

Le malentendu ou le mal attendu: du quiproquo au tragique camusien dans *Le Malentendu* (2014) et dans *Caligula* (1993) de Albert Camus

SIDIBÉ Moussa

Maître-Assistant

Enseignant-Chercheur

Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)

Département de Lettres Modernes

sidibmoussa@hotmail.fr

Résumé: Le quiproquo est un fondement du tragique dans *Caligula* et *Le Malentendu* d'Albert Camus. Les situations déplorables sont engendrées par des mésinterprétations liées au discours et aux actes des personnages. De plus, l'intrigue révèle des réalités historiques et contemporaines. Cette nouvelle forme du tragique est réaliste et invite à la (re)valorisation des valeurs humaines. Par ailleurs, le malentendu se déploie par le biais de l'ingratitude qui consiste à offrir volontairement ou involontairement des services à une personne ou à une collectivité sans contrepartie. Cependant, il arrive que l'effort fourni soit non seulement déconsidéré, mais aussi sanctionné.

Mots clés: Quiproquo, Tragique, Discours, Actes, Réaliste

The misunderstanding or the expected evil: from the misunderstanding to the camusian tragic in *The Misunderstanding* (2014) and in *Caligula* (1993) by Albert Camus

Abstract: The misunderstanding is a foundation of tragedy in *Caligula* and *The Misunderstanding* by Albert Camus. Deplorable situations are generated by misinterpretations linked to the speech and actions of the characters. In addition, the plot reveals historical and contemporary realities. This new form of tragedy is realistic and invites the (re)valuation of human values. Furthermore, misunderstanding unfolds through ingratitude which consists of voluntarily or involuntarily offering services to a person or a community without compensation. However, it happens that the effort made is not only discredited, but also punished.

Keywords : Quidproquo, Tragic, Speech, Actions, Realistic

Introduction

La littérature est considérée comme un moyen d'expression incontournable pour ses usagers. Que ce soit au niveau continental ou régional, elle s'avère l'outil idéal pour exposer les faits sociaux aussi bien euphoriques que mélancoliques. Le XX^e siècle en occident est marqué par des troubles dont les séquelles sont encore présentes de nos jours. Les plus flagrants sont les deux guerres mondiales et surtout l'Occupation¹ qui ont à la fois montré la faillite de la Raison et désenchanté les Occidentaux. Ce qui amène Paul Valéry à avouer : « Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles » (P. Valéry, 2000, p. 405-414.). Ce vandalisme fait échos dans les écrits contemporains à travers la subversion des canons esthétiques et le renouvellement thématique avec une accentuation sur le tragique. Dans ce contexte, les auteurs exposent la détérioration des valeurs de l'espèce humaine afin de saisir les motivations et les enjeux de leurs actes barbares. C'est dans cette dynamique que s'inscrit Albert Camus avec *Le Malentendu* (2014) et *Caligula* (1993) dans lesquelles il transpose des faits tragiques et ironiques.

Inspirées respectivement de faits contemporains et historiques, lesdites pièces abordent le sujet de la passion du pouvoir, de l'être et du matériel sous un prisme tragico-comique. D'où l'intitulé du sujet : « Le malentendu ou le mal attendu : du quiproquo au tragique camusien dans *Le Malentendu* et *Caligula* d'Albert Camus ». Alors, comment le quiproquo conduit-il au tragique dans les pièces d'Albert Camus ? Quelles sont les idéologies qui s'en dégagent ?

Pour répondre à ces interrogations, la sociocritique sera d'une aide appréciable. Elle est définie, par P. Pavis (2015, p. 330) comme une « Méthode d'analyse des textes qui se propose d'examiner le rapport du texte au social, d'étudier "le statut du social dans le texte et non le statut social du texte" ». Et, en tant que telle, elle « cherche la manière dont le social s'inscrit dans la structure du texte : structure de la fiction, structure de la fable et spécificités de l'écriture ; elle se veut "une poétique de la société, inséparable d'une lecture de l'idéologique dans ses possibilités textuelles" » (Id., p. 330).

Trois parties essentielles structurent notre travail. La première s'intitule l'analyse indicielle du quiproquo conduisant au tragique

La deuxième, intitulée le fonctionnement du quiproquo au tragique dans *Le Malentendu* et *Caligula* décrypte les modalités discursives du tragique lié au quiproquo et permet d'identifier du quiproquo au tragique dans les didascalies. Quant à la troisième partie, elle met en évidence les enjeux du tragique camusien inhérent au quiproquo.

1. L'analyse indicielle du quiproquo conduisant au tragique

De l'époque antique avec Aristote jusqu'à l'ère classique avec N. Boileau, les règles de la tragédie restent quasiment intactes. Cependant, à partir du XIX^e siècle, Victor Hugo révèle son désir de la liberté artistique dans la *Préface de Cromwell* (2009). Depuis lors, les fondements du tragique ne cessent de foisonner dans le champ théâtral. Chez Albert Camus, le quiproquo demeure l'une des sources du tragique comme dans *Le Malentendu* et *Caligula*.

¹ Période de l'occupation allemande de la France. Elle s'étend de juin 1940 jusqu'à la libération en août 1944.

1.1. Le quiproquo: un manège d'incompréhensions tragiques

La farce et la comédie sont des genres qui visent à susciter le rire chez le lecteur/spectateur. En effet, dans « sa pratique, le jeu théâtral recourt quelquefois au comique dont la manifestation s'observe dans le rire » (B. Kamagaté, 2007, p. 173-185). Les réflexions portées sur le rire ne datent pas d'aujourd'hui. C'est ce qui nous amène Bergson à dire ceci : « Les plus grands penseurs, depuis Aristote, se sont attaqués à ce petit problème [réflexion sur le rire], qui toujours se dérobe sous l'effort, glisse, s'échappe, se redresse, impertinent défi jeté à la spéculation philosophique » (H. Bergson, 1924, p. 9).

Autrement dit, la question du rire a été l'objet d'écriture de nombreux théoriciens. Cela a sans doute un lien avec l'intérêt que les auteurs de farces et comédies lui accordent. Soutirer le sourire au lecteur/spectateur semble impossible sans le recours au quiproquo. Il demeure donc le socle de la farce médiévale et de la comédie classique. En effet, le quiproquo consiste à prendre un être, un objet ou une situation pour une autre. Il s'agit d'erreurs aux conséquences potentiellement graves dans la réalité. Du point de vue étymologique,

Farce viendrait du féminin de *farsus* qui, en bas-latin, signifie « la chose qui sert à remplir ou à bourrer ». *Farsa* serait, à son tour, une transformation du verbe *farciare* qui, en latin classique, veut dire *remplir, farcir*. Le terme a donc eu un sens d'abord culinaire : mélange de viandes garnissant une volaille puis, par extension, le sens de « mélange de divers langages ou dialectes ». (N. Leroux, 1979, p. 87-107).

Ainsi, on comprend que la farce met en scène les réalités quotidiennes du milieu populaire. Elle se fonde sur trois (03) critères formels : la brièveté de l'intrigue, la versification et les personnages sont peu. Quant aux thèmes développés, ils tournent autour de l'imposture, l'escroquerie, la vantardise, « les calembours, les allusions « obscènes », sexuelles ou scatologiques, les quiproquos. » (N. Leroux, 1979, p. 87-107).

Au XVII^e siècle, le genre comique étendra forme et fond pour tenter de rivaliser avec la tragédie abondamment mise en valeur à l'époque. L'unique acte que comportait la farce est triplé à l'ère classique. En réalité, pour une question sans doute concurrentielle, les comédies classiques se font en cinq (05) actes autant que les pièces tragiques. Ce n'est que des années plus tard qu'elles seront faites en trois (03) actes avec une intrigue plus longue et de nombreux personnages. Parmi les auteurs phares, on a Molière avec une trentaine de pièces, Pierre Corneille, Jean Racine, William Shakespeare, etc. La complémentarité entre la comédie médiévale et classique repose sur le quiproquo. Plus tard, le quiproquo, fondé sur les présupposées, les insinuations, les sous-entendus, s'impose comme un ingrédient majeur du tragique. Dans *Le malentendu* et *Caligula*, le quiproquo se manifeste à plusieurs niveaux : Acte I, Scène 8, p. 43 dans *Le Malentendu* ; Actes I, Scène VII, p. 54-55 dans *Caligula* ; Acte III, Scène 1, p. 84 dans *Le Malentendu* ; Acte II, Scène X, p. 91-92 dans *Caligula* ; etc.

1.2. Les figures de rhétorique, synonymes du quiproquo tragique

Le tragique engendré par les figures de style s'appuie sur « des actes de langage indirects et implicites, une argumentation et des figures de rhétorique à visée polémique et persuasive. (...) Elle repose sur une dimension vexatoire à l'adresse d'un groupe ou d'une personne (...) ». (B. Fracchiolla et alii, 2013, p. 9-16). Parmi ces figures, nous avons l'ironie, l'euphémisme, l'antiphrase,

la prétérition, etc. Ces figures « font varier le sens dénotatif du maximum au minimum ou du plus au moins » (G. Molinié, p. 117). Dans le corpus, se présentent l'ironie et la prétérition.

Selon la vision² molinienne, la figure de l'ironie est un procédé qui consiste à énoncer quelque chose tout en désignant le contraire. Le déchiffrement du sens réel de l'énoncé n'est donc possible que si et seulement si le lecteur/spectateur se réfère au contexte d'énonciation. La mésinterprétation de ce double niveau du langage est parfois une source de conflit. En réalité, elle occasionne le retournement d'une situation sarcastique en une situation triste. Cela se présente dans *Le Malentendu* où Martha utilise la figure macrostructurale de l'ironie pour se moquer de l'amour maternel : « Bel amour qui vous oubliera vingt ans ! » (p. 84). C'est une invective qui ne dissuade pas La Mère de se suicider. Dans *Caligula*, Scipion en fait usage pour voiler la vision réelle qu'il a de l'Empereur. Il feint de le flatter : « Elle me console de n'être pas César. » (p. 99) avant de le disgracier : « Et quelle immonde solitude doit être la tienne ! » (p. 105). La disgrâce est pénible pour Caligula. La tirade suivante l'atteste :

CALIGULA : La solitude ! Tu la connais, toi, la solitude ? Celle des poètes et des impuissants. La solitude ? Mais laquelle ? (...) 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 présence qui est la mienne, je pouvais goûter la vraie, le silence et le tremblement des arbres. La solitude ! Mais non, Scipion. Elle est peuplée de grincements de dents et tout en entière retentissante de bruits et de clameurs perdues (*Caligula*, Acte II, Scène XIV, p. 105).

Les exclamations et interrogations qui inondent la tirade ci-dessus sont une preuve de la remontrance de Caligula envers lui-même. Sa condition n'a rien de désirable. Cette tirade justifie l'ironie qui blâme sa posture.

La prétérition est une figure macrostructurale qui consiste à mentionner quelque chose (un fait, des propos, etc.) tout en donnant l'impression de le taire. De façon explicite,

La prétérition consiste essentiellement, pour le locuteur, dans le fait d'annoncer explicitement qu'il va faire abstraction d'une chose tout en la mentionnant. L'énonciateur fait comprendre son intention de ne pas livrer une certaine information, et, ce faisant, la transmet quand même. (F. S. Henkemans, 2009, p. 1-12).

Alors, on parle de prétérition quand on affirme de ne pas faire ce qu'on fait séance tenante. Dans le contexte tragique, l'énoncé de la prétérition est désobligeant. Dans le corpus, on perçoit cette figure dans ces propos : « Je ne voudrais pas te blesser maintenant, Martha mais il est vrai que ce n'est pas la même chose. C'est moins fort. » (*Le Malentendu*, p. 84) et « Ne t'offense pas, Caius, de ce que je vais te dire. Mais tu devrais d'abord te reposer. » (*Caligula*, p. 49). C'est une réaction inacceptable pour l'Empereur :

CALIGULA : Cela n'est pas possible, Hélicon, cela ne sera plus jamais possible.

HÉLICON : Et pourquoi donc ?

CALIGULA : Si je dors, qui me donnera la lune ?

HÉLICON : Cela est vrai (*Caligula*, Acte I, Scène IV, p. 49-50).

² Cette perception de l'ironie n'est pas la même que celle de Catherine Fromilhague. Cette dernière parle plutôt d'antiphrase ou d'antiphrase ironique.

Ainsi les figures macrostructurales de l'ironie et de la prétérition conduisent-elles au tragique. Le caractère préjudiciable de ces procédés réside dans l'échec de l'intention visée. Lorsque le destinataire évoque le contraire de sa pensée ou qu'il indique de taire ce qu'il dit ouvertement conduit à des situations tragiques

2. Le fonctionnement du quiproquo au tragique dans *Le Malentendu* et *Caligula*

Caligula et *Le malentendu* d'Albert Camus sont des pièces fortement marquées par le quiproquo qui se solde par le tragique. Dans le corpus, le phénomène se manifeste à travers les modalités discursives et les didascalies.

2.1. Les modalités discursives du tragique lié au quiproquo

La communication est un fait automatique qui fait oublier parfois ses forces néfastes en situation discursive. En réalité, d'une façon volontaire ou involontaire, les propos énoncés peuvent choquer, blesser l'auditoire. C'est la posture tragique du discours. Dans le dialogue, le tragique se situe dans le lexique. C'est pourquoi, la maîtrise des signifiants et signifiés des mots importe beaucoup dans l'étude sémantique d'un énoncé. Les malentendus langagiers qui aboutissent à des situations tristes se perçoivent à travers les présupposés, les insinuations et l'euphémisme.

Les présupposées sont une supposition inexprimée discursivement. Ils se fondent « tantôt sur la définition précise des rapports de force existant entre les personnages dans la situation d'échange (...), tantôt sur la connaissance des enjeux idéologiques qui sont présents dans le discours sans qu'il n'en soit jamais vraiment questions. (M. Pruner, 2012, p. 104). En clair, le destinataire usant du présupposé possède la capacité de cerner sans effort la vision idéologique de son destinataire³. Il se matérialise dans les discours des personnages à la scène 8 de l'acte I de *Le Malentendu* comme le souligne l'extrait ci-dessous :

LA MÈRE : Je sais que tu as raison. Mais avoue que ce voyageur ne ressemble pas aux autres.

MARTHA : Oui, il est trop distrait, il exagère l'allure de l'innocence. Que deviendrait le monde si les condamnés se mettaient à confier au bourreau leurs peines de cœurs ? C'est un principe qui n'est pas bon. Et puis son indiscretion m'irrite. Je veux en finir (*Le Malentendu*, Acte I, Scène 8, p. 43).

L'on remarque que le quiproquo résulte d'une interprétation erronée des propos de La Mère. En réalité, en constatant la singularité du nouveau client, La Mère tente de dissuader Martha de son meurtre. Cependant, Martha pense que La Mère l'invite à précipiter l'homicide. L'emploi du présent de l'indicatif et de l'affirmatif attestent la fausse interprétation de la réplique de La Mère qui conduit à la mise à mort de Jan. Dans *Caligula*, dès l'acte premier, l'interprétation erronée de l'intention de l'Intendant se solde par une tragédie. En réalité, après plusieurs jours d'absence, Caligula revient au palais et écoute les raisons d'inquiétude de ses sujets. L'Intendant parle du trésor en ces termes : « Enfin, de toute façon, tu as à régler quelques questions concernant le Trésor public. » (*Caligula*, p. 54). L'Empereur présuppose être en face d'un égocentrique. Pour lui, Mereia estime que les finances sont au-dessus de toutes les questions humaines. Dès lors, l'empereur affirme:

³ L'*Avare* de Molière où Harpagon postule de se faire dérober sa bourse par La Flèche, valet de son fils Cléante,

CALIGULA : Écoute-moi bien, imbécile. Si le Trésor a de l'importance, alors la vie humaine n'en a pas. Cela est clair. Tous ceux qui pensent comme toi doivent admettre ce raisonnement et compter leur vie pour rien puisqu'ils tiennent l'argent pour tout (*Caligula*, Acte I, Scène VIII, p. 55-56).

L'on constate un malentendu entre l'Intendant et Caligula dans la mesure où l'Intendant fait une juxtaposition et non une hiérarchisation. Incompris par l'empereur, cet échange suscite des injures, l'appauvrissement et la mort de plusieurs sujets du royaume. À cela, s'ajoute l'attitude malintentionnée des insinuations dans *Le Malentendu* liée au prédicat « partir ». En effet, le transfert de sens de « partir » de l'aubergiste Martha confond Jan. Cela se voit à travers l'extrait ci-dessous :

JAN : Il faut bien que je m'y habitue. Laissez-moi un peu de temps.

MARTHA : Vous partez bientôt. Vous n'aurez le temps de rien.

JAN : (...) On dirait, vraiment, que vous cherchez vraiment à me persuader de partir.

MARTHA : Ce n'est pas tout fait ma pensée. Mais il est vrai que ma mère et moi hésitions beaucoup à vous recevoir.

JAN : J'ai pu remarquer au moins que vous ne fassiez pas beaucoup pour me retenir.

MARTHA : Non, ce n'est pas cela. (...) Mais c'est avec vous que nous comprenons à quel point nous avons abandonné l'idée de reprendre notre ancien métier (*Le Malentendu*, Acte II, Scène 1, pp. 54-55).

L'impératif « Vous partez bientôt » et l'imparfait « ma mère et moi hésitions beaucoup à vous recevoir » font penser au congédiement. Cependant, une lecture approfondie du syntagme verbal « reprendre notre ancien métier » nous révèle la véritable intention de Martha : assassiner son client. Mais avec Caligula, l'insinuation est volontaire puisque l'Empereur fait des allusions pour simplement assouvir ses caprices. Le tragique est causé par l'inexactitude de ses insinuations. En vérité, quand Caligula aperçoit Mereia en train d'avalier le contenu d'un flacon, il l'accuse de l'incriminer :

CALIGULA : Réponds-moi. Si tu prends un contrepoison, tu me prêtes par conséquent l'intention de t'empoisonner.

MEREIA : Oui..., je veux dire... non.

CALIGULA : Et dès l'instant où tu crois que j'ai pris la décision de t'empoisonner, tu fais ce qu'il faut pour t'opposer à cette volonté. Cela fait deux crimes, et une alternative dont tu ne sortiras pas (*Caligula*, Acte II, Scène X, p. 92-93).

L'adverbe « si » et la locution adverbiale « par conséquent » témoignent du raisonnement inexact de Caligula. Il parle d'une insinuation qui n'a jamais eu lieu. C'est un malentendu qui coûtera la vie à Mereia. On comprend donc que les insinuations sont des pensées intérieures, des stratégies discursives qui peuvent offenser le récepteur.

Aussi, l'euphémisme atténue une situation pour éviter de choquer l'auditoire. Dans le domaine tragique, cet objectif de sobriété n'est pas atteint. La sympathie de Jan envers Martha illustre cet état de fait : « La vie ne doit pas être gaie pour vous ? Ne vous sentez-vous pas très seules ? » (p. 33). À travers ces interrogations, Jan se prive d'étaler crûment la vie misérable que mènent les gérants de l'auberge pour ne pas les offenser. Et pourtant, il n'obtient que la colère de Martha comme l'illustre cet avertissement :

MARTHA : Écoutez, je vois qu'il me faut vous donner un avertissement. Le voici. En entrant ici, vous n'avez que des droits d'un client. En revanche, vous les recevez tous. Vous serez bien servi et je ne pense pas que vous aurez un jour à vous plaindre de notre accueil. Mais vous n'avez pas à vous soucier de notre solitude, comme vous ne devez pas vous inquiéter de nous gêner, d'être importun ou de ne l'être pas. Prenez la place d'un client, elle est à vous de droit. Mais n'en prenez pas plus (*Le Malentendu*, Acte I, Scène 5, p. 33).

Martha ne marmonne pas avec son client indiscret et sympathique. C'est un malentendu assez embarrassant pour Jan. Dans *Caligula*, la pondération discursive se perçoit dans cette assertion d'Hélicon adressée à Scipion : « Je sais que les jours passent et qu'il faut se hâter de manger » (p. 98). Véritablement, les expressions « que les jours passent » et « qu'il faut se hâter de manger » sont toutes les deux des propositions subordonnées complétives. Elles véhiculent, de façon limpide, l'idée selon laquelle la mort est à la trousse de tous. Cependant, au lieu de faire preuve de méfiance, Scipion expose son arrogance face à l'Empereur quand il dit : « Oh ! le monstre, l'infecte monstre. (...) Quel cœur ignoble et ensanglanté tu dois avoir. (...) Comme je te plains et comme je te hais » (p. 104). Le vocabulaire dépréciatif caractérisé par le nom « monstre », les adjectifs « ignoble » et « ensanglanté » et les verbes « plains » et « hais » démontre l'effet négatif de l'euphémisme sur Scipion. Au lieu d'adoucir sa colère, il le pousse à projeter des insultes à l'endroit de Caligula. C'est une incompréhension qui symbolise le tragique camusien. En dehors des dialogues, les didascalies révèlent aussi le tragique causé par des incompréhensions.

2.2. Du quiproquo au tragique dans les didascalies

Le « texte dramatique, par son hétérogénéité fondatrice, est un texte polyphonique, circonscrit qu'il est par une couche textuelle qui ne sera pas dite par les personnages actants. » (V. Sidibé, 2007, p. 379-392.) Il s'agit des didascalies. La couche didascalique qui renseigne sur les faits inexprimés dans les discours des personnages regorge de même le quiproquo conduisant au tragique. Dans cette analyse, il est pris en charge par l'hypocrisie et l'ingratitude.

L'hypocrisie est une forme de jeu qui consiste à déguiser le véritable statut, l'opinion, les émotions. On s'imprègne des caractères qu'on n'a pas. L'exposition de la manifestation de l'hypocrisie aboutit à une situation déplorable dans *Le Malentendu*. En effet, Martha fait semblant d'accepter la proposition de sa mère en ce qui concerne le report du meurtre de leur client et passe aussitôt à l'acte. Les didascalies proxémique et kinésique phrastiques suivantes l'attestent : « La sœur entre avec un plateau » (p. 62) et « Elle met le plateau sur la table » (p. 63). Les verbes d'actions « *entre* » et « *met* » témoignent de l'extrémisme de Martha. Malheureusement, La Mère découvre sa trahison et riposte en la privant de ce qu'elle avait de plus précieuse : sa maman. Anéantie, Martha se suicide. Dans *Caligula*, l'hypocrisie provient du communiqué annonçant l'agonie de l'Empereur. C'est une bonne nouvelle pour les patriciens mais ils feignent leur allégresse. On la découvre par le biais des didascalies verbales : « Les patriciens accourent autour d'elle. » et adjectivales : « *exagéré* » et « *pénétré* » (p. 152). Malheureusement, ils sont démasqués et punis comme l'indique la didascalie adverbale « *vaguement inquiet* » et la didascalie verbale « On entraîne le troisième patricien qui résiste et hurle » (p. 152-153). Le syntagme nominal « Un silence », l'adjectif qualificatif « *inquiet* » et les verbes d'actions « *résiste* » et « *hurle* » mettent en relief l'angoisse des hypocrites. Leur jeu se retourne contre eux : l'un perd une fortune et l'autre, sa vie. L'on assiste à une comédie qui se termine mal.

Par ailleurs, le malentendu se déploie par le biais de l'ingratitude qui consiste à offrir volontairement ou involontairement des services à une personne ou à une collectivité sans contrepartie. Cependant, il arrive que l'effort fourni soit non seulement déconsidéré, mais aussi sanctionné comme dans *Le Malentendu*. En réalité, afin de rendre sa fille heureuse, La Mère l'aide à endormir, à dépouiller et à assassiner leurs clients. La fatigue (« avec lassitude » (p. 12), « Elle rit faiblement » (p. 12) ne l'empêche pas d'agir. En dépit de tous ces actes de déférence, La Mère est sujette de déconsidération par Martha. À l'évidence, la méconnaissance des efforts de La Mère est une panoplie d'impolitesse. Les didascalies expressives adverbiales « avec défi » (p. 70), « avec force et impatience » (p. 72) et la proxémique phrastique « elle vient vers elle, et avec violence » (p. 85) justifient l'indifférence de la fille envers sa mère.

Dans *Caligula*, l'ingratitude se voit par le truchement des actions d'Hélicon. Ce dernier découvre, en effet, une conjuration qui mettrait fin au règne et à la vie de l'Empereur Caligula. Inquiet, il s'empresse de l'informer. Néanmoins, Caligula fait preuve d'indifférence. On le découvre à travers la didascalie adjectivale « absorbé par les soins de ses pieds » (p. 120). Caligula prête à peine de l'attention à son coénonciateur. Aussi, la didascalie adverbiale « comme s'il n'avait pas entendu » dévoile le simulacre du maître. L'attitude de Caligula suggère une offense d'Hélicon puisque « Hélicon se détourne avec dépit et se tait, immobile » (p. 122).

Le quiproquo est le fondement du tragique camusien. C'est un phénomène que l'on repère aussi bien dans la couche dialogique que didascalique. Mais quel sont ses enjeux de la dramatisation du quiproquo conduisant au tragique chez Camus ?

3. Les enjeux du tragique camusien inhérent au quiproquo

Le Malentendu et *Caligula* d'Albert Camus exposent des faits tragiques. Cependant, ces derniers, avec les mutations sémantiques du tragique au théâtre, découlent essentiellement du quiproquo. Pour ce faire, le tragique ironisé rend compte de l'aspiration à la liberté à travers le réalisme dans l'écriture.

3.1. L'aspiration à la liberté et la valorisation des valeurs humaines

La liberté est un bien social de première importance. Mieux, elle est une raison de vie. Cela permet à Fichte d'affirmer ceci : « La fin unique de la vie est donc de faire usage au premier chef de la liberté, de la conserver là où elle n'est pas utilisée, et de combattre pour la conquérir là où on ne la possède pas ; si la vie disparaît dans ce combat, elle disparaît à bon droit (...) ». (J. G. Fichte, 2006, p. 97). En clair, la liberté est un trésor à acquérir impérativement. Camus partage cette conception lorsqu'il opte pour l'hybridité générique, valorise la substance humaine et invite tous les êtres à la conquête du bonheur sans toutefois nuire l'autre.

La liberté dans l'écriture se manifeste à travers la coprésence de procédés comiques et tragiques dans *Le Malentendu* et *Caligula*. En effet, les présupposées, les insinuations, l'euphémisme, l'hypocrisie et l'ingratitude sont autant de techniques qui suscitent le rire et, par la même occasion, conduisent les personnages dans de situations nuisibles. Cette fusion générique fait tendre *Le Malentendu* et *Caligula* vers la tragi-comédie. Ainsi, le dramaturge refuse l'enfermement par la délégitimation des règles antiques et classiques qui exigeaient un choix entre la tragédie et la comédie comme signe de son aspiration à la liberté artistique. Martha, Caligula et le peuple romain, personnages de *Le Malentendu* et *Caligula*, sont les preuves concrètes de la quête de la liberté.

Chez Albert Camus, le tragique est ironisé puisqu'il est engendré par le quiproquo. En exposant les conséquences tragiques des quiproquos, Camus invite les hommes à tolérer les malentendus. Dans *Le Malentendu*, par exemple, au lieu de se suicider pour réprimander Martha, La Mère aurait pu lui pardonner ses arrogances, ses invectives comme l'a fait Caligula envers Cherea:

CALIGULA: Tu vois, conspirateur ! Elle fond, et à mesure que cette preuve disparaît, c'est un matin d'innocence qui se lève sur ton visage. L'admirable front pur que tu as, Cherea. Que c'est beau, un innocent, que c'est beau ! Admire ma puissance Les dieux eux-mêmes ne peuvent pas rendre l'innocence sans auparavant punir. Et ton empereur n'a besoin que d'une flamme pour t'absoudre (...) (*Caligula*, Scène VI, Acte III, p. 134-135).

L'Empereur Caligula exempte Cherea malgré sa certitude de la culpabilité de ce dernier. Pour ce faire, il absout son acte criminel en détruisant la preuve. En dehors de la liberté artistique et la tolérance, le dramaturge donne des précisions sur l'acquisition du bonheur.

Pour Camus tous les modes d'acquisition du bonheur ne sont pas autorisés. L'on doit l'acquérir sans endommager l'autre. C'est pourquoi, il dénonce les profiteurs de malentendus comme Martha et Caligula qui usent de propos confus afin de tirer profit de leur interlocuteur. La première n'hésite pas à utiliser cette méthode contre Jan, la clef de son bonheur:

MARTHA : S'il est vrai que vous teniez à rester ici, vous avez, sans le savoir, gagné votre cause. J'étais venue presque décidée à vous demander de partir, mais, vous le voyez, vous en avez appelé à ce que j'ai d'humain, et je souhaite maintenant que vous restiez. Mon goût pour la mer et les pays du soleil finira par y gagner (*Le Malentendu*, Scène 1, Acte II, p. 60).

Toutefois, La Mère n'est pas de cet avis meurtrier: «Je suis lasse, en effet, et j'aimerais qu'au moins celui-là soit le dernier. Tuer est terriblement fatigant. » (*Idem*, p. 16). De son côté, Caligula trouve des prétextes pour nuire à ses sujets afin d'assouvir ses désirs. Pour l'Empereur romain, le bonheur passe par le meurtre, tel que nous pouvons le constater dans les mots suivants : « l'exécution soulage et délivre. Elle est universelle, fortifiante et juste dans ses applications comme dans ses intentions. » (*Caligula*, p. 88). Cæsonia et Scipion s'opposent à cette vision dans la mesure où le meurtre détruit les bourreaux plus que les victimes : « Tous les jours, je vois mourir un peu plus en toi ce qui a figure d'homme. » (*Idem*, p. 167). À travers La Mère, Cæsonia et Scipion, Camus montre que le bonheur acquis par meurtre est dégradant aussi bien pour le meurtrier que pour la victime.

3.2. La mise en valeur du réalisme artistique

«Le réalisme, au théâtre, se mesure donc à la fois par l'intention : montrer la réalité brute, et par la forme, c'est-à-dire les moyens par lesquels les artistes choisissent de représenter le réel ». (L. Vigeant, 1997, p. 56-64) En effet, les réalistes objectent que l'artiste soit engagé afin que son art exprime la réalité contemporaine ou historique.

Les instabilités survenues au XX^e siècle ne laissent pas les contemporains indemnes. Ses séquelles sont aussi bien physiques que psychologiques. Ainsi, l'incompréhension funeste qui fonde l'intrigue de *Le Malentendu*, calquée d'un « fait divers survenu en 1935 en Yougoslavie et rapporté par la presse algéroise »⁴, est une réalité contemporaine au dramaturge. Selon F.

⁴ Société des Études Camusiennes, *Archive par tag 'Le Malentendu Albert Camus'*, [en ligne], <http://www.etudes-camusiennes.fr/tag/le-malentendu-albert-camus/>. (Page consultée le 07 mai 2020 à 07h 20min).

Bartfeld, Camus désirait « reprendre dans une affabulation contemporaine les thèmes anciens de la fatalité' ». (1988, p. 65). Aussi, pendant la purgation de sa peine, Meursault de *L'Étranger* (A. Camus, 1950) nous raconte une histoire vraisemblable :

Entre ma paillasse et la planche du lit, j'avais trouvé, en effet, un vieux morceau de journal presque collé à l'étoffe, jauni et transparent. Il relatait un fait divers dont le début manquait, mais qui avait dû se passer en Tchécoslovaquie. Un homme était parti d'un village tchèque pour faire fortune (A. Camus, 1950, p. 114).

L'on constate que l'homme dont il s'agit dans *L'Étranger* est parti d'un village tchèque pour faire fortune. Au bout de 20 ans, il acquiert de la fortune, se marie, retourne au village natal où sa famille tenait une auberge. Il est assassiné par sa mère et sa sœur qui, l'une après l'autre se suicide. Camus⁵ a lu et relu cette tragédie à de multiples reprises jusqu'à en faire une pièce de théâtre. Quant à la réalité historique, elle se lit dans *Caligula*.

L'histoire est la science humaine qui a pour objet d'étude le passé des hommes, de l'humanité et les faits du passé afin de les immortaliser. Les incompréhensions déplorables causées volontairement par le Caligula dramatique sont une reproduction comportementale du Caligula historique. Autrement dit, l'histoire de Caligula dans *Caligula* s'inspire d'un vécu réel selon S. Bastien (2006, p. 22-23). Le *Dictionnaire Hachette* le présente ainsi : « Caligula Caius Caesar Germanicus, empereur romain (37-41), fils de Germanicus et d'Agrippine. Tyrannique et cruel, il fut assassiné par un tribun de la garde prétorienne » (p. 235). Cette brève biographie expose le lien d'affinité entre le Caligula historique et le dramatique. Ainsi, en faisant un retour temporel, Camus nous remémore les agissements absurdes d'une personnalité historique afin que les hommes du présent en prennent conscience.

Conclusion

Somme toute, retenons que la notion contemporaine du tragique exclue les allures antiques et classiques. Le dramaturge est désormais libre de choisir les arsenaux pour bâtir son œuvre. Pour sa part, Albert Camus fonde ses pièces tragiques sur le quiproquo, un procédé comique rendu célèbre par la farce médiévale et la comédie classique.

Ainsi, sous le prisme de *Le Malentendu* et *Caligula*, on a constaté qu'effectivement, le tragique camusien repose sur le quiproquo. Il se manifeste à travers les présupposées, les insinuations, l'ironie, la prétérition, l'euphémisme, l'hypocrisie et l'ingratitude. Cette hybridité générique invite à aspirer à la liberté et (re)valoriser les valeurs humaines en cours de détérioration. Avec des fables puisées de faits réels et historiques, Camus met la casquette d'un chroniqueur. Il incite les hommes à prendre conscience du retour inlassable du tragique, d'époque en époque.

⁵ Sous l'ombre de Meursault.

Bibliographie

- CAMUS Albert, 2014, *Le Malentendu*, Paris, Édition Belin/Gallimard.
- CAMUS Albert, 1993, *Caligula*, Paris, Gallimard (Édition de Pierre-Louis Rey).
- CAMUS Albert, 1950, *L'Étranger*, Paris, Gallimard/Jean-Marie Tremblay.
- BARTFELD Fernande, 1988, *L'effet tragique. Essai sur le tragique dans l'œuvre de Camus*, Paris-Genève, Champion-Slatkine.
- BASTIEN Sophie, 2006, *Caligula et Camus : Interférences transhistoriques*, Amsterdam, Éd. Rodopi.
- BERGSON Henri, 1924, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Alcan.
- Dictionnaire Hachette (illustré)*, 2013.
- FRACCHIOLLA Béatrice et alii, 2013, Introduction in *Violences verbales : Analyses, enjeux et perspectives*, Béatrice Fracchiolla et alii (dir.), Rennes, Presses Universitaire de Rennes.
- GOTTLIED FICHTE Johann, 2006, *La doctrine de l'État, 1813 : Leçons sur les contenus variés de philosophie appliquée*, Paris, Librairie Philosophique Jean Vrin.
- HENKEMANS Francisca Snoeck, 2009, « La prétérition comme outil de stratégie rhétorique », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 2.
- HUGO Victor, 2009, *Préface de Cromwell : drame romantique*, Paris, Larousse.
- KAMAGATÉ Bassidiki, 2007, « Jeu et enjeu du comique de répétition dans *Papassidi maître-scroc* de Bernard Dadié, *Études littéraires*, vol. 38, n° 2-3.
- LEROUX Normand, 1979, « La farce du Moyen Âge », *Études françaises*, vol. 15, n° 1-2.
- MOLIÈRE, CHARLES DULLIN, 2008, *L'Avare de Molière*, Paris, Seuil (édition numérisée).
- MOLINIÉ Georges, 2008, *La stylistique*, Paris, Presses Universitaires de France – PUF.
- PRUNER Michel, 2012, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin (2^e édition).
- SIDIBÉ Valy, 2007, « Le texte didascalique dans le théâtre de Wole Soyinka », *Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Frédéric Calas, Romdhane Elouri et Saïda Hamzaoui (dir.), Bordeaux, Sud Éditions / Presses Universitaires de Bordeaux.
- VIGEANT Louise, 1997, « Visages du réalisme à travers l'histoire du théâtre », *Jeu*, vol. 4, n° 85.
- « Société des Études Camusiennes, *Archive par tag 'Le Malentendu Albert Camus'*, [en ligne], <http://www.etudes-camusiennes.fr/tag/le-malentendu-albert-camus/>. (07.05.2020).