

Albert Camus a souvent été taxé de « philosophe » (« pour classes de terminale », même, pour JJ Brochier), il s'est souvent réclamé des romanciers pour justifier son art (voir les références qu'il brandit dans sa conférence à Upsala de 1957) et pourtant, c'est le théâtre qu'il associe au « bonheur », lorsqu'il répond à une interview pour l'émission « gros plan » : (1959) « la scène de théâtre est un des lieux du monde où je suis heureux ».

S'il commence sa vie avec des tentatives romanesques (*La mort heureuse*, roman posthume) et s'il l'achève par du romanesque (*Le premier homme*, récit autobiographique posthume) le théâtre a traversé les grandes années camusiennes : *Caligula* (1944), et *Le malentendu* (1944), *les Justes* (1949).

*Le malentendu*, tragédie modernes en trois actes, s'emploie à compresser le temps et à s'en tenir à une intrigue resserrée pour accroître le malaise du spectateur face à un monde qui gagné par la cruauté, devient de plus en plus insupportable. Dans cet extrait, le quiproquo souvent employé dans la comédie sert le projet tragique ; il fonctionne tel un piège sur l'héroïne innocente Maria, qui découvre avec horreur l'assassinat de son mari par la sœur de ce dernier.

Examinons comment cet extrait de pièce crée et intensifie une atmosphère terriblement tragique. Pour cela, voyons d'abord l'expression d'un tragique puissant dans le dialogue entre nos personnages, puis observons comment se manifeste la brutalité du monde dans cette scène, pour enfin mesurer tout le glaçant du didactisme implacable ici à l'œuvre. Le tragique ici se vit, se montre et se démontre, sans espoir d'atténuation.

Voyons tout d'abord comment s'exprime la force tragique de cet échange digne d'un épisode de la vie tourmentée des Atrides.

Le sentiment prend une place importante dans cet extrait et particulièrement la souffrance. La douleur parcourt tout le texte, et se retrouve dans un champ lexical fourni : « malheur », « larmes », « douleurs ». Ce malheur est insistant, indélébile car le terme de « larmes » est répété, prononcé d'abord par Martha puis repris, dans sa forme brute, authentique par Maria.

L'expressivité vient renforcer ce sentiment de mal être profond, donnant au texte une dimension sonore qui vient encore davantage prendre les spectateurs « aux tripes ». La scène n'hésite pas à faire appel au sens auditif, avec « d'une voix sourde » en didascalie, ou encore le verbe « parler » en didascalie lui aussi. Les exclamations (cinq en tout) et interrogations (au nombre de trois) participent de cette atmosphère oppressante et angoissante puisque le texte se présente davantage comme un cri que comme un échange.

Le monde dans lequel s'affrontent nos deux protagonistes est d'autant plus inquiétant qu'il renvoie à une situation bien connue au théâtre : la tragédie antique, dont ici plusieurs codes sont respectés. La situation (un déchirement intra familial, le meurtre) ainsi que les images (« supplices », « flots », le « ciel », le thème de l'aveuglement, ou encore l'hubrys devenu ici « l'orgueil ») renvoient à des topoï antiques, et on ne peut s'empêcher de faire alors le rapprochement avec les damnations qui se sont abattues précédemment sur des dynasties maudites comme les Atrides. La scène assume ses références et renvoie elle-même à sa littérarité, en faisant ressortir des termes tels que « malentendu », ou « comédie », termes fréquemment employés au théâtre.

Ce monde que le dramaturge, à l'occasion de ce duel scénique nous met sous les yeux est tragique de par la violence dont il parle et à laquelle il se réfère, mais il est également violent de par sa brutalité qui ressort des mots, dans le fonctionnement même des échanges entre les personnages. Comme si la violence dont on parle ou qui s'est emparé des personnages (Martha en l'occurrence) s'était également emparée des personnages eux-mêmes, et n'était plus extérieure à eux, les dépassant parfois, mais désormais interne, trahissant leur nature profonde.

L'atmosphère de ce dialogue reste empreinte de froideur et de dureté. L'emploi d'interjections monosyllabiques vise en effet à saccader et entailler le texte (« Oh ! » au début du texte, puis « Ah ! » dans

l'ultime réplique de Maria). La formulation réduite, minimaliste et donc brutale se double d'une forme de froideur dans la parole, du fait de l'anonymat mis en évidence dans les tournures impersonnelles, notamment dans la bouche de Martha : « il y a eu malentendu », ou encore « il sera bon d'y mourir » ou « il me reste ma chambre ». On note également des tournures neutres, telles que « ce serait peu de choses », et la réception qu'en fait Maria démontre que dans la langue elle a déjà accusé réception de ce monde désincarné que Martha lui lançait au visage, puisqu'elle-même, censée incarner un monde plus doux, parle déjà au moyen du pronom indéfini neutre : « on le tuait ». Ce qui est terrible c'est que ce monde sans âme est le même chez les deux personnages censés pourtant s'opposer : Martha reprenant en effet un peu plus loin « on les découvrira », comme si le mal avait gagné même les cœurs les plus innocents, au sens où sans les convertir, il les a quand même modifiés et vidés de toute recherche d'intimité.

La dureté de Martha a un impact sur tout l'échange, rendu plus rigide et moins humain. La sécheresse du personnage se retrouve dans ses répliques courtes se résumant parfois à un adverbe monosyllabique (« oui ») qui fige le début de l'échange, ainsi que dans l'emploi d'un futur apocalyptique : « vous ne vous en étonnerez pas », « on les découvrira bientôt », « il sera bon ». Cette façon d'anticiper les choses en posant l'avenir comme premier brise la validité du présent déjà balayé par son successeur.

Le présent invalidé dans le temps tragique de *ce qui va arriver* est un présent chaotique, laborieux, qui peine à s'imposer et à avancer. Cela se traduit par de nombreuses reprises de termes, qui définissent la tragédie comme l'espace où le temps ne passe pas, ou du moins, passe mal, inefficacement, sans avoir rien pu apporter de neuf, sans avoir pu laisser au temps toute sa latitude. L'adjectif « merveilleux » se retrouve en « merveilleux », le verbe « mourir » est répété, le terme « ennemi » est lui aussi repris, et l'adjectif « seule » se retrouve dans sa dérivation « solitude ». Tout se répète à l'infini dans ce présent épuisant où rien n'avance et où tout se duplique, tout se réutilise, d'un personnage à l'autre, d'une réplique à l'autre, parce que tout se vaut (et que même la bonté de Maria ne fait plus la différence face à l'inflexible dureté de Martha).

Tout est vite condamné dans cette scène : le bien a cédé face au mal qui ne se pose pas de questions, le présent malhabile et invalide a capitulé devant le sombre avenir prophétisé et même le lecteur se trouve piégé par un texte qui ne lui laisse aucune liberté, où toute velléité interprétative est évacuée au profit d'un sens direct, d'un sens sûr de lui, et non négociable. Etudions à présent cette argumentation ferme, révélatrice d'un didactisme glaçant, c'est-à-dire voyons comment ce texte brutal, porté par une Martha autoritaire, est lui-même injonctif.

L'aspect grave et fatal de cette scène tragique est traduit par de grandes généralités repérables dans l'emploi récurrent de l'article défini servant à formuler des catégories telles que « le monde », « la mémoire » mais aussi dans le recours à des présents de vérité générale : « cette terrible solitude où la mémoire est un terrible supplice ». Le lecteur ne peut échapper à ce monde oppressant où tout devient vite une norme universelle.

Le lecteur est en outre contraint, par les didascalies, à admettre un sens qui met avant qu'il ne le décide, ou ne l'apprécie lui-même, de l'ordre dans le monde, lui indiquant qui aimer, qui suivre et qui supporter dans le débat. Les didascalies ici ne remplissent plus leur rôle purement fonctionnel et informatif, elles influencent la compréhension et jouent sur la capacité d'adhésion du lecteur-spectateur, condamné à aimer un personnage au détriment de l'autre. Ces didascalies subjectives formulées même sous forme narrative (« Elle s'arrête devant la table et parle sans regarder Maria ») participent d'une démarche ouvertement argumentative réduisant la scène de théâtre à un espace =tribune, où Camus existe finalement bien plus que ses personnages. Réservées à Maria, et insistant sur ses sentiments (« effort », la « poitrine », « pleurer », « haine ») et sur la dimension humaine et viscérale du personnage de Maria, les didascalies la placent très vite en situation de victime, donc en position de favorite du lecteur-spectateur. L'enjeu du texte n'est plus de donner au lecteur les attributions d'un spectateur normal, qui serait dépendant d'une intrigue (puisque par le

jeu des futurs prophétiques il sait déjà ce qui va arriver), ou qui serait pris entre deux personnages (d'emblée le rapport de force est favorable à Maria qui de victime apparente au premier niveau de l'énonciation, face à l'autre personnage de fiction est en vérité, au second niveau énonciatif, le lien par le biais de l'empathie entre Camus et le spectateur).

Le spectateur est au fond très vite prisonnier lui-aussi d'un sens qui lui préexiste, celui, très clair, voulu par l'auteur, mettant ici à jour la bassesse humaine qui se permet tout, sans vergogne et qui condamne très clairement la bestialité d'un crime crapuleux et presque gratuit car dénué de toute affectivité. L'enjeu véritable pour cette pièce et cette scène est de servir le projet argumentatif, et cela explique que le texte soit un véritable catalogue de valeurs morales : « punir », « bonheur/malheur », « fier/orgueil », et cela explique aussi la présence de jugements de valeur aussi bien dans le comparatif « mieux » ou le degré positif de l'adjectif « bon » que dans l'emploi régulier de préfixes privatifs : « malentendu », « malheur », « insensées », infidèles ». La scène veut questionner ce qui est juste et ce qui ne l'est pas, et pour cela s'est même organisée sur un schéma d'emblée délibératif puisque nous avons un face à face de deux personnages, chacun incarnant, non sans manichéisme, une vision de la vie et du monde. Le mouvement du texte insiste sur la dimension durablement philosophique avec comme fil conducteur, « le monde » présent au début puis à la fin du texte, et renvoie chaque homme à sa capacité de conscience, et avec elle à sa solitude : cela se lit dans le passage des pluriels du début, ceux de la meute sanguinaire (« nous », « des criminelles ») ou anonyme (le pluriel « des voyageurs ») au singulier forcené de la toute dernière réplique : le « vous » étant un « vous » de politesse et désignant Martha, le singulier du « monde », de la « solitude », de « la mémoire » ou du « supplice », au milieu desquels le double « je » reste singulier lui-aussi. Sept singuliers donc pour une seule réplique de deux lignes, qui prennent tout leur sens moral et philosophique : l'homme est seul responsable de ses crimes et seul face à ses douleurs. Le texte traduit dans son évolution grammaticale le sens profond qu'il veut porter : en cela il affirme sa qualité argumentative et ne laisse aucune marge d'interprétation au lecteur auquel le sens par tous les moyens, le dit, le montré, le suggéré, s'impose à lui.

Afin de saisir la toute puissance du tragique dans cet extrait nous avons d'abord vu son expression manifeste, puis sa brutalité dans l'échange et les mots qui trahissent la dureté des personnages, puis enfin l'aspect inexorable et autoritaire du rapport entre le dramaturge et le lecteur-spectateur lui –aussi pris dans une relation inéluctablement argumentative qui le dépasse.

Ce texte renvoie à deux dimensions essentielles pour Camus, bien-sûr le théâtre d'abord, qui reste, après le roman évident, le genre préféré de l'auteur, et aussi à l'idée d'une littérature moins esthétique qu'argumentative se faisant le reflet fidèle d'une vision à la fois terrible, glaçante et tangible d'un monde en pleine décomposition. Camus ne fait pas de la littérature « gratuite » et cherchera toute sa vie à faire tenir l'œuvre littéraire à la juste distance, ainsi qu'il l'affirme dans sa conférence à Upsala de 1957, entre « les nuées » et le « plomb » des semelles. L'écrivain engagé tel qu'il le décrit dans son *Discours de Suède* a bel et bien des « devoirs », mais il ne faut pas confondre la vision responsabilisante d'un Camus avec celle, utopique d'un Hugo, qui voyait en l'artiste un prophète ou un devin. Camus comme il le signifie à la réception de son Nobel décrit un homme qui sait qu'il ne changera pas le monde. Mais ce constat fataliste, loin de diminuer le pouvoir de l'artiste, lui confère une plus grande responsabilité : puisque l'art ne pourra pas surpasser le réel, puisqu'elle ne pourra pas l'éviter non plus, les deux seront alors forcément amenés, d'égal à égal, à se rencontrer.