des personnages. En effet, la pragmatique nous permet d'étudier non seulement les répliques qui sont échangées, mais aussi les informations contenues dans le contexte de cette communication. C'est que la dimension théâtrale du texte reproduit fidèlement les mécanismes de la cognition et de l'intersubjectivité:

The protagonist tacitly intends to improve his intelligence. His attitude toward the second protagonist is a projection into a specific conceptual framework, into another cognitive world, which introduces totally new elements into the world of the first protagonist. This is a

²²⁰ « *Le Malentendu. Présentation* », dans Camus, *Théâtre, récits, nouvelles*, op. cit. p. 1793.

²²¹ Mentionnons qu'avec sa prudence et la claire simplicité de ses conseils, Maria aide le récepteur à prendre conscience de la lourdeur du danger qui pèse sur Jan.

²²² Si cela reste vrai dans la plupart des formes de théâtre à travers les siècles, des tragédies grecques aux miracles médiévaux jusqu'au théâtre camusien, les pièces contemporaines tendent toutefois à briser les « codes » dramaturgiques, à jouer avec les limites de ce que l'on associe au théâtre (hybridation des genres, fragmentation de la diégèse, rupture des règles de communication, etc.)

²²³ Ubersfeld, op. cit., p. 257.

dialogic interaction that is paradigmatic for dramatic interaction; it is the way we discover different perspectives and points of view²²⁴.

De cela découlent deux *a priori* essentiels à notre analyse. Le premier est linguistique et consiste à affirmer que toute langue, constituée d'une suite de conventions signifiantes, est produite et interprétée à travers un processus d'encodage et de décodage, les interlocuteurs devant partager des connaissances minimales d'une même langue pour communiquer. Cependant, et c'est cela qui nous intéressera particulièrement, un *a priori* pragmatique vient compléter le premier. Il consisterait à dire que la communication s'appuie aussi sur des stratégies que tout locuteur-interprète²²⁵ utilise pour que la communication ait lieu, c'est-à-dire d'autres sortes de connaissances communes comme le contexte non verbal de l'énoncé (l'intonation, l'expression du visage, etc.), la perception de l'environnement (par exemple, un endroit bruyant oblige à parler plus fort), mais aussi sur ce que l'on connaît de l'interlocuteur, à tort ou à raison (par exemple, le fait de savoir qu'il a déjà menti risque de suspendre ou fausser, au moins en partie, l'interprétation de la « vérité » de ses énoncés. Dans ce cas, il s'agit d'informations secondaires).

De manière générale, dans la théorie de l'expression, le cas central du malentendu surgit lorsqu'une impossibilité de communiquer dépasse le sens initialement transmis: les informations signifient autre chose, un contenu secondaire est interprété. Parce que Jan et Martha ont chacun leur propre système d'interprétation, il devient difficile, à partir du seul sens littéral ou de la logique, de résoudre le problème sans recourir à la pragmatique. En effet, un énoncé peut soutenir plusieurs interprétations tout à fait régulières; le problème apparaît lorsque l'interlocuteur ne décode pas le

²²⁴ Courtney, *op. cit.*, p. 157.

²²⁵ Toute personne en situation de communication, c'est-à-dire qu'elle parle, écoute et réfléchit.

sens que l'interlocuteur voulait produire, et c'est bien ce qui se passe entre Martha et son frère. Deux « vérités » entrent alors en concurrence. Les deux personnages utilisent chacun ce que les philosophes du langage appellent un « domain of discourse », ce à quoi le discours de chacun réfère globalement.

Néanmoins, pour analyser efficacement la façon dont se forment les malentendus dans le texte de la pièce, nous devons tenir compte de la notion pragmatique de connaissance commune. Il s'agit du processus selon lequel chaque interlocuteur attribue à l'autre des pensées que celui-ci partage (ou plutôt *croit* qu'il partage). Cette connaissance commune peut se manifester selon deux niveaux distincts. D'abord, elle permet une situation de communication prédictive, c'est-à-dire que les informations contextuelles dont les interlocuteurs disposent les rendent capables de prévoir partiellement ce qui sera dit (comme lorsque l'on termine la phrase de l'autre). Ensuite, cela accorde un meilleur accès aux informations secondaires, pour dépasser la littéralité première de l'énoncé et comprendre d'autres sens, dont l'intention véritable mais subtilement dissimulée de l'énoncé²²⁶. Malheureusement, si ce dernier point intéressera particulièrement les malentendus qui surviennent lors des échanges entre Jan et Martha, il interdira cependant d'en identifier précisément la cause, celle-ci découlant des particularités de chaque situation.

De la connaissance commune, nous ne pourrions identifier que les éléments plus généraux liés à la dernière caractéristique que nous venons de décrire. Par exemple, (a) lorsqu'un individu attribue à tort une connaissance à un autre individu; (b) quand un individu ne lui alloue pratiquement

²²⁶ Lorsque Jan demande à sa mère: « [...] un fils qui vous aurait prêté son bras, vous ne l'auriez peut-être pas oublié ? » (MA: 187), il fait évidemment référence à lui-même, à son identité (intention véritable de l'énoncé). Malencontreusement, sa mère ne dispose pas des informations

aucune connaissance; (c) lorsque deux individus assignent de mêmes énoncés à deux connaissances qui leur sont personnelles (contenu secondaire) mais qu'ils croient partager, quoique celles-ci soient de nature complètement différente; et (d) quand deux individus communiquent correctement au premier niveau du sens (la littéralité, dans l'échange des répliques, reste cohérente) tout en entretenant chacun une intention secondaire qui est impossible d'accès²²⁷ à l'autre, sans que chacun des interlocuteurs ne puissent se douter du problème. En ce dernier cas consiste celui du *Malentendu*.

La linguistique continentale, particulièrement avec Oswald Ducrot²²⁸, nous est également utile sur ce point puisque sa pragmatique intégrée²²⁹ a développé la question de la présupposition²³⁰. Si le postulat principal consiste à dire que les interlocuteurs doivent accepter les présuppositions de l'autre — lorsqu'elles sont assez claires — pour se comprendre, la communication entre Martha et Jan fait appel à un niveau plus complexe d'équivoque. En effet, chacun des deux protagonistes *croit* comprendre et accepter les présuppositions de l'autre. Ce qui fait du *Malentendu* un cas tellement particulier réside dans ce détail que, justement, les présuppositions de Jan et Martha, pour différentes qu'elles soient, s'expriment dans le discours *comme si elles étaient les mêmes*²³¹. Leurs pensées d'arrière-plan semblent s'accommoder dans leur dialogue, alors qu'elles restent tout

nécessaires pour comprendre le sens profond (secondaire) de cet énoncé et doit se limiter à sa littéralité.

²²⁷ Cette intention secondaire serait, pour Jan, son identité qu'il compte révéler; pour Martha, il s'agirait du meurtre qu'elle désire accomplir.

²²⁸ À cet effet, voir Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique* (Paris, Hermann, 1972), particulièrement le chapitre 3, p. 69-101.

²²⁹ Cette théorie considère l'ensemble des significations linguistiques comme étant affectées par les conditions d'utilisation de la langue elles-mêmes codifiées à l'intérieur de cette dernière.

²³⁰ La présupposition est reliée au contenu d'une phrase; c'est ce qu'elle communique indirectement. Par exemple, demander à une personne si elle va mieux présuppose le contenu de base qu'elle n'allait pas bien.

autres... Avant d'aller plus loin, nous allons donner quelques exemples commentés de ces situations.

Exemple 1

[Martha] Vous voulez vous fixer ici ?

À ce moment, elle questionne, s'informe des intentions du voyageur pour savoir si le contexte se prêtera au meurtre: les questions concernant les richesses de l'homme et ses attaches familiales suivront.

[Jan] Je ne sais pas. C'est selon ce que j'y trouverai.

Jan fait une claire allusion à l'accueil et aux décisions que prendront la mère et la sœur lorsqu'elles connaîtront son identité qu'il compte éventuellement dévoiler.

[Martha] Cela ne fait rien. Mais personne ne vous attend ? [...] (MA: 177-178)

Les deux répliques de ce premier exemple montrent comment le premier niveau du discours (littéral) reste cohérent: Jan et Martha peuvent discuter, tout semble normal. Les personnages répondent en toute « bonne foi » et selon leurs connaissances aux répliques de l'autre, mais ils en ignorent la portée véritable.

Exemple 2

[Martha, parlant de la tranquillité de l'auberge] Nous avons perdu quelques recettes, mais gagné notre tranquillité. Et la tranquillité ne se paie jamais assez cher. Au reste, un bon client vaut mieux qu'une pratique bruyante. *Ce que nous recherchons, c'est justement le bon client.* (MA: 180)

Martha fait clairement (pour le récepteur, qui détient les informations nécessaires) référence à la pratique meurtrière de la maison: « le bon client » est justement celui qui est riche et libre d'attaches familiales. Mais cela, Jan ne peut le comprendre.

Exemple 3

[Martha, parlant de la longueur du séjour des clients] Quelques-uns très longtemps. Nous avons fait ce qu'il fallait pour qu'ils restent.

²³¹ Sans pouvoir déterminer précisément ce que pourrait être ce contenu commun, notons que les deux personnages peuvent dialoguer « normalement » sans que la différence de leurs présuppositions ne se manifeste.

D'autres, qui étaient moins riches, sont partis le lendemain. Nous n'avons rien fait pour eux. (MA: 188)

Poursuivant l'ordre de la présupposition de l'exemple 2, Martha fait encore allusion aux caractéristiques requises des voyageurs: seuls les riches sont inquiétés, alors que les pauvres ont pu tranquillement repartir...

[Jan] J'ai beaucoup d'argent et je désire rester un peu dans cet hôtel, si vous m'y acceptez. [...] (MA: 188)

Cette réponse illustre bien le genre de malentendus qui peuvent survenir à travers le processus que nous analysons. En disant cela, Jan ne désire que rassurer sa sœur pour rester à l'hôtel le temps de révéler son identité. Au sein de ce qu'il présuppose, cette richesse ne peut qu'être positive. Malheureusement, il en va tout autrement de l'interprétation de Martha. Pour elle (à travers sa présupposition) la fortune de ce voyageur n'est qu'une raison supplémentaire de le tuer. Comme nous le voyons, les mêmes mots, dans leur sens littéral, peuvent prendre une tout autre signification selon les références à partir desquelles nous les interprétons. Enfin, l'« acceptation » que mentionne Jan peut faire référence à la réaction qu'auront la mère et la sœur lorsqu'elles apprendront son identité. Cela, Martha ne peut le comprendre.

Exemple 4

[Martha, commentant l'hésitation à garder Jan] [...] *Notre raison est ailleurs.* Nous devons quitter cet hôtel, et depuis quelques temps, nous projetions chaque jour de fermer l'établissement pour commencer nos préparatifs. Cela nous était facile, il nous vient rarement des clients. Mais *c'est avec vous que nous comprenons à quel point nous avons abandonné l'idée de reprendre notre ancien métier.* (MA: 200)

Se passant de trop nombreux commentaires, cet exemple fait référence à la remise en question entre la mère et Martha de mettre Jan à mort, ce qu'il ignore encore une fois.

Exemple 5

[Jan, répondant à une Martha qui le trouve un peu trop intime] Vous parlez clairement, en effet, et je reconnais que je n'ai plus rien à dire... *pour le moment...* (MA: 182)

Ici, Jan sous-entend qu'il aura autre chose à dire. Si Martha peut interpréter cette réplique de manière très limitée²³², Jan (et le récepteur) sait très qu'il s'agit des mots qu'il comptera employer pour révéler son identité.

Exemple 6

[Jan, en parlant de sa sœur] [...] cette fille me donne seulement le désir de partir, de retrouver Maria et d'être encore heureux. Tout cela est stupide. Qu'est-ce que je fais ici ? Mais non, j'ai la charge de ma mère et de ma sœur. Je les ai oubliées trop longtemps. (*Il se lève.*) *Oui, c'est dans cette chambre que tout sera réglé.* [...] (MA: 206)

Ce soliloque, impliquant autant la présupposition de Martha que celle de Jan²³³, illustre le genre d'informations qui permet au récepteur de comprendre le double contenu présupposé par les personnages. Si le projet de Martha (la partie soulignée) se retrouve dans la bouche de Jan, c'est que celui-ci n'est pas conscient de la portée de son discours. Camus a manifestement utilisé le contenu secondaire des énoncés que le récepteur est en mesure d'interpréter pour l'aider à saisir la subtilité du jeu que le texte de la pièce effectue sur le sens des énoncés²³⁴.

À partir de ces exemples, il nous est possible de reformuler ces pensées implicites tellement différentes qu'entretiennent les personnages (telle qu'elles ont déjà été formulées à la note 227). Énoncées de manière aussi générale que synthétique, celles de Martha consisteraient à dire: « Je vais te tuer, ce qui me permettra d'atteindre mon but (émigrer, devenue riche, vers un pays chaud), donc, le bonheur ». Nous appellerons cette présupposition X. Alors que celle de Jan serait: « Je suis ton frère, j'ai beaucoup d'argent, je suis venu vous chercher, toi et maman, pour que

²³² Par exemple, en ne considérant que le sens littéral, Martha peut simplement comprendre que Jan n'a plus besoin de ses services hôteliers pour le moment, mais que plus tard il pourra la rappeler.

²³³ Pour le récepteur, le « tout sera réglé » représente autant Jan qui s'imagine ayant dévoilé son identité que son propre meurtre (ce que projette Martha).

²³⁴ Eco parlerait d'une prévision que l'auteur effectue en fonction de la manière dont il croit que son lecteur-modèle devra interpréter les

vous viviez heureuses » (nous l'appellerons Y). Nous pourrions schématiser de la sorte le fonctionnement de ces présuppositions :

Dans le contenu de la réplique de Martha (que nous reprenions n'importe quel exemple cité plus haut),

- Martha dit son énoncé en présupposant X;
- Jan comprend l'énoncé en présupposant Y.

De la même manière, dans le contenu de la réplique de Jan :

- Jan dit son énoncé en présupposant Y;
- Martha comprend l'énoncé en présupposant X.

Les présuppositions X et Y peuvent se fondre dans le même contenu « fonctionnel » des répliques sans que jamais les interlocuteurs ne s'en aperçoivent : seuls les récepteurs peuvent comprendre, car la pièce leur a préalablement fourni toutes les informations nécessaires. De cette manière, il s'élabore chez les personnages « [...] une dialectique entre tromperie et vérité à deux niveaux textuels différents²³⁵. »

Nous allons préciser cela à l'aide de la notion de « lecteur-modèle » d'Umberto Eco. En écrivant *Le Malentendu*, Camus a fourni les informations nécessaires pour que son récepteur (« lecteur-modèle ») connaisse le fonctionnement sous-jacent de l'histoire. C'est le cas « [...] où les attitudes propositionnelles des personnages concernent les relations S-nécessaires de la fabula [...] »²³⁶. C'est ce mécanisme de confusion, d'incompréhension du discours qui reste obligatoire, car il conduira au dénouement tragique.

D'autres éléments peuvent-ils, dans la pièce, causer des malentendus ? Qu'il s'agisse de Martha ou de Jan, les personnages peuvent parler, présupposant chacun leur secret, et, de toute la durée de la pièce, seuls les récepteurs en seront conscients. Dans ce cas, si nous mettons de côté le contenu littéral du texte, nous pouvons considérer la

informations qu'il fournit dans son texte, pour orienter ce dernier dans la direction qu'il désire et ainsi créer certains effets d'interprétation.

²³⁵ Eco, *op. cit.*, p. 221.

présupposition comme faisant partie intégrante des processus inférentiels des personnages lors de leur interprétation des énoncés²³⁷ : ils font constamment appel au bagage de leurs connaissances encyclopédiques pour décoder et même prévoir les énoncés de leur vis-à-vis. De cet accès à des informations extérieures, il s'ensuit une construction de références qui octroie un sens secondaire s'ajoutant au sens littéral des mots ainsi qu'à la valeur de vérité (vraie ou fausse) de l'énoncé. Cela procure une connotation souvent complexe à travers laquelle l'interlocuteur²³⁸, en interprétant, peut déformer l'énoncé (1) en prêtant des idées (vraies ou fausses) à l'interlocuteur, et (2) en donnant un nouveau sens à l'énoncé, même lorsqu'il s'agit du seul sens littéral des mots, entre autres, en faisant appel à des émotions (négatives ou positives).

Pour tenter de mieux cerner cette dynamique, voyons de plus près une hypothèse qui expliquerait cette difficulté de communiquer entre Martha et Jan. Elle consisterait en l'absence relative de ressemblance entre leur pensée [P] (celle du personnage qui parle, aussi connue du récepteur mais non de l'interlocuteur sur scène) et la forme littérale des énoncés [E] (le contenu linguistique des répliques de chaque personnage) à travers le contexte d'énonciation²³⁹ [C]. Par rapport à ce à quoi ils font référence, la difficulté communicationnelle des personnages réside en ce qu'ils ne partagent pas les informations nécessaires pour que leurs énoncés soient correctement interprétés en contexte. En

²³⁶ Eco, *op. cit.*, p. 217.

²³⁷ Les interlocuteurs dépassent le seul contenu des mots pour leur présupposer un autre sens.

²³⁸ Comme nous l'avons vu plus haut, les deux personnages fonctionnent de la même façon. Dans notre explication, ils peuvent donc indifféremment occuper la place de l'interlocuteur ou de l'interlocutrice.

²³⁹ Contexte qui, rappelons-le, est autant constitué des données sensorielles liées à l'environnement (et aux sens de l'individu) qu'aux connaissances encyclopédiques, celles de la langue, de l'interlocuteur, etc. Il s'agit des informations locales, liées au seul contexte de la communication, et des informations globales (partagées constamment par nombre de personnes, comme le code linguistique).

d'autres termes, « Si P, interprété relativement à C, partage certaines de ses implications, mais pas toutes, avec E, interprété relativement à C, alors la ressemblance entre P et E est partielle²⁴⁰. » Cela décrit exactement les exemples que nous avons fournis plus haut: n'ayant chacun accès qu'à une quantité partielle d'informations, Jan et Martha sont réduits à n'entendre dans la bouche de l'autre qu'un sens partiel, celui, littéral, déterminé par la convention linguistique, et celui, implicite, de leurs propres présuppositions (X et Y).

Explicitations et implicitations sont deux résultats distincts du processus d'interprétation pragmatique, les premières correspondant à ce qui est explicitement communiqué dans l'énoncé, les secondes correspondant à ce qui est implicitement communiqué²⁴¹.

Dans ce cas particulier d'incompréhension, le problème consiste non en ce que les interlocuteurs répondent d'autre chose que ce qui est lié à l'énoncé explicite, mais justement en ce qu'ils ne puissent avoir suffisamment d'éléments pour comprendre ce qui est communiqué implicitement, pour saisir la profondeur du sens.

En relation à ce procédé de communication, ajoutons que tout être humain développe une capacité à comprendre les non-dits. Chaque personne use de différents processus d'interprétation²⁴² qui, pour approximatifs qu'ils restent, permettent parfois de trouver une explication satisfaisante à un problème, un sens suffisant à un état d'incompréhension. Dans ce cas, il ne faut pas seulement considérer les informations lacunaires que fournit chaque personnage, mais aussi leur incapacité respective à décoder ce qui dépasse le sens littéral du discours, chacun demeurant concentré sur l'intention qu'il prémédite. À cet égard, Gauker précise:

[...] the hearer's point of view cannot be constitutive because the hearer's objective ought to be to identify the proposition that the speaker intends the hearer to recognize as the proposition toward which

²⁴⁰ Reboul et Moeschler, *op. cit.*, p. 166.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 92.

²⁴² N'oublions pas de mentionner les revers de ce mécanisme: systématiser et croire les interprétations fondées sur des données insuffisantes peut aussi s'appeler « paranoïa »...

the speaker intends the hearer to take a certain attitude on the basis of his or her choice of words and the context²⁴³.

Toutefois, les personnages semblent conscients de n'être pas clairs, car leurs secrets leur empêchent l'accès à des énoncés « sûrs », dont le simple but consiste à être vraiment compris par l'autre. Dans une atmosphère de sombre neutralité, la pièce tisse un réseau de non-dits²⁴⁴ et les répliques des personnages rendent impossible la reconnaissance de signes et l'intelligence générale du sens, ce qui donne aux paroles et aux événements un caractère étrange, sibyllin. De manière probablement volontaire, Camus confirme au récepteur cette lacune qui est entretenue au niveau du sens²⁴⁵:

[Martha, à sa mère] Non, si le bonheur de sa fille est encore à construire. Je ne comprends pas ce que vous me dites. Je ne reconnais pas vos mots. [...] (MA: 226)

Un autre extrait illustre à la fois l'utilisation de la présupposition et la difficulté de communiquer qu'elle occasionne:

[Jan, commentant la durée de son séjour] [...] Cela vous paraît bizarre, sans doute. Mais, vraiment, je ne sais pas. Pour rester dans un endroit, il faut avoir ses raisons – des amitiés, l'affection de quelques êtres²⁴⁶. Sinon, il n'y a pas de motif de rester là plutôt qu'ailleurs. Et, comme il est difficile de savoir si l'on sera bien reçu, il est naturel que j'ignore encore ce que je ferai.

[Martha] Cela ne veut pas dire grand-chose.

[Jan] Oui, mais je ne sais pas mieux m'exprimer. (MA: 185)

Et enfin, l'exemple d'un double malentendu, à la fois simple (mauvaise définition du terme utilisé) et complexe (ne relève pas de la même présupposition):

[Martha], avec une dureté soudaine. Ah ! j'oubliais ! Vous avez de la famille ?

[Jan] J'en avais. Mais il y a longtemps que je l'ai quittée.

²⁴³ Christopher Gauker, « Domain of Discourse », dans *Mind*, vol. 106, 1997, p. 23.

²⁴⁴ Non-dits qui s'adressent seulement au récepteur, le seul à comprendre ce qui se passe devant l'expression des deux points de vue (Jan/Martha).

²⁴⁵ Insuffisance en laquelle consistait même, pour lui, l'essence de la tragédie. Nous y reviendrons en détail à la section V.1.3.

²⁴⁶ Cette allusion fournit un nouvel exemple, cette fois où Jan, par la suggestion, tente de faire reconnaître la présupposition de son discours.

[Martha] Non, je veux dire: « êtes-vous marié ? » (MA: 179)

À l'instar de Martha dont le but fera l'objet de la section suivante, Jan « souffre » d'un désir profond, celui d'être reconnu. Cependant, ce but n'est pas existentiel, lié à un bonheur final comme pour sa sœur:

[Jan, s'adressant à Maria] Ce n'est pas le bonheur que nous sommes venus chercher. Le bonheur, nous l'avons. (MA: 168)

Il s'agit pour lui de renouer, de combler une perte qui semble, à tout le moins, s'imposer entre lui et la jouissance d'un bonheur qu'il sait accompli.

[...] Seulement, on ne peut pas être heureux dans l'exil ou dans l'oubli. On ne peut pas toujours rester un étranger. Je veux retrouver mon pays, rendre heureux tous ceux que j'aime. Je ne vois pas plus loin. (MA: 173)

Ce dessein constituera surtout un dispositif opératoire grâce auquel la diégèse de la pièce rendra tragique sa conclusion. Par son discours, ses descriptions fantastiques du pays où il habite, le personnage de Jan précipitera l'attraction idéale de Martha devant son rêve, rompant ainsi sans le savoir, et de façon irrévocable, toute possibilité ultérieure de survie.

IV.3 Cognition et comportement

IV.3.1 Une existence de l'en-devenir

[Martha] Il y a des plages humides, toutes sonores du cri des mouettes, ou des grèves dorées dans le soir sans limites.

Albert Camus, *Le Malentendu*, p. 170.

Tout ce qui fait travailler et s'agiter l'homme utilise l'espoir.

Albert Camus, *Le Mythe*, p. 98.

L'avenir est la seule transcendance des hommes sans dieu.

Albert Camus, *L'Homme révolté*, p. 213.

Si l'on a pu écrire que « [...] Camus a eu la révélation de cette part de l'homme qui aspire au bonheur éternel²⁴⁷ », le personnage de Martha en reste probablement la plus intense illustration. Son cas devient même exemplaire, car il donne la mesure de l'infinie détresse qui poursuit le personnage devant son impossible bonheur. Pour elle, quelque chose s'impose contre tout: il vaut mieux devenir plutôt qu'être. Dans cette partie de l'analyse, nous allons nous attarder à la dynamique centrale du but qui coordonne l'ensemble des actions de Martha, à partir de laquelle l'histoire de la pièce devient possible. Mais en quoi consiste ce but ? Sans doute en une représentation idéalisée du bonheur²⁴⁸, laquelle soustrait Martha du présent de son existence pour la projeter sans cesse dans le futur de sa réalisation potentielle. Dans *Le Mythe de Sisyphe*, Camus en explique bien le fonctionnement:

De même et pour tous les jours d'une vie sans éclat, le temps nous porte. Mais un moment vient toujours où il faut le porter. Nous vivons sur l'avenir: « demain », « plus tard » [...]. Ces inconséquences sont admirables, car enfin il s'agit de mourir²⁴⁹.

Ce but consiste pour elle à quitter cette froide et triste Tchécoslovaquie pour épanouir enfin sa jeunesse dans une Afrique du Nord embrasée par le soleil. Sans l'aborder longuement, il est intéressant de mentionner que ce lien

²⁴⁷ Pasqua, *op. cit.*, p. 49-50.

²⁴⁸ « [...] le bonheur n'est pas une libération des passions, c'est plutôt la passion suprême. » (« Préface », dans Camus, *Théâtre, récits, nouvelles*, *op. cit.* p. XIX).

²⁴⁹ Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, *op. cit.*, p. 29-30.

pratiquement sacré que Camus entretient entre le soleil de son Algérie natale et le bonheur reste manifeste dans plusieurs autres œuvres, dont *Noces*, où la ville de Djémila devient « [...] le symbole de cette leçon d'amour et de patience qui peut seule nous conduire au cœur battant du monde²⁵⁰. » Évidemment, dans *Le Malentendu*, cette dépendance du bonheur à la notion de but à atteindre a déjà été soulignée. En 1971, Claude Treil confirmait que « Martha [était] obsédée par l'idée de trouver un bonheur terrestre au pays du soleil dont elle rêve²⁵¹. »

Pour la première fois dans le texte de la pièce, ce rêve se manifeste :

[Martha] Ah ! mère ! Quand nous aurons amassé beaucoup d'argent et que nous pourrons quitter ces terres sans horizon, quand nous laisserons derrière nous cette auberge et cette ville pluvieuse, et que nous oublierons ce pays d'ombre, le jour où nous serons enfin devant la mer dont j'ai tant rêvé, ce jour-là. Vous me verrez sourire²⁵². (MA: 160)

Plus loin, ce rêve apparaît différemment :

[Jan, s'adressant à Martha] [...] je viens d'Afrique. (*Elle a l'air de ne pas comprendre.*) De l'autre côté de la mer.

[Martha] Je sais. (*Un temps.*) Vous y allez souvent ?

[Jan] Assez souvent.

[Martha] elle rêve un moment, mais se reprend. [...] (MA: 177)

Plus loin encore, la pièce le présente avec plus de précisions :

[Jan] [...] Oui, c'est un beau pays.

[...]

[Martha], avec un nouvel accent. J'y ai souvent pensé. Des voyageurs m'en ont parlé, j'ai lu ce que j'ai pu. Souvent, comme aujourd'hui, au milieu de l'aigre printemps de ce pays, je pense à la mer et aux fleurs de là-bas. (*Un temps, puis, sourdement.*) Et ce que j'imagine me rend aveugle à tout ce qui m'entoure²⁵³.

Il la regarde avec attention, s'assied doucement devant elle.

²⁵⁰ *Noces*, dans Camus, *Essais*, op. cit., p. 61.

²⁵¹ Treil, op. cit., p. 95.

²⁵² Notons bien que Martha et sa mère sont toutes deux incluses dans le discours, mais le rêve, tel qu'il s'élabore dans la pièce, ne provient que de Martha.

²⁵³ Cela illustre à la fois l'impossibilité pour Martha de vivre dans le présent, mais c'est aussi cela qui justifiera la possibilité de commettre des meurtres, car rien d'autre n'a d'importance.

[Jan] Je comprends cela. Le printemps de là-bas vous prend à la gorge, les fleurs éclosent par milliers au-dessus des murs blancs. Si vous vous promeniez une heure sur les collines qui entourent ma ville, vous rapporteriez dans vos vêtements l'odeur de miel des roses jaunes. (MA: 201-202)

Encore:

[Martha] je n'ai plus de patience en réserve pour cette Europe où l'automne a le visage de printemps et le printemps odeur de misère. Mais j'imagine avec délices cet autre pays où l'été écrase tout, où les pluies d'hiver noient les villes [...] (MA: 203)

Et enfin:

[Martha, en parlant du soleil] J'ai lu dans un livre qu'il mangeait jusqu'aux âmes et qu'il faisait des corps resplendissants, mais vidés par l'intérieur. [...] Oui, j'en ai assez de porter toujours mon âme, j'ai hâte de trouver ce pays où le soleil tue les questions. (MA: 163-164)

Mais sur ce dernier exemple, la pièce reste équivoque: être taciturne s'il en est, Martha n'expose jamais les questions qui la dévorent. Cet aparté d'une relation consciente face à l'absurde (le cas de Caligula) semble lier avec ténuité la manière dont Martha perçoit son existence.

Doucement, nous voyons se dessiner la profonde influence que la définition du but occupera dans la pièce. Nous sommes dans le haut lieu du fantasme et du simulacre: Martha adoptera un double regard, celui qui voit, et celui qui croit voir. Son être, s'articulant tout entier autour de son projet, rend son présent seulement potentiel. Sa vie reste à définir, son identité à former: « This view thus involves the self-concept as a goal in the dynamics of behavior, as the person moves from the present toward the future²⁵⁴. » En attendant, telle une machine, elle calcule les actes qui réaliseront son dessein.

Cette portée constante du futur rend l'existence de Martha perpétuellement insatisfaisante, multipliant les variations d'un objectif qui relève surtout du rêve. Le personnage ébauche sans cesse des croyances négatives dans la perception qu'il entretient de lui-même, perception liée aux espoirs, aux émotions qu'il suscite. Tuer mine. Surtout

lorsque la vie n'est pas d'elle-même vouée au crime, mais veut plutôt l'être tout entière au bonheur: Martha se lie à l'infamie parce qu'elle désire (mal) le bonheur. Ariela Lazar commente ce phénomène:

Self-deception is a species of motivated irrationality: it is generally to consist of a process which results in the subject's holding an irrational belief the formation of which is partially due to the presence of a desire or some other evaluative attitude²⁵⁵.

Le comportement du personnage nous mène irrévocablement au paradoxe. Aussi distante Martha semble-t-elle se trouver de son but, aussi puissamment développe-t-elle les moyens de l'atteindre. Le temps extrêmement long de cette situation désagréable dans laquelle elle baigne, présente dans toute la pièce, indique à quel point l'incertitude, les chances de nourrir un échec entretiennent l'atmosphère négative qui la dévaste²⁵⁶. Ce processus dynamique qui engage positivement ou négativement un individu dans son existence est ainsi décrit par MacLeod: « Behaviour is activated or inhibited not through the occurrence of a positive or negative event but through the anticipation that such an event will occur²⁵⁷. » Le comportement de Martha l'intègre dans une relation aux événements surtout négatifs, à un niveau situé près de la tristesse, au cœur de l'insensibilité. Elle commente d'ailleurs: « Et cette maison, [...] personne n'y trouvera jamais l'abandon ni la chaleur. » (MA: 219)

Mais comment ce processus s'élabore-t-il chez notre personnage ? D'abord, la formation du but de Martha nous semble singulière. En effet, sa relation à l'existence, si elle ne ressort complètement d'un fonctionnement normal, paraît en plusieurs points inusitée. En effet, les objectifs sont habituellement nombreux et temporaires. Au contraire, Martha ne se concentre que sur un seul rêve et le fait se

²⁵⁴ Carver et Scheier, *op. cit.*, p. 65.

²⁵⁵ Ariela Lazar, « Deceiving Oneself or Self-Deceived ? On the formation of Beliefs "Under the Influence" », dans *Mind*, vol. 108, avril 1999, p. 266.

²⁵⁶ Snyder et al., *op. cit.*, p. 808.

refléter dans toutes les facettes de sa vie. Ce mouvement malsain, la motivation qui pousse Martha à vouloir atteindre un but unique, découle de la création d'informations auto-référentielles, un modèle cognitif où l'on se représente soi-même²⁵⁸. Des critères personnels sont aussi opérants dans ce genre de pensée prospective. La croyance dans la possibilité de résoudre un problème, le désir de faire diminuer le niveau de stress, sont autant de « mouvements » cognitifs qui s'effectuent sur le mode de l'appréhension:

[...] hope can be conceptualised in terms of a goal directed thinking process in which the person considers two related components-pathways and agency thoughts. Pathways thoughts involve the perceived ability to produce one or more workable routes to a desired goal²⁵⁹.

Le présent de Martha reste ainsi toujours inachevé. Elle laisse de côté ses propres percepts, ceux qui proviennent de son environnement immédiat, pour ne plus penser que par projection, en actualisant par son imagination ce qu'elle vivra une fois partie. Malheureusement, la création de ce simulacre de sens interfère avec la réalité de la pièce: « By playing through experiences that haven't happened, a person can create affect for events that are imaginary²⁶⁰. »

Au cours de la formation cognitive des buts, ceux-ci se distinguent par degré d'abstraction, par une forme hiérarchique de sous-buts²⁶¹ qui se subsument tout en formant une boucle de rétroaction: « The output function of a superordinate loop consists of the resetting of reference values at the next lower level of abstraction [...]²⁶² ». Les buts « inférieurs », s'ils varient en importance²⁶³, tendent

²⁵⁷ MacLeod et al., *op. cit.*, p. 71.

²⁵⁸ Les extraits textuels que nous avons cités plus haut sont autant d'exemples où Martha se représente elle-même, et dans ce cas précis, dans un environnement particulier, celui du pays où elle veut habiter.

²⁵⁹ Snyder et al., *op. cit.*, p. 807-808.

²⁶⁰ Carver et Scheier, *op. cit.*, p. 141.

²⁶¹ Dont le sous-but, central à la pièce, de tuer Jan.

²⁶² Carver et Scheier, *op. cit.*, p. 69.

²⁶³ Parmi ces « buts inférieurs », pour Martha, nous retrouvons autant les activités qui visent à entretenir l'auberge, que le jeu de simulations adressé aux clients (faire semblant de fournir un service d'hôtellerie normal), et enfin, leur assassinat.

tous vers ce même bonheur, cet ultime départ vers le soleil; la seule véritable intention de Martha. Mais cette résolution finale est lente à prendre forme.

Parallèlement à l'élaboration de ces « buts inférieurs » apparaissent aussi ce qu'il conviendrait d'appeler des « anti-buts », des éléments à éviter parce qu'ils pourraient différer ou même empêcher la réalisation de l'objectif principal. Ces derniers se développent parallèlement selon les deux axes suivants: « [...] cognitive set that is based on a reciprocally derived sense of successful (a) agency (goal directed determination) and (b) pathways (planning of ways to meet goals) [...] ²⁶⁴ ».

C'est contre le second palier (b) de cette dynamique que s'inscrit Jan. D'entrée de jeu, son arrivée à l'hôtel semble menaçante pour Martha: son discours n'est effectivement pas celui d'un client ordinaire. Ses paroles, le malaise que suscite leur étrangeté, rendent rapidement la situation intenable pour une Martha qui s'empresse d'apporter quelques précisions:

[Martha] Écoutez, je vois qu'il me faut vous donner un avertissement. Le voici. En entrant ici, vous n'avez que les droits d'un client. [...] Mais vous n'avez pas à vous soucier de notre solitude, comme vous ne devez pas vous inquiéter de nous gêner [...] (MA: 181)

À travers sa réplique, Martha montre bien qu'elle croit que le fait de se rapprocher de Jan, cet étrange client, peut menacer la réalisation de son dessein, et elle n'entend pas rester passive: elle prend de rapides décisions, se comporte efficacement pour éviter cet écueil (rester froide, couper la possibilité de communiquer, etc.). Toute tendue vers son but, Martha ne se permet aucun « écart ». Ses agissements s'harmonisent comme si *un seul plan* pouvait lui permettre de parvenir à ses fins. Pour atteindre le soleil, elle contourne *tout* ce qui pourrait l'arrêter:

²⁶⁴ C.R. Snyder, C. Harris, J.R. Anderson, S.A. Holleran., L.M. Irving, L. Yoshinobu, J. Gibb, C. Langelle et P. Harney, « The Will and the Ways:

[Martha] [...] Ce que j'ai d'humain n'est pas ce que j'ai de meilleur. Ce que j'ai d'humain, c'est ce que je désire, et pour obtenir ce que je désire, je crois que j'écraserai tout sur mon passage.

[Jan], *il sourit*. Ce sont des violences que je peux comprendre. Je n'ai pas besoin de m'en effrayer puisque je ne suis pas un obstacle sur votre chemin. [...] (MA: 204)

C'est ici que Jan a tort. D'une part, il ignore être le dernier moyen par lequel, à travers sa mort, sa sœur croira pouvoir atteindre ce but; d'autre part, ses paroles de réconfort sont perçues négativement, comme un obstacle.

Contrairement à l'idéal qu'en fait Martha, la poursuite de son but la déshumanise: elle perd une individualité, une identité qui ne s'incarne que dans un quotidien mécanique, aliénant au point d'y inclure le meurtre. Son seul désir ne consiste désormais qu'à se satisfaire. Cette question cognitive élaborée par le personnage dans la construction de son idéal morbide, avant justement que l'extrapolation de ce processus ne rende inadapté (pathologique) son comportement, découle d'un problème philosophique: comment se fait-il que l'être humain puisse « connaître » des caractéristiques de son environnement sans qu'elles aient pu être évaluées empiriquement, sans qu'il en ait eu l'expérience ?

L'insuffisance de Martha tient aussi dans l'absence de vérités extrapolées dans le futur: rien ne prouve, à l'extérieur d'elle-même, que son objectif ressemblera vraiment à ce qu'elle croit. Au-delà de sa réalisation - être libre de fortune, quitter son pays gris pour un autre près de la mer, laisser enfin s'épanouir la joie de la jeunesse -, elle n'a jamais pensé à son état d'esprit une fois qu'elle possédera tout ce qu'elle croit désirer dans le présent de son horrible existence, et cette inconscience la poursuit. Dans son imagination, elle projette le futur d'une femme abstraite (elle-même) qui ne semble plus offrir de prises au malheur, replète de l'objectif enfin réalisé qu'elle croit suffisant

pour entretenir l'essence de son bonheur, sans jamais que ne soient cumulées les conditions de son actualisation. Ici, les moyens sont devenus fin.

Puisque « un des effets du système interprétatif [...] est de fournir des conclusions quant à la validité des croyances de l'individu²⁶⁵ [...] », l'ensemble de la conception du monde de Martha, de ses valeurs face aux autres, se définit en fonction de son objectif imaginaire, ce qui entraîne une nette distorsion dans son interprétation des situations, des paroles, etc., comme nous l'avons déjà vu avec son frère Jan. Outre les caractéristiques du contexte d'énonciation, la clarté des énoncés et celle de leur contenu implicite, etc., le contenu des concepts utilisés est propre à provoquer des erreurs lors de l'interprétation: plus les mots sont riches (multiplicité du sens) ou vagues²⁶⁶, plus il est difficile pour l'interlocuteur de savoir clairement à quoi il est fait allusion, non pas parce que le mot n'est pas précis, mais parce qu'il reste impossible de le saisir dans son intégralité.

À travers la construction magnifiée de son rêve, Martha se noie. L'éternel présent dans lequel elle baigne depuis tant d'années est nié, suspendu. Elle entretient ces « croyances irréelles », idéalisées dans le crime, et les fixe sous la forme d'une insatisfaction d'elle-même. Le personnage reste ainsi d'une intacte froideur, en cumulant des raisonnements et des justifications parfaitement rationnels. C'est que ce genre d'idéal prospectif affecte le comportement exactement comme les croyances normales, en se manifestant à travers un raisonnement pratique et théorique²⁶⁷. Tout le problème réside dans la perte de prise sur la réalité. En regard de son but, Martha opère le transfert du « je veux » au « je dois ». Cette

²⁶⁵ Reboul et Moeschler, *op. cit.*, p. 115.

²⁶⁶ Par rapport à l'utilisation qui en est faite, comme dans l'expression « une terre de soleil » (MA: 192) qui permet, grâce aux informations périphériques, d'identifier un pays d'Afrique du Nord, mais pas lequel.

²⁶⁷ Lazar, *op. cit.*, p. 266.

orientation s'illustre merveilleusement à travers l'indéfectible responsabilité à laquelle elle s'assujettit, même si cette obligation demeure celle du meurtre. Son idéal de bonheur se construit exactement au revers d'une vie en apparence punitive. C'est ici que sa perception du monde devient le « [...] milieu effectif où coexistent vision "réelle" et vision "hallucinée" [...] [qui s'offrent] comme deux modes de signification du sensible²⁶⁸. » Pour Martha, la vie n'a plus de valeur reconnue, elle est devenue un système de « possibles » en inadéquation avec la réalité. Elle ne voit rien clairement²⁶⁹: son imagination influence sa manière de voir son existence au point qu'elle ne vivra plus que pour son rêve, rêve qui l'incitera à sortir de la réalité véritable, celle des autres, celle de Jan et de sa mère...

Malheureusement pour Martha, il reste impossible de prédire nos sentiments futurs. Malgré tous les rêves et les choix liés aux actions présentes, le bonheur contenu dans les espoirs reste fondamentalement incertain. À la fin de la pièce, nous voyons cette haine meurtrie, déçue, cette incapacité d'atteindre le bonheur se diriger contre Jan qui reçoit d'un coup toute la responsabilité. La poule aux œufs d'or a été éventrée et, avec elle, l'impossibilité d'atteindre le bonheur est devenue irréversible. Qu'il soit lacunaire ou indolent, clos ou hostile, le comportement de Martha reste inadapté, et cette inadaptation aura étendu ses ramifications tentaculaires à l'intérieur d'elle-même: tout se vit toujours depuis cet état de « latence introspective ».

²⁶⁸ Ouellet, *op. cit.*, p. 199.

²⁶⁹ Son but n'est pas une hallucination sensorielle, mais plutôt une obsession.

IV.3.2 Une rhétorique de l'insuffisance

Le comportement prospectif que nous venons d'étudier s'inscrit à la source même de la résignation existentielle de notre personnage. L'apparente pauvreté des affects de Martha passe par l'impossibilité d'accepter sa vie *hic et nunc*. Il y a rupture, dysphorie, entre ce que le présent propose de négligeable et ce que le futur peut offrir d'incommensurable: voilà le jeu de ses attentes existentielles. Cet ancrage dans l'avenir est conséquent de la création d'un idéal à partir duquel un certain « transfert de réalité » peut s'opérer. Cette situation entretient un constant état de tension, qui sera suivi du déroulement accéléré des événements, de la fin tragique, du suicide qui impose la conclusion de cette impossible délivrance. Mais voyons maintenant comment s'élabore la constance de ce comportement²⁷⁰ plus général, celui de l'insuffisance, qui participe, avec l'organisation des buts que nous venons d'approfondir, de cette froideur relationnelle, de cette indolence, de l'absence d'empathie qui conduisent à une véritable insensibilité.

Avant d'aller plus loin, nous allons présenter une suite d'extraits textuels qui, selon nous, illustrent particulièrement bien cette insuffisance de la part de Martha:

a) D'abord, il s'agit de froideur et d'amoralité:

[Martha, parlant de Jan à sa mère] [...] il exagère l'allure de l'innocence. *Que deviendrait le monde si les condamnés se mettaient à confier au bourreau leurs peines de cœur ?* C'est un principe qui n'est pas bon. Et puis son indiscretion m'irrite. Je veux en finir. (MA: 192)

b) Ensuite, dans le ton qu'elle emploie pour confirmer froidement à Maria l'agonie de la situation, à la fin de la pièce, lorsque sont consommés le meurtre du frère et le suicide de la mère:

[Martha] Ne me touchez pas. Restez à votre place. Il n'y a rien de commun entre nous, (*Un temps.*) Votre mari est mort cette nuit, je vous assure que cela n'est pas une plaisanterie. Vous n'avez plus rien à faire ici. (MA: 236)

²⁷⁰ Le terme « attitude » serait peut-être plus approprié.

c) Puis, poursuivant son austère propos:

[Martha, s'adressant toujours à Maria] [...] *J'entends mal les mots d'amour, de joie ou de douleur.* (MA: 237)

d) Et encore:

[Martha] [...] Je me fais une autre idée du cœur humain et, pour tout dire, *vos larmes me répugnent.*

[Maria] Ce sont les larmes des joies perdues à jamais. Cela vaut mieux pour vous que cette douleur sèche qui va bientôt venir et qui pourrait vous tuer sans un tremblement.

[Martha] *Il n'y a pas là de quoi m'émouvoir.* Vraiment, ce serait peu de chose. Moi aussi, j'en ai assez vu et entendu, j'ai décidé de mourir à mon tour. (MA: 239)

e) Enfin, elle fait part à Maria de son ultime prescription:

[Martha] [...] *Priez votre Dieu qu'il vous fasse semblable à la pierre.* C'est le bonheur qu'il prend pour lui, c'est le seul vrai bonheur. *Faites comme lui, rendez-vous sourde à tous les cris, rejoignez la pierre pendant qu'il en est temps.* Mais si vous vous sentez trop lâche pour *entrer dans cette paix muette,* alors venez nous rejoindre dans notre maison commune. (MA: 243-244)

À travers ce comportement insuffisant, et en liaison directe avec la définition du but que nous avons étudiée à la section précédente, nous remarquons en premier lieu le transfert des préoccupations associées au monde (ex.: la croyance d'occuper une position utile socialement) et la construction de limites, la perte des potentialités du présent de la vie: les informations sensorielles ne sont plus gérées que *par habitude*, sans surprise, dans une conception amoindrie de la réalité²⁷¹. De ce phénomène découle une perte générale de sensibilité, de la capacité à s'émerveiller, puisque la répétition des mêmes percepts finissent par supprimer la « joie de nouveauté », en n'y accordant plus aucune attention. La diégèse de la pièce est ainsi toute préparée pour peindre avec acuité l'absurdité de la condition humaine, sans que Martha, malheureusement, n'y prenne part consciemment. Peut-être pouvons-nous même considérer la question du conditionnement:

The [behavioural inhibition system] is a system which is sensitive to signals of aversive outcomes (punishment or frustrative nonreward), and inhibits ongoing behaviour when an aversive outcome is perceived as likely²⁷².

Il ne s'agit plus que d'une indifférence du moment présent fondé sur les possibilités de l'avenir, témoignant d'un conditionnement négatif, de la fermeture conséquente à l'accumulation de mauvaises expériences²⁷³.

De son côté, Schwarz précise encore mieux ce processus dans son article « Emotion, Cognition and Decision Making »: « [...] individuals are motivated to avoid the experience of regret or disappointment and hence make decisions in a way that minimises the likelihood of these emotions²⁷⁴. » Le comportement de Martha se pose ainsi de manière différée²⁷⁵; elle ne suit pas seulement à la lettre des conventions sociales définies, mais se soumet elle-même à un cadre rigide d'activités. Ce n'est plus qu'une vie « en-devenir » puisque celle-ci n'existe qu'en fonction du but qu'elle s'est donné.

Mais Martha refuse-t-elle vraiment de se « mettre en mouvement », comme le suggère l'étymologie du mot « émotion » ? Nous croyons plutôt que sans être vraiment incapable de vivre des émotions, elle arrive surtout à résister à certains besoins, en vue d'agir dans les circonstances qui conviendront le mieux, c'est-à-dire celles qui s'inscrivent dans le plan visant l'atteinte du but qu'elle s'est fixé. Face à Jan, par exemple, elle paraîtra imperturbable, alors qu'elle n'économise ni paroles ni actions pour convaincre sa mère de l'aider à commettre le meurtre définitif, ni pour perpétrer celui-ci. Il s'agit surtout d'une

²⁷¹ Ce qui n'est pas le cas, par exemple, avec l'enfant chez qui la représentation du monde reste modifiable, changeante, adaptée aux rêves qui se mêlent avec la « réalité ».

²⁷² MacLeod et al., *op. cit.*, p. 70.

²⁷³ La définition de croyances fausses concernant d'hypothétiques événements qui feraient obstacle à la réalisation du but peut entrer dans cette catégorie (ces « expériences » sont cependant imaginées).

²⁷⁴ Schwarz, *op. cit.*, p. 436.

²⁷⁵ Distance spatiale (elle veut émigrer vers un autre pays) et temporelle (cette équipée salvatrice se situe dans le futur).

grande maîtrise des pulsions, de la capacité à retarder la satisfaction de ses besoins en vue de la réalisation de son but...

Pourtant, cette « difficulté à ressentir des émotions » pourrait également ressembler à une forme d'*anhédonie*²⁷⁶, puisque notre personnage semble vivre un certain engourdissement face à plusieurs émotions²⁷⁷ (une rupture avec ce qui est vécu dans le présent de son existence, une absence complète d'intérêt pour les sentiments des autres, etc.) Mais Martha n'a peut-être simplement pas conscience de ce qui se passe en elle, et ce serait son incapacité à nourrir de l'empathie²⁷⁸ qui l'indiquerait. Comme nous l'avons constaté chez Caligula, si l'empathie se développe à partir de la conscience de soi, c'est parce que la perception des émotions propres à l'individu permet d'être plus efficacement à l'écoute de celles des autres, c'est la capacité à se faire aimer, à décoder des signaux, verbaux ou non, etc. Coupée des réactions émotionnelles normales par son but qui, seul, l'obnubile, Martha teinte son existence de grisaille; tout désormais coule dans une morne neutralité, le travail, les relations humaines, même le meurtre. Son être entièrement dirigé vers l'abstraction de son rêve, elle ne conserve plus ni attirance, ni aversion envers quoi que ce soit d'autre²⁷⁹.

Ceci considéré, la question de la pauvreté des affects chez Martha nous semble maintenant plus claire. Il ne peut s'agir d'une désensibilisation complète face au monde, car ce comportement apathique nierait la base même d'une pensée de l'en-devenir. En effet, une réponse émotionnelle trop faible

²⁷⁶ L'incapacité pathologique à éprouver du plaisir.

²⁷⁷ Cependant, pas toutes les émotions. Mais, elle ressent bien de l'excitation lorsqu'elle parle (ou entend parler) de son but, elle manifeste bien de la colère et de l'irritation envers Jan.

²⁷⁸ Du grec *empathia*, qui signifie « sentir intérieurement ».

²⁷⁹ Le seul intérêt que son frère Jan suscitera en elle apparaît lorsqu'il se met à décrire le pays où elle désire tant vivre (voir MA: 201-205). Cela précipitera la mort de Jan qui, sans le savoir, aura détourné Martha des doutes sur le bien-fondé de son assassinat, doutes qui auraient écarté la pièce de sa finale tragique.

induit des comportements trop ténus pour éviter les dangers, l'inverse de ce que Martha dirige contre son frère dont le discours, abusivement « intime » pour elle, est perçu comme une menace. Nous sommes donc du côté d'Edward Freeman lorsqu'il écrit: « Martha is embittered and warped beyond redemption. Her emotions are totally atrophied [...] ²⁸⁰ », mais les inhibitions de son comportement, comme l'absence de « coups d'éclat » et la fermeture aux gens et au monde extérieur, ne restent qu'une mise entre parenthèses de son être présent, justement parce qu'elle entretient l'obsession de partir vers un pays chaud et ensoleillé.

À la lumière de ce but dont nous avons longuement discuté, un apparent paradoxe s'efface: si nous ne considérons que son indolence, comment Martha pourrait-elle se faire aussi autoritaire (surtout avec sa mère) ? C'est qu'elle désire atteindre son but, quoi qu'il en coûte, puisqu'il s'agit pour elle de la seule possibilité de délivrance. Cela nous permet de revenir à l'aspect destructeur de l'action que nous avons vu chez Caligula. « Le passage à l'acte survient le plus souvent en opposition [...] à l'indifférence, à l'absence de toute mobilisation. [...] [Il est un] moyen de défense contre une dépressivité de fond [...], pour meubler un état ordinaire de vacuité existentielle ²⁸¹. » Ainsi, l'état de Martha reste *passivement* dynamique: le quotidien mécanique qu'elle s'est imposé, pour inhibiteur qu'il soit, reste existentiellement positif puisque son statisme n'existe qu'en fonction d'un but (le rêve d'un passage à l'acte) et d'une action ponctuelle (le meurtre des voyageurs). Et cette mobilisation, cette « mise en acte » se considère surtout à partir de son caractère perfectif ²⁸²: on ne peut que l'observer, en constater le point de non retour.

²⁸⁰ Freeman, *op. cit.*, p. 65.

²⁸¹ Jean Kinable, « Le psychopathe: un sujet en actes ? », dans *Déviance et société*, vol. 7, n° 4, 1983, p. 324-325.

²⁸² Dans l'imaginaire du personnage, cette action reste accomplie, mais à long terme..

Pourtant, l'insuffisance du *Malentendu* tient toujours dans le fait que les personnages n'en disent *jamais assez*. La perception de la vérité est constamment déformée, fragmentée, et s'appuie même sur l'anticipation d'une mauvaise interprétation de l'autre et de ses intentions. Il s'agit finalement du sens lacunaire à l'œuvre: « L'inachèvement, l'imperfection, la latence, l'inaperçu, le non-dit sont inhérents à la fois au langage et à la vision. Ils n'atteignent jamais la chose même²⁸³. » Qu'elle se manifeste à travers l'idéal d'un but, la projection de moyens d'y parvenir, le conditionnement, cette rétention d'informations, devient chez Martha (et aussi à cause de Jan) le facteur de rupture décisif, lorsque l'indolence et l'impassibilité du discours convergent pour réduire l'accès normal au monde sensible du présent.

IV.3.3 Absurde et seconde variation d'une morale absente

Dans *La Préface à l'édition américaine du théâtre*, Camus propose lui-même de ne pas considérer complètement négative la moralité dépeinte par la pièce. Pour lui, elle se voulait la tentative avouée de créer une tragédie moderne. En effet, « Cela revient à dire que dans un monde injuste ou indifférent, l'homme peut se sauver lui-même, et sauver les autres, par l'usage de la sincérité la plus simple et du mot le plus juste²⁸⁴. » Dans ce cas précis, renouveler la tragédie exigeait de se plonger dans le sens profond de l'incompréhension, processus menant inexorablement au fratricide et à l'infanticide, tout comme Œdipe avait dû commettre le parricide et l'inceste. Cette incommunicabilité des choses, cet entêtement de Jan dans le non-sens, nous rappelle justement la « surdité » œdipienne, celle qui mène

²⁸³ Ouellet, *op. cit.*, p. 203.

²⁸⁴ « Préface à l'édition américaine du théâtre », dans Camus, *Théâtre, récits, nouvelles, op. cit.*, p. 1731.

aux pires extrémités. Mais nous y reviendrons plus longuement au chapitre suivant.

Un autre élément de la pièce intéressant à traiter réside dans la concentration de Martha sur le meurtre, et toute l'insensibilité qui enclave cette dynamique. But « inférieur » par excellence, elle considère l'assassinat de Jan comme un dernier engagement, la tâche à accomplir pour réaliser son projet personnel: « Le crime est le crime, il faut savoir ce que l'on veut. » (MA: 161) Ce processus, Carver et Scheier nous permettent de le préciser:

[...] the more strongly a given concrete action contributes to a highly valued goal at the more abstract level, the more important that concrete action is²⁸⁵.

Mais ce qui étonne le plus reste cette absence complète de morale dans le contexte qui l'entoure. Froidement, le meurtre n'est plus qu'une action comme une autre. Face à l'absurde, tout reste éternellement égal. Toutes les valeurs se broient ainsi dans la généralité, ce qui ne permet pas le questionnement particulier quant au bien-fondé de l'action entreprise. À la possibilité de savoir si tuer est simplement décent, Martha commente: « C'est à peine un crime, tout juste une intervention, un léger coup de pouce donné à des vies inconnues. » (MA: 162)

Martha, seule, se place au-delà de la communauté. Elle focalise son être sur ses priorités individuelles qui s'inscrivent directement contre les autres: n'oublions pas que même *s'il n'y a que le meurtre de son frère*, d'autres, clairement sous-entendus par le texte, l'ont précédé. Ceci constitue chez elle un évident rapport de disjonction sociale; elle ne peut que vivre à l'intérieur de la société, dans son pays qu'elle déteste pour quelques curieuses raisons géographiques et climatiques, mais son absence de morale l'exempte de culpabilité. En porte-à-faux entre ses besoins et

²⁸⁵ Carver et Scheier, *op. cit.*, p. 90.

la régulation sociale, elle ne vise qu'à réussir son projet de bonheur.

Dans l'élaboration de sa morale, le personnage procède donc à la définition d'un autre sens au meurtre, justificateur celui-ci:

[Martha, s'adressant à sa mère] [...] Vous savez bien qu'il ne s'agit même pas de tuer. Il boira son thé, il dormira, et tout vivant encore, nous le porterons à la rivière. (MA: 162)

Dans cet extrait, nous remarquons une forme de dissociation des événements. Martha considère séparément ses gestes meurtriers et non pas le principe moralement répréhensible qui les unit. Pour elle, isolément, ce n'est pas un meurtre que de faire boire un thé soporifique, pas plus que cela en est un de jeter le dormeur à la rivière...

Au mieux, nous voyons parfois se dessiner un semblant d'empathie. Dans la prévision du meurtre, Martha affirme avec défi:

Réjouissons-nous donc ! *Je n'avais pas de raisons de le haïr, et je suis heureuse que la souffrance au moins lui soit épargnée.* (MA: 217)

Malgré l'apparente ironie du contexte de la citation dans laquelle Martha s'oppose à sa mère, nous ne pouvons parler de cruauté comme c'était le cas avec Caligula, mais plutôt d'une véritable insensibilité résultant toujours de l'objectif qu'elle s'est fixé. Cet objectif, omniprésent dans les actions du personnage, nous l'apercevons encore à la fin, en cautionnant parfaitement cette effarante indifférence face aux autres:

[Martha, s'adressant à sa mère au sujet du meurtre de son frère] [...] Et *sous le vain prétexte qu'un homme est mort, vous ne pouvez vous dérober au moment où j'allais recevoir ce qui m'est dû. Comprenez donc que, pour un homme qui a vécu, la mort est une petite affaire. Nous pouvons oublier mon frère et votre fils. Ce qui lui est arrivé est sans importance: il n'avait plus rien à connaître.* (MA: 229)

Ce passage illustre bien cet égoïsme singulier et amoral. Pourtant, ce qui ressort reste sans doute ce rapport entre le soleil (le modèle du bonheur) et la connaissance. Cela prouve à quel point son but constitue pour Martha la définition du

cours parfait de l'existence, à quel point le présent de tout ce qu'elle a vécu jusqu'alors ne compte pas. L'absence de morale tient donc du fait que sa révolte s'appuie sur la certitude de mériter autre chose. Martha est malheureuse, et ceci rend légitime toutes les actions qu'elle entreprend pour rejoindre le bonheur. Même les plus sordides. C'est la raison pour laquelle elle s'adresse ainsi à sa mère, sur le ton de la révolte. « [...] [J]e ne puis vous entendre parler de crime et de punition [...] » (MA: 227), dit-elle, croyant vraiment mériter quelque chose d'autre, contre son frère maintenant mort.

Pour le personnage, toujours inconscient de l'absurde, l'indifférence est surtout celle de la souffrance et de l'amertume. Ses actes sont exempts d'une morale autre que celle de l'utilité. Les meurtres n'apparaissent pas mal intentionnés, comme s'ils étaient commis pour le plaisir, mais ils se légitiment constamment en eux-mêmes à travers une projection fantasmatique du bonheur²⁸⁶. Un transfert des valeurs peut finalement s'opérer. Tous les actes servent à poursuivre le même rêve et le quotidien ne devient plus que subsidiaire. La réalité présente du monde ne reste pour elle qu'un point d'ancrage, un outil à partir duquel elle croira idéalement pouvoir atteindre cet utopique bonheur.

²⁸⁶ Rêve d'être ailleurs, au soleil d'un autre pays, pour vivre les expériences d'une jeunesse normale et heureuse qu'elle n'a jamais eue.

IV.4 *Le Malentendu*, une simple illustration de l'absurde ?

Comme c'était le cas dans le précédent chapitre, nous en sommes à avancer une réponse provisoire à cette seconde manifestation dramaturgique de l'absurde chez un personnage. Dans *L'Homme révolté*, Camus indique généralement la manière dont l'absurdité de Martha n'est pas consciente. En regard du but vers lequel tout son être aura tendu, elle choisit « [...] d'entreprendre une action qui ne soit pas gratuite. [...] faute de valeur supérieure qui oriente l'action, [elle] se dirigera dans le sens de l'efficacité immédiate. [...] la règle sera de se montrer le plus efficace, c'est-à-dire le plus fort²⁸⁷. » Cette dernière section s'attachera à présenter Martha comme l'ultime protagoniste d'un absurde résolu dans la mort et le tragique, d'un absurde véritablement représenté.

Comme nous l'avons déjà mentionné, un « effet de tragique » est créé tout au long de la pièce, et il s'élabore dans le secret. C'est le travail du non-dit, de l'incompréhension. Cela permet à Camus d'affirmer qu'à « [...] un certain point de souffrance ou d'injustice personne ne peut plus rien pour personne et la douleur est solitaire²⁸⁸. » L'indice le plus évident selon lequel cette pièce constituerait bien une représentation de l'absurde réside justement dans son utilisation du langage: l'absurde est bel et bien illustré par l'impossibilité fondamentale de communiquer. C'est le sentiment que le monde n'est plus ce qu'il était, qu'il ne se comprend plus *normalement*. Désormais, quelque chose manque.

De son côté, Jan reste très important puisqu'il constitue une véritable source de réhabilitation pour Martha, et de tragique pour la pièce. Le symbole qu'il représente, le bonheur tellement recherché et l'horrible prétexte aux homicides, se perdra à l'intérieur de la dynamique meurtrière

²⁸⁷ Camus, *L'Homme révolté*, *op. cit.*, p. 18.

de sa sœur. C'est cette situation qui non seulement illustre l'absurde, mais forme aussi le point tragique par excellence: ce qui est détaillé dans ses plus sordides détails, c'est la souffrance de la condition humaine poussée à son paroxysme par l'absence de sens. Si Jan avait parlé, tout aurait été simple, mais si Martha n'était pas restée indifférente aux autres, elle aurait aussi eu les sentiments, l'empathie nécessaire pour reconnaître son frère. Cela lui aurait permis de profiter du meilleur moyen d'atteindre son rêve. Mais, dans l'illustration de ce destin navrant, le rêve ne pouvait (ne devait) être atteint...

Dans le texte, l'utilisation de certains signes pousse plus loin cette logique. Par exemple, la rivière se fait spatialisation abstraite dans la mesure où elle n'apparaît pas physiquement mais devient un cours d'eau tumultueux, la représentation même du meurtre, d'une force naturelle incontrôlable. D'autres éléments de la pièce sont ainsi indirectement liés à ce sens absurde du malentendu, comme le soporifique. Ces signes sont donc toujours mis à la place de quelque chose d'autre, de l'absurde. Ils ne font que représenter l'atrocité d'un destin qui se déploie, mais qui n'est pas vécu consciemment²⁸⁹. Pour qu'il y ait conscience de l'absurde, il faut un point de rupture par rapport aux idées qui déterminent un sens à l'existence. C'est une forme de rejet de la part de l'individu qui brise le mécanisme, la croyance en une norme universelle, et suscite son propre questionnement. Ce n'est pas vraiment le modèle qu'illustre notre personnage, sauf à la toute fin où la perspective de son suicide aurait pu devenir le point de départ d'une conscience éveillée, mais insoutenable.

²⁸⁸ « Préface à l'édition américaine du théâtre », dans Camus, *Théâtre, récits, nouvelles, op. cit.*, p. 1731.

²⁸⁹ Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, la conscience reste pour nous essentielle dans la distinction que nous tentons de démontrer: l'absurdité de la condition humaine n'est vécue que chez l'individu qui la constate (et l'affirme).

De cette façon, sans le savoir, Martha affirme la définition même de l'absurde. S'adressant à Maria²⁹⁰, elle dit à la fin de la pièce:

[...] Mais je ne puis mourir en vous laissant l'idée que vous avez raison, que l'amour n'est pas vain, et que ceci est un accident. Car c'est maintenant que nous sommes dans l'ordre. Il faut vous en persuader. [...] [Cet ordre] où personne n'est jamais reconnu. (MA: 242)

Il s'agit bien de la même conviction, de la même fatuité existentielle contre laquelle se dressait Caligula. Mais à la différence de celui-ci, Martha ne parle qu'à la lumière de son objectif désormais déchu. Et le texte de la pièce nous fournit encore quelques exemples qui nous rappellent étrangement les termes dont Camus parle de l'absurde dans ses essais. Par exemple, la mère évoque la « confrontation » du *Mythe de Sisyphe*:

[...] *Je sais aussi que cette souffrance non plus n'a pas de raison.* (Avec un accent nouveau.) *Mais ce monde lui-même n'est pas raisonnable* et je puis bien le dire, moi qui en ai tout goûté, depuis la création jusqu'à la destruction. (MA: 228)

Et plus loin, Martha reprend: « Vous l'avez dit vous-même, ce monde n'est pas raisonnable. » (MA: 230)

De manière à maintenir notre hypothèse selon laquelle Martha se ferait représentation de l'absurde, rappelons la définition que donne Camus du suicide philosophique²⁹¹: « C'est une façon commode de désigner le mouvement par quoi une pensée se nie elle-même et tend à se surpasser dans ce qui fait sa négation²⁹². » C'est exactement le procédé par lequel Martha tend de toutes ses forces vers son but. Elle représente donc la double suppression de l'absurde. Comme nous l'avons remarqué, sa vie entière s'est articulée autour du suicide philosophique, pour se terminer par le suicide physique. De cette façon, elle continue d'affirmer la négation de sa

²⁹⁰ Notons que Maria reste un catalyseur important de l'effet tragique puisque, même si elle ne parle pas beaucoup, elle reste le seul personnage qui survit, en plus d'être le moins fautif des quatre personnages.

²⁹¹ N'oublions pas qu'elle se nie une seconde fois avec son suicide physique, à la fin de la pièce. La combinaison de ces deux suicides nous montre à quel point elle reste éloignée d'un absurde conscient, tout en surimprimant tout le tragique de sa représentation.

liberté par l'extrémité absurde de celle-ci. S'attardant seulement à elle-même, elle permettra le contexte (sa longue idéalisation du réel) qui fera mourir son frère²⁹³, puis sa mère, et qui entraînera enfin son suicide. La mort volontaire de Martha²⁹⁴ vient sceller comme un aveu l'extrémité de sa démarche. D'un coup, elle a compris. Comme le décrit Camus:

Se tuer, dans un sens, et comme un mélodrame, c'est avouer. C'est avouer qu'on est dépassé par la vie ou qu'on ne la comprend pas. [...] Mourir volontairement suppose qu'on a reconnu, même instinctivement, le caractère dérisoire de cette habitude, l'absence de toute raison profonde de vivre, le caractère insensé de cette agitation quotidienne et l'inutilité de la souffrance²⁹⁵.

Mais sa mort ne peut s'inscrire en continuité avec le registre (le but) à partir duquel elle définissait son existence: il y a schisme, donc compréhension de la futilité même de son existence.

Comme Caligula, Martha entretient une forme de démesure. Mais cet excès ne se constate qu'à la force de son désir d'être heureuse. C'est ce qui, en contrepartie, provoque l'insuffisance de son comportement. Inconsciente mais cognitivement construite, la révolte de Martha « [...] est dirigée contre l'injustice d'un destin circonscrit, d'un destin de chair. [...] Le cadre étroit de l'action, le champ limité de la catastrophe donnent une portée plus grande à sa révolte [...]»²⁹⁶. La réécriture de la parabole de l'enfant prodigue²⁹⁷, Camus nous l'offre à sa façon. Il met même dans la bouche de son personnage le discours du bon fils de l'allégorie, celui qui est toujours resté avec son père pour

²⁹² Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 63.

²⁹³ Ici, nous ne parlons pas de la simple négligence qui a occulté l'identité de Jan, mais du but qu'elle caresse qui lui fait faire ses meurtres.

²⁹⁴ Pour une raison d'économie, nous n'aborderons pas le suicide de la mère. Mentionnons seulement qu'elle aussi a dépassé une limite: si ses actes amoraux se réconfortaient dans l'amour de sa fille, le meurtre de son fils est venu d'un coup briser l'essentiel de cette démarche à la logique précaire.

²⁹⁵ Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 20.

²⁹⁶ Jean-Paul Sartre, « Explication de *L'Étranger* », dans Lévi-Valensi, *Les Critiques de notre temps et Camus*, op. cit., p. 22-23.

²⁹⁷ Dans *La Bible*, Luc, chapitre 15, versets 11-32.

l'aider, cette conception particulière de l'équité et du mérite:

[Martha, s'adressant à sa mère, après la reconnaissance de Jan] [...] N'oubliez pas que je suis celle qui est restée et que lui était parti, que vous m'avez eue près de vous toute une vie et que lui vous a laissée dans le silence. Cela doit se payer. Cela doit entrer dans le compte. Et c'est vers moi que vous devez revenir. (MA: 228)

En définitive, le personnage de Martha reste dans l'absurde du début à la fin. Au contraire d'un Caligula conscient qui avoue ultimement que sa « liberté n'est pas la bonne », elle confirme plutôt la concomitance de son but avec une croyance de liberté: « S'il [Jan] est suffisamment riche, ma liberté commencera peut-être avec lui. » (MA: 160) Dans un dernier soliloque, elle s'apercevra avoir atteint la dernière limite. Elle ne réalisera plus jamais son rêve, et sa mère, seul individu apprécié du genre humain, est morte.

[Martha] [...] Mais le vent s'épuise bien avant d'arriver ici; plus jamais je n'aurai ce qui m'est dû. Quand même je collerais mon oreille contre terre, je n'entendrai pas le choc des vagues glacées ou la respiration mesurée de la mer heureuse. Je suis trop loin de ce que j'aime et ma distance est sans remède. (MA: 232)

Jusqu'à son aboutissement mortel, le *Malentendu* sera devenu l'illustration des termes par lesquels l'absurde aura parfaitement su s'exprimer.

CHAPITRE V

DE L'EXCÈS À L'INSUFFISANCE, UNE SYNTHÈSE DANS LA CONSCIENCE

Rien n'est moins « pièce à thèse » que *le Malentendu* qui, se plaçant seulement sur le plan tragique, répugne à toute théorie. Rien n'est plus « dramatique » que *Caligula*, qui semble n'emprunter ses prestiges qu'à l'histoire.

« Prière d'insérer », dans Albert Camus, *Théâtre, récits, nouvelles*, p. 1745. Texte écrit par Camus mais non signé.

V.1 Les indices d'une différence

V.1.1 Des comportements véritablement opposés ?

Voici venu le moment de faire converger les lectures que nous avons faites des pièces au cours des deux précédents chapitres. Cela devra nous permettre de répondre avec plus de précisions à notre question de départ: est-il possible qu'une manifestation comportementale opposée prenne sa source dans la commune affirmation d'un monde exempt de sens (l'absurde camusien) ? Ce sera l'occasion d'observer une rupture des relations interpersonnelles: Caligula et Martha pourront dévoiler leur quête fantasmatique du bonheur, en sortant de leur habituel cadre absurde, pour illustrer le problème d'une aliénation sociale fondamentale dans l'exemple même de ses « symptômes ».

Pour être en mesure d'effectuer une synthèse, il faut pouvoir distinguer le caractère antagonique – la manifestation des passions dans le comportement – et complémentaire – la commune certitude d'un monde exempt de sens – des deux pièces à travers leurs personnages. Cette dialectique, c'est « [...] le parcours du sens lacunaire et imperfectif et celui du sens excessif et hyper-perfectif [...] »²⁹⁸. Et cette bipolarité, cette différence comportementale entre les deux pièces, Camus la résume à merveille en décrivant respectivement Caligula et Martha:

Il y a eu sans doute des époques où la passion de vivre était si forte qu'elle éclatait, elle aussi, en excès criminels. Mais ces excès étaient

²⁹⁸ Ouellet, *op. cit.*, p. 203.

comme la brûlure d'une jouissance terrible. Ils n'étaient pas cet ordre monotone, instauré par une logique besogneuse aux yeux de laquelle tout s'égalise²⁹⁹.

La double topique de l'excès et de l'insuffisance est même introduite dans la définition camusienne de la révolte. Et elle oppose encore parfaitement les personnages:

Le ressentiment est très bien défini par Scheler comme une auto-intoxication, la sécrétion néfaste, en vase clos, d'une impuissance prolongée. La révolte au contraire fracture l'être et l'aide à déborder³⁰⁰.

Cela nous aide d'abord à marquer une différence fondamentale dans la manifestation comportementale des deux personnages: Caligula, à travers les jeux du mensonge que nous avons étudiés, cherche à tout contrôler. Ainsi la pièce est « [...] centré[e] sur les talents de comédien et, d'une manière plus générale, sur la virtuosité ludique de Caius, sur le jeu de ce manipulateur suprême³⁰¹. » Avec son insensibilité, et comme nous l'avons vu entre elle et son frère Jan, Martha agit en se protégeant d'une éventuelle influence qui nuirait à l'atteinte de son but. Sa révolte n'est pas fondée rationnellement: elle est victimisée. Son agressivité, l'âpre défense visant à sauvegarder ce qu'elle croit important, est motivée par le ressentiment qu'elle entretient face à son existence, la figure introspective de la révolte. Et cette constante rumination de pensées négatives suscite le doute d'elle-même, la conception d'une inadéquation face à la vie. Cette dynamique est celle selon laquelle un individu se sent lésé, désire constamment être quelqu'un d'autre, dans un contexte différent, ce qui rend Martha aigre et désabusée...

Caligula, lui, exulte, pousse l'absurde jusqu'aux dernières extrémités³⁰²: comme « [...] Le révolté, au contraire, [...] [il] refuse qu'on touche à ce qu'il est. Il lutte pour

²⁹⁹ Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p. 19.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 32.

³⁰¹ Gay-Crosier, « Caligula ou le paradoxe du comédien absurde », dans Lévy-Valensi, *Albert Camus et le théâtre*, op. cit., p. 19.

³⁰² Rappelons que « L'absurde n'a de sens que dans la mesure où l'on n'y consent pas. » (Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 52.)

l'intégrité d'une partie de son être. Il ne cherche pas d'abord à conquérir, mais à imposer³⁰³. » Ce comportement, il le gardera d'ailleurs tout au long de la pièce, progressivement, jusqu'à son apogée sordide. Cependant, le personnage atteint rapidement ses propres limites en ce qu'il dépasse les seuls principes absurdes en les repoussant au-delà du sens collectif: du pédagogue qu'il se voulait d'abord, il devient un ignoble et sanguinaire bourreau. S'il s'est octroyé l'avantage de la logique et de la cohérence, il a écarté son corollaire: la validité. Caligula, rapidement, n'évolue plus au travers des raisons véritables de sa révolte, puisque celle-ci, « [...] dans son principe, se borne à refuser l'humiliation, sans la demander pour l'autre³⁰⁴. » Et plus loin, en montrant qu'elle doit préférablement lier les hommes, il affirme que « [...] toute révolte qui s'autorise à nier ou à détruire cette solidarité perd du même coup le nom de révolte et coïncide en réalité avec un consentement meurtrier³⁰⁵. » Voilà où Caligula semble se situer.

Mais Camus a aussi posé son personnage contre la toile de fond du fascisme de son époque, car pour illustrer l'absurde, le sombre Empereur devait également se perdre dans les méandres de la cruauté. Suivant les deux mouvements de la pièce, la révolte de Caligula restera d'abord fidèle à la noblesse et à la lucidité de sa première révélation de l'absurde, pour malheureusement se dépraver: « [...] par lassitude et folie, [...] [sa révolte s'oubliera] dans une ivresse de tyrannie ou de servitude. [...] Le mal qui éprouvait un seul homme devient peste collective³⁰⁶. »

Un élément également important, qui relie autant les pièces entre elles qu'à notre analyse, concerne l'aporie communicationnelle que présentent les personnages; nous

³⁰³ Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p. 32.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 33.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 37.

³⁰⁶ Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p. 37-38.

parlons évidemment du mensonge chez Caligula et des malentendus entre Jan et Martha. Dans un article intitulé « Logique et conversation³⁰⁷ », Grice développe le principe de coopération des interlocuteurs lors de la communication. Ce principe sous-tend quatre maximes qui, selon lui, doivent être respectées pour que l'information soit adéquatement transmise. Il s'agit de la maxime de quantité³⁰⁸, de qualité³⁰⁹, de relation³¹⁰ et de manière³¹¹. L'intérêt principal réside surtout en ce que les interlocuteurs peuvent utiliser ces « règles » à leur profit, en les modifiant à leur guise pour influencer le comportement d'autrui. Dans *Le Malentendu*, Jan et Martha manipulent la maxime de quantité: chacun ne fournit que les informations nécessaires à son dessein; Jan pose indirectement des questions à sa sœur sans jamais se dévoiler, Martha discute avec Jan en songeant à sa fin meurtrière sans jamais l'avouer. Les informations restent lacunaires, nous baignons dans une communication apparemment effective mais truffée de non-dits. De la même manière, ce sera la maxime de qualité que Caligula outrepassera à sa guise. Se jouant du comportement des autres, manipulant leurs réactions, ses feintes, ses simulations sembleront sincères sans jamais que l'interlocuteur³¹² apeuré ne puisse véritablement lui faire confiance.

³⁰⁷ Dans *Communications*, n° 30, 1979, p. 57-72.

³⁰⁸ Elle oblige le locuteur à ne fournir que les informations nécessaires à la situation, ni plus ni moins.

³⁰⁹ Elle sous-entend la sincérité du locuteur; celui-ci doit posséder des raisons valables pour avancer ce qu'il dit.

³¹⁰ Aussi appelée maxime de pertinence, elle oblige l'« à propos » du discours en le liant aux énoncés précédents et à ceux de l'interlocuteur. En situation de communication, cette règle maintient la cohérence.

³¹¹ Elle exige que le discours soit clair, sans équivoque, et respecte l'ordre normal – lié à la perception – dans lequel il doit introduire les informations pour qu'elles soient saisies correctement. Par exemple, dans la narration d'un événement, il faut d'abord décrire un espace, ensuite un protagoniste qui y fait une action, l'inverse rendrait le discours incompréhensible.

³¹² Nous parlons évidemment des personnages contre qui il s'acharne (comme les patriciens), car, par exemple, cela ne s'observe pas avec Hélicon ou Cæsonia.

Dans les deux pièces, l'interprétation des personnages se fait continuellement à travers l'ensemble des informations dont ils disposent³¹³, cela pour aboutir à certaines conclusions qui motiveront autant leurs pensées que leurs actions futures. Cette remarque nous permet d'affirmer que les personnages, façonnés à partir d'un modèle, partagent les mêmes dispositifs comportementaux de base que les êtres humains³¹⁴. Si les éléments que nous avons énumérés (dont ceux de la note 313) décrivent le processus par lequel nous transformons des schémas de pensées en actions, celui-ci influencera aussi de nouveaux comportements à la manière d'une boucle de rétroaction: « [...] [to] perceives our actions as feedback³¹⁵. » Ainsi, la communication peut, ou non, s'effectuer de manière saine et efficace. Dans l'analyse des pièces, nous avons observé que des problèmes inhérents au discours des personnages ne permettaient jamais la clarté de l'information:

[...] les énoncés sont interprétés relativement à un contexte, par des processus inférentiels de nature déductive. Interpréter un énoncé revient à attribuer au locuteur de cet énoncé une intention informative: si la communication a été couronnée de succès, celle-ci correspond à celle qu'avait effectivement le locuteur³¹⁶.

Dans les deux textes dramatiques, c'est ce fonctionnement communicationnel qui ne s'effectue jamais sans distorsions...

Le comportement excessif de Caligula et le but idéal de Martha sont des produits de leur imagination. Le sens de leurs vies respectives découle d'une organisation personnelle à partir d'informations mémorisées (dont leurs valeurs), de rapports logiques, etc., mais le fonctionnement de ce sens reste inadapté parce qu'il se situe hors du contexte réel qui

³¹³ C'est-à-dire leurs valeurs, entre autres liées à l'expérience (et à l'absurde, dans le cas de Caligula), la logique propre à la langue et leur logique personnelle (par exemple, Caligula raisonne à travers des *a priori* façonnés par l'absurde), les données encyclopédiques, etc.

³¹⁴ Camus a tenté une reproduction « normale » des limites du comportement humain (malgré certaines extrémités qui ne sont pas banales) dans une visée de vraisemblance.

³¹⁵ Courtney, *op. cit.*, p. 50.

³¹⁶ Reboul et Moeschler, *op. cit.*, p. 191.

le rendrait pertinent. Les personnages se mettent eux-mêmes, ainsi que leurs croyances³¹⁷, au-dessus de tout. Dans chacun des cas, la conviction (ou l'espérance) influence l'action, fournit les critères pour évaluer les autres, en somme, définit toutes les modalités de l'existence. De manière presque nihiliste, Martha et Caligula posent leur être - rationnel ou non - avant toute chose, sauf les valeurs qu'ils défendent. Ils procèdent ainsi à une sorte d'égoïsme raisonné et systématique. Il a donc fallu une certitude digne d'une foi aveugle (mysticisme et dogmatisme) pour arriver à tuer si facilement, mais encore plus, pour accepter sa propre mort à travers les autres (Caligula) ou à travers soi (Martha).

La crise des personnages résulte d'une « désintégration » due à leur situation d'isolement. Sur le plan narratif, cela se manifeste, d'une part, par l'impossibilité de communiquer adéquatement - les dialogues du *Malentendu* recèlent toujours quelques zones d'ombre où l'information reste distordue ou difficile à saisir (la lacune se situe au niveau de la *forme* linguistique) - et, d'autre part, par la position paradoxale de claustration sociale d'un Caligula qui reste incompris par l'ensemble des autres personnages³¹⁸ (la lacune se situe ici au niveau du *contenu* qu'il tente de transmettre - sa fameuse pédagogie).

Toutefois, cette solitude s'élabore en parallèle avec une certaine insuffisance narrative: c'est la perte du pouvoir de signifier des personnages qui, en se heurtant à un monde opaque (déraisonnablement silencieux), cause leur malaise devant l'existence. Dans les deux pièces, il y a violation des règles élémentaires du langage: le mensonge, dans le cas de Caligula, la suspension de la référence ou l'impossible adéquation à une source commune d'informations dans *Le*

³¹⁷ Pour Caligula, il s'agit de la conscience absurde, pour Martha, le désir d'atteindre son but.

³¹⁸ « [...] ils divinisent ce qui les écrase et trouvent une raison d'espérer dans ce qui les démunit. » (Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 53.)

Malentendu. Le texte, abusant rarement d'une syntaxe complexe, fait sortir les deux personnages du cadre normatif des règles qui

[...] gouvernent des formes de comportement pré-existantes ou existant de façon indépendante; les règles [...] [qui] ont pour fonction de régir une activité [...] dont l'existence est indépendante des règles³¹⁹.

Même la société, le lien solidaire qui devrait normalement résoudre cette opposition, devient inefficace: en tournant contre eux-mêmes ou contre les autres leur désir de destruction, les personnages rompent toute possibilité de communion, que ce soit avec l'existence, le monde ou les autres... Mais Martha ne refuse pas tout. De sa vie, elle ne récuse que le présent, car ses pensées toujours prospectives, même si elles oblitèrent la possibilité de se fondre parmi la totalité du monde, acceptent l'espoir. En conséquence, les deux personnages sont imprégnés d'une solitude qui justement se manifeste à travers leur insuffisance narrative, la carence existentielle dont ils souffrent, conscience mise à part. Chacun à sa manière, ils expérimentent cette commune alarme devant l'impossibilité de se situer dans un monde qui ne veut plus rien dire...

De surcroît, nous devons nous attarder aux traits du comportement qui, à partir de l'absurde, se ressemblent ou divergent dans la façon dont ils se manifestent chez Caligula et Martha. Tous deux n'accordent plus d'importance au présent, mais tandis que l'héroïne du *Malentendu* garde espoir dans le futur de son existence, le triste Empereur, lui, en a révoqué toute valeur. Cela nous permet de souligner une série d'oppositions qui ne peut être heuristique que si l'on dépasse le simple symptôme comportemental pour considérer le rapport personnel à l'absurde³²⁰.

³¹⁹ Searle, *Les Actes de langage*, op. cit., p. 72-73. Par exemple, les « règles » du discours, comme celles de la pragmatique, sont *normatives*, contrairement au jeu d'échec qui dépend absolument des règles le régissant et qui sont dites *constitutives*.

³²⁰ Deux cas différents, respectivement traités à la fin du chapitre III et IV.

- a) Il y a la dichotomie saillance/prégnance³²¹, où le second terme illustre comment, au contraire de Caligula, nous ne pouvons que difficilement distinguer les contours et les formes de Martha, la dénomination de son contenu (son identité);
- b) la valeur expressive et impressive du discours, où la force déchaînée des répliques caractérise davantage le tyran qu'une Martha inhibée;
- c) et la représentation athymique (cognitivement, c'est le détachement et le comportement prévisionnel de Martha) contre la sensation thymiquement investie (les transports « euphoriques » de Caligula).

De cette manière, dans les textes, les articulations de l'agir et du dire se caractérisent par des modulations intempestives du rythme: dire trop vite, c'est agir trop tôt (*Caligula*), dire trop lentement, c'est agir trop tard (*Le Malentendu*). Le rapport dialectique de nos pièces contient ainsi les deux pôles de l'agressivité, de la colère jusqu'à l'apathie.

En outre, chez les deux personnages, le tourment intérieur demeure bien réel. Précisons même le rapport possible entre cette commune affliction et l'absence de sommeil: dans *Le Malentendu*, la mère mentionne sa vie dans « [...] cette dérisoire maison de briques, meublée de souvenirs, où il arrive parfois que l'on s'endorme [...] »³²² (MA: 164), alors que Cæsonia rappelle que Caligula « [...] dort deux heures toutes les nuits et le reste du temps, incapable de reposer, [il] erre dans les galeries de son palais. » (CA: 133, Camus aurait d'ailleurs récupéré ce détail dans les *Douze Césars* de Suétone.)

Dans *L'Homme révolté*, Camus écrivait que la préméditation permet de distinguer le crime logique du crime passionnel. Ses

³²¹ Dans la théorie de la *Gestalt*, « la prégnance est une perte de saillance » (Ouellet, *op. cit.*, p. 140).

³²² Dans ce cas, le discours de la mère semble assez général pour postuler que sa fille souffre de la même insomnie...

deux pièces sont autant d'exemples de la première forme, de la variante calculée de l'homicide. Cela illustre bien ce qu'il critiquait de certains comportements humains observés à son époque: l'horrible calcul conférant sa perfection au meurtre. À la suite de cela, le sentiment d'absurde rend valable, au moins en partie, une pareille démarche destructrice:

Le sentiment de l'absurde, quand on prétend d'abord en tirer une règle d'action, rend le meurtre au moins indifférent et, par conséquent, possible. Si l'on ne croit à rien, si rien n'a de sens et si nous ne pouvons affirmer aucune valeur, tout est possible et rien n'a d'importance. Point de pour ni de contre, l'assassin n'a ni tort ni raison³²³.

Comme la mort et le néant sont des concepts qui ne s'appuient que sur la négation d'autres concepts (respectivement, « la vie » et « ce qui est »), si la réalité reste inconcevable, les concepts devant la régir ou lui donner un sens le sont aussi: « Si rien ne peut se concevoir clairement avant que la vérité, à la fin des temps, ait été mise au jour, toute action est arbitraire [...] ³²⁴ ».

Caligula, malgré un comportement destructeur dirigé vers l'extérieur, serait comme Martha (et même Meursault dans *L'Étranger*). Sa violence dénoterait une absence totale d'empathie (absence de morale) et se manifesterait par une feinte existentielle constante (il ne ferait que jouer ses émotions, comme il le montre avec le jeune Scipion, voir CA: 81) et excessive qui ne ferait que camoufler l'apparente opposition à Martha.

« Je n'ai pas pris la voie qu'il fallait, je n'aboutis à rien. Ma liberté n'est pas la bonne. » (CA: 149). Ce cri, ce reniement de soi impose au protagoniste et à son destin tragique la reconnaissance d'une faute morale qui va à l'encontre de l'intention originelle de la pièce. C'est le spectacle de la conscience confrontée aux résultats de son outrageuse partialité. Et de loin en loin, comme y faisant

³²³ Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p. 17.

³²⁴ *Ibid.*, p. 189.

écho, *Le Malentendu* reformule cette constatation à la lumière de l'incompréhension du langage:

[Jan] Je veux retrouver mon pays, rendre heureux tous ceux que j'aime. Je ne vois pas plus loin.

[Maria] Tu pourrais faire tout cela en prenant un langage simple. *Mais ta méthode n'est pas la bonne.* (MA: 173)

Cette différence nous ramène sur les chemins de la révolte, et nous oblige à enfin y inclure sa portée métaphysique. Le point de rupture entre les personnages se situe exactement au niveau de la conscience, car face à l'absurde, seul l'individu conscient (Caligula) réagit de la manière ainsi décrite:

[...] [C'est] le mouvement par lequel un homme se dresse contre sa condition et contre la création tout entière. Elle est métaphysique parce qu'elle conteste les fins de l'homme et de la création. [...] le révolté métaphysique se déclare frustré par la création³²⁵.

Caligula, en tant que révolté métaphysique, s'oppose à la contradiction qu'il voit dans le comportement de ses semblables: c'est ce qui motive d'abord l'usage de ses mesures draconiennes. Il se donne la lourde responsabilité de susciter chez eux la même révolte, en sachant que même si cet éveil advenait, que tous les êtres humains considéreraient l'absurde, rien ne changerait à sa propre condition. Sa quête, si relative et accessoire qu'elle soit, paraît aussi infinie qu'inaccessible. Ce qui unit les deux personnages consiste dans la fuite complète du sens, Martha n'ayant toujours pas conscience de ce qui se passe: « Si les hommes ne peuvent pas se référer à une valeur commune, reconnue par tous en chacun, alors l'homme est incompréhensible à l'homme³²⁶. »

Les deux pièces suggèrent donc l'étouffement, la clausturation, la promiscuité, éléments pouvant être merveilleusement représentés par l'exiguïté de l'espace théâtral. Grâce à la forme littéraire complète du théâtre, il a été possible à Camus de décrire ce qu'une situation de crise

³²⁵ Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p. 41.

³²⁶ Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p. 41.

peut avoir d'achevé, surtout avec de tels dénouements mortels. Dans la relation que les personnages entretiennent avec l'absurde, Caligula en fait l'expérience intime et cruelle, tandis que Martha ne devient que l'illustration d'une situation absurde dont elle reste le pantin³²⁷. Mais quelles que soient les différences que nous avons soulignées, un aspect fondamental leur est commun: leur comportement est inadapté aux autres, à l'environnement; leurs décisions et leurs relations sont faussées. Qu'il s'agisse de Martha ou de Caligula, la dynamique émotionnelle ne définit plus un comportement cognitivement adapté, mais plutôt une constante distorsion des informations sur le monde.

V.1.2 Conscience, comportement et existence absurde

Grâce à une situation (*le Malentendu*) ou un personnage (*Caligula*) impossible, [ces pièces] tentent de donner vie aux conflits apparemment insolubles que toute pensée active doit d'abord traverser avant de parvenir aux seules solutions valables.

« Prière d'insérer », dans Albert Camus, *Théâtre, récits, nouvelles*, p. 1745. Texte écrit par Camus mais non signé.

Dans les deux pièces que nous avons étudiées, les personnages représentent une exacte opposition. Celle du rapport, différé ou non, avec sa propre conscience. Dans ce cas, les personnages ne se posent pas face aux autres, mais face à leur existence, à leurs choix. Caligula reconnaît la liberté de sa lucidité, il reste maître de lui-même, étend son empire sur les autres, et son pouvoir d'empereur l'aide significativement dans son entreprise. De là naissent les excès et l'extériorité.

Le maître, pour son malheur, est reconnu dans son autonomie par une conscience qu'il ne reconnaît pas lui-même comme autonome. Il ne peut donc être satisfait et son autonomie est seulement négative. La maîtrise est une impasse. Puisqu'il ne peut pas non plus renoncer à la maîtrise et redevenir esclave, le destin éternel des maîtres est de vivre insatisfaits ou d'être tués³²⁸.

³²⁷ Elle participe activement à sa perte, mais ne sera jamais consciente de l'ampleur du dénouement qui se trame.

³²⁸ Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p. 182.

De son côté, Martha, renonçant intérieurement à son libre-arbitre, fait de son rêve le maître de son destin: elle ne considère pas sa condition comme allant de soi et c'est la raison pour laquelle elle tente tellement de la changer. Il ne lui reste qu'à s'entretenir dans cette voie, à subir des événements sur lesquels elle n'a de prise qu'en fonction d'un but devenu asservissant.

C'est que la conscience pose un véritable problème: en elle réside la différence majeure de la manière dont se manifeste l'absurde chez les personnages dans les deux pièces. Elle rend compte de la cruauté du destin, elle est l'« appel humain » qui interroge « le silence déraisonnable du monde ». La conscience qu'un individu a de son environnement reste tributaire d'un grand nombre de facteurs individuels: une « synchronie de percepts » se gère de façon variable. Mais qu'en est-il de cette conscience ? Pourrions-nous risquer certains éléments de définition ?

Spécifions d'abord que les nuances du niveau conscient sont liées à la capacité d'entretenir des états mentaux. Caligula et Martha sont tous deux représentés comme des êtres humains et ils sont tous deux capables de telles conceptualisations du monde. Ce processus dériverait du besoin fondamental d'expliquer ce qui est perçu, d'arrêter un sens³²⁹; un principe adaptatif qui consiste à établir des liens entre les phénomènes (Qu'est-ce qui mène à quoi ?) pour tenter de prévoir les événements et ainsi modifier son comportement de manière avantageuse (qui vise la survie).

Dans le quatrième chapitre de *Consciousness and Human Identity*, Balleine et Dickinson proposent une première approche pour définir la conscience:

³²⁹ Il s'agit de limiter un concept associé à certains percepts (ex.: les informations perçues reliées à l'« expérience » visuelle et tactile que l'on fait d'une chaise) auxquels on donne des caractéristiques dans le but de reconnaître « ce que contient » le monde, comprendre le « comportement » de celui-ci, et ainsi mieux survivre (être plus adapté à l'environnement).

[...] consciousness [...] is that it evolved to reflect biological states as emotions so to allow these to be associated, in a cognitive system, with the representations of external events to form evaluative beliefs or desires³³⁰.

Plus loin, ils poursuivent:

[...] consciousness is the medium that supports the conjunction of a cognitive (or perceptual) representation of a stimulus, a conjunction that yields a purely cognitive or abstract desire for that stimulus³³¹.

Cette introduction du désir paraît essentielle chez les personnages puisque cela fonde leur relation respective à l'absurde. Pour Caligula, il s'agit de la nature même de ses désirs³³²: l'impossibilité de pouvoir les assouvir lui permet d'être conscient de l'absurde. Pour Martha, c'est le désir qu'elle veut atteindre qui l'affirme dans l'absurde, mais sans qu'elle s'en aperçoive, car elle croit le projet possible... En conséquence, pour l'être humain, ne pas arrêter de sens reviendrait à se laisser mourir, même si cela reste inexact dans la mesure où, comme nous le présentent encore les personnages, entretenir des croyances malsaines ou simplement fausses peut mener à la mort:

[...] if the adaptative nature of one's reflexive behaviour is guaranteed by natural selection, there is no guarantee that one's intentional actions will be so adaptative³³³.

La vie en communauté aurait également permis d'associer des représentations symboliques (du monde) à des processus affectifs. Ce sont les questionnements constants sur l'existence qui s'harmonisent au désir de survivre³³⁴: maintenant, que dois-je faire (pour répondre à mes besoins) ? D'où cette poursuite assidue d'une fin, quelle qu'elle soit, de la plus simple à la plus complexe; l'être humain requiert toujours un but pour définir ses activités: « que ferai-je

³³⁰ Bernard Balleine et Anthony Dickinson, « Consciousness – the Interface between Affect and Cognition », dans John Cornwell (éd.), *Consciousness and Human Identity*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 61.

³³¹ *Ibid.*, p. 81.

³³² Par exemple, celui, absolu (et purement transcendant), de pouvoir comprendre l'« essence » même du monde.

³³³ Balleine et Dickinson, *op. cit.*, p. 60.

³³⁴ Par ailleurs, notons que cette obsession de la mort qu'entretient l'être humain ne serait évidemment pas étrangère à ce « désir de durer »...

après ? » Cette conscience, partie prenante du monde, serait finalement générée par l'effet de réflexivité de l'individu face à ses semblables. Et cette altérité serait constitutive de l'identité. Ce sont aussi les autres qui nous définissent.

Ces précisions apportées, nous pouvons maintenant traiter de l'écart qui situe différemment nos deux personnages par rapport aux autres, à leur relation – consciente ou non – à l'absurde et à l'environnement. Aux côtés de l'insuffisance de Martha pourrait se révéler l'insensibilité cruelle sur laquelle Caligula fonde ses horribles actions. Dans ce cas, nous pourrions même parler d'indifférence chez les deux personnages³³⁵. Si Caligula semble effectivement insensible à ce qui se passe autour de lui, c'est d'abord parce qu'il est sensible au monde et à son destin, ce qui indique qu'il reste profondément conscient de l'absurde, qu'il le vit avec véhémence. Mais surtout, il se fait extrême et réagit aux moindres sollicitations de son entourage. Pour Martha, nous préférons parler d'« insensibilité momentanée » puisque sa froideur relève davantage de la désaffection que de l'indifférence. Il s'agit toutefois d'une désaffection contrôlée, puisque celle-ci se manifeste pour tout ce qui ne concerne pas son but. Elle s'octroie ainsi la liberté totale de ce but, déniait par la même occasion la partie de son être qui se serait soucie des autres. Contrairement à Caligula qui s'amuse du mensonge, elle refuse de jouer en se retranchant de la société humaine. Martha ne feint pas parce qu'elle croit encore dans la vie; elle reste inconsciente parce qu'elle poursuit avec inflexibilité son improbable objectif. Et elle s'entretient dans l'insuffisance: sa fermeture au dialogue, ses inhibitions sont d'autres preuves de son inconscience, car elle ne considère pas l'absurdité de son existence comme le fait l'Empereur.

³³⁵ Comme l'a fait Claude Treil, que nous avons précédemment cité, dans son livre dédié tout entier à ce sujet.

L'incompatibilité fondamentale entre les deux personnages pourrait s'énoncer de cette manière: « Un jour seulement, le "pourquoi" s'élève et tout commence dans cette lassitude teintée d'étonnement³³⁶. » Pour Caligula, donc, tout est absurde. Pour Martha, seul son destin l'est: son inconscience se manifeste en ce qu'elle croit qu'elle peut le changer³³⁷. Même l'absurdité de sa vie à venir, qu'elle ne considère évidemment pas, reste tributaire de cette vision projective de l'existence. La lucidité devient l'axe central à partir duquel il nous est possible de comprendre la manière dont se forge leur comportement. Les actes et les valeurs de Caligula sont façonnés par cette conscience, alors que Martha « ajuste » son existence en fonction de son seul but. Par rapport à l'aspiration au bonheur qui est le fondement des deux pièces, ceux qui sont inconscients ne visent qu'une réalité de l'agir, du présent, qui nie ce « véritable » idéal. Ce sont ceux contre qui se bat Caligula. Martha se situe entre les deux:

Le Malentendu may in some respects be regarded as a companion piece to *Caligula* [...]. Martha and her mother illustrate the anarchic of those who, on perceiving the absurd (in their case, becoming aware of the awfulness of their Northern existence), react like Caligula by adopting a policy of rationalized destruction³³⁸.

Les deux personnages n'invoquent donc pas la même sorte de justification pour leurs crimes. *Le Malentendu* ne représente pas une conscience, mais seulement un malaise. Comme le confirme Freeman, « [...] Martha and her mother never completely succeed in identifying themselves with the absurd³³⁹. » L'incompréhension forcenée – appelons cela de la négation ou une totale absence de curiosité – que Martha entretient au sujet de l'identité de son frère Jan peut être considérée comme une forme d'empressement dans l'inconscience: elle fait

³³⁶ Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 29.

³³⁷ La conscience de l'absurde s'élabore donc de cette manière: Caligula est conscient parce qu'il a compris que le monde est implacable, silencieux, et surtout que sa vie n'a aucun sens; tandis que Martha reste inconsciente parce qu'elle croit que sa vie a du sens, ce que l'objectif qu'elle s'est fixé illustre clairement.

³³⁸ Freeman, op. cit., p. 64.

plus qu'oublier des informations, elle les écarte volontairement.

Par rapport au premier niveau cognitif qui est celui du maintien de l'attention sur un objet, nous remarquons que la conscience d'un individu semble pouvoir opérer un transfert de son propre niveau perceptif (conscience de son corps dans le monde) à celui de l'objet en question (film, livre, pièce de théâtre, etc.), comme si ce dernier « devenait » le monde. C'est la raison pour laquelle il peut y avoir toute une panoplie de réactions somatiques liées au travail de l'imagination (rêves, fantasmes, etc.). Et c'est aussi pourquoi nous pouvons considérer (1) l'influence des affects positifs et négatifs dans la formation des croyances, (2) dans la perception de soi-même, et (3) dans la manière de se projeter dans l'avenir.

Ce troisième point est celui qui concerne Martha. En effet, si la lucidité de Caligula s'explique aisément et dès le début de la pièce, nous croyons que la dynamique que Martha développe par rapport à son objectif mérite davantage d'explications. Sa conception d'elle-même dans le futur s'élabore à travers l'action³⁴⁰ – les buts et les sous-buts dont nous avons parlé au chapitre précédent –, cela entretenant un fort ascendant sur la motivation et l'humeur, donc le comportement général.

Lorsqu'un individu se heurte à de profonds et constants échecs dans la réalisation de ses buts³⁴¹, il expérimentera éventuellement des affects négatifs, comme le découragement ou le désespoir. Mais la force du désir de Martha a pu être apprise. Renonçant au présent, elle a commencé à se penser

³³⁹ *Ibid.*, p. 65.

³⁴⁰ « [...] the need to ground the goals of cognitively mediated actions in biologically relevant processes was solved by the evolution of an interface between these biological processes and cognition [...] » (Balleine et Dickinson, *op. cit.*, p. 76.)

³⁴¹ Par exemple, pour Martha, celui qu'elle a probablement d'abord eu en voulant être heureuse *dans le présent*, ce qui l'a rapidement insatisfaite,

ailleurs, dans le futur. Cependant, la force de cette construction de sens, dans son idéal de bonheur, dérive aussi de l'expérience. Dans ce cas, la formation conceptuelle s'effectue *ad oppositum*: la définition de ce dont elle rêve s'opposera à ce qui la fait souffrir. Ce sens ainsi donné, ce désir, est émotionnellement perçu positivement dans la mesure où il se définit à l'opposé de sa situation actuelle³⁴² qui, elle, multiplie les émotions négatives.

Cependant, la poursuite de son but permet également à Martha de moduler son comportement, ses réactions émotionnelles, etc., en fonction de celui-ci. Dans ce cadre, le raisonnement prédictif devient très important:

[Martha, parlant du meurtre à sa mère] Nous recommencerons, en effet. *Mais nous serons payées de notre peine.* (MA: 158)

L'évaluation, basée sur le fruit de l'expérience, s'accomplit vis-à-vis de son projet. En dirigeant son action vers un but, l'être humain s'octroie la possibilité de contrôler son environnement pour satisfaire ses besoins. L'usage des ressources cognitives doit rester tout près de cette possibilité. Martha utilise les comportements caractéristiques de l'individu qui vise un objectif précis: elle modifie son comportement pour éviter les obstacles et contourner les heurts de situations possiblement néfastes³⁴³. Elle poursuit ses efforts tant qu'elle n'aura pas touché à son objectif³⁴⁴ et répète les schémas comportementaux qui donnent des résultats positifs³⁴⁵. Nous constatons bien que pour arriver à son but,

et elle s'est dotée d'un but qui devrait lui permettre d'être heureuse dans le présent du futur (lorsqu'il sera réalisé).

³⁴² Elle est seule, ne vit pas sa jeunesse, il fait gris, etc.

³⁴³ « [Martha] [...] pour obtenir ce que je désire, je crois que j'écraserais tout sur mon passage. » (MA: 204)

³⁴⁴ Elle outrepassa son découragement personnel et celui de sa mère: « [La Mère] Je suis fatiguée [...]. Je voudrais me reposer. [Martha] Je puis prendre sur moi ce qui vous reste à faire encore dans la maison. Vous aurez ainsi toutes vos journées. » (MA: 158)

³⁴⁵ Dans ce cas, demeurer « affectivement éloignée » des clients qu'elle prévoit tuer: [Martha, s'adressant à Jan] « Il me semble que vous vous obstinez à prendre un ton qui ne devrait pas être le vôtre, et j'essaie de vous le montrer. [...] N'est-ce pas notre avantage, à tous les deux, de garder nos distances ? » (MA: 181).

Martha choisit constamment entre une action ou une autre en prévision des meilleurs résultats³⁴⁶. Si l'être humain n'était pas capable de modifier son comportement en fonction des changements de l'environnement, les informations sur le monde ne seraient jamais utiles et ne contribueraient pas à une meilleure adaptabilité.

En conséquence, Martha ne possède pas de conscience absurde. Son espoir lui permet d'échapper à tout état dépressif puisqu'elle construit une représentation positive d'elle-même dans le futur. Mais les pensées négatives liées au présent la prédisposent à ne mesurer que le négatif de sa vie, ce qui renforce, à l'opposé, l'idéalisation de son projet. Au contraire, Caligula a renoncé à tout, même au bonheur: « It has been found that hopelessness is the characteristic orientation to the future in depression [...] ³⁴⁷ ». Mais dans les deux cas, un conditionnement cognitif est à l'œuvre au cours de la perception et de l'interprétation des phénomènes:

Both mood-congruent recall and the use of one's feelings as a basis of judgement, may influence decision making by influencing the accessibility and evaluation of valenced features of the decision situation³⁴⁸.

Pour des raisons différentes, ils restent continuellement dans un état émotionnel négatif, noir et triste, ce qui modifie la manière d'orienter leur comportement – dont la manière de répondre au discours des autres personnages.

En regard de la conscience et par rapport à l'effet ponctuel de l'expérience de l'individu face au monde et aux autres, Balleine écrit encore:

[...] [we] can know what to desire only when the effects that particular events have on those states are made explicit through the conscious experience of an affective response³⁴⁹.

³⁴⁶ Les conséquences d'une action peuvent, même seules, en déterminer le cours. Nous observons un phénomène semblable avec Caligula, à travers son évidente volonté de faire fi de la mort et de la souffrance (en mourant assassiné).

³⁴⁷ MacLeod et al., *op. cit.*, p. 71.

³⁴⁸ Schwarz, *op. cit.*, p. 434.

³⁴⁹ Balleine et Dickinson, *op. cit.*, p. 81.

Ce processus constitue ce à partir de quoi Caligula se dépouille des termes heureux de l'existence; c'est aussi le bonheur suprême vers lequel tend Martha. D'où la conscience qui se fait centrale face à l'absurde. S'il s'agit du spectacle extrême que nous propose Caligula, cela n'est pas le cas de Martha. La pièce la verra suivre son chemin meurtrier, cela même si son frère aurait pu la rendre encore plus heureuse: obnubilée par son but, elle n'aura pas pu comprendre cette possibilité. De cette façon, elle n'a jamais fait l'expérience de ses réactions, même si elle aura été en mesure d'adapter son comportement selon un aspect prévisionnel, cela n'aura été que purement utilitariste.

À travers la hantise de son objectif, Martha devient le contre-exemple par excellence du Sisyphe que Camus emprunte à la mythologie grecque pour expliciter l'absurde. La condamnation de ce « bagnard des dieux » perd son sens dans la mesure où la répétition de sa tâche n'a pas de fin, « Elle n'a même pas la valeur rédemptrice ou corrective que les législateurs attribuent d'habitude à la peine³⁵⁰. » Contre Sisyphe, donc, Martha se tourne tout entière vers le sens en croyant rendre utiles ses actions, même les plus viles. Pour elle, la rédemption est possible. Son espoir, qui fait office de « pierre », s'accorde pour elle avec un inexorable bonheur, même si, sans qu'elle ne le sache, c'est ce futur idéal qui la condamnera autant à la mort qu'à l'indéfectible présent qui la précède.

Quant à lui, Caligula a bien donné son accord définitif à la vie, mais il se nourrit de la mauvaise intensité des jours: ses excès abrogent le bonheur dans lequel croient les autres. Cette révolte dont parle Camus, cette variation de l'hédonisme (comme l'est aussi le donjuanisme du *Mythe*), oblige l'Empereur, parce qu'il est conscient, à une vie dont les

³⁵⁰ Alexandre Lazaridès, « Sisyphe le pathétique », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 50, 1989, p. 100.

écarts ne se perpétuent qu'au présent, le futur étant révoqué parce qu'il serait égal (ou semblable) au présent.

Dans la relation fort différente des personnages à l'absurde, la conscience de Caligula dépasse le sens, le pose au-delà de Dieu, d'une quelconque régulation supérieure qui limiterait sa pensée. Martha ne s'affirme qu'en elle-même, à travers son hypothétique bonheur. Mais elle ne s'intéresse pas à l'existence d'un éventuel Dieu, car celui-ci resterait superflu à sa quête, étranger à la définition de sa félicité. Toutefois, s'adressant à Maria, Martha illustre une prise de conscience qui, si elle n'avait surgi à la toute fin, aurait pu la faire réagir autrement, peut-être même comme Caligula: « À quoi bon ce grand appel de l'être, cette alerte des âmes ? Pourquoi crier vers la mer ou vers l'amour ? Cela est dérisoire. » (MA: 243)

À l'instar de Martha et de ceux qui vivent les yeux fermés dans le sens qu'ils ont octroyé à la vie, comme Caligula qui souffre d'une surenchère de l'existence, là se situe l'inflexible dissemblance qu'engendre la conscience: « Si absurde il y a, c'est dans l'univers de l'homme³⁵¹. »

V.1.3 Tragédie et destin, destinée tragique

Notre époque est tout à fait intéressante, c'est-à-dire qu'elle est tragique.

« Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie », dans Albert Camus, *Théâtres, récits, nouvelles*, p. 1701.

Pour plusieurs, la tragédie serait la manifestation la plus exemplaire, la plus mature du spectacle théâtral. Celle qui permet de dire le plus - peut-être avec le moins - en faisant vivre au spectateur la fameuse *catharsis* qu'a proposée Aristote. Camus était de ceux qui pensent le théâtre en ces termes. Mieux, il croyait la société occidentale de nouveau « prête » à voir s'épanouir les sursauts tragiques. Selon lui, une telle époque s'élabore à partir d'un schisme. C'est la

transition entre une pensée qui explique le cosmos à partir du divin, et une autre qui, préférablement, pose l'être humain et sa réflexion au centre de l'explication. Le contexte que laisseraient éclore les grandes œuvres tragiques se situerait juste au milieu, avec le « drame de civilisation » qui favorise « l'expression tragique »³⁵².

Dans cet esprit, la portée de la notion d'absurde au théâtre a été particulièrement propre à fournir un contexte où les personnages, aussi dépeints comme d'innocentes victimes malgré leur culpabilité (le modèle œdipien), deviennent le foyer où se déchaîne un sort accablant. Chez Camus, la définition du tragique passe d'ailleurs par le même mécanisme que la pierre d'achoppement de l'absurde: il s'agit d'une « [...] contestation entre la créature et la création [...] »³⁵³. Le problème qui fonde la diégèse ne peut donc jamais être résolu; la tragédie est impossible si tout est raison ou tout est religion.

Il y a tragédie lorsque l'homme par orgueil [...] entre en contestation avec l'ordre divin, personnifié dans un dieu ou incarné dans la société. Et la tragédie sera d'autant plus grande que cette révolte sera plus légitime et cet ordre plus nécessaire. [...] Et si la tragédie s'achève dans la mort ou la punition, il est important de noter que ce qui est puni, ce n'est pas le crime lui-même, mais l'aveuglement du héros qui a nié l'équilibre et la tension³⁵⁴.

Dans la tragédie, les forces en opposition sont à la fois mauvaises et bonnes, car, comme l'indiquait le chœur des pièces antiques, « [...] sur une certaine limite tout le monde a raison et [...] celui qui, par aveuglement ou passion, ignore cette limite, court à la catastrophe pour faire triompher un droit qu'il croit être le seul à avoir³⁵⁵. » En conséquence, cette manifestation du tragique nie l'opposition manichéenne.

³⁵¹ Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 56.

³⁵² Voir la « Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie », dans Camus, *Théâtre, récits, nouvelles*, op. cit., p. 1704.

³⁵³ *Ibid.*, p. 1710.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 1706-1707.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 1705.

Il n'y a plus ni bien ni mal³⁵⁶ mais seulement une force supérieure qui écrase l'être humain. Le personnage de Maria nous en fournit un excellent exemple:

Je suis aveugle, je ne vous vois plus ! Et ni votre mère, ni vous, ne serez jamais que des visages fugitifs, rencontrés et perdus au cours d'une tragédie qui n'en finira pas. Je ne sens pour vous ni haine ni compassion. Je ne peux plus aimer ni détester personne. [...] En vérité, j'ai à peine eu le temps de souffrir ou de me révolter. *Le malheur était plus grand que moi.* (MA: 241)

Avec *Le Malentendu*, Camus a eu l'intention d'écrire une véritable tragédie, plus qu'avec sa pièce *Caligula* d'ailleurs, qu'il a déjà considérée comme un exercice artistique ne possédant que l'ambition de représenter des idées, même si « À s'arrêter à la surface des choses, on peut s'étonner [d'y] trouver [...] tant d'affinités avec la tragédie traditionnelle³⁵⁷. »

Son but dynamise complètement une Martha qui étudie, définit, adopte et régule tous ses comportements en fonction de sa réalisation. C'est à partir de ce moment qu'elle devient un être tragique. Comme Œdipe, elle est victime de son destin et ne s'aperçoit pas qu'elle tisse elle-même la trame d'une fin absurde qu'elle ne contrôlera jamais. S'adressant à Louis Guilloux en 1945, Camus écrira:

Tout le malheur des hommes vient de ce qu'ils ne prennent pas un langage simple. Si le héros du *Malentendu* avait dit: « Voilà. C'est moi et je suis votre fils », le dialogue aurait été possible et non plus en porte-à-faux comme dans la pièce. Il n'y avait plus de tragédie puisque le sommet de toutes les tragédies est dans la surdité du héros³⁵⁸.

Au-delà du jeu de malentendus qui se fait plus constant, les points de friction tragique, pour le récepteur, se situent probablement à la scène du passeport (MA: 178), lorsque Martha allait découvrir l'identité de son frère quand le vieux serviteur l'interrompt; et à la scène 5 de l'acte II (MA: 209), lorsque dans un court soliloque Jan hésite à boire le

³⁵⁶ Cela renvoie au relativisme de l'absurde (la perte de sens universel) et à l'amoralité des personnages traitée dans les chapitres III et IV.

³⁵⁷ André Alter, « De "Caligula" aux "Justes": de l'absurde à la justice », dans Lévi-Valensi, *Les Critiques de notre temps et Camus, op. cit.*, p. 18.

³⁵⁸ Cité dans « *Le Malentendu. Présentation* », dans Camus, *Théâtre, récits, nouvelles, op. cit.*, p. 1790-1791.

soporifique fatal. Dans ces deux cas, le récepteur arrive à une limite où, en toute connaissance de cause – il est le seul à savoir –, il se rapproche du paroxysme tragique sans pourtant atteindre le dénouement de la pièce. Comme l'a encore dit Barrault, « En réalité, nous assistons toujours au théâtre à un vaste règlement de comptes. [...] Et le spectateur n'est satisfait que lorsque la Sentence est juste³⁵⁹. »

La véritable tragédie du théâtre de Camus ne réside donc pas tant dans l'ampleur de la souffrance qui surgit au détour de ses personnages, mais plutôt dans l'impossibilité pour ceux-ci de s'identifier au monde. Ils y restent éternellement étrangers... L'ambiguïté avec Caligula, c'est qu'il reste seul. Il n'est pas confronté aux dieux mais à lui-même. C'est ce qui fonde la différence avec *Le Malentendu*: « Le pathétique nie les cieus, tandis que le tragique les consolide au-delà du mal fait à la terre³⁶⁰. »

Finalement, l'absurde permet bien au théâtre camusien d'accéder à l'intensité de la tragédie, car il tente d'introduire l'essence des bouleversements de son époque, la manière dont l'être humain reste éternellement « [...] combattant et dérouteré, partagé entre l'espoir absolu et le doute définitif³⁶¹. » À travers l'esthétique du tragique, la souffrance des hommes se transforme en beauté et cet effet s'alourdit tout au long des pièces avec le comportement des personnages, comportement surtout manifeste lorsque la passion³⁶² y prend part. Qu'il s'agisse de Martha ou de Caligula, la situation demeure inextricable: sans qu'elle ne le sache, le choix existentiel de Martha ne lui laisse aucun espoir, tandis qu'aucun espoir n'est plus possible dans la vie

³⁵⁹ Cité par Sartre dans Lévi-Valensi, *Les Critiques de notre temps et Camus*, op. cit., p. 28.

³⁶⁰ Lazaridès, op. cit., p. 101.

³⁶¹ « Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie », dans Camus, *Théâtre, récits, nouvelles*, op. cit., p. 1707.

³⁶² « Le mot [passion] s'appuie sur le verbe latin "pati" et signifie "souffrir". » (Ouellet, op. cit., p. 116.) Nous retrouvons donc la douleur

de Caligula. La tragédie de Camus en est une d'êtres humains seuls, dans une métaphysique qui pose d'abord la communauté des hommes. Reprenant la comparaison avec le tourment de Sisyphe, Camus écrit :

À chacun de ces instants, où il quitte les sommets et s'enfonce peu à peu vers les tanières des dieux, il est supérieur à son destin. Il est plus fort que son rocher. *Si ce mythe est tragique, c'est que son héros est conscient*³⁶³.

C'est la raison pour laquelle Caligula est tragique : c'est sa conscience qui l'entraîne. Il nie l'incompréhension dont son existence reste captive, refuse son rôle de bouc émissaire, et se révolte. C'est à ce moment seulement qu'il est, comme Sisyphe, supérieur à son destin. Martha est aussi tragique, car dans son espoir inconscient, comme Œdipe, elle « attend » que le destin, tel une déchirure, s'abatte sur elle :

Martha appartient, comme Caligula, à la race de ces héros modernes [...] qui, dans un même mouvement, sollicitent l'adhésion, jusqu'à l'identification, du spectateur et la rendent impossible parce que les excès, auxquels ils s'adonnent, ne sont pas ceux que provoque à la longue l'acharnement des dieux, [...] mais, dès le départ, extériorisent seulement une insurmontable volonté de destruction³⁶⁴.

V.2 Réserves et éléments divergents

V.2.1 La mort comme absolution de la faute absurde

Exister, c'est se détruire en se dépassant. [...] Tout vivant est un mourant : « On meurt sans cesse et c'est la vie. »

Hervé Pasqua, « Albert Camus et le problème du mal », p. 53.

À partir de l'axe absurde s'impose une question qui recouvre de sa persistance le texte de chaque pièce : celle de la mort³⁶⁵. Mais si nous avons surtout concentré l'analyse sur les meurtres perpétrés par les personnages, il conviendrait d'apprécier la manière dont leur propre mort s'inscrit parfaitement dans la relation qu'ils entretiennent avec

de la personne qui est atteinte d'un mal extérieur qu'elle subit de façon passive (affliction).

³⁶³ Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 165.

³⁶⁴ Jean-Paul Sartre, « Explication de *L'Étranger* », dans Lévi-Valensi, *Les Critiques de notre temps et Camus*, op. cit., p. 21.

³⁶⁵ Ubersfeld appelle ces événements qui « terminent » l'histoire des « signifiants temporels de la clôture de l'action » (op. cit., p. 204.)

l'absurde. C'est que chacun d'eux risque une réponse au seul problème philosophique que Camus juge fondamental: « Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue [...] ³⁶⁶ ». Pour montrer que la mort est loin de rester dérisoire, voyons comment elle s'impose dans les pièces.

D'abord, rappelons que la mort a abondamment été traitée dans les essais de Camus:

Au temps de la négation, il pouvait être utile de s'interroger sur le problème du suicide. Au temps des idéologies, il faut se mettre en règle avec le meurtre ³⁶⁷.

Notre analyse ébauchera un rapide survol de cette topique récurrente dans les pièces, mais dans l'ordre contraire à celui de notre auteur. *Le Mythe de Sisyphe* a étudié le suicide, le seul « problème philosophique vraiment sérieux ³⁶⁸ », alors que *L'Homme révolté* affirmait: « Nous ne saurons rien tant que nous ne saurons pas si nous avons le droit de tuer cet autre devant nous ou de consentir qu'il soit tué ³⁶⁹. » Dans les pièces, inversement, le meurtre accapare une part essentielle de la vie des deux personnages, et c'est à travers leur mort (dont la variation du suicide de Caligula), que nous pourrions clore l'analyse.

Dans les deux pièces, un soliloque précède la mort de chacun des personnages. Pour Martha (voir MA: 231-233), tout reste relativement égal. Les circonstances absurdes ont échoué à la rendre heureuse et elle s'en va suivre dans la mort sa mère et son frère:

[Martha] Et privée de ma place sur cette terre, rejetée par ma mère, seule au milieu de mes crimes, je quitterai ce monde sans être réconciliée. (MA: 233)

Dans le ton encore trop neutre de cette atmosphère cloisonnée, nous ne décelons que les relents paranoïaques d'une victime de la vie, de l'absurde. La réconciliation qu'elle visait aurait

³⁶⁶ Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 17.

³⁶⁷ Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p. 16.

³⁶⁸ Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 17.

³⁶⁹ Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p. 16.

été résolue par l'atteinte de son but, l'arrêt des meurtres, et le bonheur de se croire en harmonie avec le monde.

Pour Caligula, dans la passion de l'excès, la certitude d'avoir commis une erreur s'impose à sa conscience (voir CA: 148-150). Sa mort devient un « suicide supérieur³⁷⁰ », comme le voulait Camus, mais cela n'aura rien changé à une conscience qui, chez l'Empereur, découvre autant son ardeur qu'elle se teinte ultimement de regret:

[Caligula] Oh ! cette nuit est lourde ! Hélicon ne viendra pas: nous serons coupables à jamais ! Cette nuit est lourde comme la douleur humaine. (CA: 150)

Comme pour Martha, il y a une impression de perte, l'impossibilité d'expiation la faute justement parce que la mort galvanise le personnage dans ses actions passées, pour ensuite lui couper définitivement l'accès au seuil d'un avenir moins sordide. La mort ne se pense donc pas seulement dans les termes sommaires d'une destruction de l'équation absurde par la suppression de l'« appel humain », à travers le suicide ou le meurtre. Elle est aussi la tentative d'illustrer l'absurdité d'une fin, la mort totale de la meurtrière dans sa propre ruine, le mouvement qui pourrait tendre à l'absoudre des horribles crimes qu'elle a commis.

Sur l'autre visage de la mort, le comportement de Caligula révèle une cohérence ingrate mais extrême: pour lui, si l'ultime négation ne se consomme pas dans le suicide, « Elle ne peut l'être que par la destruction absolue, de soi et des autres³⁷¹. » C'est ce qui explique ce laisser-aller à la toute fin, alors que ce qui peut ressembler à l'acceptation de la conséquence de ses actes cruels dans la mort passe aussi par le consentement à l'absurde. Le rapport éminemment

³⁷⁰ Cette dynamique s'élabore à partir de cet énoncé du *Mythe de Sisyphe*: « [...] je transforme en œuvre de vie ce qui était invitation à la mort – et je refuse le suicide. » (*op. cit.*, p. 90-91.)

³⁷¹ Camus, *L'Homme révolté*, *op. cit.*, p. 20.

intersubjectif de sa vie³⁷², dans son désir insensé et impossible de négation, vise ce qui se peut détruire le plus aisément: l'autre. Mais il ne commet pas directement le crime. Il le commande. Caligula transfère son intention meurtrière à des subalternes qui deviennent les simples exécutants (inconscients) en recevant les ordres sans les remettre en question. À travers eux s'accomplissent indirectement ses intentions. Dans la structure soldatesque de son empire, il devient difficile d'imputer la responsabilité de la faute. Mais « La loi militaire punit de mort la désobéissance et son honneur est servitude³⁷³. » Voilà en quels termes peut se penser le crime de Caligula.

Le personnage pourrait ainsi ressembler à un nouveau Sisyphe. Il n'a pas peur de mourir, car il sait que cette épreuve reste la seule manière de contrer l'absurde et les limites humaines contre lesquelles il se bat. Mais il fait l'expérience constante du désappointement, sachant qu'il n'atteindra jamais ce qu'il espère. Même s'il ne craint le trépas, seule sa conscience l'empêche de se suicider.

Dans *Le Malentendu*, la mort est le prix à payer pour un manque communicationnel spéculaire; autant Jan que Martha semblent coupables: chacun ne dit rien, ne sait rien. Le motif poursuivi initialement dans la vérité (aveu du lien filial, aveu des crimes) est différé jusqu'au point de non retour. Et « On ne peut donner une cohérence au meurtre si on la refuse au suicide³⁷⁴. » Dans les meurtres, dans sa mort, Martha nous confirme son abdication face au combat que constitue l'existence, alors que pour Caligula, la révolte restait le seul moyen de contrer l'absurde, car jamais il ne se serait résigné à mourir de ses propres mains. Pour l'héroïne du *Malentendu* qui ne se débat que contre elle-même, cette presque

³⁷² Tout le pouvoir impérial à partir duquel il aura réalisé ses excès, mais dont la finalité ne se pense qu'à travers les autres: seul, sans peuple à tyranniser, l'empereur n'est rien...

³⁷³ Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p. 234.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 19.

révolte tue et finit aussi par la faire mourir, cependant qu'une révolte qui se prétendrait saine ajouterait au lieu de retrancher, encouragerait même la vie.

La réussite d'un objectif doit normalement glisser vers la définition d'autres buts à poursuivre, nourrit le sentiment d'avancer de succès en succès. Si cela était interdit à un Caligula qui aspirait à d'impossibles satisfactions, Martha, elle, n'avait qu'un but, final, qui la déterminait entièrement:

[...] if positive affect is derived only from the process of striving for the goal, then we are forever on the precipice of being disappointed as we achieve what we have most wanted. Having achieved our goal, we are left with the choice of setting a higher of different standard, or being left with nothingness [...] ³⁷⁵.

La volonté d'être heureuse constitue pour Martha l'essentiel de son existence. De ce fait, cette fin est beaucoup trop importante pour être abandonnée, pour seulement laisser place au doute ³⁷⁶. Le but et la vie du personnage sont simples, monolithiques: elle ne se perd pas dans des visées subsidiaires ³⁷⁷. Sa décision finale de mourir découle de ce processus générateur d'une incroyable force de désenchantement: « [...] we experience disappointment when the chosen option turns out to be worse than we expected ³⁷⁸. » Et son espoir, tellement déçu, Martha en évaluait déjà l'ampleur au début de la pièce:

[Martha, à sa mère] [...] Si vous êtes fatiguée de votre vie, moi, je suis lasse à mourir de cet horizon fermé, et *je sens que je ne pourrai pas y vivre un mois de plus*. Nous sommes toutes deux excédées de cette auberge, et vous, qui êtes vieille, voulez seulement fermer les yeux et oublier. *Mais moi, qui me sens encore dans le cœur un peu de désirs de mes vingt ans, je veux faire en sorte de les quitter pour toujours, même si, pour cela, il faut entrer un peu plus avant dans la vie que nous voulons désertter.* (MA: 192)

³⁷⁵ Lawrence A. Pervin, « The rational Mind and the Problem of Volition », dans *Psychological Science*, vol. 3, n° 3, 1992, p. 163.

³⁷⁶ Par exemple, en commençant à s'interroger au sujet de l'identité de Jan.

³⁷⁷ Les *ego-involving goals*, comme le désir d'apprendre, d'améliorer ses capacités, ou de bien performer en essayant d'atteindre ses objectifs.

³⁷⁸ Schwarz, *op. cit.*, p. 435.

D'ailleurs, cette question poignante de la mort, impossible à contourner lorsque nous parlons de Caligula ou de Martha, Camus l'aborde d'emblée au début de *L'Homme révolté*³⁷⁹. Il interroge cette inaliénable énigme et tente de circonscrire les frontières d'une définition: jusqu'où peut s'étendre l'acceptation de tuer une personne, jusqu'où pouvons-nous consentir à ce qu'elle soit tuée ? Est-il possible de savoir si nous devons donner la mort ? En cela, les personnages restent méthodiques: Caligula, comme Socrate, éprouve la vacuité de la conscience chez ses semblables, punissant de la mort ou de la souffrance ceux qui croient savoir³⁸⁰; Martha, toujours, tue de la même façon, pour la même raison. Pour ce qu'elle croit entrevoir du bonheur.

Si les deux personnages « souffrent » d'une analogue absence de morale, la dynamique de Caligula semble plus complexe. En ne tuant presque jamais de ses propres mains³⁸¹ mais en commettant ses crimes par l'entremise de ses gardes, il diffère sa conscience coupable, comme il différera la solution stérile du suicide en tant que suppression de l'absurde. Son assassinat, à la toute fin, apparaîtra ainsi comme la conséquence logiquement prévisible de ses excès, comme une sorte de suicide dont l'intention, si elle reste indirecte, ne se formule pourtant qu'à travers la même mortelle conclusion.

Dans ce trait de la révolte affirmant qu'il faut vivre le plus, et non le mieux³⁸², Martha s'oppose à l'Empereur absurde qui perd aux confins de son existence. Martha, au sens propre, vit le moins. Elle se réserve tout entière pour vivre le mieux – c'est-à-dire heureuse – plus tard. Mais cette révolte du

³⁷⁹ Voir les extraits cités ci-dessus, dans Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p. 16.

³⁸⁰ Ici, Caligula se distingue de Socrate en ce qu'il ne s'agit simplement de croire que l'on sait quelque chose, mais bien de croire que l'existence – pour quelle que raison que ce soit – n'est pas absurde.

³⁸¹ Sauf Cæsonia, à l'acte IV, où il fait preuve d'une cruauté et d'un sang froid remarquables.

³⁸² Voir Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 86.

« plus », du conquérant³⁸³, ne s'associe à Caligula que dans la mesure où celui-ci sait dorénavant inutile l'ensemble de ses actions: « [...] la révolte métaphysique étend la conscience tout le long de l'expérience³⁸⁴. » Il veut bien collectionner les expériences monstrueuses, nier autant que faire se peut sa vie et le suicide, mais ce qui l'a frappé, dès le début de la pièce, c'est l'impossibilité d'accomplir la seule démarche honorable, celle de l'inconscience qui restitue à l'homme et au monde leur sens.

La différence qui lie et oppose les deux personnages aura aussi résidé dans l'expression de leur mort en tant qu'indice de la conscience. Caligula reste en vie et poursuit son raisonnement absurde jusqu'au bout, en sachant très bien qu'il sera tué. Le « suicide supérieur » dont nous avons parlé à la fin du chapitre III permet de nuancer la position de l'Empereur vis-à-vis de sa (mise à) mort, et de son repentir final. Nous voyons ainsi poindre cette judicieuse nuance que *Le Mythe de Sisyphe* apporte au personnage: « Le contraire du suicidé, précisément, c'est le condamné à mort³⁸⁵. » De son côté, Martha se suicidera. Tout comme l'a déjà fait sa mère, elle étouffera l'expression de la conscience absurde: « C'est ici qu'on voit à quel point l'expérience absurde s'éloigne du suicide³⁸⁶. »

La situation dans laquelle chacun des deux personnages périt nous aura ainsi permis de renforcer notre conclusion au sujet de leur rapport respectif à l'absurde. Caligula est mort dans l'expérience même de l'absurde. Son assassinat montre comment il était déjà allé trop loin, en toute connaissance de cause. Martha n'a fait que représenter l'absurde. Elle aura illustré toute la force de dérision que peut supporter

³⁸³ « Les conquérants sont seulement ceux d'entre les hommes qui sentent assez leur force pour être sûrs de vivre constamment à ces hauteurs et dans la pleine conscience de cette grandeur. », dans Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 121.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 79.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 79.

l'existence en décidant de rompre elle-même avec son destin, parce qu'elle l'a cru incurable.

V.2.2 La différence comportementale homme-femme

Indubitablement, nous devons consacrer quelques mots à une différence entre les personnages qui ne peut passer inaperçue et qui aurait même pu faire l'objet d'une étude beaucoup plus approfondie: la récurrence de modèles comportementaux typiques – pour ne pas dire traditionnels – associés aux femmes et aux hommes. En effet, l'œuvre de Camus expose avec beaucoup de constance, à coups de traits parfois peu subtils, des « caractéristiques sexuelles » qui nous semblent aujourd'hui relever davantage du présupposé social que de la réalité. Mais il faut replacer notre auteur dans son époque: la France des années trente à 1960 – la période d'activités littéraires de Camus – n'était pas un modèle d'émancipation féminine. Et en 1949, le pays venait à peine de voir publier le livre que plusieurs considèrent comme l'un des « manifestes » fondamentaux du féminisme, *Le Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir, la même année où les femmes ont enfin obtenu le droit de vote au Québec.

Mais qu'en est-il de ces modèles généraux qui structurent les œuvres ? Pour les personnages masculins, la force, l'initiative et la conquête se succèdent. Les hommes sont placés au premier plan: c'est dans le soleil que Meursault accomplira son meurtre et, même « étranger », en lui sera contenue la richesse du roman. Dans *La Peste*, la défense contre la maladie est organisée par quatre hommes, plus particulièrement par le docteur Bernard Rieux qui est aussi le narrateur du récit. Le Meursault de *La Mort heureuse* est le meurtrier autour duquel l'histoire se tissera, tandis que le Caligula de notre pièce, en plus d'être très « central » à la pièce, approfondit des relations avec d'autres hommes

³⁸⁶ Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 79.

(Scipion, Hélicon, Cherea). Le juge-pénitent de *La Chute* accapare également toute l'initiative (du discours et de l'originalité de sa personne). Le cas des femmes s'illustre bien différemment dans les œuvres. Celles-ci se définissent généralement à partir de l'absence ou de la passivité. Dans *L'Étranger*, la mère de Meursault est hypothétique et sa maîtresse reste accessoire, tout comme le rôle symbolique qu'occupent Cæsonia et davantage Drusilla dans la pièce *Caligula*; dans *Le Malentendu*, la mère ne peut plus espérer qu'en la mort et Martha se fait froide et indolente, tandis que *La Chute* rend la femme pratiquement invisible (on ne fait qu'en parler...). Enfin, l'épouse et la mère du docteur Rieux, dans *La Peste*, sont d'abord plongées dans l'anonymat, ensuite dans l'attente, et leurs personnalités restent vagues, imprécises.

Ces nouveaux éléments nous aident à compléter notre comparaison comportementale des deux personnages, puisque dans leur pièce respective, ils caricaturent presque cette typologie sexuelle que nous venons d'exemplifier. Cela assure bien à quel point Caligula et Martha, dans l'essence même du comportement que Camus leur attribue, sont opposés l'un à l'autre. Nous voyons ainsi comment l'auteur représente l'être humain, mais malheureusement à l'aide d'une idée, d'une construction sociale restrictive liée aux rôles que doivent, selon lui, occuper les femmes et les hommes en société selon une vision précédant le féminisme.

Si cette observation prolonge ce que nous avons déjà dit du comportement des personnages, c'est à la différence que ces derniers n'auraient peut-être simplement pas pu se concevoir à l'inverse, avec un Caligula renfermé et une Martha exorbitante. Non. C'est Caligula qui est excessif. Il favorise un mode relationnel direct, conflictuel. Ses actions nourrissent l'éclat de sa perversité, et même ses mensonges et son ironie sont « explicites » dans la mesure où ils visent

une réaction forte de la part des gens à qui ils s'adressent. Et Martha entre parfaitement dans cette forme « archétypale » de la femme. À son caractère inhibé, qui se manifeste surtout au niveau du non-dit, s'ajoute un mode de communication qui s'effectue à l'aide de procédures de contournement, sans jamais révéler ce qui se passe vraiment.

Pour nous aider à mieux cerner la formation de ces préjugés sociaux, nous allons nous appuyer sur de récentes recherches effectuées sur les distinctions *présupposées* entre les femmes et les hommes dans la société³⁸⁷. D'abord, on croit toujours que les femmes, lorsqu'elles décrivent leurs émotions, mettent surtout l'accent sur un état global plutôt que sur des éléments plus ponctuels. Elles identifieraient aussi leurs émotions plus facilement que les hommes en se sentant plus libres de les exprimer, alors que ces derniers réserveraient l'expression de leurs sentiments à un cercle beaucoup restreint d'intimes³⁸⁸: « Women are believed to experience and express most emotions more intensely and more frequently than are men [...] ³⁸⁹ ».

Ces croyances restent tenaces et encore aujourd'hui, plusieurs décennies après l'affirmation féministe, les gens continuent d'entretenir des convictions souvent erronées. Un autre exemple apparaît dans la divergence apparente de la manière dont l'assimilation des valeurs sociales s'effectuerait entre les sexes. Les femmes parleraient ainsi davantage et définiraient leur sociabilité sous forme d'un réseau empathique d'amitiés:

In the course of socialisation, women are *thought* to learn to connect to others, to maintain those connections as a source of self-worth, and to define themselves in terms of their relationships [...] ³⁹⁰.

³⁸⁷ Voir l'article de Lisa Barrett Feldman, Lucy Robin, Paula R. Pietromonaco et Kristen M. Eyssell intitulé « Are Women the "More Emotionnal Sex ?" Evidence from Emotionnal Experiences in Social Context », dans *Cognition and Emotion*, vol. 12, n° 4, 1998, p. 555-578.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 557.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 556.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 559.

Cependant, nous pouvons ici émettre une réserve à la décharge de Camus. Certains éléments de notre analyse ont montré que le personnage de Martha ne semble plus entretenir d'empathie en se rendant « [...] sourde à tous les cris [...] » (MA: 244). Elle se fait semblable à un Caligula qui freine totalement l'intérêt de lire les sentiments d'autrui, affirmant qu'il « [...] suffit de se durcir le cœur. » (CA: 97) Mais est-ce satisfaisant ?

Le personnage de l'Empereur, malgré sa démesure, reproduit avec beaucoup de fidélité ce que l'on associe traditionnellement au comportement masculin, basé sur un système de principes et de règles qui régissent des actions audacieuses. Caligula correspond d'ailleurs à l'idée selon laquelle les rapports qu'entretiennent les hommes avec d'autres hommes sont ceux qui tendent le plus à maintenir une position sociale hiérarchique fondée sur la domination. Étrange pédagogue nouvellement converti à l'absurde, il a émis ses arrêts et cette loi inusitée ne changera plus; elle fondera plutôt son comportement abusif, ses manières de jeux et de meurtres.

C'est ainsi que tout au long de l'œuvre camusienne, et plus particulièrement dans les pièces étudiées, nous observons un déséquilibre des valeurs associées aux genres: les femmes sont dépréciées et cette définition sexuelle nous permet de voir émerger la façon dont les deux personnages ressemblent souvent à de grossiers modèles. Selon ce point de vue, leur spécificité en tant qu'êtres subissant les affres de l'absurde s'éloigne tandis que s'affirme l'aspect normatif que l'on peut tenter d'attribuer au comportement humain sexué.

Profondément, Martha et Caligula sont des personnages de théâtre dont la visée se fait davantage représentative qu'explicatrice d'une réalité. Ils restent un laboratoire dont l'expérimentation aura au moins dévoilé comment certaines conceptions de l'auteur ne sont pas étrangères à celles

desquelles les sociétés occidentales tentent, encore aujourd'hui, de se soustraire:

[...] sex differences in emotional experience are not as pervasive as the stereotype suggests. Men and women do not differ dramatically in their immediate reports of emotional experience [...]. This finding raises the possibility that women's « greater emotionality » is a culturally constructed idea, based on observed differences in emotional expression differences which are socialised from a very early age³⁹¹.

V.3.3 But impossible de Caligula, rêve obsédé de Martha: la complexité des personnages

Être privé d'espoir, ce n'est pas désespérer.

Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, p. 126.

Il nous revient maintenant d'apporter quelques nuances finales à la synthèse de cette analyse, pour bien montrer que les personnages et leur comportement peuvent aisément dépasser cet exercice qui a souligné quelques traits dominants, mis en parallèle certaines convergences, pour ne pas réduire le drame de l'absurde camusien au schème restreint du seul angle d'interprétation auquel nous nous sommes confinés dans ces pages. C'est que de nombreuses exceptions pavent la lecture des pièces, rendent insuffisants – voire contradictoires – certains arguments.

L'absence de sens – le fond absurde, qu'il soit conscient ou non – passe d'abord par une communication défectueuse³⁹², et les passions, qu'elles soient inhibées ou exacerbées, sont déclenchées par l'absurde dans l'existence. Que ce soit avec l'excès ou l'insuffisance, les pièces se terminent toujours par une aporie causée par l'impossibilité de bien se faire comprendre, car on ne se contente que d'un sens, en mettant de côté son caractère arbitraire. Pour Camus, cet échec devient une sorte de production finale de sens, la validation de son hypothèse forgeant un monde déraisonnablement silencieux. Malgré ce qu'ils croient – justement de ne pas croire –, les

³⁹¹ Barrett Feldman et al., op. cit., p. 575.

³⁹² Manifestée dans le discours par les jeux du mensonge ou les non-dits.

personnages vivent avec le même système de signification propre à tous les êtres humains.

Le sens se perd ainsi dans l'individualisme et ses corrélats: l'incapacité de communiquer et la disjonction sociale. Avec l'absence presque exclusive de la troisième personne (outre le paratexte « neutre » de l'auteur), le genre théâtral tend à accentuer cet effet, car il multiplie implicitement les formes de la subjectivité (*je*) et de l'intersubjectivité (*tu, nous, vous*), et cette prise interne de l'énoncé s'élabore préférablement dans un temps et un espace qui sont ceux du théâtre. Cette relation entre un comportement passionnel lacunaire (*Martha*) et excessif (*Caligula*) finit donc par tendre vers cet équilibre incertain que nous avons postulé au départ, le sens jugé toujours absent. Même les personnages secondaires, lorsqu'ils sont confrontés à ces deux êtres s'incarnant avec tant de difficultés, finissent par sentir que quelque chose cloche: que ce soit *Maria*, à la fin du *Malentendu*, effondrée devant l'ampleur invraisemblable du discours de *Martha*, ou les patriciens qui qualifient de « récréation de fou » les furieuses manigances de leur Empereur.

La singulière manifestation de la morale s'affirme également dans l'ambiguïté. En l'absence de Dieu, cette carence de toute puissance supérieure régissant le monde (et l'être humain), rien ne vient plus dicter une conduite qui se définirait en fonction d'une quelconque éthique. L'absurde ne permet à aucune valeur de subsister:

Il n'est qu'une morale que l'homme absurde puisse admettre, [...] celle qu'il se dicte. [...] Quant aux autres morales [...], [il] n'y voit que des justifications et il n'a rien à justifier. [...] Cette innocence est redoutable. « Tout est permis » [...]: il ne s'agit pas d'un cri de délivrance et de joie, mais d'une constatation amère. [...] [L'absurde] ne recommande pas le crime, ce serait puéril, mais il restitue au remords son inutilité³⁹³.

Que ce soit consciemment ou non, les deux personnages arguent que rien ne tient plus (ou rien ne tient plus que soi-même,

dans le cas de Martha), qu'une vertu brandie bien haute ne vaut rien, ne peut même véritablement être sensée. La culpabilité est répartie également chez tous les pauvres sujets de Caligula (voir CA: 66-67); pour Martha, tous les voyageurs possèdent aussi cette égalité: ni coupables ni innocents, ils ne servent qu'à réaliser son but. C'est l'utilisation d'un artifice, la création d'une culpabilité factice qui permet momentanément aux personnages de s'innocenter de leurs crimes:

Celui qui tue ou torture ne connaît qu'une ombre à sa victoire: il ne peut pas se sentir innocent. Il lui faut donc créer la culpabilité chez la victime elle-même³⁹⁴.

Mais s'agit-il d'une justification – un certain sens qui, dans l'absurde, tiendrait toujours – ou d'une simple absence de morale ? L'évaluation de la culpabilité reste équivoque à ce sujet, puisque Martha³⁹⁵ se suicide, Caligula³⁹⁶ fait preuve de repentir. Ce point limite de la moralité, l'impossible appréciation du bien et du mal, se déploie avec véhémence jusqu'à ce que la vie et le comportement ne ressemblent plus qu'à un cortège baroque de lamentations. D'une certaine manière, la seule véritable ignominie reste celle du comportement inadapté, dont le spectacle se fait tellement évident qu'il ne peut démentir son caractère absurde.

En outre, une notion, double celle-là, s'impose à l'œuvre camusienne. Il s'agit de l'orgueil qui s'élabore directement à travers la révolte. Le sentiment de l'absurde naît d'un surgissement de questions³⁹⁷ auxquelles l'impossibilité de répondre dissout le sens. C'est le relâchement du lien naturel

³⁹³ Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 96.

³⁹⁴ Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p. 235.

³⁹⁵ C'est l'expérience du regret, du ressentiment, la comparaison avec la vie passée qui aurait dû se dérouler mieux sans que les décisions prises soient changées face à l'existence.

³⁹⁶ C'est l'expérience du désappointement, l'évaluation négative de son existence en imaginant que tout aurait mieux été si l'on avait pris d'autres décisions.

³⁹⁷ Sinon, l'être humain poursuit sa vie « mécanique » en répétant des activités, des comportements sociaux sans en avoir conscience (le jeu des

reliant l'être humain au monde, le trouble d'un sentiment d'étrangeté. L'orgueil apparaît alors au cœur des solutions que Camus propose pour répondre à l'absurde. Si le suicide physique consiste en un refus absolu de l'individu par la suppression de lui-même, et si le suicide philosophique représente l'acceptation globale de l'absurde qui se satisfaisait de réponses en cessant d'utiliser son intelligence comme un outil de recherche et de connaissance, l'orgueil permet de maintenir et d'affirmer passionnément l'absurde par la révolte. Il est « [...] l'assurance d'un destin écrasant, moins la résignation qui devrait l'accompagner³⁹⁸ » et soustrait enfin à la révolte son caractère purement puéril en lui insufflant valeur et beauté.

L'orgueil humain, ce mépris face au destin absurde, devient ce qu'il y a de plus admirable et cette démarche, justement, rend la vie estimable³⁹⁹. D'ailleurs, elle dénote un profond attachement à l'existence par la valorisation implicite de son caractère absurde. C'est le paradoxe de la révolte camusienne: elle oblige la contestation mais en même temps maintient (*doit* maintenir) avec fermeté ce qu'elle refuse passionnément. Cela nous montre combien nos deux personnages sont imbus de cet orgueil qui pose d'abord leur individualité, ensuite le reste. Seule cette disposition transforme l'existence en un facteur de liberté, car la liberté authentique est celle qui se conquiert par le refus des contingences auxquelles l'être humain est confronté⁴⁰⁰. Après les problèmes du sens et de la morale, l'orgueil de la révolte s'est imposé au comportement des personnages, car Camus l'a considéré comme un principe fondateur de la nature

« rôles » de la vie, comme celui du *garçon de café* dans *La Nausée* de Sartre).

³⁹⁸ Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 79.

³⁹⁹ Mais contrairement aux autres visages de la révolte que Camus a traités, celui-ci reste philosophique, abstrait, et sous-tend une intense activité intérieure.

⁴⁰⁰ Cette liberté étant entière chez un Caligula conscient, accidentelle chez une Martha broyée par l'absurdité des circonstances.

humaine tout en contemplant en elle la limite première de cette « humanité » :

Il est donc possible de dire que la révolte, quand elle débouche sur la destruction, est illogique. Réclamant l'unité de la condition humaine, elle est force de vie, non de mort. Sa logique profonde n'est pas celle de la destruction; elle est celle de la création⁴⁰¹.

Cet extrait nous permet d'introduire une importante réserve qui, chez Caligula, souligne les effets dévastateurs mais aussi contradictoires de la destruction. Comme nous le signalions au chapitre III (voir surtout la note 173), les décisions du personnage s'appuient toujours sur une implacable logique⁴⁰², mais celle-ci, curieusement, se fonde sur l'absurde, le caractère contingent du monde. Malgré ses fréquentes crises de colère qui s'opposent à la rationalité tellement valorisée, cette incompatibilité n'est qu'apparente. En elle-même, la conscience de l'absurde est l'arrêt d'un sens, de certaines valeurs, dont celle de maintenir la logique de la révolte jusqu'au bout. Il n'y a donc plus rien d'ambigu à considérer un monde déraisonnablement silencieux tout en décidant que la logique reste le seul moyen de s'y opposer: même dans l'absence de sens, il y a détermination de sens... La seule erreur de Caligula est de se permettre de juger les autres, conduite assurément contradictoire pour un homme qui affirme arbitraire jusqu'à son existence. Au lieu de remettre tout en doute, continuellement, il s'appuie sur cette remise en question, l'arrête, et se contredit dans ses actions. Mais ici ne se situent peut-être qu'une tendance pernicieuse au sadisme et le penchant vicieux de divertissements présidés par

⁴⁰¹ Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p. 356.

⁴⁰² Il nous est possible de faire un lien entre la logique de l'argumentation du discours de Caligula et le fonctionnement de l'indice dont nous parlions en introduction. En effet, un indice peut contenir une intention qui se répercute dans le prochain indice, et ainsi de suite. Par exemple, si nous considérons les scènes qui se suivent dans *Caligula*, la situation de base, la conscience de l'absurde, et la réaction de base, le jeu aux dépens des autres, leur nature initiale ne changera pas. La différence entre les scènes se situera ailleurs, dans la variation dont ces éléments de base se manifesteront. La similitude des situations permet ainsi la progression tragique: chaque scène nous rapproche davantage de la

le hasard et le pouvoir manipulateur du mensonge. Caligula a posé l'absurde, mais s'en est aussi inspiré pour définir les balises à partir desquelles il aura injustement jugé les autres et lui-même dans la torture.

Comme nous l'observions plus haut, les personnages restent ainsi difficilement réductibles à ce qui en a été dit. Selon l'angle d'approche, Martha oriente aussi sa destruction vers l'extérieur, et c'est bien ce à quoi elle procède avec Jan, Maria et sa mère. L'état d'angoisse, d'accablement final de Caligula détruit bien son intériorité; sans être inhibé, lui aussi dégage de la froideur, etc. Un sentiment d'emprisonnement (d'enfermement) s'impose aux deux pièces – face à l'absolu pour Caligula et dans la situation géographique du *Malentendu*. La condition dépressive que peuvent entretenir les personnages dépendra de leur propension à ruminer les malheurs de leur vie. En ce sens, Martha plus que Caligula (qui a fait deuil de son bonheur) tend à entretenir un comportement « dépressif »: croyant dans la possibilité d'être heureuse, elle ne s'accable que de la vie qu'elle mène dans le présent. Mais le texte joue aussi avec aisance sur les mots et malgré le sens supérieur que recherche Caligula, par-dessus l'absence d'espoir, celui-ci possède tous les traits du désespéré⁴⁰³.

Mais il ne faut pas oublier que le comportement des personnages est aussi ce à partir de quoi ils ont pu se définir. Ce ne sont pas tant leurs actions au présent qui auront perpétué la destruction mais plutôt une certaine conception du futur. L'absurde victorieux aura ainsi teinté du vermillon de la mort le quotidien d'innocents qui auraient sans doute préféré ignorer tout des devoirs répugnants et des pénibles conséquences qui aura régi l'odieux apostolat de l'absurde et de ses deux marionnettes:

scène finale. Il y a chaque fois ajout de nouvelles informations, jusqu'à ce que la métaphore soit « complète » (Voir Pavis, *op. cit.*, p. 77).

Si Caligula est emporté par une folie sanguinaire, c'est à l'imitation du Maître de la Nature qui tue indistinctement tout le monde. Sous les apparences d'un domestique, c'est lui qui dit un *non* impitoyable à la femme qui l'implore à la fin du *Malentendu*⁴⁰⁴.

⁴⁰³ Il ne croit pas en l'avenir (n'entretient pas de buts), dort peu ou mal, plus rien n'a d'importance pour lui, il n'a pas peur de mourir, etc.

⁴⁰⁴ Camus, *Théâtre, récits, nouvelles, op. cit.*, p. XII.

CHAPITRE VI

CONCLUSION

VI.1 Une inanité brossée à grands traits: le théâtre comme figure prospective de la société

Déjà, remarquons-le, se pose le grand problème des temps modernes, où l'intelligence découvre que soustraire l'homme au destin revient à le livrer au hasard.

Albert Camus, *L'Homme révolté*, p. 50.

Ces éléments de conclusion se posent légèrement en retrait de tout ce que nous avons dit jusqu'ici. Ils se veulent surtout une ouverture, plus globale, sur la portée que soutiennent autant l'absurde qu'a défini Camus que ses personnages qui en sont le laboratoire. Dans cette première partie, nous nous attacherons à montrer comment les deux pièces d'Albert Camus, pour qui « [...] le théâtre [était] le plus haut des genres littéraires et en tout cas le plus universel⁴⁰⁵ [...] », façonnent un jeu dialectique spécifique où le comportement exacerbé de Caligula et la pauvreté des affects de Martha évoqueraient le développement aporétique des sociétés européennes suivant la Seconde Grande Guerre. Ce malaise, Camus l'affirme au cours de sa conférence donnée à Athènes sur l'avenir de la tragédie contemporaine:

[...] sous la pression de l'histoire, l'individu reconnaît peu à peu ses limites. [...] Après avoir fait un dieu du règne humain, l'homme se retourne à nouveau contre ce dieu. [...] L'homme d'aujourd'hui qui crie sa révolte en sachant très bien que cette révolte a des limites, qui exige sa liberté et subit la nécessité, cet homme contradictoire, déchiré, désormais conscient de l'ambiguïté de l'homme et de son histoire, cet homme est l'homme tragique par excellence⁴⁰⁶.

Cela nous permet de revenir à ce point de non-retour que l'être humain aurait aujourd'hui atteint, car, faisant écho à la citation de Bruckner en introduction, voici venue l'époque de la liberté absolue qui parfois soutient les relents nostalgiques du déterminisme divin. Il s'agira ainsi de constater un mouvement qui s'affirme davantage à notre époque: le déchaînement des valeurs mercantiles, l'isolement des

⁴⁰⁵ Camus, *Théâtre, récits, nouvelles*, op. cit., p. 1726.

individus, l'impossibilité pour l'être humain de se définir dans le monde et la confirmation d'une réelle déficience communicationnelle.

Si, pour servir l'œuvre théâtrale véritable, il faut être en mesure de « [...] parler à tous avec simplicité tout en restant ambitieux dans son sujet [...] »⁴⁰⁷, l'absurde des deux pièces nous aura bien démontré l'incompatibilité fondamentale entre l'être humain et le froid ordonnancement de l'univers. Sans aucun doute, les malaises de la modernité sont nombreux, et s'ils sont propres à nourrir le pessimisme, il constituent surtout le riche creuset qui a permis au théâtre et à la pensée de Camus de forger leur nature particulière. L'instabilité, partout, s'inscrit dans le moment présent de l'action, ce qui a pour effet de rendre précaires les relations entre les personnages, d'exacerber le morcellement identitaire et la violence, finalement, de disloquer le sens d'une vie devenue fragile. Par ailleurs, ce sens ne surgit que suivant l'ampleur plus ou moins raisonnable que lui octroie l'être humain. Qu'il s'agisse de la plus minime ou de la plus vaste ambition, celle-ci ne se mesure qu'à l'échelle de l'humanité, au travers de ce qui ne prendra que les proportions de son Histoire, contrairement à ce qui voudrait embrasser la vastitude du concept de divinité.

Par la constante recherche d'un positionnement existentiel, l'aliénation naît de la sensation d'être étranger à soi-même, ce qui trace les contours d'une absurdité sociale se caractérisant par son absence de recours à la transcendance. Mais cette quête camusienne est aussi une définition de l'existence, même au sens religieux⁴⁰⁸. En eux-

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 1709.

⁴⁰⁷ Camus, *Théâtre, récits, nouvelles, op. cit.*, p. 1726.

⁴⁰⁸ Il faut ici nuancer. Nous ne prétendons pas associer Camus à ce qu'il définit lui-même comme un suicide philosophique. Nous suggérons seulement l'hypothèse selon laquelle la quête effrénée de compréhension que poursuit l'être humain au sujet de son existence passerait autant par les questionnements (quand ils ne sont pas affirmations) religieux,

mêmes, Caligula et Martha sont réduits à se faire expérimentation de l'extrémité. Aussi contradictoire⁴⁰⁹ que puisse paraître leur sentiment de révolte, celui-ci se justifie parce qu'il n'évolue pas dans la communauté usuelle des êtres humains que les personnages détruisent⁴¹⁰. Leur dynamique se situe au-delà, dans l'existence même qui se veut l'objet final de leur opposition, dans l'iniquité de leur condition. C'est en cela, et en cela seulement, qu'ils gagnent autant leur cohérence que leur légitimité.

Mais à travers ce processus cognitif normal qui consiste à créer un sens, une représentation adéquate du monde, si l'individu ne partage plus le consensus social sur la manière de se comporter dans le monde⁴¹¹, il devient inadapté. Cela pourrait être la cause première de l'étrangeté du comportement de ces personnages confrontés à l'absurde, qu'il s'agisse de l'insuffisance (Martha) au sein de cette condition mortelle de l'être humain, ou de l'impossibilité d'accepter cette condition (aspirations métaphysiques excessives de Caligula). L'orgueil, cette « folie », posséderait encore un double visage: il serait autant une disposition affective face à un monde idéalisé (le rêve de Martha) qu'une attitude volontaire (le refus de Caligula de soutenir sa condition) ?

Dans les pièces que nous avons étudiées, les personnages nous sont apparus à travers leurs traits comportementaux dominants, les valeurs dénotées par leurs actions. Dans les situations où cela s'est manifesté, la plupart du temps, ils se sont définis en face d'autres individus; leur identité

philosophiques, mais aussi par la recherche rationnelle que poursuit la science.

⁴⁰⁹ « [...] la révolte, quand elle débouche sur la destruction, est illogique. », dans Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p. 356.

⁴¹⁰ « Si le meurtre a ses raisons, notre époque et nous-mêmes sommes dans la conséquence. S'il ne les a pas, nous sommes dans la folie et il n'y a pas d'autre issue que de retrouver une conséquence ou de se détourner. », *ibid.*, p. 16.

⁴¹¹ Nous entendons ici le monde social, l'ensemble de règles qui régissent et autorégule une communauté d'individus (les activités, les lois explicites, comme celles de la jurisprudence, ou implicites, comme celles des « bonnes manières »).

s'est absolument dessinée au revers d'une société. Mais cette « détermination collective » est aussi celle de l'intersubjectivité, qui permet d'exister particulièrement:

[...] ce monde d'objets dont nous avons conscience comprend d'autres personnes. Nous les percevons en tant qu'objets, mais nous nous rendons compte qu'eux aussi possèdent la conscience réfléchie [...], qu'eux aussi peuvent donner un sens aux phénomènes extérieurs. Surtout, nous nous rendons compte qu'ils nous perçoivent, nous, en tant qu'objets. [...] Les autres constituent donc une menace pour notre liberté puisqu'ils auront tendance à nous utiliser comme des instruments pour réaliser leurs propres objectifs. Mais ils sont également indispensables à notre liberté, puisque en l'absence de Dieu, nous nous fions à leur jugement pour confirmer le sens de nos actes⁴¹².

Ne faisant pas grand cas des autres ni plus de la morale, les personnages n'existent pas moins à travers ceux qui leur permettent de se définir. L'être humain ne peut se borner qu'à vivre « biologiquement », qu'à assouvir ses seuls besoins, et tout le reste de ses manifestations ne serait que la poursuite effrénée de cela. Mais il lui faut encore se retrouver dans cette foule anonyme: l'absurde que Caligula rumine n'aurait aucune prise à l'extérieur d'une culture; ce sens, même s'il agit d'un sens absent, s'affirme tout entier dans une identité communautaire. De la même manière, si Martha fait des autres autant de moyens visant à atteindre une fin, cette fin s'articule inévitablement parmi des gens, une culture, un soleil qui ne gagne sa valeur qu'à travers une jeunesse qu'il reste à vivre, l'amour, peut-être, et parce qu'il fait « des corps resplendissants [...] » (MA: 163).

Caligula nous a bien enseigné que révolte et liberté ne préexistent qu'à partir du décor austère de l'existence collective. Ceci affirme autant l'obligation d'une communication minimale (le révolté n'est rien sans société)

⁴¹² Bradby, *op. cit.*, p. 64. Mais cette vision réaliste n'exprime néanmoins qu'une partie du problème. Si le but premier de tout individu est de satisfaire ses objectifs (ses besoins), qu'il fait partie d'une communauté et d'un environnement à travers lesquels il les réalise, n'oublions pas l'effet central de l'entraide qui, bien que son but premier soit la même satisfaction égoïste de besoins, permet de tirer avantage de la coopération, ce qui maximise « positivement » les forces limitées de chacun: ce n'est donc plus un danger pour la liberté individuelle mais la définition d'une liberté commune.

que de l'absence d'une quelconque harmonie (rupture de la régulation sociale). Camus écrit d'ailleurs:

[...] la révolte, contrairement à l'opinion courante, et bien qu'elle naisse dans ce que l'homme a de plus strictement individuel, met en cause la notion même d'individu. Si l'individu, en effet, accepte de mourir, et meurt à l'occasion, dans le mouvement de sa révolte, il montre par là qu'il se sacrifie au bénéfice d'un bien dont il estime qu'il déborde sa propre destinée⁴¹³.

C'est là que réside tout le problème des personnages, dans leur relation à la collectivité. Sans avoir voulu devenir les prophètes de cet individualisme entendu, tellement présent aujourd'hui, Caligula et Martha illustrent surtout les pires conséquences de l'absurde:

La valorisation du silence s'inscrit en parallèle à la dynamique comportementale individualiste, voire antisociale (la perte de sens sous-tend aussi la perte du Moi, et non un quelconque dédoublement)⁴¹⁴.

Au contraire du rapport identitaire que chaque personne entretient avec sa communauté, de celui qui modifie l'attitude en fonction de la réception bonne ou mauvaise qu'on lui réservera, les personnages n'ont mis l'accent que sur leurs intentions, leurs valeurs, au détriment du reste, jusqu'à ce que l'absence de morale et le meurtre deviennent inéluctables: « [...] [the] intention depends on which is more important [...] - satisfying yourself or satisfying your significant others⁴¹⁵. »

En outre, sans procéder ni à l'apologie de la paresse ni (évidemment) à la restitution des valeurs aristocratiques, Camus représente l'être humain de toutes les époques, de toutes les sociétés. Il écrit encore:

L'ouvrier d'aujourd'hui travaille, tous les jours de sa vie, aux mêmes tâches et ce destin n'est pas moins absurde [que celui de Sisyphe]. Mais il n'est tragique qu'aux rares moments où il devient conscient⁴¹⁶.

Cette idée n'a cependant rien ajouté à ce qui a préalablement été défini, à part peut-être cette certitude de pérennité dans

⁴¹³ Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p. 30.

⁴¹⁴ Bethany Ladimer, « Pour une sémiotique de l'œuvre de Camus », dans la *Revue des lettres modernes*, 1982, p. 22-23.

⁴¹⁵ Carver et Scheier, op. cit., p. 111.

⁴¹⁶ Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 165.

l'état grégaire d'êtres humains qui ne se limitent qu'à vivre en n'entretenant que des valeurs « alimentaires ».

Ce que le monde dramatique de Camus prévoyait, c'était bien la solitude. Et chaque nouveau jour qui passe nous indique combien il avait raison. La répression que la société moderne nous fait souffrir s'articule sur deux axes: la possession, et la conservation de cette possession. Dans *L'Homme révolté*, Camus décrit ce mécanisme tout en posant, à mi-chemin, le problème de la transcendance:

Mettre à la racine de l'homme la détermination économique, c'est le résumer à ses rapports sociaux. Il n'y a pas d'homme solitaire, telle est la découverte incontestable du XIX^e siècle. Une déduction arbitraire amène alors à dire que l'homme ne se sent solitaire dans la société que pour des raisons sociales. Si, en effet, l'esprit solitaire doit être expliqué par quelque chose qui soit en dehors de l'homme, celui-ci est sur le chemin d'une transcendance. Le social, au contraire, n'a que l'homme pour auteur; si, de surcroît, on peut affirmer que le social est en même temps le créateur de l'homme, on croit tenir l'explication totale qui permet d'expulser la transcendance⁴¹⁷.

Plus loin, il brosse d'ailleurs un portrait cinglant du fonctionnement inique du capitalisme bourgeois en tant que processus de déshumanisation⁴¹⁸.

Il s'agit aujourd'hui de constater le nouveau joug qui pèse sur l'être humain: un mode d'asservissement d'autant plus insidieux que sa servitude s'opère de manière souterraine, que les gens vont jusqu'à revendiquer⁴¹⁹, et qui entretient autant d'intolérables écarts entre les riches et les pauvres qu'une « fausse » bonne conscience⁴²⁰. Pour la majorité de la population des pays industrialisés, la production a laissé place à une consommation qui, si elle ne prive ni de biens ni de dignité, n'en anéantit pas moins la conscience en l'obsédant. Comme dans le cas d'une religion, commencer à

⁴¹⁷ Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p. 253.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 256-257.

⁴¹⁹ Le cocktail miracle de redressement économique que font miroiter des institutions comme la Banque Mondiale ou le Fonds Monétaire International fait rimer « paix », « démocratie » et « prospérité » avec des prescriptions d'ajustements structurels oubliant complètement l'être humain, la culture, et qui orientent impunément la richesse vers les pays du Nord.

⁴²⁰ La défense du travail, cette notion née avec la modernité, et l'impression pour les peuples du Nord que leur richesse est méritée.

réfléchir, à remettre en question, risque de dévoiler aux gens l'artifice de leurs activités, le bien-fondé tout relatif de leur système, et ainsi risquer d'en ébranler les assises. La société actuelle poursuit la voie de l'ancien socialisme industriel: elle « n'a pas touché au principe même de la production et de l'organisation du travail, qu'[elle] a exalté au contraire⁴²¹. »

Dépassant la guerre, Camus a vécu le pire de ce que son époque réservait à l'humanité. Que ce soit à travers l'illustration d'une négation des autres pour soi-même (*Le Malentendu*) ou la négation maintenue de soi et des autres (*Caligula*), Camus a représenté un nihilisme⁴²² qui n'était plus que théorique, celui qui lui était contemporain. Pour nous, il reste à questionner les valeurs des gens d'aujourd'hui, en cette époque qui, si elle n'universalise pas autant le sang des guerres, exacerbe surtout l'amour de l'individu triomphant dont la finalité s'exprime de plus en plus à partir de la seule satisfaction de ses besoins (réels ou imaginaires), que l'autre y prenne part ou non⁴²³:

Le pouvoir, aujourd'hui, pour des milliers de solitaires, parce qu'il signifie la souffrance de l'autre, avoue le besoin de l'autre. La terreur est l'hommage que de haineux solitaires finissent par rendre à la fraternité des hommes⁴²⁴.

Nous sommes dans une période où les hommes meurent et, s'ils ne sont pas heureux, ils l'ignorent, car ils ne s'arrêtent même plus à tenter de définir ce qui, pour eux, pourrait ressembler au bonheur.

⁴²¹ Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p. 273.

⁴²² « À ce "tout est permis" commence vraiment l'histoire du nihilisme contemporain. », *ibid.*, p. 82.

⁴²³ L'autre devient un ennemi à partir du moment où il risque de nuire au « plaisir » de cette consommation abusive.

⁴²⁴ Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p. 309.

VI.2 L'absurde camusien comme détournement cognitif

La raison humaine a cette destinée singulière, dans une partie de ses connaissances, d'être accablée de certaines questions qu'elle ne saurait éviter. Ces questions en effet sont imposées à la raison par sa nature même, mais elle ne peut leur donner une réponse, parce qu'elles dépassent tout à fait sa portée.

Kant, Préface de la première édition de
La Critique de la raison pure

Avant de terminer une étude qui, du début à la fin, s'est effectuée à la lumière de la notion d'absurde, il est important de formuler une impasse qui nous paraît fondamentale et qui, nous l'espérons, sera suffisamment éristique pour nourrir quelques futurs débats. L'absurde est contradictoire, circulaire, et cela, Camus l'avait bien constaté: l'absence de sens apparaît toujours comme la création d'un sens. Mais malgré cela, avec des personnages qui illustrent de manière tellement fidèle cette glauque condition humaine, il aurait gagné à considérer l'angle cognitif à partir duquel, justement, ce besoin de sens ne serait plus un besoin fondamental de l'existence mais peut-être le simple épiphénomène du fonctionnement cérébral.

Pour confronter ultimement l'auteur à sa pensée, en examinant une dernière fois la notion d'absurde, nous nous permettrons d'abord de répéter un postulat fondamental: la finalité du système cognitif de l'individu qui doit, pour survivre, se comporter de manière adaptée dans son environnement, consiste à cumuler et à structurer des informations sur le monde les plus exactes possibles. Nous croyons que l'absurde, tel que Camus le définit, s'élabore justement à partir de ce fonctionnement cognitif qui doit constamment organiser des masses d'informations, leur assigner une place, ce qui revient toujours à *leur déterminer un sens*. Et cela s'observe, par exemple, à travers la logique du raisonnement, la hiérarchisation et la classification des concepts, qu'ils soient linguistiques ou non. Pour que l'être humain survive, le cerveau doit donc *borner* le sens qui permet

d'adopter un comportement adapté, en évaluant et en modifiant sans cesse sa représentation du monde, et c'est cette caractéristique qui peut porter préjudice à la façon dont Camus élabore l'absurde.

Rappelons-nous que le premier terme de son équation, l'« appel humain », représente exactement cette quête cognitive d'informations que l'on doit ordonner, combiner pour survivre⁴²⁵ – par exemple, une personne qui cueille des fruits ne se demande pas à chaque instant s'ils se trouvent bien dans le panier qu'elle porte sous le bras... La tentative de comprendre les phénomènes illustre ainsi la tâche constitutive de ce système de connaissances, puisque toutes ses autres fonctions, même si elles sont apparemment distinctes, en découlent:

[...] the most basic function of consciousness is to present a particular physiological state to the organism as an affective response, so allowing the grounding of desires in the biology and the pursuit of things that have biological utility⁴²⁶.

C'est à partir de cela que nous nous permettons de postuler que l'absurde n'est qu'un *sentiment* erroné, une prolongation – impossiblement utile – du fonctionnement du cerveau, un besoin de compréhension duquel l'être humain ne peut se soustraire alors qu'il est sans objet. En effet, comment peut-on poser les questions métaphysiques⁴²⁷ alors qu'elles dépassent l'entendement ? Dans son texte intitulé *La Science et la métaphysique devant l'analyse logique du langage*, le logicien Rudolf Carnap explique en quoi cette démarche reste vaine:

Imaginons, à titre d'exemple, qu'on forme le mot nouveau « babu » et qu'on vienne affirmer qu'il y a des choses babues et d'autres qui ne le sont pas. Réclamons le critère: comment, dans un cas concret, établir qu'une chose est ou n'est pas babue ? Peut-être, nous répondra-t-on qu'il n'existe pas de critère expérimental. Dans ce cas, nous refuserons d'admettre un mot pareil. On va s'obstiner néanmoins à soutenir qu'il y a des choses babues et des choses non babues; que ce n'est énigme que

⁴²⁵ D'où le fait que les questions de l'existence de Dieu et de l'eschatologie humaine dépassent largement les limites empiriques de la vérification, donc de la simple compréhension. Elles restent du domaine du « senti ».

⁴²⁶ Balleine et Dickinson, *op. cit.*, p. 81.

⁴²⁷ Questions comme celles de l'absurde ou de Dieu, qui relèvent de ce même désir humain de se situer dans l'univers, d'expliquer sa présence.

pour la seule intelligence chétive des hommes de les distinguer. [...] notre interlocuteur reviendra à la charge; il prétend « penser » quelque chose sous cet adjectif « babu ». Son insistance nous enseigne uniquement le fait psychique, qu'il associe à ce mot des représentations et sentiments; mais touchant le mot lui-même, absolument rien⁴²⁸.

La même remarque pourrait s'adresser à l'absurdité de la condition humaine: dire « le monde est absurde » est aussi valable qu'affirmer que « le monde est babu ». Camus expérimente visiblement quelque chose d'émotionnellement exigeant selon ce qu'il définit avec ce terme, mais aucun critère empirique ne permet de le définir⁴²⁹. Bien qu'il puisse s'insérer dans des phrases à la structure syntaxique correcte (« le monde est absurde »), le problème reste d'ordre sémantique. L'« absurde » ne réfère à aucun phénomène de l'expérience, comme les mots « néant », « omniscience », etc.; il reste une expérience que certaines personnes vivent, qui manifeste un *sentiment* de vide, d'absence de sens, mais absolument rien ne permet de définir ce mot, car il n'est pas lié à l'expérience universelle (comme le fait de toucher quelque chose de froid) mais à l'expérience particulière, exactement comme se manifeste la foi en une quelconque déité. Notre aporie de l'absurde pourrait donc se résumer de la sorte: le monde ne devient déraisonnablement silencieux que parce qu'il existe un « appel humain⁴³⁰ », mais l'erreur réside justement dans cet appel. Cette autre manière de parler du fonctionnement du cerveau devient inadaptée à partir du moment où elle ne possède ni les informations nécessaires ni les

⁴²⁸ Rudolf Carnap, *La Science et la métaphysique devant l'analyse logique du langage*, Paris, Hermann & Cie Éditeurs, 1934, p. 15-16.

⁴²⁹ Mais cette critique à l'endroit de Camus se fait plus modérée. Carnap s'attaquait directement aux métaphysiciens (particulièrement à Heidegger), à ceux qui élaboraient les rigoureux systèmes d'une philosophie étrangère à l'expérience. Camus, lui, n'est jamais sorti du domaine du senti, de l'émotion. Comme son avertissement le spécifie au début du *Mythe de Sisyphe*, il ne traite que « [...] d'une sensibilité absurde [...] et non d'une philosophie absurde », « On trouvera seulement ici la description, à l'état pur, d'un mal de l'esprit. Aucune métaphysique, aucune croyance n'y sont mêlées [...] » (*op. cit.*, p. 16).

⁴³⁰ À ce sujet, Camus est inattaquable: comme nous l'avons mentionné en introduction, supprimer un des termes, c'est supprimer l'absurde.

moyens d'investigation pour répondre à ses questions⁴³¹, comme à celle du *télos* humain:

[Au sujet de la conscience.] [...] if the adaptive nature of one's reflexive behavior is guaranteed by natural selection, there is no guarantee that one's intentional actions will be so adaptive⁴³².

Dans cette voie, l'absurde n'est plus qu'une des façons dont l'être humain peut devenir victime de ses propres modes de compréhension, fonctionnels dans le monde physique mais inaptes à expliquer une quelconque métaphysique⁴³³:

[...] la métaphysique surgit elle-même du besoin de donner une expression au sentiment de la vie, à l'attitude observée dans la vie par tout homme, à la position qu'il prend, dans l'ordre sentimental et volontaire, à l'égard du monde extérieur, de ses semblables, des problèmes qui retiennent ses activités et des destins dont il subit l'influence⁴³⁴.

Il ne s'agit plus de poser d'abord Dieu (ou « le silence déraisonnable du monde ») et ensuite l'être humain (ou son « appel »), mais bien de commencer et de terminer avec ce dernier. L'être humain reste lui-même la cause d'une absurdité qui n'existe que parce qu'il *croit* injuste sa condition, à partir de la limite qu'il *soutient* depuis son interprétation du monde⁴³⁵. Alors que c'est l'homme qui définit et maintient lui-même ce silence...

La façon dont Camus définit la notion d'absurde ne découle donc plus d'une absence de sens *universelle*⁴³⁶ de l'être humain face à son existence, mais plutôt d'une absence de sens générée par un mode particulier de compréhension de

⁴³¹ Poser les termes apparemment cohérents d'une question ne suffit ni à y répondre ni surtout à fonder sa validité (la pertinence de la poser). C'est pourtant ce que fait Camus lorsqu'il parle d'absurde.

⁴³² Balleine et Dickinson, *op. cit.*, p. 60.

⁴³³ Les questionnements métaphysiques n'ont plus d'importance puisque à partir du moment où ils n'ont pas de prise expérimentale, ils se perdent de la même façon que l'absurde, au sein du cerveau qui croit les avoir produits avec pertinence alors qu'ils ne possèdent aucun sens.

⁴³⁴ Carnap, *op. cit.*, p. 42.

⁴³⁵ Hors de ce besoin de compréhension (commandé par les processus cognitifs), savoir que le monde possède ou non un sens reste absolument accessoire et surtout impossible.

⁴³⁶ À travers son incontournable équation binaire de la confrontation entre l'*appel humain* et le *silence déraisonnable du monde*.

l'environnement commun à tous les êtres humains⁴³⁷. Ce n'est plus la vie qui est absurde, c'est la façon de la contempler. La conscience, développant les moyens d'analyser efficacement les données empiriques (entre autres, à travers la perception), trouve légitime de considérer aussi ce qui dépasse la validation expérimentale, comme s'il s'agissait de l'environnement auquel elle a accès. Au sein même de la taxinomie partagée par la communauté humaine⁴³⁸ sont nées les questions existentielles et l'inutile considération morale d'une éventuelle divinité, les débats métaphysiques et le besoin de transcendance⁴³⁹.

La conscience et l'absurde peuvent aussi s'entendre comme un affaiblissement de l'idéalisation de la vie par rapport au monde, de la « banalisation » de ce dernier. Le développement de la conscience humaine passe par plusieurs étapes et, pour illustrer cela, comparons la naïveté de l'enfant face à son environnement à la vision qu'en possède l'adulte. L'imagination de l'enfant est extrêmement développée, tellement que nous pouvons parler d'un rapport hyperbolique de cette imagination face au monde⁴⁴⁰. Cette absence de limites référentielles et cette surmultiplication des potentialités imaginatives en extension dans le monde illustrent bien à quel point les frontières entre l'imagination, d'une part, et le champ perceptif reliant la conscience au monde, d'autre part, ne sont aucunement stables ni appariés: les enfants vivent ainsi davantage dans leur subjectivité⁴⁴¹, justement parce

⁴³⁷ Le système cognitif qui analyse et mémorise les phénomènes du monde pour permettre à l'individu d'y survivre.

⁴³⁸ D'où découlent les buts communs, la morale, ce qui fait qu'une société humaine travaille dans une même direction.

⁴³⁹ Alors que pourraient simplement être fausses (sans objet) les questions existentielles « Que faisons-nous sur la terre ? », « Dans quel but ? », etc., ou métaphysiques « Qu'est-ce que l'être ? », « Que connaissons-nous du Néant ? », etc.

⁴⁴⁰ Par exemple, une crédulité immodérée, la peur du noir, la croyance en l'existence du père Noël, la simulation ludique considérée comme une vérité (cabane dans un arbre, une charrette devient une voiture, etc.).

⁴⁴¹ Dans leur usage de la mémoire, leur manque d'expérience du monde et de la société leur permet difficilement d'évaluer la véracité de ce que, par exemple, un adulte lui dit. Cela s'illustre d'ailleurs souvent par un

qu'ils ne possèdent pas encore assez d'informations sur un monde qui leur reste inconnu, incroyablement beau ou effrayant⁴⁴².

Dans cette optique, une perte du sens existentiel (à travers la conscience de l'absurdité de la condition humaine) ne veut justement plus rien dire puisque [1] l'influence de l'imagination dans l'existence et le monde ouvre l'individu à toutes les possibilités⁴⁴³, et [2] l'appel humain ne peut pas encore se formuler puisqu'il faudrait d'abord être conscient de l'endroit d'où l'on vient, de la finalité de l'existence, pour se positionner et affirmer le silence déraisonnable du monde⁴⁴⁴ (impasse circulaire).

Pour revenir à notre discussion, chez l'adulte⁴⁴⁵, qui a dûment eu l'occasion de poser personnellement une grande partie de ses balises référentielles à l'existence, la société, le point d'ancrage communautaire, a eu le temps de se comprendre, se solidifier, tout en se dressant comme une limite sujette à faire poindre le sentiment d'absurde. De la même façon, depuis l'enfance, les extensions *physiques* de l'imagination ont conséquemment eu le loisir de se perdre pour ne devenir que d'un usage purement utilitaire dans le monde

comportement jugé étrange ou inadapté, quoique toléré parce que considéré normal pour un enfant (ex.: qu'un enfant dise tout haut en montrant du doigt qu'une personne est très obèse lorsque la personne peut clairement l'entendre...).

⁴⁴² L'attachement aux parents en est ainsi un de survie. En eux consiste le monde connu. À l'extérieur, rien. Ce qui est propre à faire pleurer un enfant qui a perdu ses parents dans un lieu public...

⁴⁴³ Le monde n'est pas silencieusement déraisonnable: l'être humain ne fait qu'en définir progressivement les limites, en restreignant son imagination. L'ouverture que permettent les hypothèses formulées par la physique quantique contemporaine (dimensions multiples, forme hyperbolique de notre univers qui, de surcroît, en côtoierait d'autres, etc.) nous fait entrevoir un environnement qui pourrait dépasser de loin toutes les conceptions anciennement admises.

⁴⁴⁴ Le même problème surgit lorsqu'il s'agit de comprendre ou d'être simplement en mesure de s'imaginer certains concepts existentiels primordiaux (comme la mort, qui n'est que la négation de ce que l'on connaît: la vie).

⁴⁴⁵ Avec toute une échelle d'exceptions, comme l'artiste qui donne une importance significative à son imagination, tout en comprenant le système social.

maintenant connu⁴⁴⁶ (ex.: l'imagination conceptuelle qui permet d'analyser des problèmes complexes ou de comprendre certaines réalités).

La révolte, dans l'absurde, est également un faux problème puisqu'elle est utilisée comme une réponse, car en l'affirmant, l'individu se permet d'arrêter de chercher; il n'a plus qu'à s'opposer à une condition humaine qu'il n'accepte pas. La limite du constat absurde vient du fait qu'il permet de répondre (momentanément) à l'absurde lui-même, de manière à rendre fonctionnel le cours de la vie. Il s'agit désormais de passer de la naissance à la mort en ne désespérant pas grâce à la création de buts factices, dans ce cas en demeurant conscient à travers cette fameuse exaltation révoltée de l'existence. Si Camus se permet d'affirmer que « [...] l'art et la révolte ne mourront qu'avec le dernier homme⁴⁴⁷ », il omet de se poser en deçà, dans ce qui, chez l'être humain, les fait tous deux jaillir: la quête du sens, la compréhension des « règles » qui régissent le monde et l'existence. L'absurde apparaît ainsi comme l'idéal de l'incompréhension, l'assouvissement d'une quête de sens impossible, ce qui nous ramène aux processus cognitifs fondamentaux du cerveau humain.

Mais notre but n'a pas visé à accuser Camus d'ingénuité ou de manque de réserves, car il a bien précisé les limites circulaires inhérentes au raisonnement absurde:

L'absurde en lui-même est contradiction. Il l'est dans son contenu puisqu'il exclut les jugements de valeur en voulant maintenir la vie [se révolter, refuser le suicide], alors que vivre est en soi un jugement de valeur⁴⁴⁸.

Et s'il n'a pas posé le raisonnement absurde en des termes cognitifs mais, à sa décharge, surtout comme une expérience émotive et esthétique de la vie, il a lui-même

⁴⁴⁶ Le concept de « connaissance » est ici limité dans sa définition: nous ne l'entendons qu'en tant que classification cognitive que l'être humain opère sur les manifestations physiques de son environnement.

⁴⁴⁷ Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p. 378.

⁴⁴⁸ Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p. 21.

merveilleusement bien résumé le problème dont nous venons de parler en écrivant que « L'homme est la seule créature qui refuse d'être ce qu'elle est⁴⁴⁹. »

Le texte, tout comme le spectacle théâtral, reste éminemment social. Il n'existe que par l'autre qui le recevra. La majorité du sens qu'il nous est possible de considérer, culturellement construit, découle de cette intersubjectivité première, constitutive. Mais si l'absurde des pièces aura défoulé autant le malheur que la souffrance, c'est peut-être parce qu'eux aussi participent de la nature même de l'être humain, de cette folie soudaine ébranlant un monde qui, sinon, se ferait tristement discret, modéré. Dans sa réflexion sur le théâtre, à travers l'écriture de ses pièces, nous avons senti transparaitre la conciliation qu'a tentée Camus entre la tragédie, l'expression extrême des énigmes fondamentales de l'existence, et l'expression nue, naïve, des désirs, des émotions qui secouent tout entier chaque individu qui forme ce que nous appelons l'humanité.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 24.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus

1.1 Corpus primaire

Albert Camus, *Caligula*, suivi de *Le Malentendu*, Paris, Gallimard, 1958, 245 p.

1.2 Corpus secondaire

Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, 187 p.

_____, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, 384 p.

1.3 Éléments complémentaires tirés de l'œuvre de Camus

Albert Camus, *Théâtre, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1962, 2088 p.

_____, *Essais*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1965, 1975 p.

_____, *Carnets, mai 1935 - février 1942*, Paris, Gallimard, 1962, 252 p.

_____, *Carnets, janvier 1942 - mars 1951*, Paris, Gallimard, 1964, 348 p.

2. Études portant sur le corpus

ALTER, André, « De "Caligula" aux "Justes": de l'absurde à la justice », dans Jacqueline Lévi-Valensi (prés.), *Les Critiques de notre temps et Camus*, Paris, Garnier Frères, 1970, p. 18-28.

ARNOLD, A. James, *Caligula* (texte établi d'après la dactylographie de février 1941) et *La Poétique du premier Caligula*, dans *Cahiers d'Albert Camus* 4, Paris, Gallimard, 1984, 189 p.

BAUER, George H., « Caligula, portrait de l'artiste ou rien », dans *Revue des lettres modernes*, 1975, p. 35-44.

BIERMEZ, Jean, « Camus et le Non-Agir », dans *La nouvelle revue française*, n° 498-499, 1994, p. 173-181.

COOMBS, Ilona, *Camus, homme de théâtre*, Paris, A.G. Nizet Éditeur, 1968, 215 p.

ELLISON, David R., *Understanding Albert Camus*, Columbia, University of South California Press, 1990, 232 p.

ENGELBERG, Edward, *The Unknown Distance. From Consciousness to Conscience, Goethe to Camus*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1972, 288 p.

FREEMAN, Edward, « *Caligula* », dans *The Theatre of Albert Camus. A Critical Study*, Londres, Camelot Press, 1971, p. 35-55.

_____, « *Le Malentendu* », dans *The Theatre of Albert Camus. A Critical Study*, Londres, Camelot Press, 1971, p. 56-75.

GAY-CROSIER, Raymond, « *Caligula* ou le paradoxe du comédien absurde », dans Jacqueline Lévy-Valensi (dir.), *Albert Camus et le théâtre. Actes du colloque tenu à Amiens du 31 mai au 2 juin 1988*, Paris, Imec Éditions, 1992, p. 19-28.

GODIN, Diane, « *Le Malentendu* » et « *Caligula* », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, Montréal, n° 67, juin 1993, p. 176-181.

LADIMER, Bethany, « Pour une sémiotique de l'œuvre de Camus », dans *Revue des lettres modernes*, 1982, p. 7-27.

LÉVI-VALENSI, Jacqueline, « Camus et le théâtre: quelques faits, quelques questions », dans Jacqueline Lévy-Valensi (dir.), *Albert Camus et le théâtre. Actes du colloque tenu à Amiens du 31 mai au 2 juin 1988*, Paris, Imec Éditions, 1992, p. 13-18.

MEUNIER, André, « Approches de l'art camusien », dans *Revue des lettres modernes*, Paris, n°s 212-216, 1969, p. 9-33.

MINO, Hiroshi, *Le Silence dans l'œuvre d'Albert Camus*, Paris, Librairie José Corti, 1987, 167 p.

MONTGOMERY, Geraldine F., « "Œdipe mal entendu": langage et reconnaissance dans *Le Malentendu* de Camus », dans *The French Review*, vol. 70, n° 3, février 1997, p. 427-438.

PASQUA, Hervé, « Albert Camus et le problème du mal », dans *Études philosophiques*, n° 1, 1990, p. 49-58.

TOURA, Hiroki, « *Caligula* devant le sacré: identification aux dieux-mère », dans Jacqueline Lévy-Valensi (dir.), *Albert Camus et le théâtre. Actes du colloque tenu à Amiens du 31 mai au 2 juin 1988*, Paris, Imec Éditions, 1992, p. 29-34.

TREIL, Claude, « Personnages ultras: les obsédés », dans *L'indifférence dans l'œuvre d'Albert Camus*, Montréal, Éditions Cosmos, 1971, p. 81-101.

TREMBLAY, V.-L., « La structure mytho-rituelle de l'imaginaire camusien », dans *French Review*, vol. 62, n° 5, avril 1989, p. 783-792.

WEYEMBERGH, Maurice, « Révolte et ressentiment », dans *Revue des lettres modernes*, 1985, p. 65-82.

3. Théâtre français des années quarante

ADDED, Serge, *Le théâtre dans les années-Vichy: 1940-1944*, Paris, Éditions Ramsay, 1992, 362 p.

BRADBY, David, *Le théâtre français contemporain (1940-1980)*, Lille, Publications universitaires de Lille, 1990, 415 p.

DESHOULIERES, Christophe, *Le théâtre au XX^e siècle*, Paris, Bordas, 223 p.

EVARD, Franck, *Le théâtre français du XX^e siècle*, Paris, Ellipses, 1995, 117 p.

LIOURE, Michel, *Lire le théâtre moderne. De Claudel à Ionesco*, Paris, Dunod, 1998, 190 p.

RUDZKA, Danuta, *À l'aube de l'absurde*, Litteratur Teater Film 13, CWK Gleerup, 1978, 202 p.

4. Ouvrages de théorie et de méthode

4.1 Analyse théâtrale

ARNOLD, M., « Éléments de l'art dramatique », dans *Journal de psychologie normale et pathologique*, janvier 1951, p. 371-387.

BODY, Jacques, « Du genre théâtral défini par la réception différentielle synchrone », dans *Rivista di letteratura moderna e comparate firenze*, 1981, vol. 34, n° 3, p. 169-174.

BOGATYREV, Petr, « Les signes du théâtre », dans *Poétique*, vol. 8, 1971, p. 517-530.

CHAMBERS, Ross, « Le Masque et le miroir: vers une théorie relationnelle du théâtre », dans *Études littéraires*, vol. 13, décembre 1980, p. 397-412.

HELBO, André, « Évidences et stratégies de l'analyse théâtrale », dans *Revue des sciences humaines*, n° 201, janvier-mars 1986, p. 141-145.

KOWZAN, Tadeusz, « Le signe au théâtre », dans *Diogène*, vol. 21, 1968, p. 59-86.

LAILLOU SAVONA, Jeannette, « Narration et acte de parole dans le texte dramatique », dans *Études littéraires*, vol. 13, n° 3, décembre 1980, p. 471-493.

LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, Armand Colin, 1980, 478 p.

PAVIS, Patrice, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1976, 167 p.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre 1*, Paris, Belin, 1996, 237 p.

_____, *Lire le théâtre 3. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996, 217 p.

VINAVER, Michel, *Écritures dramatiques: essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993, 922 p.

4.2 Sciences cognitives et philosophie de la connaissance

BALLEINE, Bernard, et Anthony Dickinson, « Consciousness – the Interface between Affect and Cognition », dans John Cornwell (éd.), *Consciousness and Human Identity*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 57-85.

BARRETT, Lisa Feldman, Lucy Robin, Paula R. Pietromonaco, Kristen M. Eyssell, « Are Women the "More Emotionnal Sex ?" Evidence from Emotionnal Experiences in Social Context », dans *Cognition and Emotion*, vol. 12, n° 4, 1998, p. 555-578.

CARRAZ, Gilbert, *Le cerveau des passions*, Grenoble, Presses Universitaires des Grenoble, 1972, 143 p.

CARVER, Charles S. et Michael F. Scheier, *On the Self-regulation of Behavior*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, 439 p.

COURTNEY, Richard, *Drama and Intelligence: a Cognitive Theory*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 1990, 190 p.

EKMAN, P. et R.J. Davidson (éd.), *The Nature of Emotion: Fundamental Questions*, New York, Oxford University Press, 1994, 496 p.

FLOWER, Linda, « Interpretative Acts. Cognition and the Construction of Discourse », dans *Poetics*, vol. 16, n° 2, 1987, p. 109-130.

FODOR, Jerry, *Modularity of Mind. An Essay on Faculty Psychology*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2000, 145 p.

GANASCIA, Jean-Gabriel, *Les sciences cognitives*, Paris, Flammarion, 1996, 127 p.

GAUKER, Christopher, « Domain of Discourse », dans *Mind*, vol. 106, n° 421, janvier 1997, p. 1-32.

IZARD, Carroll E., *The psychology of emotions*, New York, Plenum Press, 1991, 451 p.

JOHNSON-LAIRD, Philip N., *Mental Models: Toward a Cognitive Science of Language, Inference, and Consciousness*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1983, 513 p.

_____, « Mental Models », dans Michael Posner (dir.), *Foundations of Cognitive Science*, Boston, MIT Press, 1989, p. 469-499.

KELTNER, Dacher et Paul Ekman, « Affective Intensity and Emotional Responses », dans *Cognition and Emotion*, vol. 10, n° 3, 1996, p. 323-328.

KINABLE, J., « Le psychopathe: un sujet en actes ? », dans *Déviance et société*, vol. 7, n° 3, 1983, p. 317-338.

KREMER-MARIETTI, Angèle, *La philosophie cognitive*, Paris, P.U.F., 1994, 127 p.

LAZAR, Ariela, « Deceiving Oneself or Self-Deceived ? On the Formation of Beliefs "Under the Influence" », dans *Mind*, vol. 108, avril 1999, p. 265-290.

LEVINSON, Robert W., Paul Ekman et Wallace V. Friesen, « Voluntary Facial Action Generates Emotion-specific Autonomous Nervous System », dans *Psychophysiology*, vol. 27, juillet 1990, p. 363-384.

MACLEOD, Andrew K., Angela Byrne et John D. Valentine, « Affect, Emotionnal Disorder, and Future-directed Thinking », dans *Cognition and Emotion*, vol. 10, n° 1, 1996, p. 69-86.

PERVIN, Lawrence A., « The rational Mind and the Problem of Volition », dans *Psychological Science*, vol. 3, n° 3, 1992 p. 162-164.

SCHWARZ, Norbert, « Emotion, Cognition and Decision Making », dans *Cognition and Emotion*, vol. 14, n° 4, 2000, p. 433-440.

SNYDER, C.R., Anne B. Lapointe, J. Jeffrey Crowson jr. et Shannon Early, « Preferences of High- and Low-hope People for Self-referential Input », dans *Cognition and Emotion*, vol. 12, n° 6, novembre 1998, p. 807-823.

SNYDER, C.R., Cheri Harris, John R. Anderson, Sharon A Holleran., L.M. Irving, L. Yoshinobu, J. Gibb, C. Langelles et P. Harney, « The Will and the Ways: Development and Validation of an Individual-differences Measure of Hope », dans *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 60, n° 4, 1991, p. 570-585.

SPIRO, Rand J., « Subjectivité et mémoire », dans *Bulletin de psychologie*, vol. 35, n° 356, 1982, p. 553-556.

VAKOCH, Douglas A. et Lee H. Wurm, « Emotional Connotation in Speech Perception: Semantic Associations in the General Lexicon », dans *Cognition and Emotion*, vol. 11, n° 4, 1997, p. 337-349.

VAN DEEMTER, Kees, « Domains of Discourse and the Semantic of Ambiguous Utterances: a Reply to Gauker », dans *Mind*, vol. 107, n° 426, avril 1998, p. 433-445.

4.3 Linguistique et philosophie du langage

AUROUX, Sylvain, *La Philosophie du langage*, Paris, P.U.F., 1996, 442 p.

COURTÉS, Joseph, *La sémiotique narrative et discursive: méthodologie et application*, Paris, Hachette, 1993, 143 p.

_____, *L'énonciation comme acte sémiotique*, Limoges, PULIM, 1998, 63 p.

CULIOLI, Antoine, *Pour une linguistique de l'énonciation. Opérations et représentations*, t. 1, Paris, Ophrys, 1990, 225 p.

DUCROT, Oswald, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1980, 311 p.

DUCROT, Oswald et Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, 817 p.

GREIMAS, Algirdas, Julien, et Jacques Fontanille, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991, 329 p.

GRICE, H. Paul, « Logique et conversation », dans *Communications*, n° 30, 1979, p. 57-72.

_____, *Studies in the Way of Words*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1989, 349 p.

ECO, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1985, 314 p.

_____, *Le Signe. Histoire et analyse d'un concept*, Bruxelles, Éditions Labor, 1988, 282 p.

HJELMSLEV, Louis, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Éditions de Minuit, 1971, 231 p.

OUELLET, Pierre (dir.), *Action, passion, cognition, d'après A. J. Greimas*, Québec, Nuit blanche Éditeur, 1997, 378 p.

PARRET, Herman, *Les Passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Bruxelles, Liège, Pierre Mardaga Éditeur, 1986, 199 p.

REBOUL, Anne et Jacques Moeschler, *La Pragmatique aujourd'hui. Une nouvelle science de la communication*, Paris, Seuil, 1998, 209 p.

SAUSSURE, Ferdinand de, « Principes généraux », dans *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1974, p. 97-140.

SEARLE, John R., *Les Actes de langage*, Paris, Hermann, 1972, 261 p.

_____, *Sens et expression. Étude de théorie des actes de langage*, Paris, Minuit, 1982, 243 p.

SPERBER, Dan et Deirdre Wilson, *La pertinence. Communication et cognition*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, 396 p.

5. Autres documents

BASTIDE, Georges, *Essai d'éthique fondamentale*, Paris, P.U.F., 1972, 391 p.

BRUCKNER, Pascal, *La tentation de l'innocence*, Paris, Grasset, 1995, 312 p.

CARNAP, Rudolf, *La Science et la métaphysique devant l'analyse logique du langage*, Paris, Hermann & Cie Éditeurs, 1934, 44 p.

ÉRASME, *L'Éloge de la folie*, Paris, Nouvel Office d'Édition, [s.a.], 182 p.

NIETZSCHE, Fredrich, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Éditions Gonthier, 1964, 191 p.

PASCAL, *Pensées*, no 199.

SÉNÈQUE, *Dialogues*, tome IV, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1944, 129 p.

ANNEXE
Caligula

Ces extraits visent surtout à fournir des exemples de la dynamique du mensonge qu'entretient Caligula, et où tout le problème réside dans la création humaine d'un sens à la vie, ce qu'il considère illégitime.

Extrait 1

Acte I, scène X (p. 37.)

Cherea

J'ai appris ton retour. Je fais des vœux pour ta santé.

Caligula

Ma santé te remercie. [...]

Va-t'en, Cherea, je ne veux pas te voir.

Cherea

Je suis surpris, Caius.

Caligula

Ne sois pas surpris. Je n'aime pas les littérateurs et je ne peux supporter leurs mensonges. S'ils écoutaient, ils sauraient qu'ils ne sont rien et ne pourraient plus parler. Allez, rompez, j'ai horreur des faux témoins.

Cherea

Si nous mentons, c'est souvent sans le savoir. Je plaide non coupable.

Caligula

Le mensonge n'est jamais innocent. Et le vôtre donne de l'importance aux êtres et aux choses [tentative d'explication de l'excès]. Voilà ce que je ne puis vous pardonner.

Cherea

Et pourtant, il faut bien plaider pour ce monde, si nous voulons y vivre.

Extrait 2

Acte II, scène XIV (p. 76-83.)

Discussion entre Caligula et le jeune Scipion: pour illustrer le genre de « jeu » auquel s'adonne Caligula par rapport à ceux qui croient en l'existence.

Caligula
Ah ! C'est toi.

Il s'arrête, un peu comme s'il cherchait une contenance.

Il y a longtemps que je ne t'ai vu. (*Avançant lentement vers lui.*)
Qu'est-ce que tu fais ? Tu écris toujours ? Est-ce que tu peux me
montrer tes dernières pièces ?

Le Jeune Scipion, *mal à l'aise, lui aussi, partagé entre sa haine et il
ne sait pas quoi.*

J'ai écrit des poèmes, César.

Caligula
Sur quoi ?

Le Jeune Scipion
Je ne sais pas, César. Sur la nature, je crois.

Caligula, *plus à l'aise.*
Beau sujet. Et vaste. Qu'est-ce qu'elle t'a fait, la nature ?

Le Jeune Scipion, *se reprenant, d'un air ironique et mauvais.*
Elle me console de n'être pas César.

Caligula
Ah ! Et crois-tu qu'elle pourrait me consoler de l'être ?

Le Jeune Scipion, *même jeu.*
Ma foi, elle a guéri des blessures plus graves.

Caligula, *étrangement simple.*
Blessure ? Tu dis cela avec méchanceté. Est-ce parce que j'ai tué ton
père ? Si tu savais pourtant comme le mot est juste. Blessure !
(*Changeant de ton.*) Il n'y a que la haine pour rendre les gens
intelligents.

Le Jeune Scipion, *raidi.*
J'ai répondu à ta question sur la nature.

*Caligula s'assied, regarde Scipion, puis lui prend brusquement les
mains et l'attire de force à ses pieds. Il lui prend le visage dans ses
mains.*

Caligula
Récite-moi ton poème.

Le Jeune Scipion
Je t'en prie, César, non.

[...]

Caligula
Dis-moi du moins ce qu'il contient.

Le Jeune Scipion, *toujours raidi et comme à regret.*
J'y parlais...

Caligula
Eh bien ?

Le Jeune Scipion
Non, je ne sais pas...

Caligula
Essaie...

Le Jeune Scipion
J'y parlais d'un certain accord de la terre...

Caligula, *l'interrompant, d'un ton absorbé.*
...de la terre et du pied.

Le Jeune Scipion, *surpris, hésite et continue.*
Oui, c'est à peu près cela...

Caligula
Continue.

Le Jeune Scipion
...et aussi de la ligne des collines romaines et de cet apaisement fugitif et bouleversant qu'y ramène le soir...

Caligula
...du cri des martinets dans le ciel vert.

Le Jeune Scipion, *s'abandonnant un peu plus.*
Oui, encore.

Caligula
Eh bien ?

Le Jeune Scipion
Et de cette minute subtile où le ciel encore plein d'or brusquement bascule et nous montre en un instant son autre face, gorgée d'étoiles luisantes.

Caligula
De cette odeur de fumée, d'arbres et d'eaux qui monte alors de la terre vers la nuit.

Le Jeune Scipion, *tout entier.*
...le cri des cigales et la retombée des chaleurs, les chiens, les roulements des derniers chars, les voix des fermiers...

Caligula
...et les chemins noyés d'ombre dans les lentisques et les oliviers...

Le Jeune Scipion
Oui, oui. C'est tout cela ! Mais comment l'as-tu appris ?

Caligula, *pressant le jeune Scipion contre lui,*
Je ne sais pas. Peut-être parce que nous aimons les mêmes vérités.

Le Jeune Scipion, *frémissant, cache sa tête contre la poitrine de Caligula.*

Oh ! Qu'importe, puisque tout prend en moi le visage de l'amour !

Caligula, *toujours caressant.*

C'est la vertu des grands cœurs, Scipion. Si, du moins, je pouvais connaître ta transparence ! Mais je sais trop la force de ma passion pour la vie, elle ne se satisfera pas de la nature. Tu ne peux pas comprendre cela. Tu es d'un autre monde. Tu es pur dans le bien, comme je suis pur dans le mal.

Le Jeune Scipion
Je peux comprendre.

Caligula

Non. Ce quelque chose en moi, ce lac de silence, ces herbes pourries. (*Changeant brusquement de ton.*) Ton poème doit être beau. Mais si tu veux mon avis...

Le Jeune Scipion, *même jeu.*
Oui.

Caligula
Tout cela manque de sang.

Scipion se rejette brusquement en arrière et regarde Caligula avec horreur. Toujours reculant, il parle d'une voix sourde, devant Caligula qu'il regarde avec intensité.

Le Jeune Scipion

Oh ! Le monstre, l'infect monstre. Tu as encore joué. Tu viens de jouer, hein ? Et tu es content de toi ?

Caligula, *avec un peu de tristesse.*
Il y a du vrai dans ce que tu dis. J'ai joué.

Le Jeune Scipion, *même jeu.*

Quel cœur ignoble et ensanglanté tu dois avoir. Oh ! Comme tant de mal et de haine doivent te torturer !

Caligula, *doucement.*
Tais-toi, maintenant.

Le Jeune Scipion
Comme je te plains et comme je te hais !

Extrait 3

Acte III, scène 1 (p. 89-90.)

Pour illustrer l'insensibilité dans le discours: prière dictée par Cæsonia, s'adressant à Caligula déguisé en Vénus. À chaque fois, dans le dialogue, les patriciens répètent ce qui dit Cæsonia. L'extrait ne contient pas de didascalies: nous soulignons en italiques.

Cæsonia

« Toi qui es comme un rire et un regret... »
[...]

Cæsonia

« ...une rancœur et un élan... »
[...]

Cæsonia

« Enseigne-nous *l'indifférence* qui fait renaître les amours... »
[...]

Cæsonia

« Instruis-nous de la vérité de ce monde qui est de n'en point fait renaître les amours... »
[...]

Cæsonia

« Instruis-nous de *la vérité de ce monde qui est de n'en point avoir...* »
[...]

Cæsonia

« Et accorde-nous la force de vivre à la hauteur de cette vérité sans égale... »
[...]

Cæsonia, *reprenant.*

« Comble-nous de tes dons, répands sur nos visages ton impartiale cruauté, ta haine tout objective; ouvre au-dessus de nos yeux tes mains pleines de fleurs et de meurtres. »
[...]

Cæsonia

« Accueille tes enfants égarés. Reçois-les dans l'asile dénudé de ton amour *indifférent* et douloureux. Donne-nous tes passions *sans objet*, tes *douleurs privées de raison* et tes *joies sans avenir...* »
[...]