Document généré le 27 avr. 2024 04:59

Jeu
Revue de théâtre

Albert Camus : le bonheur et la révolte

Diane Godin

Numéro 65, 1992

URI : https://id.erudit.org/iderudit/29665ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Godin, D. (1992). Albert Camus : le bonheur et la révolte. *Jeu*, (65), 104–107.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1992

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Albert Camus : le bonheur et la révolte

Diane Godin

> Il faut beaucoup de temps pour aller à Djémila. Ce n'est pas une ville où l'on s'arrête et que l'on dépasse. Elle ne mène nulle part et n'ouvre sur aucun pays. C'est un lieu d'où l'on revient. La ville morte est au terme d'une longue route en lacet qui semble la promettre à chacun de ses tournants et paraît d'autant plus longue. Lorsque surgit enfin sur un plateau aux couleurs éteintes, enfoncé entre de hautes montagnes, son squelette jaunâtre comme une forêt d'ossements, Djémila figure alors le symbole de cette leçon d'amour et de patience qui peut seule nous conduire au cœur battant du monde[1].

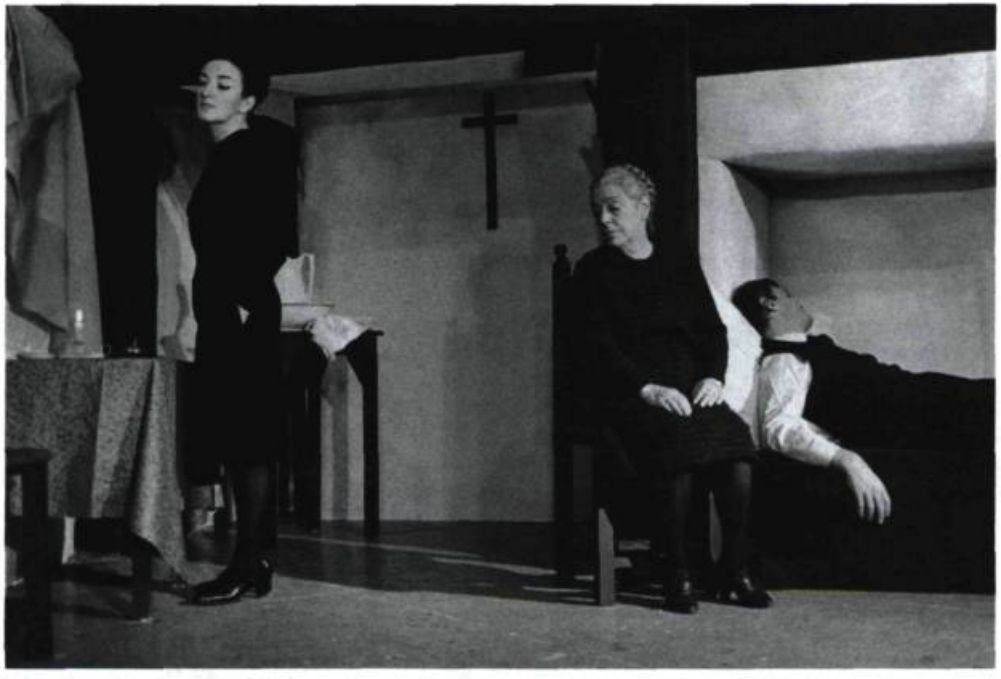
Il est de ces auteurs qui font d'un simple décor un paysage immense. S'ils entrent dans l'Histoire, ce n'est certes pas pour s'y perdre mais, le pied en accord avec la terre et le regard posé sur l'innocence, pour en déceler toute la mesure. L'œuvre de Camus témoigne. Mais c'est peu dire, et j'ajouterais que son legs le plus précieux est celui de l'intelligence.

À première vue, le théâtre semble n'occuper qu'une part infime dans l'ensemble de l'œuvre. Loin pourtant d'être pour Camus une activité marginale ou un caprice d'intellectuel, le théâtre tient une place privilégiée dans sa vie[2] comme dans le parcours de sa pensée.

L'œuvre de Camus s'inscrit dans une époque de bouleversements politiques et idéologiques. C'est l'époque post-nietzschéenne de l'existentialisme athée et du sentiment de l'absurde dont Camus, avec Sartre, est l'un des plus solides représentants. C'est aussi, à l'avant-scène de ces considérations sur l'existence, celle d'une Europe secouée par le fléau du fascisme, la fièvre montante des procès et le catéchisme de gauche. Entre 1938 et 1948, Camus écrit les quatre pièces qui forment l'essentiel de son œuvre théâtrale[3] : *le Malentendu, Caligula, l'État de Siège,* adapté de son roman *la Peste* à la demande de Jean-Louis Barrault, et *les Justes.*

Si l'on peut certainement parler d'un théâtre de l'absurde, il est toutefois essentiel d'en préciser le sens et la portée. L'absurde pour Camus n'est ni un concept-fantôme étranger aux mouvements qui portent nos actes, ni un terme philosophique qu'il suffit de décrire. Même si, notamment dans *l'Étranger* et *le Malentendu,* l'auteur s'appliquera à représenter l'absurde à travers la tragédie du

1. *Noces* suivi de *l'Été,* Paris, Gallimard, 1959, p. 26.
2. De 1935 à 1938, l'activité théâtrale de Camus est considérable : tournées à travers l'Algérie avec la troupe de Radio-Alger, fondation, en 1937, de l'Équipe qui, s'inspirant des principes de Copeau (primauté de l'acteur et du texte), donne des représentations en plein air ou dans des petites salles de quartiers. On y joue Rojas, Vildrac, Courteline, Synge, Gide et Dostoïevski. En 1938, Camus met en scène *les Frères Karamazov* et commence la rédaction de *Caligula.*
3. Parmi ses œuvres publiées, on compte également six adaptations théâtrales, soit *la Dévotion à la croix* de Pedro Calderon (1953), *les Esprits* de Pierre de Larivey (1953), *Un cas intéressant* de Dino Buzzati (1955), *Requiem pour une nonne* de William Faulkner (1956), *le Chevalier d'Olmedo* de Lope de Vega (1957) et *les Possédés* de Dostoïevski (1959). (Les dates mentionnées sont celles des créations à la scène. N.d.l.r.)



L'une des rares mises en scène de Camus au Québec : *le Malentendu*, monté par Yvette Brind'Amour au Rideau Vert en novembre 1967. Sur la photo : Yvette Brind'Amour, en Martha, avec Marthe Thierry dans le rôle de la Mère et Gérard Poirier dans celui de Jan. Photo : André Le Coz.

quotidien et l'absence de vérité, la vision camusienne de l'absurde s'arrête là où commence la nécessité de fonder une réflexion à la fois logique et morale qui, telle un miroir fidèle, ouvre sur la reconnaissance de l'autre comme soi-même. Non pas le sentiment de l'absurde, mais l'absence d'un sentiment d'identification : voilà la véritable tragédie.

«Le Malentendu»

Lorsque *le Malentendu* est joué au Théâtre des Mathurins dans le Paris de 1944, Camus a d'ores et déjà terminé la rédaction de *Caligula*. Seconde pièce au répertoire de son œuvre théâtrale, *le Malentendu* est cependant plus près du propos mis de l'avant dans *l'Étranger* — auquel, d'ailleurs, Camus emprunte la trame dramatique[4] — que de ce que j'appellerai ici le cycle de la peste où le fléau, qu'il s'agisse d'un empereur romain atteint d'un excès de logique (*Caligula*) ou d'un tyran de Cadix en mal d'organisation (*l'État de siège*), implique un bouleversement qui force le progrès dramatique. Sa dernière pièce, *les Justes*, sera pour lui l'occasion d'inscrire la valeur de l'homme au sommet d'une *équation* où l'assassinat politique, péniblement, tente de se justifier.

Le ton et le paysage diffèrent dans *le Malentendu*. Ici, Camus donne tout son poids à la force tragique du destin auquel Dieu lui-même, personnifié par un vieux serviteur silencieux, reste insensible. C'est que «personne n'est jamais reconnu», dira Martha à la femme du frère qu'elle vient d'assassiner, perdant avec lui tout espoir de bonheur au pays du soleil. Car c'est bien le bonheur que Jan venait

4. Les lecteurs de *l'Étranger* se souviendront peut-être de ce petit bout de journal que Meursault trouve dans sa cellule de prisonnier et où il est rapporté un fait divers : «Un homme était parti d'un village tchèque pour faire fortune. Au bout de vingt-cinq ans, riche, il était revenu avec une femme et un enfant. Sa mère tenait un hôtel avec sa sœur dans son village natal. Pour les surprendre, il avait laissé sa femme et son enfant dans un autre établissement, était allé chez sa mère qui ne l'avait pas reconnu quand il était entré. Par plaisanterie, il avait eu l'idée de prendre une chambre. Il avait montré son argent. Dans la nuit, sa mère et sa sœur l'avaient assassiné à coups de marteau pour le voler et avaient jeté son corps dans la rivière. Le matin, la femme était venue, avait révélé sans le savoir l'identité du voyageur. La mère s'était pendue. La sœur s'était jetée dans un puits.» *L'Étranger*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1957, p. 124.

Camus, en coulisse, assiste à une scène de *Caligula* (Gérard Philipe), créé au Théâtre Hébertot en 1945. Photo tirée de l'ouvrage de Morvan Lebesque, *Camus*, Seuil, 1963, p. 55.

offrir à sa mère et à sa sœur. Ce bonheur de vivre et d'aimer que l'ignorance jette à la rivière faute d'en reconnaître la source et l'abondance. Une histoire à la fois «invraisemblable» et «naturelle», commente Meursault dans *l'Étranger*, et l'on ne sait jamais si l'invraisemblance procède de la nature ou la nature de l'invraisemblance. Mais pourquoi ce silence de Jan sur sa véritable identité? C'est que, pour son plus grand malheur, il sait qu'on ne retrouve pas «naturellement» le pays de son enfance : encore faut-il le pénétrer et le connaître en étranger, à la fois témoin et victime de son appartenance. Pour Martha, les choses sont plus simples : elle agit, et son action ne saurait tolérer d'autres vues que celle dictée par son désir d'évasion. Surtout pas de tendresse, cette chose trop humaine qui entrave l'action et compromet l'idéal d'une terre promise. Il est troublant toutefois de voir ce pays idéal «où les fleurs éclosent par milliers au-dessus des murs blancs» (Jan) exhaler un parfum de mort dans la bouche de Martha :

> Je n'ai plus de patience en réserve pour cette Europe où l'automne a le visage du printemps et le printemps l'odeur de misère. Mais j'imagine avec délices cet autre pays où l'été écrase tout, où les pluies d'hiver noient les villes et où, enfin, les choses sont ce qu'elles sont.
> (Acte II, scène 1)

Des années de meurtre et de vol ont créé ce paysage intérieur. Et ce que Jan prend pour un langage humain («[...] il me semble que, pour la première fois, vous venez de me tenir un langage humain.») n'est qu'un malentendu où n'intervient aucune vérité soumise à l'ordre naturel des choses. Mais que l'invraisemblance inscrive l'ordre de l'impossible dans celui du possible, cela n'a qu'une importance relative pour Camus. Ce qui compte en revanche, c'est la fidélité à l'homme.

«Caligula»

«Les hommes meurent et ils ne sont pas heureux» (*Caligula*, Acte I, scène 4). C'est là une vérité à la fois grave et puérile. Si la révolte de Martha s'inscrit dans la limite d'une perspective individuelle injustement privée de bonheur, celle de Caligula répond à la volonté d'une substitution : la seule vérité étant celle de l'absurde et de l'arbitraire, lui, Caligula, est donc libre d'exercer le «métier ridicule» des dieux en se faisant à la fois l'auteur et le protagoniste de la tragédie terrestre. Son drame, en outre, est de ne pouvoir s'identifier ni aux dieux, dont il raille la puissance illusoire, ni aux hommes, à qui il manque cette passion de vivre qu'il porte en lui comme la souffrance d'un désir hors d'atteinte :

> Tout a l'air si compliqué. Tout est si simple pourtant. Si j'avais eu la lune, si l'amour suffisait, tout serait changé. Mais où étancher cette soif? Quel cœur, quel dieu auraient pour moi la profondeur d'un lac? (*S'agenouillant et pleurant.*) Rien dans ce monde, ni dans l'autre, qui soit à ma mesure.
> (Acte IV, scène 14)

Voilà bien la plainte d'un enfant qui, privé de ses illusions, refuse de devenir un homme. C'est qu'il n'a pas compris que, poussé à bout, l'accord entre la pensée et les actes procède d'une logique de la destruction dont il sera la victime autant que le créateur.

Si les spectateurs qui assistent aux premières représentations de *Caligula*, en 1945, ont pu y voir un tableau des événements récents et un appel à la solidarité contre la tyrannie, Camus résume toutefois l'essentiel de son propos dans un élément du décor qui relègue la perspective historique au tout dernier plan. Il s'agit bien entendu de ce miroir auquel Caligula revient continuellement tel un Narcisse aveugle aux âmes qui l'entourent. C'est sans doute, comme le disait Camus, «la plus humaine» et «la plus tragique» des erreurs, celle qui consiste à ne pas regarder sa propre image dans le miroir du monde. ●