

ALBERT CAMUS:

UN THEATRE DE SILENCE

ALBERT CAMUS:
UN THEATRE DE SILENCE

par
LINDA BLAIN WHITE, B.A.

Thèse
Présentée à la Faculté de 'Graduate Studies'
En vue d'obtenir le grade de
Maîtrise ès Arts

Université McMaster
novembre 1982

MAITRISE ES ARTS (1982)
(Langues romanes)

UNIVERSITE McMASTER
Hamilton, Ontario

TITRE: Albert Camus: Un Théâtre de Silence

AUTEUR: Linda Blain White, B.A. (Université McMaster)

DIRECTEUR: Dr. B.S. Pocknell

NOMBRE DE PAGES: v, 105

RESUME: Cette dissertation est écrite dans le but d'établir l'importance du rôle que joue le silence dans le théâtre d'Albert Camus. Dans le premier chapitre, le silence est redéfini selon l'usage camusien et est mis en comparaison avec l'usage de certains des contemporains de Camus. Dans le deuxième et troisième chapitres, les deux pièces les mieux connues de Camus, Le Malentendu et Caligula sont étudiées tour à tour, en considérant le rôle joué par le silence.

REMERCIEMENTS

Je remercie avec gratitude Dr. B.S. Pocknell de sa direction,
Dr. Gaby Moyal, surtout de son encouragement, et Dr. Dominique
Lepicq de sa lecture soigneuse.

TABLE DES MATIERES

	Page
INTRODUCTION	1
PREMIER CHAPITRE - LE SILENCE AU THEATRE	11
DEUXIEME CHAPITRE - LE MALENTENDU	38
TROISIEME CHAPITRE - CALIGULA	68
CONCLUSION	97
BIBLIOGRAPHIE	103

INTRODUCTION

Même si Albert Camus est l'un des écrivains français les mieux connus, il est le plus souvent connu en tant que philosophe et romancier, et non comme dramaturge. Ses traités philosophiques et ses romans ont tous été étudiés à maintes reprises alors que la plupart des gens ignorent que le théâtre était son genre préféré. Le théâtre était le lieu où il se sentait le plus à l'aise. En plus de ses quatre pièces originales, il a fondé pendant les années trente, le Théâtre du Travail, et quelques années plus tard, son successeur, le Théâtre de l'Equipe. Là, il a adapté plusieurs romans (Temps du mépris de Malraux par exemple) pour la scène, il était acteur, metteur-en-scène et avec quatre acteurs-auteurs il a écrit une pièce collective, Révolte dans les Asturies. Il a aussi joué pour la troupe Radio Alger.

Il existe plusieurs oeuvres critiques qui traitent de la totalité de son expérience théâtrale mais il y en a peu qui examinent de près un aspect plus spécifique. C'est ainsi qu'on trouve diverses études touchant des aspects différents de l'oeuvre théâtrale, par exemple les personnages, leur rôle et leurs fonctions philosophiques dans une pièce particulière. Il existe aussi des comparaisons avec les pièces des contemporains de l'auteur et des études retraçant les sources historiques et philosophiques de ses oeuvres

(Suétone, Dostoïevski, Nietzsche, Kierkegaard et Brecht par exemple). D'autres abordent les thèmes récurrents chez Camus tels l'absurde, la justice et la recherche de la tragédie moderne.

Edward Freeman et Ilona Coombes examinent la production camusienne d'un point de vue philosophique. Freeman conçoit les pièces de Camus comme l'ensemble de sa recherche de la tragédie moderne et comme une étude de l'absurde. Tout en resituant les pièces de Camus, il examine le style de l'auteur ainsi que sa façon d'intégrer des principes philosophiques dans le cadre d'une 'tragédie moderne'. D'après lui les pièces de Camus constituent à l'époque moderne des échecs: son théâtre n'est pas aussi grand que les principes qu'il désire communiquer; son expression est trop abstraite; il ne réussit pas à transformer l'absurde pour le présenter sur scène; le dialogue n'est pas original et il ne réussit pas à créer un style original.

Ilona Coombes discute elle aussi l'oeuvre de Camus du point de vue philosophique. Elle considère que toute oeuvre fait partie intégrante de la vie de l'écrivain et de son époque, donc elle replace les pièces de Camus dans leur contexte par rapport à la vie de l'auteur. Elle discute à la fois les réalisations sur scène, les sources utilisées par l'auteur et les influences du monde extérieur sur sa vie. Par exemple, au lieu d'étudier la justice en tant que thème universel, elle l'envisage comme conflit personnel chez

Camus. Elle parle de la réaction du public aux pièces de Camus, qui était parfois peu favorable, mais affirme cependant que le langage de Camus est un chef-d'oeuvre d'inspiration et de maîtrise et que sa technique est impeccable.

Parmi les critiques qui considèrent l'oeuvre théâtrale de Camus comme un échec financier et dramatique on peut citer Albert Sonnenfeld et Raymond Gay-Crosier. Leurs critiques les plus communes se situent au niveau du dialogue qui est souvent décrit comme 'peu convaincant' et prétentieux; selon eux les thèmes philosophiques sont trop compliqués pour être communiqués sur scène et manquent d'originalité sur le plan esthétique car les pièces peuvent difficilement concilier l'art et les exigences de la vie. Au niveau du spectacle ils disent qu'il est souvent trop fastueux pour communiquer quoi que ce soit de sérieux. Raymond Gay-Crosier va même jusqu'à affirmer: "l'échec est la seule consécration que peut espérer et désirer une oeuvre absurde"¹ car une telle oeuvre tente d'exprimer l'absurde et elle est conçue comme une oeuvre d'intelligence. "Le créateur absurde est condamné à anéantir, au fur et à mesure qu'il crée, de peur qu'il ne soit pris au sérieux au lieu d'être pris au tragique."²

¹Raymond Gay-Crosier, Les Envers d'un Echec, Etude sur le théâtre d'Albert Camus, (Paris: Minard, 1967) p. 264. Ci-après appelé: Les Envers d'un Echec.

²Ibid., p. 264.

Dans les critiques citées ci-dessus et d'autres qui traitent de l'oeuvre théâtrale de Camus, il y a bien sûr, des références au silence. Mais ces références sont courtes et peu développées. Elles parlent du silence comme élément nécessaire au théâtre et non comme technique employée de façon tout à la fois dramatique, philosophique et métaphysique. Néanmoins, le silence est tellement caractéristique du théâtre de Camus qu'il mérite d'être étudié en profondeur. Dans la présente étude, le silence sera examiné en relation avec les thèmes principaux des pièces, à savoir: l'absurde, l'impossibilité de communiquer et l'impossibilité d'atteindre l'absolu. Ces thèmes ont été abordés séparément par presque tous les critiques, mais aucune étude ne combine l'étude de ces thèmes et l'utilisation du silence.

Ce qu'on entend par 'silence' dans l'oeuvre de Camus est une absence de paroles chargée de signification. Le spectateur découvre chez Camus que le silence peut communiquer toutes sortes de choses, par exemple les sentiments, les pensées, même des choses plus complexes comme les principes philosophiques. Ce silence est souvent rempli du 'langage théâtral' qui comporte gestes, mouvements, costumes et décors; ces éléments qui, normalement, accompagnent le dialogue d'une pièce, assument chez Camus une nouvelle dimension. Le silence chez Camus dégage un tel pouvoir qu'il dépasse parfois ses limites conventionnelles et entre dans le domaine de la parole. En d'autres mots, il y a des moments dans les pièces où même les sons et les paroles ne sont qu'une sorte de silence, tant

ils sont inefficaces. Dans une pièce camusienne, le spectateur rencontre la notion du silence devenu éloquent et de la parole devenue muette. Niant ainsi la capacité de la parole à communiquer, il nie toute tentative de communication entre les êtres humains. Tout cela fait partie de la vision d'un univers absurde qu'il veut nous présenter.

Le silence sert de véhicule pour explorer le monde de Camus qui est bouleversant mais en même temps, illuminant. Le théâtre de Camus n'a jamais reçu l'estime qu'il mérite; cependant c'est dans ses pièces que Camus réussit à présenter une combinaison cohérente de ses principes philosophiques et des expériences de sa vie, et où son monde absurde éclate de signification.

Cet exposé a donc pour but d'examiner successivement ce qu'est le silence, le rôle du silence dans le théâtre en général et chez Camus en particulier, et finalement, le rôle du silence dans deux de ses pièces les plus connues. En même temps nous allons établir une impression d'Albert Camus comme homme de théâtre. La plupart des citations sont tirées des oeuvres originales.

Albert Camus est considéré comme l'un des grands écrivains français du vingtième siècle. Respecté de ses collègues, couronné du Prix Nobel de littérature en 1957, il a beaucoup contribué au monde littéraire et aussi au climat politique de l'époque, en dévoilant aux étrangers une vision rarement perçue de son pays natal, l'Algérie.

Bien que ses oeuvres les plus célèbres ne soient

pas ses pièces, le théâtre était son premier amour et lui a servi à transmettre ses principes philosophiques en mettant en scène les forces du monde dirigées contre ses habitants. Camus a donc tenté de créer un théâtre qui reflèterait l'univers absurde dans le cadre d'une tragédie moderne.

Pour recréer le monde absurde sur scène, il ne suffisait pas d'adopter les styles qui dominaient l'époque d'avant-guerre, il fallait plutôt rompre avec la tradition afin d'explorer de nouvelles techniques. Une courte étude des années situées avant et après la guerre de 1870 nous aidera à établir comment Camus s'éloigne des traditions mais comment en même temps il fait partie de ce qu'on peut appeler la 'réaction idéaliste'.

Les années précédant la guerre de 1870 en France furent dominées successivement par le réalisme et le naturalisme. Issus de l'atmosphère de défaite après la guerre, des théories darwinistes et du besoin de trouver la réalité dans l'art, ces mouvements avaient pour but de donner une interprétation scientifique et précise du monde. L'individu et son destin sont dominés par le milieu, les instincts momentanés de l'individu et surtout par l'hérédité. L'art est réduit à une grossière reproduction de la réalité.

Déçus par ce naturalisme impuissant à révéler les origines et la vraie nature de l'homme, ou sa destinée, pénétrés du pessimisme d'un monde qui nie les rêves, les gens commencent à sentir intuitivement une présence qui transcende la science. D'où l'existence d'un revirement,

d'opinions même d'une hostilité envers la science qui aboutit à un certain spiritualisme.

L'idéalisme c'est, enfin, la persuasion entière ... que derrière la toile, au delà de la scène où se joue le drame de l'histoire et le spectacle de la nature, une cause invisible, un mystérieux auteur se cache ...³

Dans l'optique idéaliste de la littérature, le point de vue de l'écrivain est redevenu subjectif; l'homme est perçu dans sa nature métaphysique et non plus physique; l'absolu est abandonné en faveur de l'apparence et l'idée est vénérée comme la base de l'univers. Le mouvement idéaliste proprement dit n'a duré qu'une dizaine d'années mais ses effets ont continué à se faire sentir même après la venue des mouvements symbolique et romantique.

La tradition idéaliste a eu une grande influence sur le théâtre, influence qui continue à s'exercer sur le théâtre français du vingtième siècle. Il y a même des descendants du théâtre idéaliste qui ont fleuri en France pendant tout le vingtième siècle jusqu'à l'époque présente. Parmi eux on peut citer: le théâtre du Vieux Colombier, le théâtre ésotérique, le théâtre de plein air, le néo-christianisme de Paul Claudel et le mysticisme non-religieux qui comprend le subconscient et le théâtre du silence de J.J. Bernard (ce dernier sera examiné dans le premier chapitre). Ces différents types de théâtre présentent des pièces variées

³Dorothy Knowles, La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890, (Genève: Slatkine Reprints, 1972) p. 24.

bien qu'ils emploient tous un nouveau style simplifié mais évocateur au niveau du décor et de la mise en scène.

Les pièces sont jouées pour les idées et non pour des raisons financières et elles explorent des questions plutôt philosophiques telles que le sens de la vie et de l'existence et le pouvoir de l'âme. La haute tragédie est un genre commun à ces pièces vouées à la recherche des vérités fondamentales de la vie. Les situations abordées sont axées sur l'homme qui lutte contre les forces du destin et les pouvoirs inexplicables du monde.

Camus, comme les réalistes, voulait donner une représentation du monde tel qu'il est, mais comme les idéalistes, il voulait y explorer les aspects plutôt philosophiques. Il présente donc le monde dans son aspect stérile pour montrer son irrationalité inhérente. Puisque Camus voulait communiquer au spectateur une vérité universelle, il a dû rompre aussi avec le théâtre du boulevard très populaire à l'époque mais destiné tout simplement à amuser par la farce ou le suspens.

Le théâtre de Camus est une espèce de réaction contre toutes les autres sortes de théâtre de l'époque car son intention est d'inquiéter et de bouleverser. Au lieu d'entraîner le spectateur dans un faux monde de tension, pour le laisser ensuite échapper et regagner le monde serein et confortable en dehors de la pièce, il veut laisser au spectateur le sentiment d'avoir découvert quelque chose, et la conviction

qu'il faut agir d'une manière ou d'une autre.

Compte tenu des buts de l'auteur, on peut dire de lui qu'il s'inscrit dans une réaction idéaliste contre les traditions antérieures du théâtre. Dans une certaine mesure, son théâtre se situe dans la lignée du travail de J.J. Bernard, qui crée un 'théâtre de silence' où le silence joue un rôle aussi important que la parole. De plus, il rompt avec les traditions de l'époque pour développer ses idées sur un plan plus métaphysique et plus philosophique que le théâtre de boulevard par exemple. Le style caractéristique de Camus s'apparente au style idéaliste. Son style se pare d'une simplicité et d'une clarté frappantes qui s'ajoutent à l'atmosphère stérile et froide des pièces pour présenter la conception absurde de l'univers. On voit donc que Camus opère cette rupture avec la tradition, tout en créant un théâtre qui lui est propre. C'est ce mélange intéressant de philosophie, d'idéalisme et de silence qui donne à l'oeuvre de Camus une dimension fascinante.

Dans notre exposé, nous replacerons Camus et son usage du silence dans le cadre de ses contemporains afin de montrer comment il fait partie d'une tradition riche mais aussi comment il établit un style original. Puis nous essaierons d'appliquer les théories du silence à Camus spécifiquement. Dans le premier chapitre, nous examinerons l'utilisation du silence comme technique dramatique et outil philosophique chez les dramaturges modernes. Nous chercherons des exemples dans les théâtres d'Ibsen, de Tchekhov, de J.J. Bernard, de Beckett,

de Sartre, de Sarraute et de Cocteau. Nous serons amenés à une définition du silence théâtral à la Camus après avoir établi quelles similarités et quelles différences on peut déceler dans l'utilisation du silence chez les auteurs contemporains.

Dans le deuxième chapitre, on étudiera l'exploitation du silence dans une des pièces les plus connues de Camus, Le Malentendu. Dans cette pièce, c'est le silence qui suscite la situation dramatique et qui fait apparaître les caractères des personnages.

Dans le troisième chapitre, on abordera l'étude d'une deuxième pièce, Caligula, contemporaine du Malentendu, dans laquelle le silence sert à donner du relief aux personnages et à exprimer un principe philosophique. Ces premières pièces de Camus vont ensemble; l'une incarne une situation impossible, l'autre un personnage impossible. Les deux ensemble font la présentation de l'absurde tandis que les autres pièces de Camus présentent les résolutions de l'homme face au monde absurde. L'ensemble de ces pièces constitue un bon exemple du rôle du silence au théâtre en général et dans l'oeuvre de Camus en particulier.

CHAPITRE I
LE SILENCE AU THEATRE

Dans un chapitre de son livre Un théâtre de situations, J.P. Sartre explore la genèse d'un théâtre né des traditions théâtrales d'après la libération. Le théâtre qui s'occupe des caractères des personnages, les théâtres réaliste et symbolique, et les pièces psychologiques cèdent la place à un théâtre de situations, où ce qui est universel n'est pas la nature de l'homme, mais les situations dans lesquelles il se trouve. L'homme y est présenté comme un être libre de se choisir et de se définir. Les situations de sa vie "éclaircent les principaux aspects de la condition humaine."¹ Il ne s'agit plus d'explorer la nature psychologique de l'homme, ni les conflits des personnages, ni les forces du monde extérieur qui l'écrasent, comme font les théâtres mentionnés ci-dessus; toutes ces approches négligent de placer les mécanismes des passions humaines dans leur vrai contexte humain.

Sartre explique que ce théâtre de situations s'adresse aux masses et reflète leurs problèmes et leurs inquiétudes typiques. Ceux-ci sont représentés sous la forme de mythes; c'est-à-dire de façon à ce que la plupart des hommes puissent s'identifier aux personnages et à leurs problèmes.

La condition humaine est explorée dans sa totalité

¹J.P. Sartre, Un théâtre de situations, (Paris: Gallimard, 1973), p. 57. Ci-après appelé Un théâtre de situations.

et le spectateur se trouve impliqué dans la trame de l'intrigue car la situation théâtrale est de même nature que celle à laquelle il fait face chaque jour. Un mythe est un "récit symbolique dans lequel personnages, paroles et actions visent à instaurer un équilibre de valeurs spirituelles et sociales où chacun peut se situer et qui donne une interprétation de l'existence."² Mais le mythe est plus qu'un récit symbolique. Le sens symbolique du mythe n'est pas une simple vérité philosophique mais une idée qui met en scène "des êtres incarnant ... des forces de la nature, des aspects du génie ou de la condition de l'humanité."³ C'est la nature de l'univers qui est révélée et non la nature de l'individu.

Sartre propose que le théâtre soit: "un grand phénomène collectif et religieux."⁴ C'est au dramaturge de créer son public, en fondant tous les coeurs séparés en une seule unité qui ressent et réagit en même temps. La meilleure façon de transformer un groupe d'individus en un seul organisme vivant, selon Sartre, est de recourir à des mythes qui remplacent les symboles que Sartre considère comme enfantins. Un exemple en est l'oiseau bleu qui représente souvent le bonheur (dans les pièces de Maeterlinck par exemple). Les pièces appartenant au théâtre de situations sont trop austères

²Bernard Dupriez, Gradus, les procédés littéraires, (Paris: Editions 1018), p. 304.

³Ibid., p. 305.

⁴J.P. Sartre, Un théâtre de situations, p. 62.

pour de tels symboles. Les mythes exercent une certaine fascination car ils constituent des images amplifiées de la vie réelle. Les thèmes explorés le plus souvent dans ces mythes sont la mort, l'exil et l'amour, c'est-à-dire des expériences qui peuvent être vécues une fois ou l'autre dans la vie.

Les pièces de Camus ont aussi leur place parmi ces 'mythes modernes' que décrit Sartre. Dans ses pièces, Camus ne fait pas une étude psychologique des personnages. Ce qui est mis en scène, c'est la situation à laquelle le personnage fait face, à savoir la confrontation avec l'absurde. Par exemple, Caligula est un être libre de se choisir, qui décide du sort des autres, tout en créant son propre destin.⁵ Ce sont ses choix qui sont présentés et non les changements qui interviennent dans son caractère. Caligula, comme tout homme, doit faire face à la mort et à l'absence de bonheur dans le monde. Il:

cherche en toute sincérité à découvrir le parti qu'il doit prendre, et ... sait qu'en décidant du sort des autres il choisit en même temps sa propre règle de conduite et décide une fois pour toutes s'il sera un tyran ou un démocrate.⁶

Caligula devient tyran, voyant par là la seule façon d'enseigner aux autres l'irrationnalité de l'univers; par conséquent il se rend plus irrationnel que cet univers. Dans

⁵J.P. Sartre, Un théâtre de situations, p. 58.

⁶Ibid., p. 58.

Le Malentendu, les personnages ne sont pas des symboles, mais des gens de tous les jours. "Et pourtant, ces personnages sont mythiques en ce sens que le malentendu qui les sépare peut servir d'incarnation à tous les malentendus qui séparent l'homme de lui-même, du monde, des autres hommes."⁷

Le style caractéristique de ce théâtre de situations est semblable au style de Camus. Les pièces sont austères et intenses, ce qui reflète la condition de la société contemporaine. "Elles [les pièces] correspondent aux besoins d'un peuple épuisé mais exigeant, pour qui la Libération n'a pas signifié un retour à l'abondance et qui ne peut vivre qu'avec la plus sévère économie. La sévérité même de ces pièces est en accord avec la sévérité de la vie française; leurs sujets moraux et métaphysiques reflètent les préoccupations d'une nation qui doit à la fois reconstruire et recréer et qui est en quête de principes nouveaux."⁸

Le langage de ce théâtre est dépouillé et simple. Les mots eux-mêmes sont simples, provenant du vocabulaire de tous les jours mais préservant quelque chose de la dignité de la langue. Ainsi la compréhension s'en trouve facilitée en même temps qu'est préservée une certaine distance. Le style camusien comprend une juxtaposition intéressante d'un style simple et un style plus structuré (celui de la tragédie). Cette juxtaposition reflète

⁷J.P. Sartre, Un théâtre de situations, p. 62.

⁸Ibid., p. 65.

l'absurde qui caractérise l'écart entre les besoins et les désirs de l'homme et la structure limitée du monde qui résiste aux ambitions humaines.

Le silence fait partie intégrante de ce mythe moderne au théâtre. Il sert à communiquer et à représenter les grands thèmes comme la mort (qui est un silence absolu), l'exil (la séparation d'avec les autres, doublée de silence) et l'amour (dont la présence ou l'absence est exprimée par le silence). Le silence n'a pas un rôle de symbole, mais plutôt celui d'indice ou de véhicule qui à la fois entraîne et signale la présence d'un mythe. Les thèmes mentionnés ci-dessus sont tous présents chez Camus, et sa façon de les traiter en utilisant des dilemmes universels et des gens de tous les jours, donne à son théâtre son aspect mythique. C'est le silence qui crée dans la plupart des cas, ce qu'on peut appeler l'atmosphère de ses pièces. Une certaine ambiance se dégageant des personnages et de la scène communique aux spectateurs une dimension dramatique. Chez Camus règne une atmosphère de stérilité qui émane du silence. Le spectateur reçoit l'impression d'un monde froid et dénué d'espoir, caractérisé par le manque de communication et de chaleur humaine. Ceci reflète le désespoir de la condition humaine et le trouble de l'être humain qui se heurte à l'inévitabilité de la mort et de l'absurde. Une telle atmosphère est aussi caractéristique des mythes que décrit Sartre, l'Antigone d'Anouilh ou Les Bouches inutiles de Simone

de Beauvoir par exemple.

Le silence est un aspect de ce mythe au théâtre, mais ses premières manifestations se situent ailleurs que dans le théâtre de situations ou chez Camus. Le silence a toujours eu de nombreuses fonctions au théâtre où il joue un rôle aussi important que la parole, le mime ou le geste. C'est un élément qui, tout en étant distinct de l'oeuvre théâtrale, contribue à créer une impression globale. Il sert à établir le rythme d'une pièce et à en faciliter l'interprétation en introduisant un équilibre avec le discours. Cependant certains dramaturges contemporains, Camus y compris, utilisent le silence d'une façon spéciale pour renforcer les thèmes de leurs pièces. Le silence, marqué dans les indications scéniques, revêt une qualité métaphysique.

Les précurseurs de ce procédé-théâtral, surtout Ibsen, Tchekhov et J.J. Bernard, emploient le silence surtout comme technique dramatique et thématique. Ainsi le silence aide à créer l'atmosphère, à indiquer les pauses introspectives des personnages et à donner aux spectateurs le temps de réfléchir sur ce qu'ils viennent de voir. Il sert aussi à souligner les thèmes importants. Quelques exemples précis nous aideront à mieux comprendre l'utilisation du silence chez certains de ces dramaturges.

Non seulement Ibsen, utilise le silence comme technique dramatique, mais, chez lui, c'est le silence même qui crée la situation centrale de la pièce, et les thèmes qui le

provoquent. D'abord il utilise le silence pour suggérer le tissu de mensonges qui entoure les personnages. Hjalmar dans Le Canard Sauvage et Tesman dans Hedda Gabler par exemple, créent toute une vie illusoire qui, par la suite, provoque un gouffre silencieux entre eux et les autres personnages. Hjalmar pense inventer quelque chose qui va changer miraculeusement le sort de sa famille et Tesman rêve d'une vie de bonheur conjugal et familial. Les autres personnages savent bien que leurs aspirations ne sont que des rêves irréalisables pourtant personne ne le leur dit. Leurs illusions sont donc intensifiées par le silence des autres personnages et leur manque d'honnêteté. On peut percevoir ce silence comme un masque qui protège les idéalistes de la vérité du monde. Donc, la parole qui est l'outil des réalistes comme Gregers et Hedda, correspond à la vérité car c'est la parole qui brise les illusions et qui montre aux idéalistes la cruelle réalité de leur vie. Le silence sert aussi à souligner les défauts de la société, son hypocrisie inhérente et la fausseté des relations humaines qui sont fondées sur le mensonge. La tension entre les personnages est aussi intensifiée par le silence.

Un deuxième aspect central de la pensée d'Ibsen est la structure même de la société. Ibsen croit en une société sans classes donc il se sert du silence pour illustrer la tension entre les couches sociales. Ici le silence remplit une fonction dramatique, car il est

générateur de tension. De plus, le silence prend une dimension philosophique car il attire l'attention du spectateur sur une idée précise concernant la société. Les prétentions de Hedda sont symbolisées par ses silences hostiles et pétulants. Dans Le Canard Sauvage où les personnages appartiennent à des classes sociales différentes, les domestiques travaillent silencieusement dans leur haine de la bourgeoisie et les membres de la bourgeoisie expriment par le silence, leur dégoût envers les subalternes.

Tchekhov, tout comme Ibsen, utilise le silence pour montrer la fausseté du monde et des relations humaines. Là encore, le silence constitue une technique dramatique et thématique. Par exemple dans La Mouette et Les Trois Soeurs, le seul moyen pour les personnages d'échapper à leur vie est de se réfugier dans un monde plein d'illusions. Dans La Mouette c'est la célébrité qui est illusoire: Nina aspire à devenir actrice et Treplev écrivain. Quant à Arkadina et Trigorin, ils vivent dans l'illusion de leur célébrité déjà acquise. Dans Les Trois Soeurs, le rêve est de pouvoir un jour retourner enfin dans sa ville natale (Moscou), au lieu de faire face à la réalité. Les personnages sont enfermés dans le passé et la ville prend des proportions grandioses dans l'imagination des soeurs. C'est la condition sine qua non du bonheur. Mais le dénouement des deux pièces se solde en impasse. Malgré leurs efforts, les personnages ne peuvent rien changer: Nina et Treplev n'ont aucun succès,

les soeurs ne trouvent pas l'amour dont elles rêvent et ne vont pas à Moscou. Au lieu de cela, elles s'enterrent dans le travail.

La fausseté de la condition humaine est illustrée surtout dans les relations amoureuses. L'un des principaux thèmes chez Chekhov est l'amour non partagé. Les personnages dans les pièces sont prisonniers de mariages malheureux ou amoureux de quelqu'un d'autre et en conséquence, ils maltraitent leur partenaire. Le personnage aimé refuse l'amour qui lui est offert.

Tchekhov lui aussi aborde les problèmes sociaux dans ses oeuvres. En guise d'illustration, on peut citer la façon dont les autres personnages traitent Arkadina et Trigorin en raison de leur célébrité. Dans Les Trois Soeurs, bien que les soeurs n'aient jamais eu besoin de travailler, elles sont malheureuses. Dans les pièces de Tchekhov, il semble que les gens soient toujours en train de fêter quelque chose ou d'avoir des discussions banales, en raison du fait qu'ils sont préoccupés par leur propre monde à l'abri des malheurs du monde extérieur. Les personnages font leur propre autodestruction car ils sont désespérés par leur impuissance contre la société et le monde. Le silence donne l'impression que les pièces manquent d'harmonie, comme la vie des personnages.

Le silence a également une fonction dramatique quand il souligne l'apparition des symboles comme la mouette dans

La Mouette et l'horloge dans Les Trois Soeurs. Dans La Mouette, Treplev tue une mouette qu'il présente à Nina en lui annonçant qu'il va se suicider de la même façon. Il y a un silence puis Nina se plaint qu'elle est trop simple pour comprendre les symboles de Treplev.⁹ La mouette symbolise le manque de communication et de compréhension entre les êtres, ainsi que la destruction progressive des rapports humains. Plus tard dans la pièce, il est fait mention d'une mouette alors que Nina et Trigorin se font des adieux poignants et silencieux.¹⁰ Encore une fois, la mouette représente la futilité de l'amour et le passé perdu à jamais. Dans Les Trois Soeurs, il y a un silence bouleversé et gêné lorsque l'horloge qui est le symbole principal de la pièce se brise en tombant par terre. Chebutykin suggère alors que peut-être l'horloge n'est pas vraiment cassée, qu'elle n'existe même peut-être pas et que peut-être les gens dans la pièce n'existent pas, eux non plus.¹¹ L'horloge représente la fragilité de l'existence et le manque de sens et de définition dans l'existence des personnages. Dans les deux pièces, le silence sert à renforcer la signification des symboles en attirant sur ces derniers, l'attention des spectateurs.

Le dramaturge Jean-Jacques Bernard utilise lui aussi le silence comme technique dramatique pour renforcer ses

⁹A. Tchekhov, La Mouette, p. 131.

¹⁰Ibid., p. 139.

¹¹A. Tchekhov, Les Trois Soeurs, p. 285.

thèmes. Bernard postule une théorie du silence qu'il tire en réalité de Shakespeare: "To suggest is to create".¹² Selon Bernard "le théâtre est avant tout l'art de l'inexprimé"¹³; c'est ce qui sépare le théâtre du roman car dans un roman tout est analysé, expliqué. Par contre, dans le théâtre, il y a en plus du dialogue exprimé, un dialogue sous-jacent qu'il s'agit de rendre sensible. Ce deuxième dialogue est constitué de gestes, de mouvements et de mimes, c'est-à-dire d'éléments autres que la parole qui sont donc silencieux. Le principe existe aussi chez Tchekhov qui situe hors-scène les événements principaux (le suicide de Treplev et la mort du Baron). Cette technique diffère de l'utilisation de signes concrets, mais elle suggère quand même l'effet que peuvent avoir sur les spectateurs, les événements qui ne sont pas explicites.

Le théâtre de Bernard tente de suggérer au moyen de l'art de l'inexprimé, tous les sentiments qu'éprouve un personnage dans les replis secrets de son âme. Ces sentiments sont masqués par la vie et les paroles banales de tous les jours. Son théâtre est une sorte de réaction contre les traditions réalistes et naturalistes où le dialogue occupe la première place et nie la signification de la situation. Par contre, Bernard exprime les sentiments de

¹²J.J. Bernard, Mon ami le théâtre, (Paris: Editions Albin Michel, 1958), p. 48.

¹³Ibid., p. 47.

façon sobre et dépouillée, ce qui accentue la signification de la situation elle-même. "Bernard conduit ses drames par un dialogue extrêmement lucide, à un point émotif, où la parole devenant impuissante à contenir toute la force des sentiments, à exprimer l'ineffable, se tait. Le silence à son tour devient éloquent."¹⁴

A titre d'exemple, chez Bernard, on peut citer Martine et Nationale 6, dont le personnage principal est une jeune fille. En général, quand les personnages sont seuls sur scène, leurs silences sont des silences de bien-être, de contentement, contentement qui s'exprime par des regards, des mouvements de mains et des soupirs. Cependant, quand il y a plusieurs personnages sur scène, ils se regardent ou se tournent le dos quand ils ne se parlent pas. Leurs actions sont machinales et s'il leur arrive de parler, leurs mots sont maladroits. Dans les pièces il y a beaucoup de moments difficiles qui reflètent le manque de communication entre les individus. Les indications scéniques de Bernard sont très explicites:

Il faut savoir se faire à tout, madame.

(Silence. Cette phrase prononcée sur un ton un peu grave semble avoir jeté un froid. Il sent le besoin de la corriger et reprend sur un ton plus léger.)¹⁵

¹⁴Dorothy Knowles, La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890, (Genève: Slatkine Reprints, 1972), p. 494.

¹⁵J.J. Bernard, Nationale 6, (Paris: Editions Albin Michel, 1936), p. 122.

Ainsi Bernard suggère toute une série d'émotions dans l'esprit du personnage.

Chez Bernard, le silence sert aussi à créer l'atmosphère. Dans Martine, par exemple, c'est le silence, plein de regards et de soupirs qui crée autour de Martine elle-même une atmosphère d'espérance naïve typique d'une jeune fille qui éprouve de nouvelles émotions. Le silence sert aussi à établir les relations entre les personnages. Francine et Michel dans Nationale 6 sont silencieux de nature et s'entendent très bien sans parler, comme le suggère un silence paisible, sans tension.

Certains dramaturges d'après-guerre font une utilisation plus grande du silence. Celui-ci peut servir à créer l'atmosphère d'une pièce, à faire ressentir les tensions entre les personnages, à imposer des pauses naturelles au dialogue, comme chez les précurseurs. En outre, Camus et ses contemporains donnent au silence une dimension plutôt métaphysique. En effet le silence aide à approfondir les mystères et les mythes de la vie humaine, à découvrir la nature de l'univers; thèmes prédominants dans la littérature française de cette époque. Le silence devient comme un vide qu'il faut remplir à tout prix. Le silence est quelque chose d'énervant qui, même si l'on essaie de le remplir de banalités et de conversations inutiles, est toujours un silence. Il constitue donc, un absolu tout-puissant qui nie toute tentative de communication et de

justification de soi. Il demeure impossible à dominer, à remplir ou à vaincre.

On peut en trouver d'autres exemples dans le théâtre de Samuel Beckett qui utilise le silence à la manière de Camus. Comme Camus, il tente de montrer la qualité absurde de la vie quotidienne. Par exemple dans En Attendant Godot les deux personnages principaux, Vladimir et Estragon sont pris dans une situation sans issue (la vie) qui leur confère une certaine absurdité. La vie quotidienne est banale car elle est vide et futile, elle ne mène qu'à la mort. Vladimir et Estragon s'efforcent de communiquer pour remplir le vide de leur vie. Mais leur discours ne consiste qu'en banalités obscures. Les mots sont inutiles, Vladimir et Estragon ne se comprennent pas, ils ne s'écoutent même pas. Les mots sont là seulement pour bannir le silence qui est insupportable, de même que leurs gestes inutiles (Estragon enlève et remet ses chaussures plusieurs fois par exemple) servent à remplir leur vie. L'action, quelque futile qu'elle soit, rassure et donne le sentiment d'exister.

Vladimir et Estragon n'ont pas de but dans leur vie commune. Ils attendent 'Godot', qui n'arrivera probablement jamais. Godot ressemble au 'ciel muet' chez Camus, il ne donne ni réponse ni espoir et le fait qu'on l'attende rend la vie absurde. Les mots perdent leur signification, car il n'y a pas d'auditeur. "Each character's thought follows to a large extent its own set pattern, its inner rythm and is

scarcely modified by the words of the other speaker."¹⁶

Comme dans les pièces de Camus: "Silence thus refers to the perpetually unstated meaning, the unformulated conception, the mute perplexity of man in a given situation or the lack of response on the part of the creator or creation."¹⁷

Dans Oh! les beaux jours, le personnage principal, Winnie, vit dans la solitude et dans l'immobilisation. Son partenaire, Willie est sourd et insensible donc il ne répond pas aux banalités de Winnie. Elle est condamnée à parler mais il n'y a personne pour l'écouter. Du fait que ses paroles sont sans écho, la paix du silence lui est niée. La vie continue comme un spectacle au lieu d'une réalité.

Dans Acte sans Paroles, Beckett montre non seulement l'absence de paroles et leur incapacité à traduire efficacement les pensées de l'homme, mais aussi l'inutilité de la parole face à un univers irrationnel. Les deux parties de la pièce, qui sont entièrement mimées, présentent un microcosme du monde absurde, absurdité suggérée par les objets qui descendent des cintres et par l'aiguillon qui oblige à exécuter des tours. Dans un monde où l'homme est forcé d'exécuter des tours inutiles et de se dégrader, à quoi servent les paroles puisque l'homme est aliéné dans l'immense solitude de l'univers?

¹⁶R. Riese Hubert, "The Paradox of Silence: Samuel Beckett's Plays", (Ohio University: Mundus Artium, 2 iii, 1969), p. 85.

¹⁷Ibid., p. 83.

Beckett a donc recours à la fois au silence proprement dit et à la parole 'non-communicante'. Ainsi le silence est quelque chose à craindre et ce n'est qu'à la fin du spectacle qu'il se dévoile aux spectateurs et aux personnages. Le silence est banni pendant la durée de la pièce par les conversations banales des personnages, mais à la fin, quand la pièce se termine, il reste toujours le silence, qui attend. C'est cette sorte de silence que Beckett utilise pour tenter "the communication of the incommunicable".¹⁸

Chez J. Paul Sartre, le silence sert aussi à mettre en scène un problème métaphysique. Dans Huis-Clos, le silence se présente comme un vide qu'il faut remplir. Les trois personnages (qui sont morts) sont enfermés dans une chambre, qui représente l'enfer. Puisqu'ils sont morts, ils sont plongés dans un silence absolu, qui est la mort. A partir des profondeurs de ce silence absolu, ils parlent pour remplir le silence tangible de la chambre, qu'ils ne peuvent supporter tant il est déconcertant et énervant. Pour les personnages punis de l'enfer, le silence est accusateur; ils le comblent en essayant de justifier leurs crimes terrestres, mais leurs excuses sont vaines. Ils sont condamnés à jamais. Le silence est ici tout-puissant mais inévitable car toute alternative ne changerait rien à la situation. Les paroles des personnages sont l'équivalent du silence.

¹⁸R. Riese Hubert. "The Paradox of Silence: Samuel Beckett's Plays", (Ohio University: Mundus Artium, 2 iii, 1969), p. 90.

puisqu'elles n'ont aucun pouvoir sur leur destinée. Leur discours devient incompréhensible et personne d'autre n'y prête attention. Par leur apathie les morts nient la valeur de la parole et font échouer toute tentative de communication. Le silence est symbolisé ici par l'idée d'un enfer sans espoir d'où l'on n'échappe pas et où l'on est privé du réconfort de la voix humaine. Etant donné que la signification des mots est annihilée par la situation dans laquelle se trouvent les personnages, la parole assume elle-même une valeur de silence.

Dans Le Silence et Le Mensonge, Nathalie Sarraute exploite encore une dimension théâtrale du silence. Dans les deux pièces, le silence assume une 'présence' palpable. Sarraute montre que quand le silence se situe en dehors de la norme, il devient très vite suspect et même insupportable. Le silence, comme le mensonge, peut s'infiltrer dans une chambre et s'intensifier au point d'exercer une pression sur les autres personnages. De même, un mensonge se propage et on finit par ne plus pouvoir distinguer le vrai du faux. Cette sorte de 'présence' (du silence ou d'un mensonge) fait cesser toute communication. Ainsi Sarraute souligne la fragilité de la communication sociale puisque les liens communicatifs sont si facilement brisés.

Enfin, parmi les contemporains de Camus, il faut mentionner Jean Cocteau et sa pièce La Voix humaine. Il s'agit ici d'une conversation téléphonique entre une femme et son amant qui vient de la quitter définitivement pour se

marier. La voix de l'homme est inaudible, mais en écoutant le discours de la femme, on peut imaginer ce que l'homme dit. Cependant, c'est seulement une impression car tout est interprété par la femme, on comprend tout de son point de vue à elle. Le silence joue le rôle d'un élément qui sépare dans la pièce. Les mots sont la seule chose qui les lient l'un à l'autre, le silence est une coupure que la femme redoute. La pièce souligne la fragilité des relations humaines, facilement détruites par le silence. Ici le silence 'parle'. Bien qu'on n'entende pas les mots de l'homme, ils sont interprétés par la femme, donc le silence est 'partiel'. Un autre aspect du silence qui y est présenté est l'absence de vrai dialogue et de compréhension. La 'voix humaine' n'existe plus car tout est traduit et compris par une seule personne. Les mots ne sont donc pas capables de transmettre fidèlement une pensée, car la personne qui traduit peut changer le sens, en interposant ses propres sentiments ou peut-être n'écoute même pas. Par conséquent, il n'existe plus de véritable communication sociale, rôle essentiel du discours, si elle a jamais existé.

Camus partage son utilisation du silence avec ses contemporains, dans la mesure où le silence en tant que procédé dramatique dans ses pièces constitue un commentaire sur les relations humaines. Son interprétation du silence est, en quelque sorte, une synthèse des sortes de silence utilisées par les autres. Chez Camus, le silence est à la

fois un vide intolérable qu'il faut remplir car il reflète la futilité de la vie à laquelle on ne peut rien changer; mais il est aussi une arme puissante qui peut détruire les relations humaines en séparant les individus les uns des autres.

Comme Beckett, Camus tente de communiquer ce qui ne se communique pas d'ordinaire et en plus il montre la futilité de la communication qui débouche toujours sur un malentendu. La qualité hostile du silence comme quelque chose qu'on peut sentir autour de soi des pièces de Sarraute se retrouve dans les pièces de Camus (surtout dans les personnages du vieux domestique dans Le Malentendu et dans Caligula, l'empereur lui-même). La puissance du mensonge est bien représentée dans Le Malentendu où un petit mensonge, augmenté par le manque de communication et le silence des personnages, finit par être la cause d'une mort.

Cependant, l'originalité de Camus réside dans le fait qu'il est le seul à utiliser le silence pour véhiculer un principe philosophique. Le silence parcourt toute l'oeuvre de Camus et y signale les différents thèmes. Chez les autres dramaturges, il n'existe pas la même impression totale de silence que chez Camus où le silence s'insinue sur tous les plans d'une oeuvre particulière. Chez les autres écrivains, le silence est essentiellement une partie du texte tandis que chez Camus le silence est communiqué par chaque élément,

chaque dimension possible. C'est-à-dire que Camus transforme la nature du silence et l'utilise de différentes façons pour communiquer ses idées. Pour comprendre la notion camusienne de silence, nous allons examiner les aspects variés du silence présentés dans ses pièces mais aussi dans ses autres écrits.

Les pièces laissent au lecteur ou au spectateur une impression générale de silence quoique les personnages s'expriment pendant la plus grande partie de la représentation. Ce phénomène est paradoxal lorsque l'on réalise que le théâtre est par définition un genre qui 'parle'. En effet, dans un roman, c'est la parole et elle seule qui 'raconte' ou évoque, par contre au théâtre, la communication s'effectue à différents niveaux: la scène, les costumes, la musique, les gestes et les mouvements des acteurs. Même dans le mime, où il n'y a pas de paroles, les autres éléments 'parlent'. Au lieu d'avoir à imaginer les effets et les détails décrits dans un texte, le théâtre les présente directement au spectateur qui est abreuvé d'information.

Bien que formée dans le même matériau qu'un ouvrage littéraire ou paralittéraire non dramatique, à savoir la parole, une oeuvre dramatique implique l'utilisation d'autres moyens d'expression, elle implique le recours à la perception sensorielle du consommateur, la coexistence et l'interpénétration des éléments expressifs verbaux et extra-verbaux, elle est destinée à être recréée continuellement dans l'espace et le temps.¹⁹

¹⁹Tadeusz Kowzan, Littérature et Spectacle, (Paris: Gallimard, 1975), p. 159.

Ces éléments expressifs sont décrits par Tadeusz Kowzan dans Littérature et Spectacle, dont nous nous inspirerons dans notre analyse des pièces de Camus.

Camus transforme l'aspect traditionnel du théâtre parlant en accordant une valeur spéciale au silence et en changeant la nature même de son rôle dramatique. Chez lui, le silence joue un rôle principal dans l'expression de l'absurde. Pour mieux saisir le rapport entre le silence et la notion de l'absurde, il faut examiner les écrits de Camus à ce sujet. La notion de silence, qui naît dans sa vie privée, comme un répit, un endroit où il peut s'échapper, trouve sa première expression dans ses carnets. Il continue à explorer cette notion dans ses autres oeuvres et l'exploite en profondeur dans ses pièces de théâtre.

Le silence synonyme de paix peut se trouver dans la nature pour laquelle Camus se sent des affinités profondes. "La nuit, une 'vraie nuit', combien d'hommes la connaissent maintenant? Les eaux et la terre, le silence revenu. Et mon âme aussi est une fontaine jaillissante. Ah! que le monde s'éloigne, que le monde se taise ..."²⁰ Ses carnets sont pleins de références analogues à des instants paisibles et silencieux. Mais Camus estime que le silence peut avoir aussi quelque chose d'inquiétant. Ce sentiment est souvent

²⁰Albert Camus, Carnets 1935-1942, (Paris: Gallimard, 1962), p. 245.

exprimé dans ses descriptions de paysages, où règne le silence. "D'interminables étendues de terres à blé, sans arbres et sans hommes. De loin en loin, un gourbi et une silhouette frileuse qui chemine sur une crête et se découpe sur l'horizon. Quelques corbeaux et le silence. Rien où se réfugier - rien où accrocher une joie ou, une mélancholie qui pourrait être féconde. Ce qui s'élève de ces terres, c'est l'angoisse et la stérilité."²¹ C'est cette double qualité qui transforme le silence en signe de l'absurde. L'aspect inquiétant du silence reflète l'absurdité de l'univers qui est irrationnel et sans réponse. "On cherche la paix et l'on va vers les êtres pour qu'ils vous la donnent. Mais ils ne peuvent donner pour commencer que démence et confusion. Il faut bien la chercher ailleurs mais le ciel est muet."²² L'aspect introspectif du silence reflète l'esprit troublé de l'homme qui découvre l'absurde et qui s'efforce de le comprendre et de l'accepter. Il y manque une dimension de paix car l'absurde détruit toute apparence de paix même celle qui se trouve dans la nature.

En tant que signe de l'absurde, le silence a plusieurs fonctions. La notion du monde absurde est une perception de l'irrationalité de notre propre monde qui ne fournit aucun espoir aux esprits troublés. C'est donc un monde sans

²¹Albert Camus, Carnets 1935-1942, (Paris: Gallimard, 1962), p. 149.

²²Albert Camus, Carnets 1942-1951, (Paris: Gallimard, 1964), p. 80.

réponse, voire silencieux. C'est ce qui ressort d'une définition de l'absurde selon Camus: "L'homme se trouve devant l'irrationnel. Il sent en lui son désir de bonheur et de raison. L'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde."²³ En raison de cette absurdité, la vie dans un tel monde ne peut être que futile puisqu'on ne peut rien y changer. Cette futilité rend la communication impossible. Les tentatives de communication débouchent sur un malentendu qui équivaut au silence. De même, le bonheur est impossible puisque le bonheur parfait n'existe pas. Tout est anéanti par l'absurde. Le silence qui est aussi absence et néant, reflète cette futilité. Cette vie futile se termine par la mort qui est un silence absolu. Après la mort, la communication n'existe pas et l'être humain est d'autant plus incapable de changer la nature du monde qu'il est perdu à jamais dans la futilité.

Je mettrai au centre, comme ici, l'admirable silence d'une mère, la quête d'un homme pour retrouver un amour qui ressemble à ce silence, le trouvant enfin, le perdant, et revenant à travers les guerres, la folie de justice, la douleur, vers le solitaire et le tranquille dont la mort est un silence heureux.²⁴

C'est la dimension absurde de l'univers qui rend futile tout effort et transforme en silence toute tentative de communication, même la parole proprement dite. C'est du

²³Albert Camus, Le mythe de Sisyphe, (Paris: Gallimard, 1942), p. 44.

²⁴Albert Camus, Carnets 1942-1951, (Paris: Gallimard, 1964), p. 298.

moins à cause de sa perception du monde que Camus conçoit les choses de cette façon. C'est aussi cette conception du monde qui crée l'impression de silence dans ses pièces.

Le silence provient d'abord des coupures dans le texte qui sont en fait de véritables silences. Ces coupures, nécessaires au développement cohérent de la pièce, paraissent aussi naturelles, que si elles faisaient partie de la vie réelle. Néanmoins, les techniques inhérentes au théâtre traditionnel et qui font que le théâtre 'parle' (les gestes, etc.), créent chez Camus une impression de silence, car elles sont rendues incapables de communiquer par l'absurde. Dans ses pièces, même le dialogue peut être 'silencieux'. C'est ainsi qu'on prend conscience de la nature paradoxale du silence. Le fait que le silence 'parle' et les paroles se taisent reflète chez Camus l'irrationalité de l'univers. Il nous reste cependant à expliquer la nature et l'existence de ce paradoxe.

Afin d'arriver à une redéfinition de la notion de silence, il faut partir de la définition de base du dictionnaire, et y ajouter ensuite les nuances qui existent chez Camus. La première définition est: "le fait de ne pas parler" et dans un sens plus abstrait, "le fait de ne pas exprimer son opinion, de ne pas répondre, de ne pas divulguer ce qui est secret, attitude d'une personne qui ne veut ou ne peut s'exprimer." La deuxième, qui est plus moderne comporte: "Absence de bruit, d'agitation, état d'un lieu où aucun son

n'est perceptible."²⁴ En considérant la première définition, nous verrons que la notion de silence comme simple 'absence de parole' n'est pas aussi bizarre qu'on le pense. Si le silence est absence de parole, on peut facilement comprendre comment les gestes, mouvements, décors qui 'parlent' dans le théâtre traditionnel, peuvent être considérés comme silence chez Camus, puisqu'ils ne comportent pas de paroles. Camus incorpore ce qui est considéré traditionnellement comme silence, tout en le transformant pour donner lieu à des situations où la parole peut être considérée comme silence, ce qui n'est pas du tout conforme à la définition traditionnelle du silence.

Selon Camus, dans la nature, il est des circonstances où certains sons peuvent se transformer en silence. C'est-à-dire qu'on ne réussit pas à distinguer les sons du contexte environnant. "A cet endroit du moins les voix confuses des deux torrents se liguent contre le silence sans bornes qui les entoure. Mais peu à peu le chant des eaux s'incorpore lui-même au paysage. Sans diminuer d'un ton il se fait pourtant silence."²⁵ Selon la situation et la disposition d'esprit du récepteur, les sons et même les mots peuvent être interprétés comme du silence. Ceci peut venir du fait que le monde absurde nie tout effort de communiquer et

²⁴Le Petit Robert.

²⁵Albert Camus, Carnets 1942-1951, (Paris: Gallimard, 1964), p. 53.

transforme cet effort en silence ou en refus.

Cependant le silence dans les pièces de Camus est un silence sonore. Il sert à communiquer le sentiment de l'absurde par l'entremise des signes du théâtre, tels que cités par Tadeusz Kowzan. On en est justement au point de départ, avec la notion du théâtre comme genre qui 'parle'. Camus, lui aussi suit cette 'règle' du théâtre traditionnel.

La convention du théâtre, c'est que le coeur ne s'exprime et ne se fait comprendre que par les gestes et dans le corps - ou par la voix qui est autant de l'âme que du corps ... Les silences ici doivent se faire entendre. L'amour hausse le ton et l'immobilité même devient spectaculaire. Le corps est roi. N'est pas 'théâtral' qui veut en ce mot, déconsidéré à tort, recouvre toute une esthétique et toute une morale. La moitié d'une vie d'homme se passe à sous-entendre, à détourner la tête et à se taire. L'acteur est ici l'intrus. Il lève le sortilège de cette âme enchaînée et les passions se ruent enfin sur leur scène. Elles parlent dans tous les gestes, elles ne vivent que par les cris.²⁶

Il est vrai que Camus fait parler les gestes, les mouvements etc. comme tous les autres dramaturges, la seule différence est qu'il utilise le silence et les gestes silencieux pour communiquer de façon dramatique, ses idées philosophiques et métaphysiques, c'est-à-dire sa vision du monde et de la condition humaine. Nous avons vu chez certains de ses contemporains, de bons exemples de ces utilisations du silence mais celles-ci diffèrent toujours du silence chez Camus. Camus, seul, sait créer une impression de silence

²⁶Albert Camus, Le mythe de Sisyphe, (Paris: Gallimard, 1942), p. 109.

si écrasante qu'elle domine toute une pièce. Cette impression est due au fait que le silence est un signe de théâtre au lieu d'être un simple outil dramatique ou philosophique. Tout comme les signes de Kowzan, le silence renvoie aux thèmes et au monde absurde en se combinant avec les autres signes: gestes, mouvements etc. Dans le chapitre suivant, on examinera le silence dans son rôle de signe. Dans le deuxième et le troisième chapitres, on abordera la qualité distinctive de l'oeuvre de Camus, qui consiste en son usage du silence pour communiquer la vraie nature du monde absurde.

CHAPITRE II
LE MALENTENDU

Le silence domine la pièce Le Malentendu en tant que signe des thèmes principaux: l'absurde, l'impossible et l'impossibilité de communiquer. Un signe étant habituellement un mot ou une chose qui renvoie à quelque chose d'autre dans un texte littéraire, selon la définition de Tadeusz Kowzan, il devient encore plus compliqué de l'identifier au théâtre. Dans la représentation d'une pièce, non seulement les paroles de l'acteur sont le signe des intentions de l'auteur, mais aussi la façon de les prononcer, les gestes et les mouvements qui les accompagnent, le costume de l'acteur etc. Les signes au théâtre sont des éléments artificiels dans la mesure où l'auteur les introduit dans le texte pour communiquer quelque chose. Ce ne sont pas les éléments qui sont là naturellement, mais ils représentent les éléments de la vraie vie. On peut dire que tout aspect du théâtre est signe de quelque chose et fait partie de cette communication totale. Le silence chez Camus peut être considéré comme signe théâtral d'une part parce qu'il fonctionne en liaison étroite avec les autres signes et d'autre part parce qu'il renvoie aux thèmes que Camus communique dans ses pièces. Cette communication est beaucoup plus efficace pour le spectateur, grâce à l'interprétation du metteur en scène. Cependant, une analyse approfondie des signes inclus dans le texte peut aider à une meilleure interprétation de la

pièce et du rôle du silence.

Selon Camus lui-même, Le Malentendu est une pièce construite autour d'une situation impossible. C'est le silence et le mensonge (qui détruit aussi la communication entre les individus) qui créent la situation en premier lieu (le malentendu) et qui suscitent une atmosphère propice au dénouement du problème initial. Non seulement y a-t-il un manque de paroles et de communication dans le texte, mais il faut noter que plusieurs scènes sont presque muettes. Cela met d'autant mieux en valeur les autres éléments expressifs de la pièce, tels que les gestes et les mouvements. Les personnages incarnent chacun une notion particulière de silence et c'est le silence qui établit les rapports entre les personnages.

L'action de la pièce se situe dans un petit hôtel tenu par une mère et sa fille dont le vrai 'métier' est de tuer les hôtes les plus riches et de les voler en vue de s'enfuir dans les pays du sud et d'y atteindre le bonheur parfait. Le fils de la famille revient après une absence de vingt ans pour faire la connaissance de sa famille et leur 'apporter le bonheur'. Au lieu d'annoncer sa présence, il fait semblant d'être un voyageur inconnu. Il est tué par les femmes et ce n'est qu'après sa mort qu'elles découvrent sa véritable identité. Sa femme l'accompagnait dans son voyage et à la fin elle se retrouve seule et désespérée, la mère et la soeur s'étant suicidées.

La situation tragique dans Le Malentendu est une situation piège. Comme dans un microcosme de l'univers absurde, cette situation n'a pas de solution, ni d'issue. Le thème de l'impossible va de pair avec celui de l'absurde. Les personnages cherchent tous le bonheur représenté par quelque chose de différent pour chacun d'entre eux. Cette chasse au bonheur est la seule chose qui rende la vie supportable¹ mais elle est mise en échec par le monde absurde. Pour Camus "le bonheur limité et absurde demeure le seul champ du possible où l'homme puisse opérer un choix librement, c'est-à-dire lucidement".² Mais les personnages dans Le Malentendu ne se contentent pas d'un bonheur limité car "toute idée qui veut être réalisée offre au moment de sa conception un aspect d'absolu qu'il s'agit de reconnaître."³ C'est cette soif d'absolu qui fait que les personnages de la pièce essaient de dépasser les limites d'un monde absurde et qui les fait utiliser des moyens malhonnêtes pour arriver à leurs fins: le crime pour Martha, le mensonge pour Jan. Comme Sisyphe, quand on dépasse les limites, on est puni. Le bonheur parfait ou absolu appartient au domaine de l'impossible et n'est pas accessible aux hommes.

Vu de l'extérieur, c'est l'absurde qui crée le

¹Raymond Gay-Crosier, Les Envers d'un Echech, p. 102.

²Ibid., p. 111.

³Ibid., p. 110.

malentendu; vu de l'intérieur c'est le silence de Jan et le manque de communication entre lui et sa famille qui sont responsables du malentendu. Cette impossibilité de communication (dont le silence est le signe) constitue le deuxième thème et le conflit central de la pièce. Camus y ajoute une note finale de désespoir en disant que le contraire de ce silence n'est pas la parole qui change tout, mais la parole qui est mensonge. Même la parole est incapable de vérité, en d'autres mots, même si Jan avait parlé, rien n'aurait changé. Encore une fois, on est confronté à l'absurdité et au silence tout-puissant de l'univers.

L'atmosphère écrasante de solitude et de stérilité de la pièce est en elle-même un reflet de l'absurde. Elle est créée à l'aide des passages muets dans la pièce, du rôle intensifié des éléments non-verbaux ainsi que par les personnages eux-mêmes. La pièce est située dans un pays morne, sans espoir, le mode de vie de Martha et de sa mère est pénible, cruel et désespéré, et le tout est enfermé dans le silence.

Pour identifier les causes de cette atmosphère et les liens entre le silence et l'absurde il faut analyser, de façon systématique, les signes du théâtre qui créent l'impression de silence. Dans son livre intitulé Littérature et Spectacle, Kowzan décrit tous les signes du théâtre. Les signes principaux du théâtre sont: le mot, le ton, le mime, le geste, le mouvement, le maquillage, les cheveux, le costume,

l'accessoire, le décor, la lumière, la musique et le son. Ils servent tous à évoquer une idée ou une impression dans l'esprit du spectateur. Puisque cette étude traite surtout du silence, on se limitera à l'étude du mime, du geste, du mouvement, du costume et du décor. Pour ce faire, on aura recours à la méthode d'analyse d'Anne Ubersfeld qui consiste à établir des similitudes entre certains éléments dans les didascalies.⁴

Une grande partie de cette impression totale de silence est engendrée dans le texte lui-même par ces signes théâtraux. Premièrement, il y a la ponctuation, c'est-à-dire les pauses intentionnelles écrites telles quelles dans les didascalies. Leur fonction dramatique est de souligner les moments importants et les ironies, de définir les rapports entre les personnages et de montrer leur incapacité à s'exprimer. Le silence se trouve tout au fil du texte qui est parsemé d'indications telles que: 'Un temps', '(Silence)' etc. Ces silences reflètent la ponctuation normale d'une conversation qui est nécessaire pour établir le rythme naturel (il est impossible de parler sans pauses). Ça peut être aussi un silence laconique, soit à cause de l'impossibilité de trouver les mots justes, soit à cause d'une émotion qui affecte la capacité de s'exprimer, soit

⁴Les indications scéniques, écrites dans le texte pour indiquer au metteur en scène et aux acteurs comment réagir, se placer sur la scène etc.

à cause d'une hostilité, comme dans le cas du vieux serviteur qui ne veut ni communiquer ni aider les autres. Ce sont tous des silences intentionnels, créés par l'auteur afin d'évoquer une certaine impression chez le spectateur.

Ce silence sert à renforcer l'atmosphère stérile de la pièce. Par exemple, quand Martha remplit son questionnaire et demande des renseignements à Jan⁵, l'échange consiste de mots isolés et brusques. Quand elle n'a pas devant elle le livre où elle écrit tout, ils ne parlent pas. Le fait que toute conversation soit consignée dans un livre contribue à l'impression de stérilité. Cette sorte d'échange est égale au silence, tant elle est hostile et limitée. La brusquerie du ton ajoute aussi à l'atmosphère stérile et froide.

Il y a aussi dans le texte des moments de silence pendant lesquels les personnages pensent à ce qui leur tient à coeur. Martha est souvent silencieuse quand elle rêve aux pays chauds où son bonheur l'attend. Le silence augmente le suspense de la pièce, par exemple quand Jan boit le thé qui va le tuer.⁶ La référence au passeport de Jan, clef de son identité qui reste inaccessible, est souvent suivie d'un silence. On peut citer le moment où Jan offre son passeport à sa soeur⁷, où le passeport glisse derrière le lit⁸ et où

⁵Albert Camus, Le Malentendu, (Paris: Editions Gallimard, 1953), pp. 170-180. Ci-après appelé Le Malentendu.

⁶Ibid., p. 212.

⁷Ibid., p. 181.

⁸Ibid., p. 163.

le vieux le donne à Martha. Il y a un silence lorsque chacun de ces mouvements a lieu. Ce sont des moments de forte tension dramatique car l'identité de Jan risque d'être exposée et sa mort pourrait être évitée. Le silence accompagne les points de non retour, quand une décision importante est prise, par exemple le suicide de la mère.

L'ironie, élément inhérent à la pièce, est souvent soulignée par le silence. C'est le cas lorsque Martha décrit la réception que le fils de la famille aurait pu recevoir. Il y a un silence chaque fois que se produit une allusion même involontaire, au fait que Jan ne pense pas rester longtemps dans l'auberge. Souvent, seuls les spectateurs peuvent reconnaître l'ironie qui échappe aux personnages sur scène. Quand la mère dit à son fils qu'elle va tuer: "Il est plus facile de tuer ce qu'on ne connaît pas"⁹, un silence empreint de malaise augmente l'ironie de la situation.

Il y a des cas où le silence reflète la maladresse des personnages qui sont à court de mots car ils ne savent comment s'exprimer. Parfois, il arrive simplement qu'il n'y ait rien à dire. Dans une scène, il y a un silence qui est presque un silence de reconnaissance pendant que Martha et sa mère se regardent comme si elles s'apercevaient pour la première fois.¹⁰ La plupart du temps, cette sorte

⁹Albert Camus, Le Malentendu, p. 163.

¹⁰Ibid., p. 160.

de silence émane de Jan car c'est lui qui se trouve dans une situation difficile. Il veut demander toutes sortes de choses mais n'ose pas transgresser les limites formelles de la politesse. Il ne sait comment divulguer son identité, ni s'il doit le faire. Il est forcé de mentir mais éprouve des difficultés à le faire. Tous ces éléments le font taire, et sont source de malentendu.

Tout était plus difficile que je ne l'avais cru ... J'étais plein d'imaginations. Et moi qui attendais un peu le repas du prodigue, on m'a donné de la bière contre mon argent. J'étais ému, je n'ai pas pu parler.¹¹

Jan est déconcerté par l'atmosphère de l'auberge, il essaie de définir ses inquiétudes mais il se heurte au silence car il n'y a pas de réponse à ses questions.

L'émotion profonde peut aussi causer le silence, et le malentendu car tous les personnages sont trop isolés les uns des autres et ne font pas l'effort de combler les écarts. Il y a, par exemple, des silences de frustration entre Jan et Maria qui pour la première fois sont en désaccord. Jan est souvent ému jusqu'au silence quand il est avec sa mère, surtout quand elle l'appelle "mon fils"¹². La mère reste souvent silencieuse car elle est perdue dans ses rêves et sa fatigue. Le contraire est vrai pour Martha qui trouve extrêmement difficile d'exprimer ses sentiments. Elle cherche les mots, reste silencieuse, puis devient farouche pour cacher le côté

¹¹Albert Camus, Le Malentendu, p. 168.

¹²Ibid., p. 192.

plutôt tendre de son caractère. Elle dit à sa mère: "Mère, il y a des mots que je n'ai jamais su prononcer"¹³.

En parlant de la ponctuation du texte, on peut inclure la présence silencieuse du vieux. Il paraît souvent sur scène aux moments où sa présence ajoute quelque chose à la progression de l'affabulation. Cependant son dialogue est silencieux parce qu'il ne parle pas. Ainsi fait-il partie de la ponctuation tout en ajoutant un élément sinistre à l'atmosphère stérile de la pièce. Son silence est d'autant plus frappant quand on lui demande quelque chose et qu'il reste muet. On peut citer le moment où Jan est dans sa chambre et il sonne parce qu'il éprouve une solitude profonde et un sentiment d'étrangeté et il veut que quelqu'un lui réponde. Il réfléchit:

Je n'en reconnais rien, tout a été mis à neuf. Elle ressemble maintenant à toutes les chambres d'hôtel de ces villes étrangères où les hommes seuls arrivent chaque nuit. J'ai connu cela aussi. Il me semblait alors qu'il y avait une réponse à trouver. Peut-être la recevrai-je ici. (Il regarde au-dehors.) Le ciel se couvre. Et voici maintenant ma vieille angoisse, là, au creux de mon corps, comme une mauvaise blessure que chaque mouvement irrite. Je connais son nom. Elle est peur de la solitude éternelle, crainte qu'il n'y ait pas de réponse. Et qui répondrait dans une chambre d'hôtel?

(Il s'est avancé vers la sonnette. Il hésite, puis il sonne. On n'entend rien. Un moment de silence, des pas, on frappe un coup. La porte s'ouvre. Dans l'encadrement, se tient le vieux domestique. Il reste immobile et silencieux.)¹⁴

¹³Albert Camus, Le Malentendu, p. 234.

¹⁴Ibid., p. 210.

Ce que Jan éprouve est vraiment le sentiment de l'absurde. Le vieux, qui est le seul à répondre à l'appel de Jan, représente l'univers muet où il n'y a pas de réponse; il constitue donc une incarnation du silence et de l'absurde.

La dernière sorte de silence reflétée dans la ponctuation réside dans les mots eux-mêmes. Ce n'est pas un vrai silence, mais un refus, ou une non-communication. Le meilleur exemple se trouve à la fin de la pièce lorsque Maria supplie le vieux de l'aider et qu'il répond catégoriquement son seul mot de toute la pièce, "Non", qui traduit un refus total et cruel.¹⁵ Parmi d'autres exemples de non-communication on peut citer la phrase de Martha: "Je ne sais pas."¹⁶, lorsqu'elle refuse de parler. Ce refus de communiquer équivaut à l'aspect négatif du silence.

Il y a dans la pièce des scènes qui, à l'exception de quelques mots, sont muettes. Dans ces scènes, c'est toujours le vieux et quelqu'un d'autre (souvent Jan) qui sont en présence. Le fait que le vieux est toujours présent dans ces scènes renforce son rôle en tant qu'une incarnation du silence et aide aussi à créer l'impression d'une 'pièce silencieuse'.

Etant donné qu'il y a tant de pauses silencieuses dans le texte, les aspects du théâtre qui parlent normalement, (en d'autres termes, tous les signes qui créent la communication

¹⁵Albert Camus, Le Malentendu, p. 249.

¹⁶Ibid., p. 159.

totale du théâtre traditionnel) sont empreints ici de silence et de non-communication. Un exemple en est le décor, système de signes qui représente un lieu géographique ou social. D'habitude le décor donne toutes sortes de renseignements sur les personnages non seulement d'un point de vue social et culturel, mais aussi individuel (goûts, rêves, manière de vivre, talents et faiblesses). Un tout petit indice peut suggérer un réseau entier d'information.

Selon Ubersfeld, le décor ou l'espace est la deuxième caractéristique du théâtre (la première étant les personnages). L'existence de l'espace comme endroit où des êtres vivants sont présents est essentielle pour situer le texte. Ce décor représente toujours une symbolisation des espaces socio-culturels, et c'est le texte qui est la médiation entre l'espace scénique et l'univers socio-culturel. En étudiant ce texte, on peut établir la nature de l'espace. Selon Ubersfeld, il y a trois dimensions de l'espace au théâtre: l'espace local ou géographique, l'espace plutôt social à l'intérieur des bâtiments et finalement l'espace corporel qui comporte les objets de la situation immédiate et les parties du corps. Les allusions à ces lieux se trouvent dans le dialogue et dans les didascalies.¹⁷

Afin d'étudier l'espace géographique, Ubersfeld conseille de relever toutes les descriptions des lieux

¹⁷Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, (Paris: Editions Sociales, 1977), Chapitre III.

géographiques, noms de lieux etc. Il est possible d'avoir deux niveaux d'espace coexistant: l'un qui est scénique et l'autre qui renvoie à un hors-scène imaginaire. Dans Le Malentendu il existe deux lieux géographiques qui fonctionnent de cette manière: l'un se situe quelque part en Tchécoslovaquie, (où se trouve l'hôtel) et l'autre dans les pays chauds d'où viennent Jan et Maria. Le fait que ce ne soient pas des lieux spécifiques ajoute au caractère mythique de la pièce.

Seules les indications textuelles décrivent la scène. C'est-à-dire que rien n'est décrit dans les didascalies: on y mentionne simplement que l'action se déroule dans la "salle commune de l'auberge" qui est "propre et claire" et où "tout est net"¹⁸: la salle est assez dépouillée. Le décor, si on le met en comparaison avec un décor typique, ne communique rien au sujet des personnages et de leur vie. Il est vrai que cette absence sur scène peut être interprétée aussi facilement qu'un décor plein d'objets etc., cependant il ne 'parle' pas de façon typique et traditionnelle, donc on peut dire que ce décor est 'silencieux'. Les seules descriptions sont suggérées dans le discours des personnages. On y découvre que le pays où se trouve l'auberge est un pays triste fait d'ombre, d'oubli, de nuage, un lieu clos et épais où le ciel est sans horizon, privé de lumière et dont les soirs font peur. Ces descriptions sont en elles-mêmes

¹⁸Albert Camus, Le Malentendu, p. 158.

évocatrices de silence. Le pays n'est pas bien décrit, on sait seulement qu'il est stérile et qu'il est fermé au bonheur. En effet, c'est un non-paysage silencieux, reflet de l'absurde, qui ne donne pas de réponses mais qui enferme ses habitants.

Le second lieu géographique est opposé au premier. C'est le pays du soleil d'où vient Jan et auquel Martha rêve toujours. Là encore on peut seulement l'imaginer à partir des indications textuelles: 'le soleil tue les questions', 'peuplé de visages heureux', où 'il y a les plages désertes et la mer'. Bien que ce pays existe, il reste imaginaire et inaccessible à Martha et à sa mère. Elles espèrent y trouver le silence et le repos, une fin à leur vie de souffrances et de crime. Puisque ce pays, quoique magnifique, reste si lointain, il est silencieux. Alors que le premier reflète la notion de l'absurde, le deuxième pays reflète celui de l'impossible. Le bonheur attend Martha et sa mère dans les pays chauds mais elles ne l'atteindront jamais à cause de la condition absurde de la vie. C'est l'absurde qui, au moment où elles auraient assez d'argent pour s'enfuir, les en empêche en leur envoyant Jan. Elles sont enfermées dans leur pays, d'où on ne peut sortir.

En ce qui concerne le lieu social, Ubersfeld conseille de rassembler les détails (les compléments de lieu) qui décrivent la scène concrète, les bâtiments, les pièces dans lesquelles se trouvent les personnages et les meubles. A

propos de l'auberge, on dit seulement qu'elle est "tranquille", "sans ressources pour le coeur" et "étrange"¹⁹. L'auberge échappe à Jan, qui espère pourtant qu'elle lui parlera²⁰, mais elle reste muette. On trouve plusieurs références à la chambre. C'est dans la chambre de Jan "où tout sera réglé"²¹ et c'est seulement dans sa chambre que Martha se permet de sourire. Pour Jan la chambre ne parle pas, elle est silencieuse comme toutes les chambres d'hôtel. Pour Martha cependant la chambre est un refuge tranquille et silencieux. Il est aussi fait mention du lit qui d'habitude est partagé avec quelqu'un d'autre mais qui, maintenant, est froid et désert. C'est l'endroit où Maria reste séparée de son mari et où meurt Jan. La solitude règne dans le lieu social aussi bien que dans le lieu géographique.

Selon Ubersfeld il existe une troisième dimension du décor qui consiste des parties du corps. Dans Le Malentendu, les plus fréquemment mentionnées sont les mains qui sont vides mais fortes et le coeur qui est rendu silencieux à jamais, tant il est déchiré. Le silence entoure les deux parce que c'est la tendresse humaine qui est désespérée et rendue silencieuse par le malentendu. Le décor dans Le Malentendu, au lieu d'enrichir la pièce, ne fait que renforcer l'atmosphère de stérilité.

¹⁹Albert Camus, Le Malentendu, pp. 183, 192.

²⁰Ibid., p. 211.

²¹Ibid., p. 201.

Un autre signe théâtral qui est important dans Le Malentendu est le mouvement que Kowzan divise en trois catégories: la position des acteurs les uns par rapport aux autres, les objets et le décor; les entrées et les sorties; et la façon dont on se déplace. Normalement les mouvements bien que silencieux, en eux-mêmes, servent à révéler les sentiments des personnages envers les autres et leur vie, et aussi à dévoiler leurs intentions, leur état physique et émotionnel. Chez Camus, cependant, les mouvements sont non seulement silencieux, mais expriment aussi un refus de communiquer. Il y a un "aspect d'immobilité qui semble paralyser l'action."²² Evidemment, la signification des mouvements dépend beaucoup de l'interprétation des acteurs, mais on peut toujours en faire une analyse assez exacte en s'aidant des didascalies.

Les mouvements dans la pièce ont le plus souvent rapport avec les autres personnages et non avec le décor qui reste muet. Les mouvements fonctionnent de deux façons chez Camus: pour communiquer quelque chose sans l'aide des mots comme dans le théâtre traditionnel ou pour exprimer le refus de communiquer (doublement silencieux).

Les mouvements de Martha sont très révélateurs. Souvent elle impose le silence aux autres. Par exemple, elle se glisse entre Jan et sa mère pour les empêcher de

²²Raymond Gay-Crosier, Les Envers d'un Echech, p. 96.

se parler²³, elle se place devant l'entrée pour empêcher sa mère de sortir et ensuite de se suicider²⁴, et elle vient se placer derrière Maria et parle par-dessus sa tête. De cette façon, elle manifeste sa supériorité; c'est elle qui contrôle la situation, qui parle, ainsi elle impose le silence à Maria.²⁵ A un moment donné, elle se place face à Jan, lui suggérant par là qu'elle veut lui communiquer quelque chose mais elle lui ordonne simplement de ne pas se mêler de ses affaires et de se limiter au rôle normal d'hôte.²⁶ Encore une fois, elle lui impose le silence, la non-communication. Martha est toujours en train d'agir, par exemple, de ranger ses affaires; ses actions sont nettes et révèlent sa nature impatiente et déterminée.

Les mouvements de la mère trahissent sa nature indécise. Elle se lève et s'assied constamment et ses mouvements sont vagues, sans but précis. Ses gestes traduisent aussi sa fatigue; elle n'a pas d'idée très claire sur ce qu'elle veut faire. C'est seulement après avoir pris la décision de se suicider qu'elle agit avec détermination et domine même Martha. Les mouvements de la mère peuvent être considérés comme 'silencieux' puisqu'ils

²³Albert Camus, Le Malentendu, p. 190.

²⁴Ibid., p. 232.

²⁵Ibid., p. 244.

²⁶Ibid., p. 183.

sont caractérisés par cette qualité 'd'immobilité' sur scène. Le fait que la mère agit de façon confuse montre comment elle est limitée par l'absurde et par les autres qui sont plus forts qu'elle. Ses mouvements sont donc, silencieux.

Entre Jan et Maria, le mouvement rappelle celui d'un aimant: ils se détournent et se retournent continuellement, l'un vers l'autre, ce qui reflète leur désaccord et la nature changeante de leurs rapports. Certaines choses sont trop pénibles à communiquer et par conséquent, on se tourne le dos pour les éviter. Jan pousse Maria derrière une porte pour l'empêcher de révéler son identité. Comme Martha, il impose le silence à quelqu'un. Jan se détourne et regarde par la fenêtre quand il parle avec Martha. Il est sur le point de tout lui avouer mais se ravise soudain. De même, Maria se tourne vers Martha pour lui demander son aide puis se détourne quand Martha refuse. C'est ici un refus d'accepter la situation dans laquelle elle est mise. La plupart des mouvements constituent en réalité un manque d'expression et sont donc 'silencieux'. Le vieux, après être entré dans une chambre, reste immobile. Même ses mouvements sont statiques. Puisqu'il n'exprime de rapports ni avec le décor, ni avec les autres personnages, au moyen de ses mouvements, ses mouvements sont encore plus silencieux que ceux des autres.

Les entrées et les sorties elles aussi révèlent un refus de communiquer. Chaque fois que Martha et la

mère entrent dans la salle où se trouve Jan, il y a une tentative de communiquer. Par exemple, la mère entre dans la chambre de Jan pour l'empêcher de boire le thé; mais chaque fois qu'elles commencent à établir un rapport quelconque avec Jan ou à violer les 'conventions' de Martha, celle-ci et la mère évitent la communication en sortant ou en se détournant l'une de l'autre. Cette non-communication est aussi une forme de silence, parce qu'elle détruit toute possibilité de communiquer. A un moment donné, Martha court vers la porte et la ferme. Elle-même ne sort pas mais elle empêche les autres d'entrer ou de sortir. Le rôle du vieux domestique consiste presque entièrement à entrer et à sortir. Le fait qu'il soit toujours sur scène sans rien dire ni rien faire crée une atmosphère d'omniprésence et de sinistre qui est accentuée par le fait qu'il paraît ou apparaît souvent.

Les gestes ont une fonction semblable à celle des mouvements chez Camus. Selon Kowzan, un geste est un mouvement avec la main ou le bras, la jambe, la tête ou le corps entier qui sert à créer et à communiquer des signes. Les gestes peuvent accompagner la parole ou la remplacer. Ils peuvent remplacer un élément du décor, un costume ou un accessoire. Ils peuvent aussi traduire un sentiment ou une émotion. Dans notre étude, nous nous limiterons aux gestes qui remplacent la parole, puisque chez Camus, tout comme les mouvements, les gestes indiquent soit une incapacité à communiquer, soit une façon d'imposer le

silence aux autres.

Les gestes qui montrent une incapacité à communiquer sont souvent les gestes qui sont supprimés par l'un des personnages. Par exemple, Maria veut exprimer à Jan sa frustration et son incompréhension mais celui-ci arrête son geste, en lui imposant encore le silence. Au moment où Jan est tenté de tout révéler à sa mère, il regarde la clef dans sa main, se rappelle l'accord hôte - hôtelier, conclus avec Martha, et se tait.²⁷ C'est le geste (avec les yeux) de regarder la clef qui impose le silence. Il y a aussi plusieurs gestes en rapport avec les mains. Ainsi, la mère regarde ses mains qui sont l'instrument du meurtre, en pensant à ce qui reste à faire cette nuit-là et en se disant qu'elle est trop vieille et trop fatiguée pour continuer.²⁸ Maria montre ses mains vides à Jan, montrant par là qu'elle est seule et démunie.²⁹ Le geste concernant les mains semble traduire une impuissance, une incapacité de faire face au monde et de continuer; et en même temps un désir de repos et de silence. Jan se passe la main sur le front pour suggérer les effets de la drogue.³⁰ Lui non plus ne peut pas continuer. Il fait un geste avec la main quand il décide de partir³¹ comme

²⁷Albert Camus, Le Malentendu, p. 192.

²⁸Ibid., p. 193.

²⁹Ibid., p. 177.

³⁰Ibid., p. 217.

³¹Ibid., p. 218.

pour indiquer qu'il n'a pas réussi dans sa quête. Martha accomplit des gestes qui remplacent complètement les mots: par exemple quand elle veut signifier à sa mère que ses pensées ne sont pas logiques, elle fait un geste vers elle avec la main³²; aussi pendant qu'elle hésite à demander des renseignements supplémentaires à Jan, elle fait mine de ranger son cahier puis quand elle se décide, elle le tient ouvert devant elle. Les gestes remplacent ses pensées et montrent la progression de son argument intérieur en examinant la situation.³³

Les gestes sont souvent involontaires, et trahissent le trouble ou l'émotion intérieurs. Maria a un brusque sursaut quand Martha lui dit que son mari est mort, de même, elle a un geste de violence et d'incompréhension envers Martha, tant elle est choquée par les nouvelles.³⁴

Parmi le deuxième groupe de gestes, qui sont ceux qui imposent le silence aux autres, il existe des gestes insignifiants envers les objets, et d'autres qui sont chargés de signification. Quand Jan est sur le point de boire le thé qui va l'endormir, il prend la tasse, la contemple un instant, la pose à nouveau, puis la reprend et la tient un moment en silence.³⁵ Il cherche alors à comprendre la maison et ses

³²Albert Camus, Le Malentendu, p. 232.

³³Ibid., p. 181.

³⁴Ibid., p. 240.

³⁵Ibid., p. 212.

habitants et il demande de l'aide: "donnez-moi les mots ou faites que j'abandonne cette vaine entreprise".³⁶ Il ne trouve d'autre écho que le silence et ironiquement c'est le thé qui va le tuer, et le précipiter dans la mort où il trouvera le silence absolu. Il meurt et ne réussit pas dans sa quête qui est d'établir une communication avec sa famille. Au contraire il trouve un silence absolu dans la mort et il échoue.

Les gestes en rapport avec le passeport sont ironiques eux aussi. Martha prend le passeport et va le lire quand le vieux apparaît, alors elle le rend à Jan sans le lire. C'est le geste et la présence du vieux qui imposent le silence à un objet dont la nature est de communiquer l'identité. Aussi, quand le passeport tombe et glisse derrière le lit, le vieux, instrument du silence, le ramasse et se retire.

Certains gestes ont pour but de traduire une émotion, Ceux-ci sont évidents chez Maria qui, à plusieurs reprises, se cache le visage dans les mains et se tient les poings contre la poitrine pour suggérer le désespoir³⁷, elle montre sa peur en baissant la tête. Elle 'parle' en secouant la tête quand elle n'est pas d'accord avec Jan. L'amour aussi peut être communiqué par les gestes. Par exemple, Jan prend le visage de Maria et sourit en essayant de la convaincre qu'il a raison.³⁸

³⁶Albert Camus, Le Malentendu, p. 213.

³⁷Ibid., p. 243.

³⁸Ibid., p. 176.

Tout l'amour qu'il éprouve pour elle est contenu dans ce simple geste. Il cache son amour pour sa mère par des gestes aussi. Il a un geste vers elle en disant: "Je ne sais pas si je saurais bien vous exprimer à quel point ce que vous venez de me dire me touche et me fait plaisir".⁴⁰ Son geste exprime tout ce qu'il ne peut pas dire. Martha aussi se sert de gestes pour manifester des sentiments qu'elle ne sait exprimer autrement. Dans un geste symbolique (elle baisse les yeux, relève la tête, puis baisse le front)⁴⁰, elle se soumet à sa mère et consent à son désir de se suicider.

Le dernier groupe de signes qui jouent un rôle important dans la fonction du silence est celui des sons, qui sont artificiels, et qui servent ici à renforcer une atmosphère déjà établie. Les sons, bien entendu, ne sont pas 'silencieux' mais ils n'appartiennent pas non plus au domaine de la parole. Ils peuvent néanmoins, être considérés comme faisant partie du silence métaphysique car ils renforcent la présence silencieuse et sinistre du vieux. Le seul son qui peut être inclus est celui des pas du vieux qui, seuls, indiquent sa présence lorsqu'il s'approche et s'éloigne. Puisqu'il ne dit rien, ses pas, dans leur sonorité, reflètent l'impression sinistre qui se dégage de sa personne. Ces pas sont comme 'l'écho' du silence.

³⁹Albert Camus, Le Malentendu, p. 217.

⁴⁰Ibid., p. 234.

Quand Jan sonne se demandant s'il y a une réponse à l'appel humain, le vieux apparaît, le regarde, ferme la porte et on entend ses pas qui s'éloignent.⁴¹ Les pas font partie de son refus d'aider les autres et de son rejet des êtres humains. Les pas font écho au silence de l'univers absurde. D'ailleurs un pas n'est pas un son concret. C'est un son vide qui retentit. Il apparaît donc que ces signes théâtraux, que nous venons d'examiner, sont une sorte de lien entre le silence de l'univers absurde, que Camus veut nous révéler, et le silence sur la scène.

Les personnages de la pièce ont aussi une fonction importante par rapport au silence théâtral. Ils sont tous 'porteurs de silence'; c'est-à-dire que chaque personnage incarne un aspect différent du silence et ils ont tous un rêve dont fait partie le silence. Le silence signifie quelque chose de différent pour chacun d'entre eux et fait aussi partie intégrante du caractère de chaque personnage. C'est aussi le silence qui détermine les relations entre les personnages. La méthode d'analyse des personnages suggérée par Ubersfeld fournit une base concrète à l'interprétation du silence chez les personnages. Cette analyse consiste à étudier les verbes de désir utilisés par les personnages, d'où on peut déduire leurs vœux, leurs motivations; aussi Ubersfeld préconise une analyse du discours des personnages:

⁴¹Albert Camus, Le Malentendu, p. 211.

leur temps de parole, leur façon de parler et de réagir.

Si on considère d'abord Martha, on réalise que c'est elle qui parle le plus et qu'elle domine la pièce ainsi que les autres personnages. C'est sans doute, le personnage le plus fort de la pièce: par son côté égoïste, impitoyable, mais tendre en même temps, on la compare souvent à Caligula. Une étude des verbes de désir utilisés par Martha montre qu'elle veut quitter le morne pays où elle se trouve, et qu'elle déteste; elle aspire à une vie tranquille dans un pays chaud, entouré par la mer, où le soleil tue les questions. Ce qu'elle veut est en principe, le silence; une vie paisible où elle n'aurait plus besoin de tuer pour vivre. Le bonheur pour elle est donc silencieux.

Martha est un personnage très intense. Le fait qu'elle dise toujours 'je veux' et qu'elle exprime ses désirs d'une façon brusque et définie suggère qu'elle a la capacité de tout détruire pour arriver à ses fins. Elle parle et bouge brusquement, avec 'force', 'violence', 'passion' et d'un air 'fou'. Durant les rares moments où elle éprouve une certaine tendresse, elle est incapable de l'exprimer. Le silence pour Martha représente un pays de rêve et le bonheur d'y vivre. Après la mort de Jan et de sa mère, ses aspirations changent et elle désire le silence qu'apporte la mort. Ses désirs ont échoué et il ne lui reste plus rien d'autre à faire que mourir.

Par contre, le silence inhérent au caractère de Martha

(ou le silence de Martha) est celui de l'incapacité de communiquer. Elle s'exprime, même de façon éloquente, mais pas au niveau des sentiments. Elle est incapable de maintenir des relations normales avec les autres. Désespérée par la vie, elle sourit seulement quand elle est seule dans sa chambre, et à la fin de la pièce, au lieu de consoler Maria, elle veut seulement la désespérer. Le silence de Martha est même un silence de révolte. Elle refuse de communiquer donc elle crée des 'conventions' pour s'écarter des autres. En même temps, elle se plaint parce qu'elle ne vit pas, et qu'il lui manque beaucoup d'expériences nécessaires à la vie.

Quant à la mère, elle est presque le contraire de Martha. Après une vie dure, parsemée de travail et de crime, tout ce qu'elle désire est le repos qui équivaut au silence. Elle aimerait bien s'évader dans les pays chauds avec sa fille mais le repos est la chose la plus importante pour elle. Elle exprime toujours ses désirs au conditionnel pour bien montrer que ce sont seulement des souhaits irréalisables. Elle est trop vieille pour se sentir comme Martha. La fougue qui existe chez Martha est absente chez elle. Cela se voit dans la façon dont elle parle: 'avec lassitude', 'doucement'. Ses actions sont aussi sans but. Le silence pour la mère est donc le repos, la paix d'avoir fini avec le crime, l'oubli après une vie de misère. Après la découverte de la mort de son fils, tout comme Martha, elle veut mourir, pour accéder à un silence et une paix permanents. Le silence de la mère est la fatigue.

Elle est trop fatiguée pour s'inquiéter. On s'en rend compte, quand, une fois dans la chambre de Jan, elle réalise qu'il est trop tard pour l'empêcher de boire le thé, par conséquent elle ne fait rien pour éviter un malentendu.⁴²

Une analyse du caractère de Jan, révèle qu'il change d'avis plusieurs fois au cours de la pièce. D'abord il veut être seul dans sa famille pour se retrouver chez lui dans sa patrie. Puis, déçu de la situation dans laquelle il se trouve il veut retrouver l'amour de Maria et le bonheur qu'ils partagent dans leur pays. Ses émotions aussi changent souvent. Il sourit beaucoup (il est le seul dans la pièce à sourire normalement), mais il se décourage très vite. Il hésite beaucoup en parlant et ses mots sont souvent remplacés par des actions et des gestes. On peut en conclure qu'il est un peu confus. Il ne sait pas ce qu'il veut ni comment l'obtenir. Le silence pour lui consiste à se débarrasser de ses sentiments de culpabilité, à faire son devoir envers sa famille et ensuite à retourner dans son pays. Le silence pour lui représente l'échec de ses désirs. Cependant, le silence de Jan est un silence plein de confusion. En vain, il cherche ses mots ainsi qu'une réponse à ses questions.

Maria est différente car elle a des désirs simples. Elle désire seulement les plaisirs quotidiens de la vie avec son mari, mais elle manque de confiance et montre dans sa façon de parler qu'elle est très émotive. Pour Maria, le

⁴²Albert Camus, Le Malentendu, p. 214.

silence est égal à l'angoisse. Elle a peur d'être seule dans un lit désert. Il n'y a pas de silence propre au caractère de Maria. Elle est de nature ouverte et exprime tout. Elle trouve toujours les mots pour communiquer, même si ce ne sont pas toujours les bons.

Le vieux est le personnage le plus intéressant de la pièce. Le fait qu'il parle une seule fois dans le texte rend son rôle encore plus saisissant. Sa présence silencieuse et sinistre ajoute à l'atmosphère sombre de la pièce. Il joue le rôle du destin car c'est lui qui cache le passeport et empêche ainsi la vérité de se faire. Il incarne le silence dans la mesure où il est toujours silencieux. Il refuse d'aider Maria et quand Jan demande une réponse, c'est le vieux qui se présente et répond mais il ne dit rien et ne fournit aucune aide. Le silence est tout ce qui reste. Le vieux est une présence silencieuse qui paraît dans les scènes qui sont presque muettes. Ainsi représente-t-il le monde sans réponses et il incarne l'absurde.

C'est aussi le silence qui crée les rapports entre les personnages. La haine de Martha envers le monde entier s'exprime par ses paroles mais aussi par son silence hostile. Maria est le contraire car elle incarne l'amour. C'est le silence qui traduit la profondeur de l'amour entre Jan et Maria. Entre Jan et sa mère il y a quelque chose d'indéfinissable qui est communiqué par le silence. Ils savent qu'il y a un rapport assez spécial entre eux pour deux étrangers mais

ils ne savent pas pourquoi.

Une vraie communication du fils à la mère se révèle irréalisable au cours d'une foule de tentatives pénibles et stériles. Il faut faire abstraction des dialogues de silence qui unissent mystérieusement la mère et son enfant, en dépit de tout ce qui les sépare dans leur retranchement.⁴³

Le silence est plus fort que les liens indéfinissables et non avoués entre une mère et son fils car il a pour résultat qu'une mère peut tuer son propre fils.

Tous les signes qui remplacent la parole débouchent sur une vision globale d'un monde stérile et silencieux. Cette vision commence sur un paysage aride et morne, se continue dans le temps où chaque jour est plus vide et plus dénué d'espoir que le précédent et aboutit à des personnages qui sont silencieux car rien n'émane de leur bouche, ni de leur coeur.

Ce sont surtout les séjours en Tchécoslovaquie qui lui font atrocement ressentir, sous un ciel nordique où le soleil est souvent absent et parmi une société impénétrable dont il n'entend pas la langue, la solitude foncière de l'homme. Il y découvre aussi que le langage n'y change pas grand-chose.⁴⁴

Cette vision du monde présentée par Camus est, en effet la vision d'un monde absurde. Sans cette absurdité, un tel malentendu serait impossible. Les personnages sont punis car ils se surestiment; ils se sentent capables de

⁴³Raymond Gay-Crosier, Les Envers d'un Echech, p. 116.

⁴⁴Ibid., p. 102.

trouver le bonheur absolu et en le cherchant ils dépassent les limites données par l'absurde. Jan dit: "Je crois bien que je pourrai tout concilier"⁴⁵ et aussi "Je finirai par trouver les mots qui arrangeront tout"⁴⁶ mais il veut savourer son retour. Martha a recours au crime pour atteindre le bonheur, transgressant ainsi les limites de la loi.

On a vu que le silence est le signe de l'absurde car dans un monde absurde, il n'y a pas de réponses aux questions de l'homme. Comme le dit Camus, l'absurde est si puissant que le langage n'y change rien. La preuve en est fournie par Martha quand elle annonce brutalement: "Car si je l'avais reconnu, je sais maintenant que cela n'aurait rien changé."⁴⁷ Le silence et l'absurde sont aussi plus puissants que l'amour. Une fois dans la pièce, le silence est presque vaincu par l'amour car la mère parle de l'amour de son fils qui "survit à vingt ans de silence".⁴⁸ Mais son fils est mort et elle est entraînée à la mort elle aussi. Le silence qui est responsable du malentendu étouffe tout, même l'amour. Le monde stérile que dépeint Camus est sans amour et donc totalement démuné. Tout finit dans la mort.

Le silence dans Le Malentendu est celui de l'impossibilité

⁴⁵Albert Camus, Le Malentendu, p. 176.

⁴⁶Ibid., p. 176.

⁴⁷Ibid., p. 234.

⁴⁸Ibid., p. 231.

de communiquer. Le silence est écrasant et domine tout. C'est le silence qui nie toute possibilité de communiquer et de trouver le bonheur et aussi toute possibilité d'avoir des relations normales avec les autres. L'absence de chaleur humaine et de vraie communication donne à la pièce un aspect de stérilité suffocante qui reflète l'absurdité du monde.

Le Malentendu exprime aussi un thème classique: la tragédie de l'homme dans sa poursuite du bonheur aux prises avec un monde absurde qui rend le bonheur impossible.⁴⁹ Dans ce cadre se situe un côté mythique présent dans toutes les pièces de Camus. Le malentendu qui sépare les personnages de la pièce n'est que le reflet de tous les malentendus qui séparent l'homme de lui-même, du monde et des autres hommes. Cette incapacité de communiquer est universelle et traduit la condition absurde de la société et de l'univers entier. Puisque cette stérilité et ce manque de communication sont communs à tous les hommes, dans le monde actuel, ces caractères donnent à la pièce sa dimension mythique, c'est-à-dire, universelle.

⁴⁹Raymond Gay-Crosier, Les Envers d'un Echech, p. 99.

CHAPITRE III

CALIGULA

Si Le Malentendu est une pièce axée sur une situation impossible, Caligula est l'histoire d'un personnage impossible. Le personnage principal, Caligula, jeune empereur romain, est obligé de faire face à la mort et au malheur des hommes après la mort de sa soeur favorite. Bref, cette mort le mène à découvrir l'absurde. Pour enseigner cette réalité aux autres il devient un tyran irascible, aussi irrationnel que l'univers. La pièce est le récit de ses méthodes d'enseignement non conformistes, jusqu'à sa mort par complot. Son but, en devenant tyran, est de montrer qu'il est libre. Cette liberté se manifeste aussi dans une soif d'absolu. Il cherche à trouver le bonheur absolu en exerçant un pouvoir absolu. Mais les deux absolus sont impossibles comme tous les autres rêves de Caligula. Par ses exploits il incarne donc, l'impossible.

Tout comme Le Malentendu, Caligula peut être appelée une 'pièce silencieuse' mais pour des raisons différentes. Après avoir vu ou lu les deux pièces, on a la même impression d'un silence insaisissable mais qui est profond et qui engouffre la vie et toute tentative de communication. L'atmosphère générale de Caligula est teintée d'attente inquiète et de peur; elle découle des caprices de l'empereur et atteint son intensité dramatique grâce au silence.

L'impression totale de silence dans Caligula est créée par des procédés semblables à ceux du Malentendu. Dans

Le Malentendu il y a des scènes presque muettes, intensifiées par la présence du vieux domestique; dans Caligula il y a des scènes complètement muettes, dont l'effet est mis en valeur par les mimes de l'empereur. Les signes de Kowzan tels que les gestes et les mouvements sont encore générateurs de silence mais à la place du silence de la non-communication et de l'incompréhension tel qu'on le trouve dans Le Malentendu, il s'agit ici du silence imposé par Caligula en vue d'étendre son pouvoir et d'enseigner aux autres à vivre dans la liberté. Un autre aspect de Caligula qui utilise le silence est les trois sous pièces qu'on peut distinguer à l'intérieur de la pièce. Leur fonction est de communiquer les leçons de Caligula. Le silence le plus dynamique de la pièce est incarné par Caligula lui-même qui contrôle son empire par le silence et qui a le pouvoir d'imposer le silence aux autres personnages.

Dans Caligula, on retrouve deux des thèmes du Malentendu qui sont communiqués par le silence. Le premier, thème central de l'oeuvre camusienne, est celui de l'absurde et l'impossible et le deuxième est celui de l'absolutisme.

Chez Caligula il ne s'agit plus de l'acceptation tacite de l'absurdité brutale de l'univers comme dans Le Malentendu, mais de la découverte de cette absurdité par le personnage de Caligula. Après la mort de sa soeur favorite, Caligula disparaît pendant trois jours. Il revient silencieux, tant il est choqué par l'horreur de sa découverte. La mort de Drusilla lui enseigne que les hommes meurent et

ne sont pas heureux, découverte qui rend le monde absurde à ses yeux. Encore une fois, le monde absurde est un monde silencieux car sans réponses. Caligula essaie d'enseigner les leçons de l'absurde aux autres et puisqu'il possède un pouvoir énorme, il y parvient en faisant de son empire un microcosme de l'univers. Toute logique y est bannie sauf la logique meurtrière de Caligula et les citoyens sont sujets aux caprices d'un empereur fou.

La façon la plus commune d'enseigner une vérité est d'expliquer verbalement en recourant à des analogies. Mais les approches pédagogiques conventionnelles sont insuffisantes pour enseigner une notion aussi fondamentale et aussi obscure et cruelle que l'absurde. Caligula n'enseigne pas à l'aide de mots, mais il a recours à des actions émanant de ses pouvoirs d'empereur et à des spectacles qu'il présente à ses citoyens. Ce qu'il veut enseigner, c'est que pour se révolter contre l'absurde, il faut vivre dans la liberté et dans la vérité. Sa définition de la pédagogie est "qu'il s'agit de rendre possible ce qui ne l'est pas."¹ Pour montrer la nature absurde de l'univers, il faut vraiment tout transformer en irrationnel. "Je veux mêler le ciel à la mer, confondre laideur et beauté, faire jaillir le rire de la souffrance."² Il y parvient par ses

¹Albert Camus, Caligula, (Paris: Editions Gallimard, 1958), p. 36. (Ci-après appelé Caligula)

²Ibid., p. 41.

Il utilise la mort aussi comme méthode d'enseignement. Il fait exécuter les gens quand il en a envie et affirme alors avec satisfaction: "Vous avez fini par comprendre qu'il n'est pas nécessaire d'avoir fait quelque chose pour mourir."⁴ La mort, comme la vie, dans un univers absurde, est cruelle et aveugle. S'il enseigne les leçons de la mort, il enseigne aussi la valeur de la vie. Un homme ayant entendu dire que Caligula était malade, offre aux dieux sa vie en échange de celle de l'empereur. Caligula, ayant entendu cela, le prend au mot et l'envoie à la mort, en disant: "La vie mon ami, si tu l'avais assez aimée, tu ne l'aurais pas jouée avec tant d'imprudence."⁵

Il manipule les gens en leur donnant de l'argent si la torture ne suffit pas à leur faire tout avouer. Il brûle la tablette qui constitue la seule preuve d'un complot contre lui. Il fait régner sa tyrannie non par les mots mais par le silence de ses actions et de ses lois. Selon Cherea "il nous menace dans ce que nous avons de plus profond. Mais voir se dissiper le sens de cette vie, disparaître notre raison d'exister, voilà ce qui est insupportable. On ne peut vivre sans raison."⁶ En niant l'homme et le monde, Caligula leur a imposé le silence et il a conduit au

⁴ Albert Camus, Caligula, p. 58.

⁵ Ibid., p. 131.

⁶ Ibid., p. 51.

désespoir les gens qui peuplent son empire.

Comme ses actions ne suffisent pas à communiquer l'absurde, la deuxième étape de son enseignement consiste à transformer son domaine en théâtre lequel devient un microcosme du monde absurde. La vie devient une pièce sans logique dont Caligula est l'acteur principal, ainsi il fait de son règne un spectacle. C'est lui en effet qui est le spectacle: le seul homme libre du monde. Dans son nouveau 'rôle' il change souvent de tempérament, ce qui déconcerte et effraie les autres. Par exemple, il dit à ses favorites qu'il ne veut plus les voir. Par moments, il est tendre, sa voix est caressante, et tout à coup, sans transition, il se met dans une rage épouvantable.

Il se montre pire que l'univers irrationnel:

A propos il m'est venu une belle pensée que je veux partager avec vous. Mon règne jusqu'ici a été trop heureux. Ni peste universelle, ni religion cruelle, pas même un coup d'Etat, bref, rien qui puisse vous faire passer à la postérité. C'est un peu pour cela, voyez-vous, que j'essaie de compenser la prudence du destin. Je veux dire ... je ne sais pas si vous m'avez compris, enfin, c'est moi qui remplace la peste.⁷

Il parle de la composition qu'il a faite au sujet de la mort. "A ma façon je la récite tous les jours" car "je suis le seul artiste que Rome ait connu ... qui mette en accord sa pensée et ses actes."⁸ Caligula mène une vie absurde

⁷Albert Camus, Caligula, p. 132.

⁸Ibid., p. 137.

en usant de son pouvoir avec excès, pour l'éducation de ses citoyens.

Bien que le règne de Caligula puisse être considéré comme une pièce de théâtre en lui-même, la pièce contient trois sous pièces qui reflètent trois composantes de son enseignement: l'adoration de Vénus, la danse en ombres chinoises et le concours des poètes. Ceci constitue un exemple de spectacle dans le spectacle qui est souvent étudié par les critiques. Dans la première sous pièce, Caligula, accompagné d'une musique étrange, apparaît costumé en Vénus grotesque. Il reste immobile et silencieux pendant que Caesonia fait répéter aux patriciens toute une litanie d'adoration. Son but est de prouver "à ces dieux illusoire qu'un homme, s'il en a la volonté, peut exercer, sans apprentissage, leur métier ridicule."⁹ En ridiculisant les dieux, il ne blasphème pas mais s'engage dans l'art dramatique. On ne peut pas blasphémer contre quelqu'un qui n'est pas plus divin que soi; la beauté du théâtre consiste au fait que tout homme est capable de jouer le rôle d'un dieu. D'après Caligula, "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 coeur."¹⁰ En

⁹Albert Camus, Caligula, p. 94.

¹⁰Ibid., p. 97.

étant aussi cruel que les dieux et en prenant leur "visage bête et incompréhensible"¹¹, il veut prouver que les dieux n'existent pas et que n'importe qui peut jouer leur rôle. Il veut prouver par là que le monde est absurde, sans direction et abandonné des dieux qui, d'ailleurs, n'existent pas. Il choisit cette méthode silencieuse d'enseignement car "ses gestes et ses actes qui réussissent sans doute à incarner ses idées, ne suffisent pas à les faire comprendre et à les enseigner. Il lui faut donc avoir recours à l'art pour illustrer sa philosophie."¹² Le résultat est que tous les gens sauf Scipion se prosternent pour adorer ce Vénus-Caligula. Cette réaction prouve que tout homme peut être adoré comme un dieu.

La deuxième sous pièce, elle aussi silencieuse, est décrite par Caesonia comme une "émotion artistique"¹³. Cette fois, Caligula "en robe courte de danseuse, des fleurs sur la tête, paraît en ombre chinoise, derrière le rideau du fond, mime quelques gestes ridicules de danse et s'éclipse"¹⁴ pendant que les spectateurs gardent le silence. Le fond sonore est la même musique que celle qui accompagne son

¹¹Albert Camus, Caligula, p. 97.

¹²Jeannette Laillou-Savona, "La Pièce à l'intérieur de la Pièce et la notion d'art dans Caligula", Revue des Lettres modernes, 419-424, (1975), p. 79. Ci-après appelé: La Pièce à l'intérieur de la Pièce.

¹³Albert Camus, Caligula, p. 125.

¹⁴Ibid., p. 124.

apparition en Vénus. Caligula se sert encore de moyens dramatiques (le jeu théâtral) pour faire passer son enseignement. Les gestes et les costumes y servent de signes pour communiquer les leçons de l'absurde. Puisqu'ils sont les éléments théâtraux utilisés par Caligula pour enseigner les leçons de l'absurde, ils renvoient au concept de l'absurde que Camus veut nous présenter. Un de ses buts, en tournant le monde à l'envers, est de transformer la beauté en laideur. En combinant sa laideur et son manque de grâce, il se moque des beaux dieux et aussi du théâtre qui ne peut pas communiquer ses leçons. C'est pourquoi les paroles satiriques de la première sous pièce font place au ridicule des gestes. Cette pièce est vraiment un prolongement de l'adoration de Vénus-Caligula et "ce que nous voyons, par les yeux de Scipion, c'est le héros de la pièce, déguisé, immobile et muet, qui s'efforce d'incarner le mal et l'absurdité du destin."¹⁵

Dans la troisième sous pièce, le concours des poètes, quoiqu'il ne soit pas silencieux, Caligula joue plus le rôle d'organisateur et de critique que de vedette. Puisqu'il ne participe pas au concours, il se tient à l'écart et reste silencieux. Il ordonne aux poètes d'écrire chacun un poème au sujet de la mort qu'ils sont priés de réciter après une minute de préparation. Caligula est le jury et interrompt par des coups de sifflet, la récitation des poèmes qu'il

¹⁵Jeannette Laillou-Savona, La Pièce à l'intérieur de la Pièce, p. 85.

juge inacceptables. Sa critique ne s'exprime pas verbalement; les mots sont remplacés par des sons stridents. Scipion est le seul à connaître suffisamment la vraie nature de la mort pour pouvoir la décrire. Caligula punit les autres poètes en leur faisant lécher leurs tablettes pendant qu'ils sortent. Caligula, à son tour, explique sa propre oeuvre qui est une oeuvre vécue et qu'il crée non par les mots mais par les actes. Sa création est donc, silencieuse. D'après la critique de Jeannette Laillou-Savona, "si la mort est la seule source d'inspiration et le seul point de départ valables de l'oeuvre vécue, selon Caligula, Scipion parvient à prouver qu'elle peut jouer le même rôle dans la création artistique."¹⁶ Dans son poème, Scipion assimile la passion pour la vie à l'expérience démente du désespoir et de la révolte devant la mort. Ainsi, selon Savona, Camus envisage la possibilité d'un art absurde et c'est peut-être son objectif en écrivant Caligula: c'est-à-dire "concilier le désespoir total devant la mort qui mène au silence littéraire avec la volonté de créer une oeuvre qui dépasse ce désespoir en l'exprimant."¹⁷

Le second thème chez Camus est l'impossible qui s'ajoute dans Caligula au thème de l'absolutisme. Caligula

¹⁶Jeannette Laillou-Savona, La Pièce à l'intérieur de la Pièce, p. 91.

¹⁷Ibid., p. 92.

découvre l'absurde et "sa solution face à ce monde atroce et irrationnel, sera de poser sa liberté, premièrement, en tentant d'obtenir l'impossible, c'est-à-dire la lune, deuxièmement, en s'égalant aux dieux et se faisant lui-même fléau, décimateur."¹⁸ Sa découverte se manifeste dans une soif d'absolu. Le monde tel qu'il est est insupportable donc il a besoin de quelque chose qui transcende ce monde. Il désire atteindre le bonheur absolu qui est représenté par la lune, symbole divin et hors de portée. Sa façon d'atteindre la lune est d'exercer sa liberté et de se faire fléau. Il affirme à Caesonia qu'il est heureux car il est libre et il a conquis "la divine clairvoyance du solitaire ... C'est cela être heureux ... 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, la joie démesurée de l'assassin impuni, cette logique implacable qui broie des vies humaines ... pour parfaire enfin la solitude éternelle que je désire."¹⁹ Cependant, dans son implacabilité Caligula ne comprend pas que la mort, rend tout bonheur terrestre relatif et imparfait. Le monde absurde nie tous les absolus; tout le pouvoir et toute la liberté du monde sont impuissants à conquérir ce qui est impossible. Dans le monologue final, Caligula se rend compte qu'il n'a

¹⁸Ilona Coombes, Camus, homme de théâtre, (Paris: Nizet, 1968), p. 70.

¹⁹Albert Camus, Caligula, p. 149.

pas atteint le bonheur absolu et qu'il "n'aboutit à rien".²⁰ Il affirme: "Tout est si simple pourtant. Si j'avais eu la lune, si l'amour suffisait, tout serait changé. Mais où étancher cette soif?"²¹ Enfin il comprend que l'absolu n'existe pas et que ce qui est impossible, malgré sa propre puissance et ses efforts, sera à jamais du domaine de l'impossibilité.

Cette notion nous amène au deuxième absolu auquel il aspire, à savoir le pouvoir absolu. Ce pouvoir est l'un de ses moyens de prouver qu'il est libre car c'est ainsi qu'il peut contrôler les autres. Comme le remarque Cherea: "Sans doute, ce n'est pas la première fois que, chez nous, un homme dispose d'un pouvoir sans limites, mais c'est la première fois qu'il s'en sert sans limites, jusqu'à nier l'homme et le monde."²² La tyrannie destructrice est le résultat de cette soif de puissance absolue sans bornes. Ce qui nous intéresse dans cette soif d'absolu est la façon dont Caligula, à la recherche du bonheur, établit son pouvoir. Il le fait d'une manière silencieuse, qui est, d'ailleurs, plus efficace que les mots. Si on analyse la pièce d'après la méthode de Kowzan, comme nous l'avons fait pour Le Malentendu, on réalise que Caligula établit son

²⁰ Albert Camus, Caligula, p. 150.

²¹ Ibid., p. 150.

²² Ibid., p. 51.

pouvoir par d'autres signes que la parole: il reste silencieux et c'est par ses mouvements et ses gestes qu'il impose son contrôle sur les autres. Un autre signe important est le costume, dont nous avons mentionné le rôle en étudiant le spectacle de Vénus.

Si l'on étudie les véritables silences écrits dans le texte de Caligula, il faut considérer les deux scènes qui sont complètement muettes, et qui servent à suggérer la puissance de Caligula lui-même. La première se situe à son retour après son absence de trois jours et montre à quel point il est torturé par sa découverte de l'absurdité du monde. Il a l'apparence et le comportement d'un fauve, grommelle des paroles indistinctes et mime tout. Ses gestes aussi sont bizarres car il porte plusieurs fois la main à sa bouche, puis se regarde dans le miroir. La scène est comme un microcosme de l'absurde; elle contient un homme rendu silencieux par ce monde irrationnel et sans réponse.

Dans la deuxième scène muette²³, aussi courte que la précédente, Caligula inspecte du regard les conjurés, retouchant parfois en silence un détail de leur costume. Cette scène illustre bien sa façon de s'imposer. Par son silence, il rend nerveux ceux qui l'entourent et il entretient son pouvoir en créant une atmosphère de peur. De même, il reste toujours silencieux avant de condamner quelqu'un à

²³Albert Camus, Caligula, p. 54.

mort, imposant sa domination grâce à une atmosphère de peur et de suspense. Caligula a même le pouvoir de faire régner le silence quand il n'est pas sur scène. Par exemple, après avoir fait une courte disparition avec la femme de Mucius, il la ramène dans la salle où se trouvent les patriciens et puis quitte la scène. Il y a un moment de gêne, accentué par le craquement des sièges. Les spectateurs se tiennent coi de crainte que quelque chose de pire ne se produise. La conversation qui suit est 'compassée'. Aussi, quand les patriciens attendent la danse en ombres chinoises, il y a un silence de peur car on ne sait jamais ce que va faire Caligula.

Quand Caesonia annonce la mort de Caligula, les patriciens réagissent par le silence. Même mort, Caligula inspire la terreur et le silence. Il porte en lui quelque chose de cette atmosphère stérile et silencieuse, "ce lac de silence, ces herbes pourries"²⁴, et pour tout refuge, il a le mépris silencieux. Ce mépris nie efficacement la notion de refuge, laissant un silence corrompu qui le dévore.

Comme dans Le Malentendu, il y a des moments où la parole est telle qu'elle se néantise, n'évoquant que le silence. Entre Caligula et Hélicon et entre Caligula et Cherea il y a des échanges verbaux où les paroles n'ont pas de valeur. Ils ne savent pas quoi dire et ne communiquent guère. Aussi, les

²⁴Albert Camus, Caligula, p. 82.

bavardages inutiles des patriciens équivalent au silence. Leur "tumulte désordonné", causé par la nervosité, ne communique rien et est égal au silence.²⁵ Caligula force Hélicon à réciter une loi, ce qu'il fait mécaniquement, annulant le sens des mots. Encore une fois la parole est synonyme de silence.

Les gestes aussi jouent un rôle important; accompagnant le silence de Caligula, ils constituent la partie mimée de la pièce. Caligula n'a qu'un geste à faire pour arrêter les actions et les paroles des autres, tellement il est puissant. C'est par les gestes qu'il se définit dans son rôle de tyran fou; rôle qu'il assume volontairement car la meilleure façon d'enseigner l'absurde est de l'incarner en se rendant aussi irrationnel que l'univers. Plusieurs de ses gestes relèvent de la bestialité, ce qui renforce son image de démente. Il s'asseyait, les bras pendant entre les genoux écartés en grommelant; mange d'une façon repoussante en jetant ses noyaux d'olives dans l'assiette de ses voisins, en crachant ses déchets de viande sur le plat, en se curant les dents avec les ongles et en se grattant la tête.²⁶ Ces manières dégoûtantes le réduisent à l'état de bête. De même il atteint Mereia d'un "bond sauvage" après lui avoir "flairé"

²⁵Albert Camus, Caligula, p. 49.

²⁶Ibid., pp. 23, 58.

la bouche, pour lui faire avaler le poison,²⁷ il marche souvent en rond, donnant ainsi l'impression d'un animal en cage.

Caligula se sert aussi de gestes pour signifier son indifférence, ce qui déconcerte les autres et leur fait peur. C'est encore une façon non verbale d'établir son pouvoir. Par exemple, quand il écoute les autres, il fait quelque chose en même temps, rendant ainsi ses interlocuteurs mal à l'aise. Il se soigne les pieds, se ronge les ongles ou boit juste avant de condamner quelqu'un à mort. Ce comportement est inquiétant car on ne sait jamais si on doit ou non le prendre au sérieux. Par ses gestes, Caligula exprime une fausse tendresse envers autrui, aussitôt suivie de colère. Après avoir embrassé Cassius qui offre sa vie en échange de la sienne, il l'envoie à sa mort. Caligula tient Caesonia dans ses bras, en l'étranglant. Il accomplit tous ces actes du même air indifférent. Il tue avec la même précision que celle avec laquelle il inspecte les soldats.

Il s'amuse en se jouant cruellement des autres personnages. Par exemple, il fait semblant d'être mort pour voir la réaction des autres. Par ses gestes, il sème la terreur dans l'âme d'autrui et impose sa loi, cependant il n'est pas aussi cruel en paroles qu'en actes.

²⁷Albert Camus, Caligula, p. 72.

C'est seulement lorsque Caligula est en présence du jeune Scipion, que ses gestes semblent naturels et ses motivations sincères et humaines. Sa démonstration silencieuse de tendresse et d'autres émotions envers Scipion trahit la nature de leurs rapports.

Il faut relever les gestes de Caligula devant le miroir qui sont assez fréquents. De même que la lune est le symbole silencieux du bonheur inaccessible, le miroir est le symbole silencieux de la condition absurde. La révolte de Caligula, dans son règne tyrannique, est symbolisée par ses gestes devant le miroir. Au début, quand il est satisfait de lui-même, il se regarde souvent dans le miroir en prononçant son propre nom.²⁸ Puis, quand il comprend que ses désirs ne se réaliseront jamais, ses gestes changent. Il essaie frénétiquement d'effacer son image dans le miroir²⁹ et à la fin, quand il est complètement déçu, il devient de plus en plus violent et brise le miroir.³⁰ Ces gestes constituent donc une révolte silencieuse, reflet de la révolte verbale contre l'absurde.

Le mouvement a aussi un rapport avec le pouvoir et le bonheur inaccessible et avec les moyens utilisés pour les atteindre. La façon dont Caligula se déplace, les

²⁸ Albert Camus, Caligula, p. 44.

²⁹ Ibid., p. 44.

³⁰ Ibid., p. 151.

évolutions de Caligula sur scène renforcent son image d'un fou irrationnel. Il entre dans une salle furtivement, silencieusement, rapidement pour surprendre les gens et pour les épier. Il s'avance souvent vers le miroir puis recule comme s'il était à la fois attiré et repoussé. Ces mouvements renforcent le symbolisme du miroir. Il exerce une attraction sur les autres en les écartant d'un groupe ou de lui-même. Par exemple, il entraîne la femme de Mucius dans la pièce voisine, afin de la séparer de son mari et la réduire à l'impuissance. Mucius et les autres patriciens sont aussi réduits à l'impuissance par cette séparation. Parfois, il exécute des mouvements bizarres; il trépigne au début de son spectacle. Tous ses mouvements font partie du spectacle qu'il interprète pour enseigner l'absurde. Comme on l'a déjà mentionné, il marche souvent de long en large ou il tourne en rond comme un animal. Ses mouvements désordonnés reflètent le tumulte de son coeur. En général, quand il est seul, ses mouvements sont confus, mais en présence des autres, ses mouvements sont brusques, même violents, pour effrayer. Ses mouvements, tout comme ses gestes, constituent un moyen silencieux et efficace de contrôler ses sujets.

A travers les mouvements des autres, on peut voir l'influence que Caligula exerce sur son entourage. Par exemple, Mereia se recroqueville peu à peu sur son siège et tente de s'enfuir. Scipion recule, regardant Caligula

avec horreur; le patricien s'écrase sur son siège et Caesonia se débat faiblement. Ces exemples montrent la peur qu'il inspire aux autres et leur impuissance face à lui. Son pouvoir les réduit au silence.

Il y a aussi un mouvement collectif, inspiré par Caligula, mouvement qui n'existe pas dans Le Malentendu. Après que Caligula a frappé le gong, on entre ahuri; dans une autre scène, il y a un tumulte désordonné et tout le monde se précipite vers la sortie après qu'on a décidé d'arrêter la tyrannie de Caligula. Quand Caligula ordonne aux sénateurs d'installer la table, ils le font tous maladroitement; les acteurs jouent comme des marionnettes dans une scène où on mange tous ensemble et Caligula s'amuse en tourmentant Lepidus, dont il a fait tuer le fils, et Mucius; les patriciens sortent avec beaucoup d'empressement et un peu de désordre après que Caligula leur dit qu'il a posté des gardes pour les assassiner dans un autre couloir. Les mouvements calculés de Caligula contrastent avec ceux des autres qui sont désordonnés et nerveux. Ceci traduit le pouvoir de Caligula car il a le même effet sur tous ceux qui l'approchent.

On a déjà vu que ce ne sont pas les paroles de Caligula qui établissent son pouvoir, mais ses gestes et ses mouvements. De même, il utilise les sons pour contrôler ses sujets et leur faire peur. Les sons sont vraiment le contraire du silence, mais dans Caligula, ils empêchent les autres de

parler ou de protester contre les actions de l'empereur donc ils imposent le silence. Caligula se sert du gong pour appeler les patriciens au commencement de son spectacle. En frappant continuellement sur le gong, Caligula empêche les autres de s'exprimer, surtout Caesonia qui est toute perplexe et ne comprend pas ce qu'il fait. Ses protestations aussi sont étouffées par le gong. Les cymbales qui accompagnent la danse en ombres chinoises ont le même effet. Le sifflet de Caligula pour interrompre la récitation des poèmes brise le processus créateur et impose le silence aux concurrents.

En tenant compte des fonctions des gestes, des mouvements et des sons, on voit que comme dans Le Malentendu, ces 'signes' de théâtre, renforcés par le silence, jouent un rôle important en rapport avec les thèmes de l'absurde, de l'impossible et de l'absolutisme. Sans l'utilisation de ces signes et du silence, les thèmes des pièces de Camus seraient beaucoup plus difficiles à reconnaître car ce sont les signes et le silence qui rendent clair le rapport entre la pièce jouée sur scène et les idées de l'écrivain. Caligula a recours à des procédés silencieux pour imposer son personnage de tyran. Dans son rôle de tyran, il s'abandonne à sa liberté destructrice afin d'établir un pouvoir absolu et trouver le bonheur absolu auquel il aspire. C'est sa façon à lui de se révolter contre le silence d'un univers absurde.

En étudiant les signes de théâtre, on se rend compte que ce sont ces signes qui constituent l'essentiel du

spectacle que Caligula présente à ses sujets. En réalité, c'est encore un aspect du 'spectacle dans le spectacle'.

Qu'il se produise en Vénus ou en danseuse inspirée, qu'il soit tyran sanguinaire, ami sincère ou tendre, amant lascif, philosophe désespéré, malade agonisant, l'enjeu incontesté de cette comédie qu'il nous donne est toujours la mort. La danse, le mime et la parodie arrachent les masques des visages et l'on a bien pu ainsi parler d'un ballet de la peur où tournoient affolés les patriciens fantoches.³¹

Ses changements d'humeur ne sont qu'une des manifestations du personnage complexe qu'il se crée pour arriver à ses fins.

Dans Caligula, il faut mentionner l'existence de quatre autres personnages importants. Chacun d'entre eux réagit aux caprices de l'empereur par le silence. Chacun se définit par rapport à Caligula; ainsi il fait taire les aspects de leurs propres caractères en imposant une partie de son caractère à lui. Ils ne sont que des marionnettes. En analysant les verbes de désir dans le texte, on comprend pourquoi ils n'arrêtent pas Caligula dans son entreprise folle.

Hélicon reflète le côté social du personnage de Caligula. C'est lui qui est chargé d'avertir Caligula d'un complot contre sa vie. "Si tu ne veux pas m'écouter, mon rôle est de parler quand même."³² C'est lui aussi qui

³¹Ilona Coombes, Camus, homme de théâtre, (Paris: Nizet, 1968), p. 86.

³²Albert Camus, Caligula, p. 100.

récite les lois que décide Caligula, et qui dirige le repas où les sénateurs installent la table. Il est le 'spectateur' de Caligula car sa réaction silencieuse est un silence d'acceptation. Il aime Caligula et le laisse faire. Il connaît Caligula peut-être mieux que tous les autres et se fait l'interprète de ses actions et de ses pensées auprès de ceux qui ne le comprennent pas. Hélicon connaît dès le début les conséquences de la quête de l'absolu mais il ne fait rien pour arrêter Caligula. "Et Dieu sait ce que ça nous coûtera."³³ Il reste silencieux sur les actions de son maître et le protège parce qu'il l'aime. Il veut tout simplement que son maître soit heureux. Caligula l'a affranchi et l'a pris à son service; Hélicon lui est redevable et il l'aime car il souffre.

Caesonia incarne l'aspect sensuel de Caligula. Pour elle, même si elle devient vieille et laide, le corps est dieu. Pour Caligula, elle est à la fois femme, mère et maîtresse. Elle le considère toujours comme un enfant et veut le "voir guérir"³⁴. Elle veut seulement son bien et lui promet de faire tout ce qu'il veut. En même temps, elle éprouve le désir égoïste d'être aimée en tant que femme: "Dis-moi que tu veux me garder."³⁵ Elle ne s'oppose pas aux

³³Albert Camus, Caligula, p. 29.

³⁴Ibid., p. 145.

³⁵Ibid., p. 146.

désirs de Caligula. Au contraire, elle l'aide autant qu'elle peut. Quand elle communique les nouvelles de Caligula aux patriciens, elle devient aussi froide et cruelle que lui. Cependant, quand elle se trouve seule avec lui, elle est faible et craintive. Sa réaction silencieuse face à ses exploits est comme le silence d'Hélicon, un silence fait d'amour. En partie, cette attitude s'explique par le fait qu'étant femme, elle se croit inférieure et pense que son rôle est de rester à l'écart et de laisser aux hommes le soin de diriger les affaires du monde. D'autre part, elle reconnaît en Caligula le besoin qu'il est obligé d'assouvir.

Le caractère de Scipion comporte un côté spirituel et émotif analogue à celui de Caligula. Bien qu'il désapprouve les actions de Caligula, Scipion affirme: "quelque chose en moi lui ressemble pourtant, la même flamme nous brûle le coeur."³⁶ Leur relation est vraiment spéciale car Scipion est le seul à le comprendre et à l'aimer malgré tout. De plus, c'est seulement avec Scipion que Caligula est sincère. Scipion réagit par le silence aux idées de Caligula. C'est un silence chargé de signification qui exprime la dérision. C'est un silence de non-engagement. Il exprime sa révolte en restant à l'écart pendant que les patriciens adorent Caligula dans son rôle de Vénus. Puisqu'il ne participe pas, il est moralement silencieux, et exprime par ses mouvements

³⁶Albert Camus, Caligula, p. 119.

et par son attitude, une révolte symbolique. "Il répondait au faux silence de la fausse divinité par le vrai silence de la révolte."³⁷ Mais en même temps, il refuse de comploter contre la vie de Caligula. "Si je le tuais, mon coeur du moins serait avec lui."³⁸ Ici le silence montre la qualité émotive de leur relation, car il ne peut rien ni pour, ni contre Caligula.

Il faut mentionner aussi Cherea qui partage la même curiosité intellectuelle que Caligula. C'est avec Cherea que Caligula discute de sujets philosophiques et métaphysiques. C'est aussi Cherea qui organise le complot contre Caligula et qui explique aux patriciens le règne de Caligula et la meilleure façon de le détruire. Le désir de Cherea c'est "seulement de retrouver la paix dans un monde à nouveau cohérent."³⁹ C'est l'absence de logique et d'organisation dans le nouveau régime de Caligula qui force Cherea à s'opposer à lui en le tuant. "Je ne veux pas vivre dans un tel univers (où la pensée la plus bizarre peut entrer dans la réalité)"⁴⁰ Le silence de Cherea est un silence d'attente. Il est le seul à identifier et à redouter le vrai problème qui est le danger de l'absolutisme. "Qu'un seul être soit

³⁷Jeannette Laillou-Savona, La Pièce dans la Pièce, p. 83.

³⁸Albert Camus, Caligula, p. 118.

³⁹Ibid., p. 52.

⁴⁰Ibid., p. 108.

pur dans le mal ou dans le bien, et notre monde est en danger."⁴¹
 Mais il sait aussi que l'être qui dispose d'un pouvoir absolu et qui s'en sert pour détruire, se détruit en même temps. Cherea, seul, sait que pour arrêter Caligula, il faut le laisser faire à sa guise et attendre le moment propice pour agir. C'est aussi Cherea qui le frappe en plein visage, ayant le courage de montrer à l'empereur son némesis.

Caligula, le tout-puissant, peut se servir du silence pour enseigner et pour maintenir son pouvoir et son contrôle sur les autres mais pour lui il n'y a pas de silence. C'est-à-dire qu'il n'éprouve jamais le silence de la paix.

Ah! tu ne sais pas que seul, on ne l'est jamais! Et que partout le même poids d'avenir et de passé nous accompagne! Les êtres qu'on a tués sont avec nous. Et pour ceux-là, ce serait encore facile. Mais ceux qu'on a aimés, ceux qu'on n'a pas aimés et qui vous ont aimé, les regrets, le désir, l'amertume et la douceur, les putains et la clique des dieux. Seul! Ah! si du moins, au lieu de cette solitude empoisonnée de présences qui est la mienne, je pouvais goûter la vraie, le silence et le tremblement d'un arbre! La solitude! Mais non, Scipion. Elle est peuplée de grincements de dents et tout entière retentissante de bruits et de clameurs perdues.⁴²

Le seul refuge silencieux qu'il connaisse est le mépris. Il déclare à Caesonia qu'il est heureux dans le mépris mais en réalité, en éprouvant du mépris pour les autres, il ressent

⁴¹Edward Freeman, The Theatre of Albert Camus: A Critical Study, (London: Methuen & Co. Ltd., 1971), p. 46.

⁴²Albert Camus, Caligula, p. 83.

la même lâcheté dans son âme.⁴³ Il se sert de sa liberté pour mépriser les autres mais sa liberté n'est pas la bonne. Il est terrifié par sa découverte de l'absurde et au lieu d'accepter sa liberté enfermée dans la vie et dans les passions humaines, il essaie d'atteindre l'impossible. Au lieu de se révolter contre l'absurde, et de devenir ainsi l'homme absurde, il devient une incarnation de l'irrationnalité du monde et essaie d'annihiler le sens de la vie humaine. Il y parvient en exerçant un pouvoir 'absolu'. Cependant, ce qu'il ne comprend pas, c'est que l'absurde nie tout absolu et qu'on ne peut détruire sans se détruire.⁴⁴ Sa poursuite du bonheur et du pouvoir absolus est futile et toute son entreprise aboutit à la mort et au silence, le seul absolu possible. Le fait que la pièce finisse dans la mort et le désespoir reflète la fin du Malentendu où tous les personnages sont soit morts, soit désespérés.

Caligula contient aussi un commentaire intéressant sur la nature du pouvoir. "It dealt with a theme which appeared clear-cut and relevant in its political implications: the dangers of philosophical absolutism."⁴⁵ Caligula enseigne que le pouvoir absolu est destructeur et n'existe vraiment

⁴³Albert Camus, Caligula, p. 150.

⁴⁴Ilona Coombes, Camus, homme de théâtre, (Paris: Nizet, 1968), p. 70.

⁴⁵Edward Freeman, The Theatre of Albert Camus: A Critical Study, (London: Methuen & Co. Ltd., 1971), p. 35.

pas car il contient en germe sa propre destruction. Il se fait l'écho des pensées de Lord Acton: "Power tends to corrupt, absolute power corrupts absolutely."⁴⁶ Caligula use d'un pouvoir énorme, sans considération pour les valeurs humaines ni pour les limites imposées sur l'homme par l'univers qui l'entoure. Son utilisation du pouvoir est corrompue par le fait qu'il essaie de le rendre absolu et donc destructeur. Comme dans Le Malentendu, les limites de l'absurde sont dépassées et comme punition Caligula échoue dans ses aspirations. Il ne lui reste rien que la mort et le silence.

Le rôle du silence n'est pas le même dans Caligula et dans Le Malentendu. Il fonctionne au moyen des mêmes signes théâtraux, mais au lieu d'être un instrument de non-communication insurmontable, comme dans Le Malentendu, il sert d'outil au personnage afin de réaliser ses désirs dans Caligula. Dans les deux pièces cependant, le silence augmente et aboutit à la mort, silence absolu et permanent.

Dans les deux pièces, Camus nous présente une vision stérile d'un monde où règnent la peur et l'irrationalité. Dans Caligula l'impression d'absurdité est encore plus frappante que dans Le Malentendu car un seul personnage incarne l'absurde et projette l'absurde sur tout ce qui l'entoure. Ainsi Caligula intensifie les effets de l'absurde, en le rendant encore plus évident pour les autres afin de

⁴⁷ Lord Acton, Lettre à Bishop Mandell Creighton, 1887.

faciliter sa tâche d'enseignement. Puisqu'il est là, devant eux, un être vivant qui incarne un principe philosophique, c'est plus facile pour les autres de comprendre le concept de l'absurde. C'est le silence qui donne à la pièce son atmosphère de stérilité en mettant en scène des êtres peureux, dénués d'amour et de bon sens. C'est aussi grâce au silence que Caligula établit son règne et crée un monde absurde comme cadre à ses leçons cruelles.

Il nous reste à explorer le caractère mythique de Caligula, caractère récurrent dans toutes les pièces de Camus. Le mythe de Caligula est exprimé dans un monologue servant de conclusion à la pièce mais qui fut supprimé dans la version finale.

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 coeur, 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 rentre dans l'histoire où me tiennent enfermé depuis si longtemps ceux qui craignent de trop aimer.⁴⁸

D'après cet extrait, l'aspect mythique de Caligula vient du fait que Caligula lui-même n'est qu'un homme normal et que tout homme a la capacité de se transformer en tyran, s'il est placé dans les mêmes circonstances. C'est la leçon universelle à tirer de la pièce. La capacité de tuer et

⁴⁸Albert Camus, Carnets, mai 1935-fév. 1942, (Paris: Editions Gallimard, 1962), p. 43.

d'écraser les autres existe dans le coeur de chacun d'entre nous et n'attend qu'un signe pour se manifester. Camus montre donc les effets du pouvoir à la fois sur celui qui l'exerce et sur ceux qui en sont victimes. En même temps, il nous montre les conséquences de l'absurde car quiconque prend conscience de l'absurdité de la vie peut finir par céder au vice. Camus suggère aussi que les aspects les plus dangereux de l'être humain (contenus en Caligula) sont souvent silencieux et cachés. Les méthodes de Caligula pour maintenir son pouvoir se passent de paroles. Le silence est donc un signe efficace pour représenter l'absurde à la fois dans l'oeuvre théâtrale et dans la vie humaine.

CONCLUSION

Notre étude sur le rôle du silence dans les pièces de Camus est révélatrice de Camus, 'l'homme de théâtre'. Sa fascination pour le genre théâtral, son expérience d'acteur et de metteur en scène, sa faculté d'adapter les romans à la scène et enfin sa propre création dramatique, montrent bien que c'est au théâtre que convergent toutes ses expériences de vie pour recréer une expérience totale sur scène. D'autres éléments de sa vie privée se mêlent à cette communication totale: sa jeunesse en Algérie, sa lutte contre la tuberculose, ses mariages et son aliénation de sa famille et de ses amis pendant la deuxième guerre mondiale.

Pour le théâtre, il réussit à communiquer ses expériences de la vie et à exprimer ses principes philosophiques de façon subtile certes mais efficace. Bien que ses pièces aient reçu des critiques acerbes et qu'elles aient été des échecs financiers, elles jouissent d'une certaine popularité et sont toujours jouées à l'heure actuelle.

Dans la mesure où il comporte une communication vivante et totale, le théâtre est peut-être le genre littéraire le plus difficile à maîtriser. Le théâtre est un genre plus difficile que le roman dans la mesure où il exclut les explications détaillées et les analogies. Les signes du théâtre sont le seul moyen de communiquer les intentions de

l'auteur. Camus a non seulement maîtrisé l'utilisation de ces signes, mais il les a adaptés pour traiter des questions philosophiques complexes. La notion d'absurde n'est pas facile à exposer, même dans les traités philosophiques. Sur scène, cette notion est d'autant plus difficile à expliquer qu'on ne peut en fournir de définitions ni en donner d'illustrations, sans l'intervention d'un narrateur ou d'un porte-parole. La seule façon de communiquer l'idée d'absurde est de recourir aux signes et aux personnages pour créer un certain sentiment dans l'esprit des spectateurs. Il s'agit d'un sentiment vague, difficile à identifier. Mais si on en fait l'analyse dans la perspective philosophique de Camus, on découvre qu'il s'agit de la notion de l'absurde telle que la définit Camus. Ce vague sentiment éprouvé par le spectateur émane en partie du silence qui se dégage des signes du théâtre.

Dans Le Malentendu, Camus crée une situation impossible et absurde. Cette situation est présentée aux spectateurs au moyen de certains éléments dramatiques tels que le suspense, l'ironie dramatique et les effets visuels. Ce sont ces éléments qui distinguent le théâtre des autres genres tels que le roman et la poésie. Dans Le Malentendu le suspense naît de la situation elle-même; en effet les spectateurs en savent plus long que les personnages; ils savent par exemple que la mère et Martha veulent tuer Jan et connaissent la véritable identité de Jan, alors que les personnages sont ignorants de ces faits. Ce suspense est

intensifié par la présence silencieuse du vieux et par l'ironie dramatique. Cette ironie transparait lorsque l'un des personnages fait un commentaire sur la situation piège dans laquelle ils se trouvent, sans saisir vraiment l'ironie de ce qu'il dit. Les spectateurs sont seuls à comprendre. Les effets visuels qui servent à communiquer la notion d'absurde dans Le Malentendu sont le décor qui est fonctionnel et froid. Il n'y a rien d'autre sur scène que les accessoires nécessaires aux occupations de Martha et de sa mère. La solitude et la stérilité sont les seules impressions transmises par le décor. On peut inclure les mouvements et les gestes des personnages qui servent à intensifier la stérilité et le manque de communication entre les effets visuels.

Dans Caligula, Camus se sert des mêmes éléments pour créer un personnage absurde et impossible. Le suspense provient des actions de Caligula et de ses silences. Par sa personnalité de tyran illogique meurtrier, Caligula inspire la terreur chez ses citoyens et le suspense dans l'assistance. Ce suspense est renforcé par le complot contre l'empereur qui est conscient du danger qu'il encourt. L'ironie dramatique, est inhérente au personnage complexe de Caligula; en effet, bien qu'il connaisse l'existence du complot qui le menace, il ne fait rien pour l'empêcher. En outre, il est capable de jouer le rôle de tyran fou sans jamais perdre sa lucidité. Les effets visuels de Caligula

sont beaucoup plus élaborés que ceux du Malentendu. Dans les petites pièces de l'empereur, les effets des costumes, de la danse et de la musique servent à révéler le caractère de l'empereur, ainsi qu'à communiquer les principes de l'absurde. Les actions de Caligula et les effets visuels soulignent la démente du personnage.

Ces éléments dramatiques, intensifiés par le silence, contribuent à susciter une atmosphère d'absurde, et à en illustrer le fonctionnement. Dans chaque partie des pièces de Camus, un aspect différent du silence sert à communiquer une dimension particulière de l'absurde ou de l'impossible. A titre d'exemple, on peut citer le silence personnifié par la présence silencieuse et sinistre du vieux dans Le Malentendu. Le vieux incarne un aspect de l'absurdité du monde, à savoir son mutisme et sa cruauté face aux besoins de l'homme. On peut citer aussi le silence, symbole de la non-communication et du manque de chaleur humaine suggérés par les gestes et les mouvements de Martha. Il y a aussi le silence de Caligula, tantôt instructeur, tantôt meurtrier. Cet aspect du silence sert à illustrer le caractère illogique et cruel du monde absurde. Pour Camus, le silence est donc, une manifestation du principe de l'absurde mais c'est aussi un procédé dramatique pour suggérer une atmosphère d'absurde et donner au spectateur le sentiment que notre monde est aveugle et cruel et qu'il faut se révolter. La technique de Camus est telle que le spectateur peut comprendre la nature de l'absurde sans avoir

besoin d'explications.

La notion d'absurde est, grâce à la mise en scène, encore plus saisissante que lorsqu'on en lit une description écrite. Le spectateur sort du théâtre, bouleversé, car il vient de découvrir une nouvelle vision du monde en observant les manifestations de l'absurde et ses effets sur les personnages.

En tant qu'"homme de théâtre", Camus compte parmi les plus célèbres de nos dramaturges contemporains. Il rivalise avec Ibsen et Tchekov dans sa présentation des thèmes, sa maîtrise de l'utilisation des signes et des procédés dramatiques, tels que le silence. Son intérêt pour les questions philosophiques et sa façon de concilier des idées complexes avec un art complexe, le mettent au rang des Beckett et des Sartre. C'est ainsi que dans Le Malentendu, il réussit à transformer une situation classique, celle de la méprise sur un personnage, en une situation absurde et impossible. De plus, grâce à son habileté à manipuler les signes, il transforme un personnage historique (Caligula) en un personnage absurde et impossible par excellence. Son utilisation du silence comme signe s'inscrit dans le prolongement de l'oeuvre de J.J. Bernard qui a créé le 'théâtre de silence'. Camus réussit aussi à transformer la nature de la parole en la rendant incapable de communiquer et à manipuler le silence au point de le rendre éloquent.

Grâce à la maîtrise de l'auteur, à son expérience et

à ses préoccupations philosophiques, le théâtre de Camus constitue une partie importante et fascinante de son oeuvre totale et le classe parmi les grands dramaturges du vingtième siècle.

BIBLIOGRAPHIE

Oeuvres par Albert Camus

- Camus, Albert. Caligula suivi de Le Malentendu. Paris: Editions Gallimard, 1953.
- . Carnets, mai 1935 - février 1942. Paris: Editions Gallimard, 1962.
- . Carnets, janvier 1942 - mars 1951. Paris: Editions Gallimard, 1964.
- . Le mythe de Sisyphe. Paris: Editions Gallimard, 1942.

Oeuvres sur Albert Camus

- Coombes, Ilona. Camus, homme de théâtre. Paris: Nizet, 1968.
- Freeman, Edward. The Theatre of Albert Camus: A Critical Study. London: Methuen & Co. Ltd., 1971.
- Gay-Crosier, Raymond. Les Envers d'un Echech, Etude sur le théâtre d'Albert Camus. Paris: Minard, 1967.
- King, Adele. Camus. London: Oliver & Boyd, 1968.
- Lottman, Herbert R. Albert Camus, a Biography. New York: George Braziller, 1980.

Articles sur Albert Camus

- Abraham, Claude K. "Caligula: Drama of Revolt or Drama of Deception." Modern Drama, V, 451-453.
- Alter, André. "De Caligula aux Justes. De l'absurde à la justice." Revue d'histoire du théâtre, XII (1960), 321-336.
- Behrens, R. "Existential character-ideas in Camus' The Misunderstanding." Modern Drama, VII (1964-5), 210-212.

- Chase, N.C. "Images of Man: Le Malentendu and En Attendant Godot." Wisconsin Studies in Contemporary Literature, VII, 295-302.
- Church, D.M. "Le Malentendu: Search for Modern Tragedy." French Studies, XX, 36-46.
- Clayton, Alan J. "Remarques sur deux personnages camusiens: Hélicon et Scipion." Revue des Sciences humaines, 129, 79-90.
- Freeman, Edward. "Camus' Brechtian Apprenticeship in the Theatre." Forum for Modern Language Studies, 4, 285-98.
- Harrow, Kenneth. "Caligula: A Study in Aesthetic Despair." Contemporary Literature, 14 (Winter 1973), 31-48.
- Jones, Robert Emmett. "Caligula, the Absurd and Tragedy." Kentucky Foreign Language Quarterly, V, 123-127.
- Lailou-Sayona, Jeannette. "La Pièce à l'intérieur de la Pièce et la notion d'art dans Caligula." Revue des Lettres modernes, 419-24 (1975), 77-94.
- Lewis, R.W.B. "Caligula or the realm of the impossible." Yale French Studies, 25 (Spring 1960), 50-58.
- Reed, Peter J. "Judges in the Plays of Albert Camus." Modern Drama, V, 47-57.
- Sonnenfeld, Albert. "Albert Camus as Dramatist: The Sources of his failure." Tulane Drama Review, IV, 106-123.
- Virtanen, Reino. "Le Malentendu and some Analogues." Comparative Literature, X, 232-240.

D'autres oeuvres consultées

- Beckett, Samuel. Comédie et actes divers. Paris: Editions de Minuit, 1972.
- . En Attendant Godot. Paris: Editions de Minuit, 1952.

- Beckett, Samuel. Oh les beaux jours. Paris: Editions de Minuit, 1974.
- Bernard, Jean-Jacques. Martine. Paris: Editions Albin Michel, 1925.
- . Mon ami le théâtre. Paris: Editions Albin Michel, 1958.
- . Nationale 6. Paris: Editions Albin Michel, 1936.
- Cocteau, Jean. Oeuvres complètes. Vol. VII. Paris: Marguerat, 1946-51.
- Gassner, John. "Forms of Modern Drama." Comparative Literature, 7 (1965), 129-42).
- Hubert, Renée Riese. "The Paradox of Silence: Samuel Beckett's Plays." Mundus Artium, 2iii (1969), 82-90.
- Ibsen, Henrik. Four Major Plays, Vol 1. New York: New American Library Ltd., 1965.
- Klein, Maxine. "The Philosopher-Dramatists." Drama Survey, 6, 278-87.
- Kowzan, Tadeusz. Littérature et Spectacle. Paris: Editions Mouton, 1975.
- Knowles, Dorothy. La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890. Genève: Slatkine Reprints, 1972.
- Sarraute, Nathalie. Le silence. Paris: Editions Gallimard, 1967.
- Sartre, Jean-Paul. Huis-Clos suivi de Les Mouches. Paris: Gallimard, 1947.
- . Un théâtre de situations. Paris: Editions Gallimard, 1973.
- Tchekhov, Anton. The Major Plays. New York, New American Library Ltd., 1964.
- Ubersfeld, Anne. Lire le théâtre. Paris: Editions Sociales, 1977.
- Williams, Raymond. Modern Tragedy. Stanford, California: Stanford University Press, 1966.