



**HAL**  
open science

# La polyphonie dans l'oeuvre de Camus : de l'unité ontologique à la fracture discursive

Sylvie Arnaud-Gomez

► **To cite this version:**

Sylvie Arnaud-Gomez. La polyphonie dans l'oeuvre de Camus : de l'unité ontologique à la fracture discursive. Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2008. Français. NNT : . tel-00349833

**HAL Id: tel-00349833**

**<https://theses.hal.science/tel-00349833>**

Submitted on 4 Jan 2009

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ MICHEL DE MONTAIGNE - BORDEAUX III

École doctorale : Montaigne Humanités

Sylvie Gomez

**THÈSE**

pour obtenir le grade de  
docteur ès lettres de l'Université Bordeaux III

**LA POLYPHONIE DANS L'ŒUVRE DE CAMUS :**  
DE L'UNITÉ ONTOLOGIQUE  
À LA FRACTURE DISCURSIVE

TOME 1

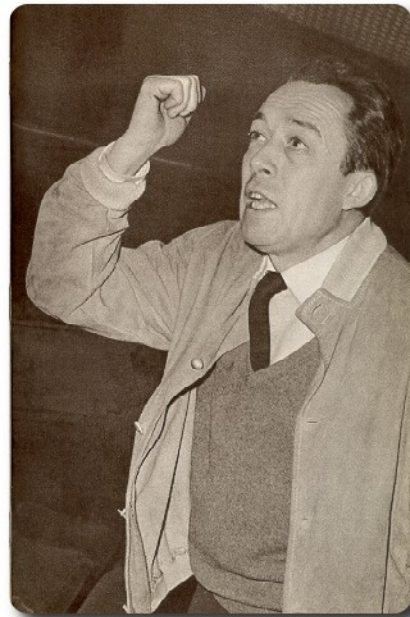
Jury :

Mme Martine MATHIEU-JOB

M. Jeanyves GUÉRIN

M. Michel JARRETY

M. Dominique RABATÉ, directeur





---

## REMERCIEMENTS

Je remercie Dominique Rabaté pour les conseils efficaces et concis, les exigences motivées par un perfectionnisme qui conduit au meilleur de soi-même. Les rendez-vous réguliers, la ponctualité, la fiabilité, la précision pointilleuse des relectures, la lucidité, le respect discret et sincère du travail en cours et les suggestions pertinentes, justes et congrues ont agréablement balisé mes recherches perçues dès lors comme passionnantes.

Je remercie Martine Mathieu-Job qui m'a chaleureusement accueillie, qui a commencé avec moi ce parcours avant de me présenter, parce que son destin professionnel l'appelait au-delà de la Méditerranée, celui avec qui j'ai poursuivi et terminé.

Je remercie tous mes proches qui, dès le début, ont été à mes côtés, confiants, sereins, efficaces, exigeants aussi. Je remercie également ceux que la vie a éloigné de moi. Dans les heures d'agréable fatigue liée à un temps d'écriture intense, je griffonnais des remerciements. J'associais ainsi, dans le silence et la solitude de ce travail ceux qui restent dans l'ombre mais qui réconfortent par leur patience et leur générosité. Ceux qui m'ont prêté un bureau silencieux dans des maisons de vacances remplies par les rires des enfants. Celui qui a lu et relu, qui a tapé, classé, rangé, qui a fait des vérifications, des commandes...

Merci particulièrement à Jean Peyratout pour sa précieuse assistance informatique.

Merci à mon père pour m'avoir transmis le désir insatiable de rechercher une vérité alors même qu'on sait qu'elle n'existe pas mais que le plaisir est dans la discussion, l'exploration, les confrontations parfois houleuses et enflammées, toujours ultimes, sans cesse réitérées.

Merci à ma mère – même si elle n'est plus là pour m'entendre – de m'avoir offert, incidemment, ce sujet de thèse et de m'avoir légué la patience tranquille, l'opiniâtreté, le goût du travail bien fait.



---

## PRÉLUDE

« Que faisons-nous d'autre – mais c'est à notre insu, alors que ni Burton ni Montaigne ne l'ignorent –, nous qui croyons ne donner à entendre que notre voix singulière, que nous exprimons avec nos mots, comme s'ils appartenaient à nous seuls, que reprendre des manières de penser, de juger de ceux qui nous ont marqués ? Combien de fois me suis-je surpris à parler avec la même intonation que l'un de mes maîtres, à prendre des décisions subites juste pour le plaisir de contredire ma mère, malade de l'hésitation, et à marcher comme elle, à petits pas, comme pour rester à ses côtés ou, encore, à mettre mes coudes sur la table pour embêter une grand-mère sourcilleuse quant à l'observance des bonnes manières. Dans ma soumission à eux ou dans ma rébellion, ils sont là, mes anciens, mes disparus. Je m'adresse à eux, je les réunis, je les sépare, je suis parlé par eux. Notre esprit, notre langage, nos habitudes, nos petites et nos grandes manies ne seraient-ils qu'un emboîtement plus ou moins réussi de pièces multiples ? De quel patchwork sommes-nous faits ? Quelle bigarrure en chacun de nous ! Si, persuadés d'être auteur ou follement encore, créateurs, nous ne faisons jamais que compiler laborieusement notre propre centon ? Celui-là, au moins, c'est bien nous qui le fabriquons. »,

J-B Pontalis, *Traversée des ombres*, Gallimard, 2003, 155-156



---

## BALISES BIBLIOGRAPHIQUES : ÉDITIONS ET ABRÉVIATIONS

### Éditions

L'édition de la Pléiade utilisée est majoritairement l'ancienne édition établie et annotée par Roger Quilliot. La nouvelle édition de la Pléiade, annotée par Jacqueline Lévi-Valensi, ponctuellement utilisée, est signalée sous l'appellation Pléiade 2006.

### Renvois

Les renvois aux textes sont signalés par les abréviations suivantes :

<b>E</b>	<i>Essais</i> , Gallimard, Pléiade, 1965
<b>TRN</b>	<i>Théâtre, récits, nouvelles</i> , Gallimard, Pléiade, 1985
<b>Pléiade 2006-1</b> <b>Pléiade 2006-2</b>	<i>Œuvres complètes</i> (nouvelle édition) Tome 1, 1931-1944 ; Tome 2, 1944-1948 Gallimard, Pléiade, 2006
<b>C I</b>	<i>Carnets I</i> , Gallimard, 1962
<b>C II</b>	<i>Carnets II</i> , Gallimard, 1964
<b>C III</b>	<i>Carnets III</i> , Gallimard, 1989
<b>Frag</b>	Cahiers Albert Camus 3, <i>Fragment d'un Combat, 1938-1940, Alger Républicain</i>
<b>EX</b>	Cahiers Albert Camus 6, <i>Albert Camus éditorialiste à L'Express (mai 1955 - février 1956)</i>
<b>LMH</b>	<i>La Mort heureuse</i> , Cahiers Albert Camus 1
<b>LPC</b>	<i>Le Premier Camus</i> , Cahiers Albert Camus 2
<b>LPH</b>	<i>Le Premier homme</i> , Cahiers Albert Camus 7
<b>Combat</b>	<i>Camus à Combat</i> , édition établie, présentée et annotée par Jacqueline Lévi-Valensi, Gallimard, 2002.
<b>JV</b>	<i>Journaux de voyage</i> , Gallimard, 1978
<b>RLM</b>	Revue de Lettres Modernes, série Albert Camus

### Italiques

J'ai matérialisé la voix de Camus en lui consacrant, de façon exclusive, l'usage des italiques.

Dans le chapitre consacré à l'étude comparée du roman *Les Possédés* de Dostoïevski et de la transposition scénique camusienne, les citations des deux œuvres sont l'une et l'autre en italiques.





## Préambule : le fil d'Ariane

### ***D'une confiance fortuite à la polyphonie bakhtinienne***

L'origine de ce projet de thèse est une histoire familiale. J'étais étudiante en lettres lorsque ma mère, au détour d'une conversation, me confie que Camus a écrit sur mon grand-père et qu'on peut trouver ces documents dans les *Cahiers Albert Camus*. Je m'étonne et prends connaissance du détail de l'affaire. Mon grand-père est le magasinier Mas emprisonné aux côtés d'Hodent, entraîné dans une fausse accusation de malversation et de spéculation par ceux-là mêmes qui agissaient dans la seule finalité de leur profit personnel en modifiant à leur guise le prix du blé fixé par des amendements du Front Populaire. L'intervention de Camus, jeune journaliste à *Alger Républicain*, permet d'éviter l'erreur judiciaire. Une série de quinze articles est consacrée à ce procès répertorié sous le nom d'« affaire Hodent ».<sup>1</sup>

Je ne peux plus interroger ma mère, je ne peux plus faire entendre son témoignage. Je rencontre des noms et des visages. J'entrouvre le voile du silence. Je demande à mon père s'il connaît telle ou telle personne – que je ne citerai pas ici par réserve. Il acquiesce sans commentaires, laissant dans le clair-obscur embrumé par le temps les noms de ceux qu'il a côtoyés et qu'il peut encore être amené à rencontrer. Il choisit la rémission de fait. Je suis confrontée aux paradoxes d'une vie, au choix du mutisme, au confort de l'oubli.

Avant même d'avoir cerné la problématique, construit le projet, balisé les étapes, avant même cette totale immersion dans une œuvre que suppose un travail de recherche, je savais que je devais écrire sur cette affaire, d'autant que j'ai vite constaté que peu d'études avaient été publiées sur ce corpus journalistique qui m'est apparu pourtant précieux dans l'approche génétique de l'œuvre dans la mesure où, alors même qu'il suit les longues séances du procès, Camus écrit *La Mort heureuse* et *L'Étranger*. Le procès de Meursault trouve là une matière première inscrite dans le réel de l'expérience.

---

<sup>1</sup> Je rends un hommage particulier à ce journaliste audacieux car c'est grâce à son intervention que mon grand-père a été innocenté, que ma grand-mère et ma mère ont pu retrouver la dignité que la pauvreté ne leur interdisait pas. J'ai donc eu connaissance de cet épisode comme par hasard, par cette confiance à la fois fière et encore teintée d'opprobre ancienne de ma mère qui n'avait jusque-là pas osé évoquer ce temps où l'emprisonnement d'un père équivalait à un mépris déjà imposé par la précarité et l'indigence. Sans cette intervention de Camus, le cours des événements aurait été changé et je n'aurais certainement pas été là pour en témoigner. Cette confiance quasi accidentelle et la mort prématurée de ma mère m'ont ouvert ce long chemin de la thèse qui est pour moi à la fois remerciement, réconciliation, hommage. Cette note a fonction de dédicace discrète à ma mère disparue trop tôt.

Je me plonge dans l'affaire judiciaire. Je suis le procès en entendant les voix des accusés, celle du procureur, celles des avocats et des témoins cités à la barre. Et, dans ce foisonnement de voix qui accorde une petite place au silence de mon grand-père, je m'interroge sur le pouvoir de la parole, sur la recherche de la vérité, sur la polysémie du langage, ses zones d'ombre, sur les ambivalences des hommes, sur la transcription d'une voix, sur la foi erronée en une vérité unique. La restitution camusienne de ce procès me permet d'entendre qu'en une voix résonnent des multiplicités d'autres voix.

D'où parle-t-on ? À qui les discours s'adressent-ils ? Quelle croyance obsolète supposent-ils dans l'unité du sujet parlant et dans la capacité du langage à restituer une unité originelle ? Y a-t-il jamais eu une unité originelle ? N'est-ce pas là un des grands mythes alimenté par une approche surannée de la création artistique ? Je relis Bakhtine. Je relis Camus et Dostoïevski. J'ai la chance de trouver cet ouvrage précieux de Dunwoodie qui met en parallèle les deux romanciers. Je découvre les influences, les intertextualités. J'entrevois dès lors ce sur quoi portera ma recherche : la notion de polyphonie et le rapport de l'homme au langage, à l'unité, à la vérité. Le procès d'Hodent m'y a conduit. Car de quoi s'agit-il d'autre que de chercher à rétablir une vérité par la reconstitution verbale des événements, par les croisements de témoignages, les recoupements de voix ?

J'entre dans l'ère du soupçon qui est la marque du XX<sup>e</sup> siècle. Je lis avec passion *L'anneau de Clarisse* de Magris qui retrace les grandes étapes du désenchantement du monde lié à la mort de Dieu. Nietzsche prend alors toute la place. Il est au centre névralgique de cette explosion à la fois jubilatoire et dysphorique. Dès lors, la foi naïve dans l'unité du sujet n'est plus. L'homme est multiple. Il est une myriade d'éclats, il est bigarrures et paradoxes. la fracture du sujet et la perte des repères et des valeurs d'antan. Entendre le souffle d'autrui, l'accepter, l'intégrer, en faire la matière même de l'œuvre littéraire est le projet du jeune Camus. Le récent ouvrage de Jacqueline Lévi-Valensi *Albert Camus ou la naissance d'un romancier*<sup>2</sup> en témoigne. Ses œuvres de jeunesse montrent son souci de restituer le bruissement du monde, le brouhaha, la cacophonie. Ses *Carnets* foisonnent de propos saisis au détour d'une conversation, dans le tramway, dans les rues, dans les quartiers pauvres, Belcourt ou Bab-el-Oued. Les titres de ses premières œuvres restituent la position de l'artiste,

---

<sup>2</sup> Jacqueline LÉVI-VALENSI, *Albert Camus ou la naissance d'un romancier*, Gallimard, 2006

son immersion dans ce monde méditerranéen chatoyant en même temps que le doute, première figure de l'absurde.<sup>3</sup>

### ***Le fracas du monde et le fil d'Ariane***

Camus s'efforce de faire entendre sa voix dans le fracas du monde et dans la multitude des voix d'autrui, voix des habitants de Belcourt, voix silencieuse de la mère, voix autoritaire de la grand-mère, voix des maîtres qui guident l'enfant, voix des premiers romanciers lus avec émotion et éblouissement, Dorgelès en premier lieu, voix des « grands auteurs », des Classiques, voix de la Grèce antique et de la Rome latine, voix des philosophes de l'ère chrétienne qui font résonner les manuscrits de la mère morte, voix du messie qui crie sa déréliction et sa souffrance de l'incarnation, voix des penseurs solitaires, créateurs de concepts, des romanciers et des penseurs politiques des siècles passés, voix des comédiens sur les planches, voix des amis chaleureux, des femmes aimées, de celles qui ont trahi, de celles qu'il a trompées pour dire ailleurs d'autres mots, se nourrir d'autres murmures, voix des orateurs aux tribunes de l'actualité, voix des maîtres à penser, des moralisateurs, voix des traîtres, voix des lâches, voix qui se sont tues à jamais sous les fusillades aveugles qui fauchent sans pitié la jeunesse, la bravoure, la piété – j'entends l'ardent témoignage à Leynaud. Camus reste vivant après le cataclysme de la guerre, heureux et honteux, n'ayant plus désormais que le témoignage comme seule justification. Les voix des morts résonnent dans le silence bruyant de la Libération et la voix de la vengeance est impérieuse avant de s'adoucir dans l'évidence du pardon et de l'oubli. Il est un homme labyrinthique qui façonne une œuvre en costume d'Arlequin. Il est un pantin tournoyant dans les orages du siècle, restituant, jusqu'au mutisme, les clameurs du siècle. Mais il est aussi un artiste qui ne renonce jamais totalement à l'exigence ou à l'illusion d'une voix personnelle, d'une voix du secret de l'intime, de l'opacité lumineuse du renoncement aux autres et de l'acceptation de soi comme condition d'une nouvelle création, d'un nouveau don.

Voilà posée la tension camusienne entre le désir d'unité et d'harmonie, la course folle vers la fusion avec le monde, l'ardeur consacrée à rétablir la paix entre les peuples, le respect et la reconnaissance d'autrui dans son altérité et dans sa mêmeté d'une part, et d'autre part, la

---

<sup>3</sup> *L'Hôpital du quartier pauvre, Les voix du quartier pauvre* que l'on trouve dans *Les Cahiers Albert Camus 2, Le Premier Camus*, textes présentés par Paul VIALLANEIX, Gallimard, 1973. Le doute, l'absurde, l'ambivalence au cœur du monde se lisent dans de nombreux titres du recueil de nouvelles intitulé *L'Envers et l'Endroit* publié dans l'édition de la Pléiade dans le volume des Essais.

lucidité parfois effarée face à l'éclatement de l'être, à la victoire de la confusion et du désordre, au règne du paradoxe, de l'aporie, de la guerre. L'élan enthousiaste ou désespéré vers l'unité ontologique s'incarne dans le choix d'être un écrivain et de porter, par les mots agencés, l'unité de l'homme, la foi dans l'harmonie universelle. Il semble donc que l'unité soit du côté du rêve et de l'imaginaire tandis que l'éclatement, la fragmentation, la diversité soit du côté d'un réel qui s'incarne et se vérifie, qui s'épanouit dans le déploiement incessant des mots jaillissant de la bouche de celui qui emploie à dénoncer ou à chanter, à conter ou à échanger. À partir de cet instant, seul instant appartenant au réel, l'homme fait l'expérience dysphorique et vivifiante, jubilatoire et angoissante de la polyphonie. Par qui suis-je habité quand je parle ? C'est la question que chaque « sujet parlant » ne peut manquer de se poser à la suite de Bakhtine ou de Ducrot. Suis-je responsable de mon discours et dans quelle mesure ? Que recouvre le "je" du « sujet parlant » ? Pourquoi signer ou ne pas signer ? Quelle place occupe ma voix, dans le sens empirique du terme lorsque je suis écrivain et que, de ce fait, j'ai choisi le silence ? L'écriture, c'est comme une polyphonie silencieuse, le livre, une chambre d'échos dans un monde où les sons sont absorbés par la page blanche. Autant de questions qui hantent l'œuvre de Camus, qui habitent chacune de ses prises de parole, de ses actes d'écriture. Quels échos résonnent dans une voix, quels dédoublements en abyme habitent l'auteur qui prend la plume ? Qui est celui qui ose dire "je", qui ose dire "nous" ? Quel chemin peut conduire l'individu vers la singularité authentique dans le fracas assourdissant des voix d'autrui qui se mêlent et s'emmêlent à la mienne ? L'uni et l'unique ne sont-ils que des leurres, des fantômes aveuglés par l'orgueil et l'outrecuidance ? Comment oser la prise de parole dans l'humilité d'une singularité qui reconnaît être habitée par d'autres, liée, attachée, jugulée, dépendante et, dans le même temps, seule, authentique, véritable, sincère ?

Le discours est l'incarnation du multiple, du fragmentaire, de la diversité, du désordre en même temps qu'il est recherche d'une unité ontologique, existentielle, politique, esthétique. L'effort vers la beauté formelle suppose l'exacerbation du précaire. L'art, c'est la conscience du mobile et du fuyant, sa saisie dans une forme qui fige l'instant. C'est la voix singulière qui dit le multiple. C'est le "je" habité par le "nous", par les fantômes du passé, par les intertextes implicites, par les présents et les absents. C'est le chemin vers la faille alors même que l'on croyait poursuivre l'unité. Mais cette découverte est jubilatoire. C'est en cela que Camus est un moderne. Il inscrit sa voix dans la précarité d'un temps, d'une ère qui est la sienne, il

explore les échos, assourdis, les accents entêtants, les paroles saisies sur le vif. Il en fait sa matière première et accède à l'universel par le singulier, trouve l'intime au cœur des quartiers populaires et bigarrés, trouve le kaléidoscope du vivant là où il cherchait l'unité du monde en même temps que sa cohérence interne.

Faut-il chercher un fil conducteur, une finalité, une unité ? Y a-t-il un fil d'Ariane menant à une vérité ultime ? Il ne semble pas que Camus se soit jamais imposé cette contrainte. La lecture des *Carnets* témoigne, malgré l'évolution programmatique annoncée très tôt par l'auteur, d'une œuvre qui avance au gré des lectures et des événements, restitue une pensée vibrante, frémissante, curieuse et avide, toujours en mouvement, toujours à l'affût d'une nouvelle rencontre, d'un nouvel éblouissement, toujours à l'écoute de cette palpitation intérieure que ne fait pas taire la clameur du monde.<sup>4</sup>

Ce paradoxe tensionnel et fécond de l'unité ontologique et de la fracture discursive se retrouve dans les différentes dimensions de l'œuvre camusienne, dans le rapport à l'histoire de son temps, dans le désir du chant de l'intime, dans la volonté de restituer l'authenticité de l'homme dans ce temps qui est le sien, sur cette terre qui est son seul bien.

Pour, à l'instar de Camus, ne renoncer à rien, pour réunir tous les paradoxes et toutes les tensions, pour faire entendre la multitude des voix, le foisonnement des œuvres, la diversité des hommages implicites et explicites, j'ai choisi de placer mon parcours sous l'œil attentif et bienveillant de trois figures tutélaires. J'ose espérer que Camus aurait emprunté, non sans déplaisir, cette route que j'espère inexplorée, qui n'exclut pas les incursions inattendues, les chemins de traverse, les explorations imprévues. C'est mon fil d'Ariane dans le labyrinthe de l'homme, dans les entrelacs de l'œuvre.

### **Trois figures mythiques : Salomon, Orphée et Adam**

Le premier est le constructeur du Temple. Il permet d'envisager les engagements politiques de l'artiste, d'observer comment il a contribué à maintenir debout les fondations de notre civilisation occidentale mise à mal par la fureur des hommes et la violence des guerres. Il le conduit sans lassitude, sur les chemins d'Algérie et l'exhorte à prendre position, à se faire entendre dans le fracas des armes et la fureur meurtrières des passions. C'est la voix de

---

<sup>4</sup> C'est pourquoi Pasternak émeut Camus. Son personnage, Jivago, traverse les événements effroyables d'un siècle qui devient fou, où tout se dérègle à force de vouloir imposer un ordre supérieur dans un avenir meilleur qui suppose la négation radicale du passé et du présent.

l'homme de la Cité, la voix qui se veut efficace. Je distingue trois temps dans cette dimension de l'œuvre. Le premier temps est un temps de l'engagement dichotomique. Il permet l'émergence d'une poétique de l'innocence. Camus a la volonté d'édifier un monde équitable. Il dénonce les injustices. Le jeune homme parcourt des kilomètres sur les routes arides et désertes des Hauts-Plateaux pour dénoncer les exactions liées à l'argent et au pouvoir. Il dévoile la lâcheté d'une justice qui s'incline face au pouvoir des possédants et qui n'hésite pas à emprisonner les innocents. Il s'offusque face à la misère des indigènes dans son reportage sur la Kabylie. Il fustige les excès outranciers d'une Droite sûre de ses droits en choisissant le ton acerbe du satiriste. Le verbe engagé prend place sur les planches, trouvant là une autre tribune pour énoncer son désir d'un monde de justice et dénoncer les vilenies des hommes et des régimes, des partis, des gouvernements. Il dénonce les tyrannies dans des adaptations théâtrales – Malraux, Gorki – ou dans des créations collectives – *Révolte dans les Asturies*.

Plus tard – c'est le deuxième temps, le temps de la parole héroïque – il s'engage avec Pia dans la grande aventure de *Combat*. Sa parole est édifiante, son ton, celui de l'épopée. Il fait entendre la voix de l'honneur, en appelle à la justice des nations. Il inscrit son œuvre dans une poétique de l'édification. Il dénonce les hypocrisies face à l'Espagne franquiste et défend la République en exil. Il s'afflige face au silence des occidentaux devant la dictature espagnole qui s'installe impunément dans une légitimité conférée par l'acceptation du pays de Franco dans le cadre de l'UNESCO. Il en appelle au patriotisme dans ses éditoriaux de *Combat*. Il s'engage dans une polémique très dure avec Mauriac qui en appelle au pardon alors que le jeune journaliste refuse l'oubli et clame la nécessité du châtement. Il est un justicier sans faille, un chevalier des temps modernes. Il s'engage contre l'invasion soviétique en Hongrie. Il poursuit son engagement journalistique et met en place un théâtre engagé, en Algérie, avec des moyens de fortune, puis à Paris dans un moment de sa carrière où il a gagné, par ses romans, ses essais et sa présence à la tribune des journaux, une vraie notoriété.

Puis vient le temps des doutes et des ambiguïtés. Le temps des incertitudes et des engagements ratés. Le temps du désenchantement où l'être se trouve dans la nécessité du silence et d'un retour sur soi. Il s'isole et se marginalise. Il fait face à ses paradoxes et aux apories de l'engagement. Il fait l'expérience des limites de l'efficacité du discours. La poétique de l'ambiguïté s'installe dans ses choix esthétiques et une nouvelle tonalité journalistique. Il s'abîme dans la vertigineuse adaptation et mise en scène des *Possédés* de Dostoïevski. Cette

œuvre magistrale et complexe est le miroir des paradoxes contemporains et d'un climat délétère de manœuvres et de suspicions, de mensonges et d'hypocrisies. Ses dernières interventions journalistiques, obtenues par l'habileté et l'opiniâtreté d'un Jean-Jacques Servan-Schreiber et la médiation de Jean Daniel, témoignent d'un accroissement du doute et du désenchantement et cultivent l'art du décalage, de la marge, de l'inattendu. Camus déconcerte. On ne le comprend plus.

Je place donc ces poétiques de l'innocence, de l'édification et de l'ambiguïté sous l'égide de Salomon car ce personnage biblique recèle en lui les ambitions de l'homme présent dans sa cité, acteur de son destin et de celui de ses compagnons. Il est un roi de sagesse qui règne dans un temps de paix. Mais on lui attribue également *L'Ecclésiaste* qui oriente sa pensée vers une philosophie liée au temps présent et à la perception aiguë de la précarité. L'ambivalence non contradictoire entre le temps de l'action et l'évidence de la nécessité de construire d'une part et la conscience d'un non sens liée à la fugacité de la vie rend compte de la tension qui impose sa force particulière à cet aspect de l'œuvre de Camus où le désenchantement n'entraîne pas la désespérance.

Le deuxième est le poète de l'absence, celui qui chante la perte de l'être aimé et charme tous les êtres vivants. C'est la voix singulière de l'homme qui se fait entendre ici. Non plus celle qui s'offre à la communauté mais celle qui s'octroie le droit à la singularité. Camus laisse vibrer la corde sensible du lyrisme, il s'autorise le désir d'harmonie et de fusion au sein d'une nature flamboyante et généreuse, pleine de promesses. Il révèle la fascination féconde pour la tension nietzschéenne entre Apollon et Dionysos et l'exploration d'une forme nouvelle de poésie au plus près de l'homme, une poésie qui n'exclut rien des réalités de l'homme incarné, de l'homme prosaïque, de cet Ulysse fatigué qui rentre chez lui et que sa nourrice reconnaît à une blessure qu'il a au pied alors qu'elle les lui lave humblement. La gageure camusienne est toujours de ne renoncer à rien, de ne rien exclure, de ne pas céder face aux apories de façade. La lecture du Nietzsche de *La Naissance de la Tragédie* lui permet de comprendre la tension féconde entre le beau figé, hiératique, éternel et l'éclatante fulgurance d'une vie qui ne se saisit que dans l'éclair, le fugace, le transitoire, le désordre, la folie. L'antique alliance de l'apollinien et du dionysiaque a permis l'émergence de la tragédie. La création, à l'image de la vie, est



marquée par cette « guerre secrète ».<sup>5</sup> Cette lucidité ne laisse guère en repos. Elle est exigence de tous les instants et ne cesse de contraindre le sujet à s'interroger sur sa place dans le monde, sur l'origine de la parole, sur l'identité de celui qui parle et sur la coïncidence entre ce qui est senti, ce qui est pensé et ce qui est dit. À moins que le verbe ait valeur d'authenticité du fait même qu'il est proféré, sorti de soi. Ces questions ne cessent de hanter Camus qui s'interroge au cœur même de son œuvre, qui fait de ce questionnement une matière poétique. Il ne cesse de s'interroger également, sans être le seul dans ce siècle de guerres, d'hégémonies destructrices et de génocides, dans ce monde où la bravoure cède le pas à la lâcheté et à l'hypocrisie, sur la difficulté de la pertinence d'une parole poétique. Les poètes de ce milieu du XX<sup>e</sup> siècle, Jabès, Jaccottet, Bonnefoy, Char bien sûr, l'ami intime, n'ont pas éludé l'horreur de leur temps. Au contraire, ils l'ont regardée avec la lucidité des artistes et l'ont inscrite au cœur même de leur œuvre sans renoncer pour autant au réel de la beauté. Camus témoigne de ces interrogations et de ces exaltations. Il poursuit les mêmes exigences que ses contemporains sur une voie qui est la sienne, sur une route où il va, solitaire, sombre et solaire, à la croisée des chemins, dans le clair-obscur des cultures qui se côtoient sans se comprendre. Il va, au plus près de l'homme et de son siècle, dans la fascination périlleuse du Beau hiératique, dans la folle tentation de l'éclatement kaléidoscopique, dans la nécessité de ne pas s'éloigner de son siècle et de demeurer toujours au plus près de lui-même pour être au plus près de tous. Ces exigences multiples ne sont pas aporétiques. Je les explore en écoutant le son envoûtant de la flûte de Dionysos. C'est une musique de l'insoumission, une musique non régie par le *logos*. Elle s'approche du mystère des origines et de l'effroi de la mort, elle est au plus près des pulsations intimes, du sang qui bat dans les tempes quand il fait trop chaud ou que l'émotion est trop intense. Elle est force et douceur, violence et harmonie. Elle nous fait entendre l'*aulos* de la Grèce antique. Elle est le souffle de la vitalité première. Elle est l'accord majeur, la gamme de l'être mi-homme, mi-dieu, du satyre, de Pan. Mais ce souffle ne saurait exister sans l'intervention d'Apollon. L'homme jaillit de l'informel dionysiaque. Il devient un individu. Il se saisit du *logos*. Il chante la beauté du monde accompagné du son mélodieux de sa lyre. L'instrument à cordes remplace l'instrument à vent. La gamme en accord majeur impose sa puissance et son unité harmonieuse. Le poète est alors celui qui cherche la vérité et la beauté,

---

<sup>5</sup> J'emprunte cette séduisante expression à Sollers qui a ainsi nommé son dernier ouvrage, publié chez Camets Nord en 2007.

l'équilibre et la vérité. Il est celui qui poursuit l'éternité dans le chant de l'Un retrouvé. Dionysos et Apollon s'équilibrent, ou plus exactement s'offrent l'un à l'autre le pouvoir d'exister. J'ai ajouté un dernier chant, un peu inattendu à ces deux accords premiers, le mineur et le majeur, celui que produit l'arc d'Ulysse alors même que le héros retrouve son arme et se venge des prétendants indignes. Ulysse est présent dans l'œuvre de Camus. Il est l'homme du *nostos*, l'homme de la nostalgie et de l'exil. Il est celui qui ne renonce jamais. Il est ce héros à la fois brave et faible, invincible et vulnérable, fidèle et infidèle. Il est celui qui a renoncé à l'immortalité que lui offrait Calypso pour retrouver sa femme, son fils, son royaume. Il fait le choix de la précarité. Il est un homme. Il est, dans la métaphore musicale, l'accord dissonant dont parle Clément Rosset, cet accord qui, au contact de l'accord parfait permet la fugace révélation de l'harmonie perdue.

La troisième figure emblématique est celle d'Adam, celle du premier homme. La voix de Salomon est celle de l'homme de la Cité. Elle implique la dimension politique, la responsabilité du citoyen. Elle a une double finalité, dresser un état des lieux, témoigner sur l'état du monde mais aussi tenter d'agir sur le monde. Elle s'inscrit dans le constatif et le performatif. La voix d'Orphée est écriture de soi, elle concerne l'intime. Elle accède au métaphysique. Elle fait le choix du singulier pour accéder, non pas tant à la communauté mais à l'universel. Elle est chant et désenchantement, unité et dispersion, précarité et éternité, innocence et faute. Cependant, la culpabilité ne trouve pas un terrain propice dans le lyrisme. Orphée n'est pas rongé par la faute de s'être retourné. Il est dans la nostalgie de l'être aimé. Adam est l'homme de la faute originelle. Il est l'homme dans toutes ses dimensions paradoxales, l'être placé sous le signe d'une temporalité inexorable, l'ancêtre de Caïn, le premier meurtrier, le premier errant. Il rappelle le poids du réel et de l'irréversible. Il m'a semblé, à ce point précis de ma réflexion, que le roman était le domaine privilégié pour l'expression de la faute. L'ontologique s'inscrit dans le temporel, le précaire, l'incertain. Dans le même temps, je retrouve les mêmes tensions, le même cheminement qui conduit de l'innocence à l'édification et au désenchantement – c'est le parcours que j'ai suivi sous l'égide de Salomon. Je retrouve le désordre fusionnel dionysiaque qui prend ici la forme de la carnavalisation bakhtinienne, le goût de l'unité dans la tentation épique, et le désir intact de se maintenir au plus près de l'humaine condition déjà appréhendé avec Ulysse. Les tensions sont les mêmes et s'entrecroisent ou plus exactement nous entraînent dans un mouvement

sinusoïdal vers un intime qui conduit à l'universel. L'art du roman inscrit l'homme dans un temps linéaire. Ce temps, dans notre tradition judéo-chrétienne, commence avec la faute originelle qui conduit Dieu à chasser Adam et Ève du paradis où le temps ni la mort n'existent.

La matière fictionnelle peut être un succédané à l'effroi face à la mort et à la culpabilité. Le jeune Camus est d'abord tenté par une forme d'idéalisme. Ses écrits de jeunesse sont empreints de symbolisme. Les influences bergsoniennes ou nietzschéennes l'entraînent dans des récits métaphysiques dont la finalité est de donner une définition à l'art et un sens à la vie. Tout est placé sous l'égide de l'intuition, de l'incertitude, de l'onirique. L'art doit justifier la vie, combler un vide que l'auteur perçoit avec effarement. Dans le même temps, il doit permettre de témoigner, de donner à voir et à entendre la vie dans sa polysémie. Il doit permettre au réel de trouver une place. Peu à peu, les voix des habitants de Belcourt trouvent un écho plus puissant. L'écriture s'allège. La phrase se densifie en même temps qu'elle accède à une plus grande simplicité. La banalité du quotidien devient la matière première de l'œuvre fictionnelle. Le fait divers devient la source de l'inspiration comme en témoigne, de manière décalée, comme s'il s'agissait d'un clin d'œil de l'auteur (ou d'une intra-textualité), l'épisode du *Malentendu* annoncé sous la forme d'une brève journalistique trouvée par Meursault sous la paille dans sa cellule. La création se déploie dans l'ordinaire et délaisse les marges oniriques d'une révélation ultime et définitive. Il s'agit dès lors de témoigner, d'ouvrir les yeux sur le réel de l'homme, sur ses zones d'ombres, ses tentations inavouables. Il faut donc faire le deuil, non plus esthétique d'une conception symbolique de la littérature, mais le deuil d'une conception rousseauiste de l'homme et d'un désir d'unité originelle que l'art permettrait de retrouver. En réalité, ce parcours n'est pas chronologique. Camus aborde la question du mal dès ses premières œuvres. Dans son *Mémoire sur Plotin et saint Augustin*, il examine la conception du mal chez les agnostiques puis exprime pour la première fois l'intérêt qu'il porte au christianisme qui est la religion qui a intégré la souffrance et la mort dans son dogme. L'effigie du christianisme est d'ailleurs un corps agonisant. C'est ce moment qui cristallise un imaginaire lié à la mort du corps, à la souffrance, au sang mais aussi à l'abandon. Le Christ est celui qui a été délaissé par son Dieu pour connaître l'humaine condition jusque dans la solitude et dans la mort. Une remise en question de la notion du souverain Bien kantien entraîne Camus sur les chemins périlleux de l'exploration des zones obscures, des morts

éthiquement inacceptables comme celles des enfants. Il est l'auteur de *La Peste* mais aussi du « Renégat », de *La Chute*. Il est l'auteur du meurtre gratuit, de cet acte inacceptable et incompréhensible, dans *La Mort heureuse* et *L'Étranger*. Il n'élué pas les monstruosité de la guerre d'Algérie dans *Le Premier homme* et s'immerge dans les affres slaves, depuis sa mise en scène des *Frères Karamazov* dans ses jeunes années, jusqu'à celle des *Possédés* à la fin de sa vie. Ce rapide survol montre la permanence de la conscience du mal qui est un élément central dans l'œuvre de Camus. Mais l'importance de Dostoïevski ne doit pas oblitérer la place capitale de Tolstoï dans la gestation de l'œuvre. La fréquence des citations de l'auteur de *Guerre et Paix* montre la très grande fidélité à cet autre géant de la littérature russe du XIX<sup>e</sup> siècle. Ces deux auteurs semblent pourtant antinomiques à bien des égards. Et si l'on considère avec Sartre qu'« une technique romanesque renvoie toujours à la métaphysique du romancier »,<sup>6</sup> il apparaît que les deux romanciers russes n'ont pas une position égale face au monde ni une conception identique de l'art romanesque ou de la finalité de l'écriture. Le premier excelle dans la représentation de l'homme dans le monde, sous son double aspect, familial et héroïque.<sup>7</sup> Le deuxième étonne et ravit dans son exploration de l'âme humaine. Le premier recherche l'ordonnance, l'organisation, l'agencement limpide, la structure. Il obéit au principe de causalité, de finalité, aux lois déterminant l'organisation, l'évolution du monde considéré comme la manifestation d'une volonté organisatrice ou comme une propriété de la matière fidèle à la théorie de Malebranche selon laquelle l'ordre universel et immuable décidé par Dieu ne peut être changé à tout moment. Il recherche l'équilibre la règle, l'intelligibilité. Il favorise la raison. Le deuxième cultive le désordre, la débauche, la rupture, le bouleversement, la confusion, la violence, l'excès, l'incohérence, le trouble. Steiner, dans l'introduction de son ouvrage consacré aux deux titans russes exprime l'écart qui les sépare en même temps que ce qui peut nous inciter à entendre leur voix selon une tonalité identique. Il rappelle que les deux œuvres « impliquent deux interprétations radicalement opposées de la destinée humaine, de l'avenir historique et du mystère de Dieu. »<sup>8</sup> Selon Steiner, Tolstoï « témoigne de la résurrection du genre épique, de la réapparition dans la littérature de tonalités, de moyens narratifs et de formes d'articulation que la poésie occidentale ne

---

<sup>6</sup> Cité par STEINER dans *Tolstoï et Dostoïevski*, Bibliothèques 10/18, 1959, p.12

<sup>7</sup> Je reprends ici les notes de Foster cités par Steiner dans le même ouvrage.

<sup>8</sup> *Ibid.* p.17

connaissait pas depuis l'âge de Milton. »<sup>9</sup> Il fait de Dostoïevski un auteur dramatique, le comparant, selon une allusion de Dostoïevski lui-même, à Shakespeare. Cette approche justifie l'attrait de Camus pour la retranscription scénique de l'auteur des *Frères Karamazov* et des *Possédés*. Une autre opposition peut être pertinente, influencée cette fois par la lecture de Bakhtine : Tolstoï est du côté de l'épopée, Dostoïevski se situe au cœur de la ménippée. Je trouve là une opposition fondamentale dans la genèse romanesque camusienne, un paradoxe entre l'attrait de l'ordre et du monologisme, le plaisir de la sentence, de l'axiome, le goût de la vérité et de la hauteur de vue – son versant solaire, son adret apollinien et, d'un autre côté, sa tentation du désordre fécond, de la polyphonie, son versant obscur, son ubac dionysiaque.

Ces trois figures emblématiques peuvent sembler arbitraires. Puisées à même l'œuvre de Camus, elles offrent un parcours heuristique qui permet de montrer, selon trois temps, la dynamique des tensions qui anime son écriture. C'est pourquoi elles se situent à la frontière du mythique et d'une lecture personnelle de l'œuvre. Elles épousent l'imaginaire camusien en proposant des axes nouveaux, des éclairages que j'ose espérer inédits.

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.15

## SALOMON

« *Conquérants et artistes [...] se proposent [...] la même fin. L'action politique et la création sont les deux faces d'une même révolte contre les désordres du monde. Dans les deux cas, on veut donner au monde son unité.* » (E, 604)

Camus peut donc être exemplifié par la figure de Salomon. Une grande partie de sa vie et de son œuvre est consacrée à la construction du Temple. Le Temple, c'est la cité des hommes, et non celle de Dieu. Salomon, fils de David, est élu roi par une assemblée d'Israël. Son règne s'accomplit dans un temps de paix. Les terres produisent du blé, de l'orge, de l'huile, des vins. Le roi bâtit des écuries, des dépôts de vivres, des résidences. Dans la capitale, à Jérusalem, il fait édifier le Temple, sanctuaire unique d'Israël. L'Arche d'Alliance enchâsse les Tables de la Loi. Dans sa prière inaugurale, Salomon assigne au Temple une vocation universelle. Il est l'auteur des *Proverbes*, du *Cantique des cantiques* et de *L'Ecclésiaste*. Sa voix chante l'amour, l'harmonie, la force et l'humilité face au mystère de notre condition. Camus, sur sa terre d'Algérie, s'engage dans la vie comme ce roi d'Israël avec les mêmes convictions et une même foi dans le monde. Il est fort de promesses à venir, serein face à l'univers : « *On se croit retranché du monde, mais il suffit qu'un olivier se dresse dans la poussière dorée, il suffit de quelques plages éblouissantes sous le soleil du matin, pour qu'on sente en soi fondre cette résistance. Ainsi de moi. Je prends conscience des possibilités dont je suis responsable. Chaque minute de vie porte en elle sa valeur de miracle et son visage d'éternelle jeunesse.* » (C I, 23)

À l'instar du roi des Hébreux, il nourrit son âme et son corps de paysages méditerranéens. Il écrit son mémoire pour le diplôme d'Études supérieures sur Plotin et saint Augustin, se rapprochant ainsi à la fois de la pensée grecque et du mystère évangélique. Il s'interroge sur la peur devant la mort, sur l'incarnation, sur l'espoir du salut par la rédemption. Il s'intéresse à la façon dont l'esprit grec, plus sensuel et plus rationnel, peut s'harmoniser avec le christianisme. Il découvre le concept d'homme méditerranéen qui vit pleinement avec la conscience de la mesure des choses. Dans un poème de jeunesse sur la Méditerranée, il chante l'amour comme Salomon dans le *Cantique des cantiques*. Mais il a aussi conscience des limites et inscrit sa voix dans celle de *L'Ecclésiaste* qui rappelle la réalité de notre condition

d'homme. Il est impliqué dans le monde des hommes et au moment de la rédaction de son mémoire sur Plotin et saint Augustin, il s'engage au Parti communiste parce que, dit-il à Grenier dans une lettre, il a un « *fort désir de voir diminuer la somme de malheur et d'amertume qui empoisonne les hommes.* »<sup>10</sup> Il est, dit-il encore à son maître, « *capable de résistance – d'énergie – de volonté.* »<sup>11</sup>

Tel Salomon, dans les *Proverbes*, il appelle les hommes à écouter la voix de la sagesse, de la droiture et du bon sens.<sup>12</sup> La question qui se pose est celle de la justice. « J'ouvre mes lèvres pour dire des paroles droites » dit Salomon. Il ajoute : « Toutes les paroles de ma bouche sont justes. En elles rien de faux ni de tortueux. Toutes sont franches pour qui les comprend, droites pour qui a trouvé le savoir. » (*Proverbes*, 8, 1-10) Camus se bat sur tous les fronts avec une foi intègre dans une justice supérieure, relevant d'une transcendance horizontale. Ce questionnement structure la pensée et l'œuvre de Camus jusqu'à la réplique controversée énoncée à l'occasion de la remise de son prix Nobel. À un étudiant algérien qui l'interroge sur sa position par rapport à la guerre d'Algérie, il dit : « *Je défendrai ma mère avant la justice...* » (E, 1882) Cette phrase a suscité une polémique demeurée inachevée car elle repose sur un malentendu lié à la notion de justice qui est chez Camus à la fois centrale et jamais clairement définie. S'agit-il de la justice des prétoires ? Il semble bien que non puisque celles-ci est remise en question tant dans les écrits journalistiques que dans les transcriptions

---

<sup>10</sup> *Albert Camus – Jean Grenier, Correspondance, 1932-1960*, Gallimard, 1981, p.23

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.19

<sup>12</sup> « *Deuxième prosopopée de la Sagesse.*  
*La sagesse n'appelle-t-elle pas ?*  
*L'intelligence n'élève-t-elle pas la voix ?*  
*Au sommet des hauteurs qui dominant la route,*  
*Au croisement des chemins, elle se poste ;*  
*Pas des portes, à l'entrée de la cité,*  
*Sur les voies d'accès, elle s'écrie :*  
*"Humains ! C'est vous que j'appelle,*  
*ma voix s'adresse aux enfants des hommes.*  
*Simple ! Apprenez le savoir-faire,*  
*Sots, apprenez le bon sens.*  
*Écoutez, j'ai à vous dire des choses importantes,*  
*J'ouvre mes lèvres pour dire des paroles droites.*  
*C'est la vérité que mon palais proclame,*  
*Car le mal est abominable à mes lèvres.*  
*Toutes les paroles de ma bouche sont justes*  
*En elles rien de faux ni de tortueux.*  
*Toutes sont franches pour qui les comprend,*  
*Droites pour qui a trouvé le savoir." »*  
*Proverbes, 8, 1-10*

fictionnelles ? S'agit-il d'une justice idéologique ? La pièce nommée fort à propos ici *Les Justes* semble indiquer qu'il n'en est rien. La justice du cœur semble négliger le concept de Bien collectif.

C'est justement celle du jugement de Salomon. *Le Premier Livre des Rois* (3,16,28) raconte le litige opposant deux prostituées qui s'affirment l'une et l'autre mère d'un même nourrisson. Salomon ordonne que l'enfant soit tranché en deux et qu'une moitié soit donnée à chacune des deux femmes. La vraie mère renonce alors à l'enfant afin de le sauver. Salomon l'identifie ainsi comme la mère légitime et lui rend son enfant. Ce jugement a octroyé à Salomon la figure d'un sage dont la justice est inspirée par Dieu. En-deçà d'une image de la justice divine, c'est la justice des hommes qui est ici en jeu. Une justice qui dépasse la violence de l'épée et initie la force de la parole. Son jugement repose sur la force de vie qui a jailli de la mère dont l'enfant est soudain menacé par la violence d'une mort immédiate. Cette force de vie est à l'origine d'une justice qui renonce à une vérité transcendante, qui dépasse l'action violente et s'inscrit au plus près du réel. C'est une justice immanente, « à hauteur d'homme ».

La justice est examinée ici selon trois modalités éthiques et esthétiques : une poétique de l'innocence, une poétique de l'édification, une poétique de l'ambiguïté.

## POÉTIQUE DE L'INNOCENCE

La « poétique de l'innocence » est une poétique liée à la foi dans l'intégrité, l'unité, le Bien absolu et universel. Elle implique l'homme dans son discours de façon unilatérale et non problématique. Camus est un justicier qui ne s'est pas encore véritablement interrogé sur les ambiguïtés de la notion de justice. Il s'exprime en son nom propre sans s'interroger sur les implications paradoxales, les possibilités de malentendus, les failles de l'être, les apories de la pensée. Il dénonce les hypocrisies et les lâchetés d'autrui depuis un *ethos* placé hors d'atteinte.

### ***L'affaire Hodent : des apories de la justice à l'émergence de l'absurde***

Jeune journaliste à *Alger Républicain*, Camus s'est impliqué dans un certain nombre d'affaires judiciaires. L'affaire Hodent, en janvier-février 39, est la première. En juin 39 il



suivra l'affaire El Okbi, puis, en juillet 39, celle des incendiaires d'Auribeau.<sup>13</sup> La relation de Camus à la justice est particulièrement complexe. Pourtant son combat pour la justice se poursuit tout au long de sa vie d'homme. Mais la justice n'est pas clairement définie, elle est un idéal à atteindre mais aussi, en tant qu'institution, un dysfonctionnement au service des puissants. À l'époque d'*Alger Républicain*, il s'interroge sur la nécessité de servir la justice et sur la méthode qui convient pour y parvenir. Son implication dans le journalisme est certes une nécessité vitale pour un jeune homme qui a besoin de gagner sa vie, mais c'est aussi pour lui l'occasion d'explorer avec plus de minutie objective, le monde complexe de l'Algérie française. Ses premiers combats sont au service d'une gageure : il s'agit, pour l'homme, de tendre vers une juste relation entre les hommes et les communautés – c'est une justice idéale, conceptuelle, détachée des contingences historiques – mais il s'agit également de combattre la justice injuste des institutions, justice placée sous la bannière du pouvoir et des idéologies.

En 1939, c'est un homme jeune et sûr de ses principes qui prend la plume pour dénoncer la justice des hommes et se placer au service d'une justice idéale qui est celle du respect de tous les hommes, qu'il soit pauvre (le magasinier Mas), étranger au service de la politique métropolitaine (l'ingénieur Hodent) ou arabe (les incendiaires d'Auribeau, El Okbi).

### **Une affaire judiciaire sur les Hauts-Plateaux oranais**

Le 23 août 1938, deux européens, Hodent et Mas, et six indigènes, sont arrêtés et incarcérés à la prison civile de Trézel. Des plaintes ont été portées contre Hodent, responsable de la S. I. P., Société indigène de prévoyance, organisme dépendant de l'Office du Blé mis en place par le Front Populaire. Il est accusé d'avoir « *frustré les fellahs de certaines quantités de blé apportées par eux à la coopérative.* » (Frag, 370) Le 10 octobre, l'inventaire des stocks de blé est terminé : aucun manque n'est constaté. L'accusation tombe mais les huit hommes restent en prison. Une nouvelle accusation permet de justifier cette incarcération arbitraire : Hodent aurait établi des bordereaux fictifs, fait payer ces bordereaux à des fellahs complices et partagé avec eux le montant des bénéfices. Le 22 décembre, les huit hommes sont mis en liberté provisoire. Camus, jeune journaliste à *Alger Républicain*, journal créé depuis seulement trois mois, intervient, répondant au double appel de Hodent et de son épouse. Ils

---

<sup>13</sup> Dans cette affaire, douze ouvriers agricoles sont accusés d'avoir incendié des maisons. Ils sont condamnés à soixante années de travaux forcés, après avoir été torturés. Cette affaire révèle l'exploitation outrancière des ouvriers, l'usage de la torture et le racisme institutionnel.

ont écrit à tous les quotidiens. Seul *Alger Républicain* a répondu – il faut noter le silence de tous les autres quotidiens en ce qui concerne ce dossier ; cette affaire périlleuse n'intéresse personne. Camus et *Alger Républicain* décident de se saisir du dossier. La campagne de presse débute le 10 janvier 1939 par une lettre ouverte au gouverneur. Elle se termine le 23 mars par un article dans lequel Camus exprime sa joie devant l'acquittement et sa perplexité face à cette affaire qui « *n'a pas de fond* » (Frag, 410), et qui a été fabriquée à partir d'affirmations affabulatrices.

Dans cette campagne de presse, qui a contribué à la célébrité du jeune journaliste, Camus inscrit son propos dans un monde dichotomique. Il est la voix de la vérité et de l'innocence dans un monde partagé en hommes justes et en hommes injustes. Le temps de Jean-Baptiste Clamence n'est pas encore venu où la plongée dans les profondeurs obscures de l'être dévoilera un monde trouble où le bien et le mal, dans la conscience intime, sont inextricablement liés. Camus, la veille de l'ouverture du procès, rappelle la réalité des faits de façon élémentaire : « [...] *d'un côté un parti sans décoration et sans titre, sans fortune et sans ambition, et de l'autre une certaine classe qui n'a d'élite que le nom et dont les titres ne doivent abuser personne sur sa valeur.* » (Frag, 395) Ou encore : « *D'un côté, des hommes qui ont voulu et veulent accomplir le devoir qu'ils se sont tracé ou qu'ils ont accepté, et de l'autre côté une élite de colons, de caïds et d'administrateurs qui ont décidé de les en empêcher à partir du moment où l'accomplissement de ce devoir supposait la diminution de leurs bénéfiques.* » (*Ibid.*) Il est vrai que cette bipartition est constitutive des approches judiciaires. L'affaire est loin d'être aussi simple. Certes les puissants, certains colons et certains administrateurs dominent la petite société coloniale des Hauts-Plateaux. Certes les petits sont les victimes sans voix des intérêts des plus gros. Mais qui a mis Hodent en accusation ? Camus jamais ne le dit. Qui a réellement intérêt à se débarrasser de cet ingénieur responsable de la S. I. P. ? Encore le silence. Certains colons avaient tout intérêt à défendre l'Office du blé qui a interrompu les importations de blé des États-Unis et qui a donc permis un meilleur écoulement de la production locale. En revanche la S. I. P., dont Hodent avait la responsabilité à Trézel, a interrompu les spéculations de certains gros colons qui désormais n'avaient plus la possibilité d'acheter à petit prix aux petits agriculteurs, européens ou algériens, afin de revendre avec profit. Désormais tout le blé est acheté par la S. I. P. à prix identique pour un produit égal. En outre la situation politique en 38-39, à la veille de la

guerre, était particulièrement tendue et les factions d'extrême-droite profitaient de la montée du fascisme en Espagne, en Italie et en Allemagne. Les groupes extrémistes fascistes n'hésitaient pas à employer des mesures d'intimidation qui expliqueraient certains silences du jeune journaliste. On peut penser aussi que Camus ménage Michel Hodent dans la perspective de sa victoire finale. Ce dernier prendra moins de précautions quand il publiera aux éditions Cafre<sup>14</sup> un livre racontant l'affaire : *Des charognards sur un homme*. Camus fait part de cette parution dans un article le 23 mai 1939 en des termes à la fois émus et élogieux : « Des charognards sur un homme, tel est le titre de ce document unique qui fut écrit en prison [...] ». Cet ouvrage est qualifié « *d'émouvant témoignage d'un homme dont la vie a été bouleversée arbitrairement.* » (Frag, 412)

La restitution de ce procès présente un intérêt historique, humain et esthétique : Camus se bat pour la victoire de la vérité et de la justice dans un monde marqué par les tensions politiques et les silences. Pour restituer ce réel – ou le recréer – Camus manie une double polyphonie : d'une part sa voix se fait l'écho d'autres voix, celles de tous les acteurs du procès, celle du gouverneur ou celle de la rumeur ; d'autre part, la tonalité journalistique se double, dans une sorte de mise à nu de la genèse créative, d'une tonalité romanesque. C'est par ce contact rugueux avec le réel que le jeune auteur alimente la matière fictionnelle. Car Camus, alors qu'il couvre le procès Hodent, rédige son premier roman, *L'Étranger*.

### **Une ouverture théâtrale dans la tradition des intellectuels du XIX<sup>e</sup> siècle**

La campagne de presse commence par une *Lettre ouverte à monsieur le gouverneur général* dans la tradition des écrivains engagés, tel Zola publiant *J'accuse*. Le journaliste emploie le pronom personnel "nous". Les articles sont signés Albert Camus.<sup>15</sup> Dans la lettre, le jeune journaliste commence sa lettre par une apostrophe en incise : « *Nous savons, monsieur le gouverneur, [...]* » (Frag, 364) D'un côté, la voix plurielle du journaliste qui écrit au service des autres, de l'autre côté, « *les grands de ce monde* », (Frag, 368) ceux qui ont le pouvoir. Il est important de noter la double destination de cette lettre qui s'adresse au

---

<sup>14</sup> Maison d'édition créée par Camus et De Fréminville, dont le nom est construit à partir de la première syllabe du patronyme de chacun des deux hommes.

<sup>15</sup> DUCROT écrit à propos de la signature et de l'appropriation du discours : « *À quoi sert une signature ? [...]* D'abord, elle sert quelquefois à indiquer quel est le locuteur, l'être désigné par le je et à qui est imputée la responsabilité de l'énoncé. [...] Mais la seconde fonction, qui, elle, est essentielle, est d'assurer l'identité entre le locuteur indiqué dans le texte et un individu empirique. [...] Dans la conversation orale quotidienne, c'est la voix qui remplit les deux fonctions de la signature. » *Le Dire et le dit*, Éditions de Minuit, 1984, p.195

gouverneur et à l'ensemble des lecteurs d'*Alger Républicain*. Cela évoque la spécificité du discours dramatique et permet la mise en place d'une scénographie de la parole plurielle. L'instance d'énonciation est mal délimitée : la réception originellement double est en fait aussi plurielle, complexe et indéfinie que l'instance énonciatrice. Le but de la *Lettre ouverte* est de demander la mise en liberté provisoire d'Hodent et de Mas emprisonnés depuis quatre mois. On ignore à quel moment Camus a écrit cet article. Il est vraisemblable qu'il l'a rédigé à la fin du mois de décembre 1938. Pour des raisons demeurées mystérieuses, la publication a été retardée : la *Lettre ouverte* ne paraît que le 10 janvier 1939. À cette date, les huit hommes emprisonnés injustement sont déjà placés en liberté provisoire. Camus ne pouvait l'ignorer. Il décide pourtant de la publier sans modifications. Abbou, dans son article « *Combat pour la justice* », suggère que le journaliste décide délibérément de commencer sa campagne de presse de façon spectaculaire : « *C'est que la publication du 10 janvier a moins pour but d'obtenir l'élargissement d'Hodent que de frapper les trois coups.* »<sup>16</sup> Pourtant, ce décalage crée un certain malaise. Quel crédit peut-on accorder à un homme qui, revendiquant la voix de la vérité, inaugure son travail d'information du public par une dissimulation des faits ? Le jeune journaliste a écrit un « beau papier » digne des intellectuels du siècle passé. Par ailleurs, il était peut-être difficile et peu stratégique d'y renoncer. Les lecteurs algérois n'étaient certainement pas au courant des derniers détails de l'affaire. Peut-on soupçonner Camus d'avoir laissé croire, par non respect de la chronologie des événements, que cette première lettre, spectaculaire et exemplaire, a effectivement été suivie de la mise en liberté provisoire d'Hodent et de Mas ? C'est ce que j'ai cru moi-même dans un premier temps. Ce premier article est écrit selon les règles de la construction classique. En excellent rhéteur, le jeune algérois introduit son discours par un exorde dont le but est de susciter la bienveillance du destinataire direct et l'intérêt de tous les lecteurs. En effet il flatte la conscience d'homme puissant du gouverneur, son sentiment de supériorité, il rappelle son pouvoir sur les hommes. Il réveille également la conscience citoyenne en dénonçant l'injustice et en impliquant la responsabilité de tous : « *L'injustice, monsieur le gouverneur, ne souffre pas de retard. Elle crie dès l'instant où elle apparaît. Quant à ceux qui l'ont une fois entendue, ils ne peuvent plus s'en séparer et l'injustice est ainsi faite que ceux même qui n'y sont pour rien, se sentent responsables.* » (Frag, 365)

---

<sup>16</sup> *Lettres modernes* n° 5, 1972, p.54

Après l'exorde, Camus amorce la narration des événements avec le rappel des circonstances de l'injustice. Il montre par un examen attentif des faits que ces deux hommes sont faussement accusés. Il n'hésite pas, dans une prétérition, à affirmer que ces accusations sont liées aux relations d'amitié et de confiance que M. Hodent entretient avec les fellahs : « *L'homme qui attend aujourd'hui votre décision jouit d'une véritable popularité parmi les fellahs de la région. Faudra-t-il dire que cela suffit pour que la plus hideuse conspiration se dresse contre lui ? Nous ne le pensons pas encore.* » (Frag, 367) La première de ces trois phrases comporte deux informations imbriquées. D'une part, l'homme est populaire auprès des fellahs (information contenue dans la principale), d'autre part il attend la décision du gouverneur (information contenue dans la relative). La deuxième phrase reprend la première information dans une progression thématique. Camus choisit la forme interrogative et le futur simple (précautions oratoires) pour dénoncer l'origine même de ces fausses accusations. La troisième phrase met en place tardivement la figure de prétérition par une dénégation de ce qui précède, atténuée par l'adverbe « *encore* ». Camus se fait très innocemment le chantre de la vérité. Sa subjectivité s'efface au profit d'une valeur allégorisée. À l'instar d'un homme d'église, il ne parle pas en son nom mais au nom d'une instance supérieure, la vérité : « *Nous aurons alors la satisfaction d'avoir donné une voix à la vérité et d'avoir fait entendre un cri authentique et profond.* » (Ibid.) Cette voix allégorique aussitôt transformée en cri s'incarne dans la personne d'Hodent à qui le journaliste offre enfin l'occasion de parler. Il restitue sa parole au discours direct : « *Ce cri, monsieur le gouverneur, nous vous faisons part de sa vérité : "Je suis abandonné dans une geôle depuis des mois. Dites-moi, je vous en prie, ce que je dois faire... Je suis perdu, écrasé [...]"* » (Ibid.) Camus utilise un lieu pathétique, une topique argumentative qui a trait aux passions : il fait appel à la pitié. La voix de la vérité devient cri de la victime qui appelle au secours. L'abstraction prend corps. Le cri devient une figure de la révolte. Camus fait entendre sa voix d'homme en colère contre les injustices. L'une des injustices, dans sa forme la moins évidente, est le musellement des impuissants, des muets, des victimes innocentes. Le journaliste « *élève la voix* » et doit permettre à ceux que la société ne souhaite pas entendre de prendre la parole. Ainsi la voix du journaliste se double-t-elle de celle des opprimés silencieux. Camus entend un cri et le restitue : « *Il avait écrit partout, il s'était adressé à tous les grands et à vous-même, monsieur le gouverneur. Mais en vain. Un jour [...], il écrit à un étranger, sans raison, sans grand espoir peut-être, par besoin*

*de crier.* » (Frag, 365)

La voix d'Hodent est reproduite au discours direct à plusieurs reprises, et notamment dans l'article 6 du 7 mars 1939, article qui reproduit un dossier écrit par Hodent lui-même. (Frag, 381-384) Camus donne vie à une voix jusqu'alors « étouffée », en lui offrant une écoute sensibilisée par un appel à la conscience citoyenne : « *C'est à monsieur Hodent qu'en premier lieu nous donnerons la parole. Jusqu'ici nous l'avons défendu. Mais il est juste qu'on l'écoute à son tour. Il est bon qu'on entende une voix jusqu'ici étouffée.* » (Frag, 381) Dans son discours, le jeune journaliste, en bon orateur, élabore l'*ethos* : il montre ses qualités personnelles de générosité : « *Jusqu'ici nous l'avons défendu.* » et fait appel à la bienveillance de ses interlocuteurs en exigeant d'eux des qualités morales de justice et de bonté. Le style est le miroir des mœurs du rhéteur. Dans la première phrase, de type emphatique, Camus s'efface et fait preuve d'humilité par une mise en valeur emphatique de l'homme injustement accusé : « *C'est à monsieur Hodent [...].* » Dans la deuxième phrase très brève, Camus rappelle son action. Les deux phrases suivantes contiennent une anaphore : « *[...] il est juste [...]. Il est bon [...].* » La tournure impersonnelle et les traits sémiqes des adjectifs supposent une axiologie empreinte de christianisme. À la fin de la lettre, afin d'émouvoir le destinataire, il cherche l'homme au-delà ou en deçà de sa fonction, un peu comme Marivaux dans la cinquième feuille de *L'Indigent philosophe* : « *Or qu'est-ce donc qu'un homme ?* »<sup>17</sup> Camus écrit : « *Nous vous connaissons mal, il est vrai. Nous vous apercevons à travers des cortèges, des arrêtés ou des discours officiels. Où trouver l'homme à travers cela ?* » (Frag, 368) Cette question fait basculer le locuteur de l'épidictique, qui dans le discours oratoire cherche à émouvoir pour mieux convaincre, vers le lyrique qui implique l'homme à la fois dans sa totalité et dans son incomplétude, qui le plonge dans l'intériorité : « *Mais nous savons que derrière les grands de ce monde, il arrive que l'homme surgisse. Et qu'à certains moments, entre deux réceptions et trois communiqués, cet homme regarde un coin de ciel au-dessus des arbres trop émondés d'un parc trop entretenu et souhaite alors que la haine taise ses clameurs et que tout rejoigne le silence intérieur qu'il sent monter en lui.* » (Frag, 368) Ce glissement, cette confusion entre la finalité épictique et la tonalité lyrique provoque une concrétion des voix : le journaliste demande la mise en liberté de deux innocents ; le créateur

<sup>17</sup> MARIVAUX, *Journaux et œuvres diverses*, Classiques Garnier, 2001, p.309

de fiction imagine le gouverneur dans son parc, la forme de la taille des arbres ; le poète s'interroge sur l'identité du sujet et sur le sens que les hommes donnent à leur vie.

Dans cette ouverture en forme de lettre, Camus, maniant l'art rhétorique et jouant des complexités de la polyphonie, frappe donc les trois coups. La lettre est construite comme un texte classique, avec un exorde qui suscite la bienveillance des lecteurs, une narration qui rappelle les faits, une argumentation qui a pour but d'obtenir la libération provisoire des hommes injustement emprisonnés, une péroraison dans laquelle Camus fait appel à l'humanisme et à la probité du gouverneur capable de rétablir la justice par une décision évidente et généreuse, décision par laquelle il sauve huit hommes, lui-même et le monde. Par ailleurs, une certaine polyphonie journalistique — qui se double dans ce cas précis d'une polyphonie épistolaire — laisse apparaître une instance énonciative complexe : le "nous" employé par le jeune Camus permet d'entendre la voix du journaliste qui parle au nom d'une équipe rédactionnelle mais aussi au nom de tous les lecteurs d'un journal coopératif dont le programme politique est celui du rassemblement populaire. Ce "nous" est donc celui de Camus et du peuple de gauche. On y trouve aussi le cri de M. Hodent cité au discours direct et la voix de Mme Hodent que Camus juge inutile de faire parler pour ne pas situer l'affaire sur le plan intime mais sur le plan idéologique : « *Mme Hodent, seule, sans ressources, attendant un enfant, m'a écrit aussi. Mais à quoi bon la faire parler ? Il ne s'agit pas de pitié, mais de justice.* » (Frag, 368) Notons cependant que Camus refuse de faire appel à la pitié après avoir évoqué, dans une nouvelle prétéition, la situation personnelle de l'épouse du principal inculpé. Il parle au nom de M. Hodent – et de sa femme – au gouverneur, à l'homme qui vit en deçà, aux lecteurs d'*Alger Républicain*. Cette maîtrise de la multiplicité des voix évoque une scénographie discursive laissant apparaître l'homme de théâtre qu'est Albert Camus. La métaphore d'Abbou suggérant que le jeune journaliste, dans cette lettre, frappe les trois coups renvoie à la carrière théâtrale de Camus qui, de fait, est déjà maître dans la mise en place des voix et dans le jeu subtil des éclairages. Le journaliste qui « couvre » les affaires judiciaires utilise une rhétorique qui s'incarne dans des voix habitées.

### **Un journaliste porte-voix**

Le rôle du journaliste est donc de donner à entendre la parole des autres. Cette restitution n'est pas toujours aussi impartiale que Camus veut bien le laisser croire. Le jeune

journaliste ne se contente pas, dans cette affaire, de rendre compte des événements, il a pris parti : il s'est placé du côté des hommes injustement accusés et fustige une certaine justice rendue par des hommes iniques ou faibles. Les éclairages varient selon la position, la fonction et le rôle tenu par celui dont la parole est donnée à entendre.

### **Les déficiences d'une justice incarnée**

Ainsi, dans les deux articles suivants « *L'affaire Hodent ou les Caprices de la Justice* » et « *Un magistrat contre la justice. L'affaire Hodent ou la multiplication des abus de pouvoir* », Camus fait entendre la voix du juge M. Garaud au discours direct ou au discours indirect : « *Le juge de paix, M. Garaud, déclare "qu'il en fait une affaire personnelle"* ». (Frag, 371) Dans ce premier exemple, Camus emploie le discours direct pour dénoncer les paroles du juge et dénoncer sa position choquante et déplacée. Plus loin, dans les propos rendus au discours indirect, s'ouvre une brèche au discours direct qui met en évidence la nouvelle accusation mensongère : alors qu'un ami veut intervenir en faveur de M. Hodent, le juge de paix Garaud l'en dissuade en lui affirmant, contrairement à la vérité, que ce dernier est accusé de « *faux en écritures publiques.* » (Frag, 385) Camus insiste sur la malhonnêteté du juge : « *Il s'agissait seulement d'effrayer et d'éloigner un témoin gênant.* » (*Ibid.*) Hodent est accusé d'avoir modifié les comptes mais lorsqu'il est prouvé, après enquête, qu'il n'en est rien, le juge déclare : « *"Puisque les comptes sont justes, c'est la plus grosse charge qu'il y ait contre vous. Cela prouve que vous avez dissimulé la fraude." Cet humour si particulier* (commentaire métalinguistique), *M. Hodent devait le payer encore par deux mois de prison.* » (*Ibid.*) Camus reprend textuellement ces propos au discours direct puis les discrédite par un commentaire touchant à la fois le contenu, inepte et injuste, et les conséquences de ces paroles, lourdes et graves pour la vie personnelle des hommes injustement accusés. Il énonce non seulement les palinodies du juge Garaud mais également ses mensonges. Le rôle du journaliste est ici de dénoncer la mystification et de rétablir la vérité. Il aide le lecteur à ne pas se laisser abuser par les voix des puissants, qui sont des voix partiales.

### **Voix citées, voix mêlées**

Il dénonce les injustices, s'implique, cite, recueille les faits, va au-devant des souffrances cachées ; il permet également à d'autres d'oser intervenir. Par un effet de



concaténation, d'autres instances locutives se font entendre, reprises dans le dispositif journalistique que régit Camus. C'est ainsi que le journaliste cite, dans l'article 4, les propos d'un certain Barillaud, président de l'association des anciens élèves de l'Institut agricole où Hodent fit ses études. Barillaud écrit dans la revue *Agria* qui est l'organe de l'association des anciens élèves de l'Institut. Camus nous donne à lire cet article dans son intégralité. Il est ici non plus un locuteur mais un diffuseur. Il offre la possibilité aux autres d'être entendus. L'exorde de l'article cité par Camus insiste sur le fait que l'intervention journalistique d'*Alger Républicain* permet de sortir du silence. Barillaud justifie son intervention publique en rappelant l'intervention « *d'un quotidien du matin* ». Camus, par son exigence de vérité et son ardeur oratoire, a permis à d'autres d'oser parler.

Dans l'article 7, daté du 9 mars, Camus évoque l'intervention de Miette, « *agent technique de Zemmora, commune voisine de Trézel* ». Celui-ci a écrit un rapport sur l'affaire Hodent qui, s'il avait été pris en considération plus tôt par le juge Garaud, aurait, dit Camus, « *évité à des innocents quatre mois de prison et des humiliations sans nombre.* » (Frag, 386) Dans l'article suivant, le journaliste publie une lettre de Miette qui accompagnait le rapport envoyé au juge. Les critiques camusiens<sup>18</sup> s'entendent à considérer que le jeune auteur a aidé l'agent technique dans la mise en forme de cette lettre. Il est intéressant d'essayer de reconnaître la voix de Camus à travers celle de Miette. Cette démarche implique de tenter de repérer quelques traits stylistiques camusiens. Le jeune auteur affectionne les lexèmes : « *vérité* », « *solidarité* », « *passion* ». Les balancements symétriques donnent au propos équilibre et force : « *C'est faillir à son devoir que de ne pas être professionnellement honnête et c'est faillir deux fois que de ne pas l'admettre pour fuir ses responsabilités.* » (Frag, 388) Certains passages optent pour le rythme ternaire avec gradation. La triple reprise en anaphore du segment phrastique déjà employé dans d'autres articles au cours de cette même affaire : « *J'élève la voix* » (Frag, 387-388) caractérise la tonalité d'un rhéteur averti. Au début de la lettre, il est question d'amitié. Après une mise en question de la définition du mot « *amitié* » dans une phrase négative : « *L'amitié pour moi n'est pas une simple formule, [...]* » (Frag, 387), Miette-Camus énonce(nt) une phrase affirmative constative : « *Hodent est mon ami.* » (*Ibid.*) et tente(nt) une délimitation du concept dans une phrase emphatique où le rythme binaire et le rythme ternaire s'imbriquent par l'utilisation du présentatif en anaphore « *C'est* »

---

<sup>18</sup> ABBOU, *op.cit.*, p.60

et la complémentarité des trois sèmes attributifs, assistance / solidarité / obligation : « *C'est pour moi le devoir d'assistance dans la peine, de solidarité étroite jamais défaillante. C'est aussi l'obligation d'avoir du courage si nécessaire.* » (Frag, 387) La lettre de l'agent technique Miette varie les types de phrase : l'utilisation de questions oratoires au futur simple implique l'interlocuteur. « *Refuserez-vous à celui que j'ose appeler la victime, le droit de faire entendre cette voix, et à celui qui veut parler contesterez-vous le devoir de le faire ?* » (Frag, 389) L'utilisation du futur simple projette le juge dans l'avenir proche de la décision à prendre. La question oratoire parfaitement balancée par la bipolarité des deux verbes *Refuserez-vous / Contesterez-vous* utilise un lexique très camusien « *faire entendre cette voix* », « *victime* », « *devoir* » et instille le soupçon sur la terminologie : « *celui que j'ose appeler la victime* ». De même, la juxtaposition à finalité épideictique du magistrat et de l'homme est une répétition de la figure employée dans la lettre inaugurale au gouverneur : « *C'est avec beaucoup de respect que je m'adresse à l'homme et au magistrat que vous êtes.* » (Frag, 389) Ces traits stylistiques montrent un plaisir rhétorique et un goût pour les mots qu'il est difficile d'attribuer à l'agent technique. Il semble que le jeune auteur utilise tous les moyens pour fourbir ses armes, pour perfectionner, dans l'ombre de la voix d'un autre, sa plume de jeune écrivain. Dans cette même lettre, d'autres phrases, beaucoup plus simples telles : « *J'ai l'honneur de vous donner quelques précisions sur les motifs qui me font agir ainsi.* » (Frag, 387) ou encore : « *Le mémoire que je vous présente vous montrera la triste réalité à laquelle aucun d'entre nous ne peut échapper.* » (*Ibid.*) pourraient bien être rédigées par le seul Miette. Le style kaléidoscopique de cette lettre écrite à deux plumes comme on joue à quatre mains nous permet d'assister à l'émergence d'une identité vocalique camusienne. Mais la polyphonie constitutive de cette lettre met en question l'authenticité des voix et donc l'authenticité de l'enquête. Tout au long de ce dossier, la délimitation des instances discursives est rarement précisée. Les voix des différents locuteurs se superposent, se mêlent.

### **Un appel**

Au début de la campagne de presse, on entendait la voix du fin rhéteur. La maîtrise du discours supposait une certaine distance vis-à-vis du sujet traité. Au fil des articles, le journaliste s'implique davantage, la voix brillante de l'orateur se transforme en cri de révolte. Les phrases hyperhypotaxiques disparaissent au profit de nombreuses phrases parataxiques

voire hyperparataxiques laissant transparaître l'émotion. La voix journalistique se fait appel, elle résonne et s'incarne par l'emploi d'interjections caractéristiques de l'oralité. « *Eh bien ! cela ne se peut pas.* » (Frag, 379)<sup>19</sup> Cette oralité a pour finalité d'éveiller les interlocuteurs, les lecteurs dispersés. Mais qui sont-ils, ces lecteurs invisibles ? À qui le jeune journaliste s'adresse-t-il ? Qui lit *Alger Républicain* ? Camus tente innocemment de cerner, de délimiter le lectorat de ce tout récent journal : « *Nous adressons ici un appel véhément au gouvernement général, nous nous adressons à l'opinion publique et à tous les honnêtes gens pour que leur protestation indignée empêche la consommation d'un pareil scandale.* » (Frag, 380-381) Le destinataire, aussi mal délimité soit-il, doit répondre à cet appel. Le jeune Camus a foi dans le pouvoir des mots à modifier le monde en améliorant les comportements. Dans la *Lettre ouverte*, il écrit : « *Et à cette dernière minute, nous ne voulons songer qu'à l'inexplicable espoir que nous plaçons en vous – à cet espoir singulier et tenace qu'un langage humain suffit à provoquer des décisions humaines.* » (Frag, 368) Son désir de justice et sa dénonciation peuvent permettre aux autres, se joignant à lui, parlant à l'unisson, d'exprimer l'indignation. Dire la révolte peut changer le monde. La voix se faisant exhortation véhicule des formules péremptoires. L'aphorisme, qui peut être considéré comme une vision fragmentaire d'une vérité fuyante, suppose aussi une approche innocente et naïve d'un monde simplifié qui peut être contenu dans une formule. Il procède d'un double acte de foi : dans

<sup>19</sup> Si on se réfère à l'analyse de DUCROT dans *Les Mots du discours* (Les Éditions de Minuit, Le sens commun, 1980, cf. pp. 161 et suivantes), Camus emploie « *Eh bien !* » pour introduire une proposition qui s'oppose à ce qui vient d'être dit par un autre interlocuteur. L'exemple donné par Ducrot est le suivant :

« A : Il fait mauvais.

B : *Eh bien, sortons quand même.* »

« *Eh bien !* » ne peut pas être remplacé par « *mais* » car l'adverbe adversatif est employé pour introduire une proposition contraire dans une phrase prononcée par le même locuteur :

« A : Quel temps fait-il ?

B : Il fait mauvais ; eh bien sortons quand même.

Il fait mauvais mais sortons quand même. »

« *Eh bien ! cela ne se peut pas.* », employé par Camus, suit un paragraphe dans lequel il est envisagé de « *sauver les apparences* » et de ne pas « *désavouer les magistrats* ». Camus, derrière le "nous" collectif, se dresse donc contre ceux qui souhaitent étouffer l'affaire afin d'éviter le scandale judiciaire. Il s'agit bien ici d'un dialogisme constitutif du genre journalistique. Le journaliste écoute les rumeurs, les propos des uns et des autres, les intègre dans un discours polyphonique dans lequel il prend position. Par ailleurs, « *eh bien* », comme toute interjection, toujours selon DUCROT, est « *le lieu privilégié où se marque l'interaction des individus.* » Le linguiste écrit plus loin : « *L'énonciateur peut également se présenter comme agissant sur autrui en le faisant entrer dans son jeu, en le forçant en quelque sorte à tirer une conclusion qu'il a lui-même déterminée à l'avance ; c'est le rôle que remplissent les morphèmes interjectifs à valeur argumentative comme Là !, Tiens, tiens !, Heureusement !, Malheureusement !, Eh bien !* » Ainsi Camus s'oppose à des interlocuteurs fictifs en refusant le lâche compromis qui consiste à sauver l'honneur des magistrats au détriment d'hommes injustement accusés. Mais il implique, par l'utilisation de « *eh bien !* », le destinataire.

l'existence d'une vérité et dans le pouvoir des mots à la dévoiler avec force et concision. Il permet au lecteur d'y voir clair dans la confusion des « affaires politiques ». Le jeune journaliste a soudain des accents dix-huitiémistes, teintés de morale judéo-chrétienne quand il déclare : « *Un honnête homme qui se trompe répare sa faute.* » (Frag, 380) Il habite un monde encore absolu, dichotomique, permettant les énoncés catégoriques : « *Tout ou rien, c'est la seule formule qui satisfasse l'innocence.* » (Frag, 380)

## **Une œuvre en gestation**

### **Les mots au banc des accusés**

Cette foi dans les mots signale que Camus est avant tout un écrivain. C'est pourquoi il interroge les mots et dénonce les mensonges sémantiques, les hypocrisies discursives. L'offensive est avant tout dirigée contre le juge Garaud, adversaire patenté du « *je* » journalistique. Il incarne les défaillances du système, défaillances liées au jeu sur les confusions terminologiques : « *Et il faut le dire aussi*, dit Camus à la fin de l'article 10 du 18 mars, à propos de l'ensemble de l'instruction qui semble parodique, *pour que le juge Garaud le sache, qui a tenté par une démarche secrète auprès de notre correspondant à Trézel d'arrêter par des supplications ce qu'il appelle une campagne de presse et qui n'est qu'une révolte véhémement contre le sens qu'il a plu à ce juge de donner au mot "justice"* ». (Frag, 394) Il faut signaler que dans l'article 12 consacré à la restitution de l'audience, Camus emploie de nouveau le mot « *campagne de presse* » dans un contexte sémantiquement problématique : « *Maître Navarro, partie civile, fait allusion à la campagne de presse d'Alger Républicain en termes démesurés.* » (Frag, 398), puis en termes neutres : Hodent « *expose les arguments que nous avons nous-mêmes défendus pendant notre campagne.* » (Frag, 401) L'utilisation des mots mis entre guillemets a pour fonction de mettre en question le sens accordé à ce mot. Camus nous dit : Garaud et moi n'avons pas la même définition du mot justice. Le mot étant mal délimité, le concept lié est problématique. Le journaliste s'interroge sur la valeur des mots et leur aptitude à dire le réel ou à le masquer, le voiler, le transformer. C'est son expérience personnelle de jeune écrivain qui est en jeu dans ces questionnements. Ce qui intéresse Camus, ce n'est certes pas de devenir journaliste, mais d'écrire une œuvre

comme cela apparaît dans ses *Carnets* dès 1935.<sup>20</sup> C'est donc avant tout comme écrivain qu'il manie la plume. Dans la restitution du procès Hodent, Camus interroge les mots et utilise le monde réel pour nourrir la matière fictionnelle.

### ***Une voix hybride et juste***

L'article 12 est consacré au compte rendu d'audience. À l'instar d'André Abbou, on peut lire cet article comme un exercice de style, une ébauche de la fiction en gestation : le réel sert de creuset à l'écriture fictionnelle.<sup>21</sup> La voix de Camus est celle de l'observateur, de celui qui écoute et restitue avec le plus de fidélité possible. Sa voix est aussi celle de l'auteur en gestation. L'une ou l'autre. L'une et l'autre ou encore une autre voix, hybride, nouvelle, plus à même de donner vie à cette polyphonie assourdissante qu'est ce monde naissant en décomposition précoce : la colonisation. Camus journaliste, romancier, poète, dramaturge, cherche une voix nouvelle, ni littéraire ni journalistique, une voix authentique. Cette prospection passe par un discrédit jeté sur la littérature au sein même de son activité journalistique : dans le compte rendu consacré à la partie civile, Camus accompagne les propos de Maître Navarro d'un commentaire stylistique pour le moins surprenant. « *Après un préambule littéraire [...]* » (Frag, 403) et « *Il termine par une conclusion littéraire sans avoir touché le fond du débat.* » (Frag, 404) Quelle littérature est la cible du jeune journaliste ? La grande littérature, celle qui se paye de mots, qui fait de belles phrases ? Camus, lui, ne semble pas en effet vouloir s'inscrire dans des règles d'écriture surannées, ni en écrivant des articles, ni en écrivant *L'Étranger*. Il est, comme dit Barthes dans « *Écrire, verbe intransitif* », non plus celui qui écrit quelque chose mais celui qui écrit.<sup>22</sup> Il se dit plutôt qu'il ne dit. Il est une instance d'énonciation. Il établit avec l'autre « *un pacte de parole* » dans une recherche authentique qui favorise l'émergence du sujet. Si une certaine littérature est donc insidieusement critiquée dans la campagne de presse, dans *L'Étranger* c'est le monde journalistique qui apparaît comme un monde, certes sympathique, mais surtout futile et artificiel, un monde dans lequel les affaires sont « *montées* » : « [...] *le journaliste s'est adressé à moi en souriant. Il m'a dit qu'il espérait que tout irait bien pour moi. Je l'ai*

---

<sup>20</sup> *Carnets*, mai 1935-février 1942, Gallimard, 1962. Camus écrit, p.40 : « *Mon œuvre (les émotions). Les expériences extrêmes. Œuvre philosophique : l'absurdité. L'œuvre littéraire : force, amour et mort sous le signe de la conquête. Dans les deux, mêler les deux genres en respectant le ton particulier.* »

<sup>21</sup> *Op.cit.*, p.69 Les pages 52 à 62 sont consacrées à l'affaire Hodent.

<sup>22</sup> BARTHES, *Le Bruissement de la langue*, Éditions du Seuil, Points Essais, 1984, pp.2-32

remercié et il a ajouté : " Vous savez, nous avons monté un peu votre affaire. L'été, c'est la saison creuse pour les journaux. Et il n'y avait que votre histoire et celle du parricide qui vaillent quelque chose. " » (TRN, 1185) Cette double critique permet à Camus de faire comprendre à son lecteur que sa voix refuse le mensonge, les facilités, la compromission, c'est une voix qui se veut authentique et personnelle et qui résonne loin de tout modèle. Dans la restitution du procès de Michel Hodent et dans l'écriture fictionnelle de *L'Étranger*, nous assistons à la naissance de cette voix nouvelle dans le décor littéraire de l'avant-guerre.

### **Un procès entre réalité et fiction**

Le jeune journaliste travaille, à partir d'une matière brute, réelle, à l'élaboration d'un style fictionnel, notamment pour écrire *L'Étranger*. On peut, dans une approche génétique de l'œuvre camusienne, relire le procès de Meursault en gardant en mémoire les articles sur l'affaire Hodent. Le thème est identique, la période de création très proche. Le « réel » est pour le jeune auteur une sorte de pierre de touche de la fiction. Il est une étendue plate et blanche, les hauts plateaux en période hivernale : Camus met en place le décor en évoquant la neige qui recouvre Tiaret. Il peuple cette immensité d'une foule curieuse, venue assistée au procès malgré le froid. Cette affluence est par ailleurs inattendue puisque tous les journaux de la région ont censuré cette affaire et que seul *Alger Républicain*, journal qui n'a que trois mois d'existence et assez peu de lecteurs, l'a évoquée. En fait, le détail contribue davantage à créer une atmosphère qu'à rendre compte du réel. Camus recherche ce que Barthes appelle un « effet de réel »,<sup>23</sup> effet paradoxal puisque le journaliste ne met pas en place un monde fictif mais reproduit le monde. Dans *L'Étranger*, la neige a laissé la place au soleil, l'œuvre entière se déroule sous un soleil ambivalent : « Les débats se sont ouverts, avec, au dehors, tout le plein du soleil. » (TRN, 1184) Du réel à la fiction, c'est le soleil qui, dans *L'Étranger*, vient imposer sa présence symbolique. Dans la restitution de l'affaire Hodent, des phrases courtes, parataxiques, présentent les différents protagonistes. Certains d'entre eux bénéficient d'une restitution de leurs paroles au discours direct, d'autres au discours indirect ou au style indirect libre. D'autres phrases rythment la chronologie : « On procède à l'appel des inculpés et des témoins. » (Frag, 396) ; « L'audience est renvoyée à 14 heures. » (Frag, 399) De même lors du procès de Meursault, le narrateur note : « Après peu de temps, une petite sonnerie a résonné

<sup>23</sup> *Op.cit.*, pp.179-187

*dans la pièce.* » (*Ibid.*) Mais l'instance discursive restituant l'atmosphère est la conscience de l'inculpé, d'où la précision sur les sensations intimement éprouvées : « *La salle était pleine à craquer. Malgré les stores, le soleil s'infiltrait par endroit et l'air était déjà étouffant.* » (Frag, 399) À *Alger Républicain*, le journaliste écrit comme un romancier, sa narration a pour finalité de faire naître le monde et d'orchestrer les voix. Mais comment restituer les voix orales, la réalité des faits et la distance inévitable qu'instaurent les mots, comment faire entendre les voix, comment être fidèle à une vérité quand cette vérité se dérobe à tous, comment respecter la parole de tous alors qu'on sait très bien que chacun a une perception subjective des événements et des intérêts spécifiques ? Comment rendre compte de cette scène où règne une cacophonie linguistique, certains parlant arabe, d'autres espagnol, d'autres français ? « *M. Garcia José parle en espagnol, mais sera interrogé en arabe.* » (Frag, 397) Camus restitue ses paroles en français. La fidélité aux propos est soumise aux aléas de la traduction qui entraîne bien souvent une certaine trahison. La relation entre la pensée de M. Garcia (qui se formule en espagnol) et ce qu'il exprime (en arabe) est forcément problématique. La salle d'audience ressemble parfois à une tour de Babel. « *M. Barnabé Séraphin ne parle qu'espagnol.* » (Frag, 398) Il faut rappeler que l'Oranie est peuplée d'indigènes kabyles et arabes, d'européens français, espagnols ou italiens. Même quand la langue employée est commune aux interlocuteurs, le désordre s'impose : parfois tous s'expriment en même temps sans s'écouter : « *La défense et la partie civile parlent ensemble.* » (Frag, 398), ou encore : « *Le caïd Ferhat affirme, dans une indescriptible confusion, avoir entendu dire que Hodent et ses aides demandaient des pourboires.* » (Frag, 398) Comment s'entendre ? Comment montrer qu'on ne peut pas s'entendre ? Y a-t-il quelque chose à comprendre ? Le monde recèle-t-il une vérité ? Y a-t-il un fond à cette histoire ? « *Hodent affirme ne rien comprendre à cette accusation.* » (Frag, 401) Cette confusion est également constitutive du procès de Meursault : « *Tout ensuite a été un peu confus, du moins pour moi.* » (TRN, 1188) La fin de la phrase souligne la restriction subjective contraire à l'exigence d'objectivité constitutive du journalisme.

Ce qui compte pour Camus, c'est qu'un procès est une mise en scène de la parole. Seule la parole permet la recherche de la vérité. « *Quant aux brutalités, Hodent remarque que "ce sont des déclarations". Le président affirme alors curieusement : "Nous jugeons sur des déclarations de témoins."* » (Frag, 401) Ou encore : « *On a pu entendre Hodent résumer au*

*cours de l'audience l'impression générale en déclarant : "Si l'on me dit, sans le prouver, que je suis un voleur, comment puis-je prouver que je ne le suis pas ? " » (Frag, 410) Si les colons font le procès de la S. I. P. en accusant injustement Hodent, Camus, lui, comme Kurosawa dans *Rashomon* qui est également la restitution d'un procès, interroge le langage, les mots, les voix, l'expression de la vérité ou des vérités. Camus suit le procès, assis au banc des journalistes. Il écoute, prend des notes et restitue avec précision ce qu'il voit, comprend, entend. L'instance discursive qui fédère les voix se situe de façon à la fois vague et conventionnelle dans l'indéfini "on" : « *On entend ensuite un colon...* » (Frag, 399) Cette instance doit être neutre. Elle ne l'est pas. Par exemple, les paroles de M. Deshayes Joseph, partie civile (en réalité à l'origine de cette affaire, mais Camus tait cette information, soit pour des raisons de prudence, soit pour des raisons stratégiques) sont mises en question par l'usage d'un segment phrastique entre tirets : « (il) *déclare avoir livré les quintaux de blé à la Société indigène de prévoyance, qu'on ne les a pas pesés devant lui et qu'on lui a dit ensuite qu'il manquait 245 kg ou 345 – il ne sait pas exactement – et estime que personne n'a pesé son blé.* » (Frag, 397) Plus loin, une expression accusatrice est restituée entre guillemets dans une phrase au discours indirect : « [...] *M. Deshayes déclare qu'on fait les choses "à la tête du client".* » (Frag, 397) Mettre entre guillemets met à distance et en évidence les mots employés.<sup>24</sup> C'est essentiellement dans le compte rendu consacré à la partie civile que Camus emploie le plus souvent cette mise à distance critique de la voix de l'autre par l'emploi des guillemets. Ici la voix de l'avocat Navarro : « *Maître Navarro s'étend sur la voiture d'Hodent et ironise sur l'aspect singulier de cette auto.* » (Frag, 403) L'emploi des verbes *s'étendre* et *ironiser* introduisant le discours indirect péjore l'attitude accusatrice de l'avocat de la partie civile. « *Il évoque la "bienveillance de la justice pour Hodent" et élève la voix de plus en plus à ce sujet, puis il annonce la façon dont Hodent "a souillé ses adversaires".* » (Frag, 403) La mise à distance des propos sur la bienveillance de la justice à l'égard de M. Hodent est accentuée par le commentaire sur le ton employé par Navarro qui « *élève la voix de plus en plus* » (*Ibid.*) montrant ainsi sa colère. Mais la bienveillance de la justice était une invention de l'avocat de la partie civile, ce qui est confirmé par les guillemets prouvant que Camus n'adhère pas à ce propos ; sa colère feinte est aussitôt discréditée.*

<sup>24</sup> ABBOU, commentant l'affaire El Okbi, écrit : « *Les guillemets immédiatement appliqués, telle une réplique, soulignent le caractère subjectif et partial de telles estimations.* », *op.cit.*, p.69



De même Camus se désolidarise des propos accusant Hodent d'avoir « *souillé* » ses adversaires. Dans la phrase suivante, Camus emploie une double mise à distance du discours de Navarro. Dans une phrase au discours indirect, il cite un extrait au discours direct (d'où l'emploi des guillemets) à l'intérieur duquel un mot est lui-même mis entre guillemets ce qui établit une nouvelle distanciation critique accentuée par l'expression « *(sic)* » mise entre parenthèses. « [...] *Il prétend également que les amis de Hodent n'avaient pas à la défendre, car « on ne défend ses amis que lorsqu'ils sont "coupables" » (sic).* » (Frag, 403) Il est vrai que l'avocat accuse les amis d'Hodent dans une palinodie proche de l'ineptie. La distanciation critique établie par l'utilisation sporadique des guillemets mettant en évidence certains mots peut également être accentuée par un commentaire du journaliste : « *Il (il s'agit toujours de Maître Navarro) lit, à ce propos, une lettre de M. Miette et déclare que M. Miette "n'est pas étouffé par la modestie". Cette incorrection gratuite étant commise, l'avoué passe à la suite et accompagne sa lecture de commentaires assez étrangers à la question [...]* ». (*Ibid.*) Dans cette exemplaire imbrication des voix (Camus cite Navarro, qui cite Miette et le commente), les propos de Navarro sont discrédités par l'adjectif modalisateur « *étrangers* » qui qualifie les commentaires de Navarro à propos de la lettre de Miette. De même dans *L'Étranger*, l'instance discursive qui rend compte du procès de Meursault jette le discrédit sur certaines voix. Les propos du procureur — comme ceux de Navarro dans l'affaire Hodent — sont toujours présentés comme perfides. La tonalité vocalique est dénigrée : « *Et le procureur a noté avec un accent mauvais [...]* » (TRN, 1188) Les voix sont ainsi hiérarchisées par l'instance discursive fédératrice. On a vu comment les propos de maître Navarro sont mis à distance et discrédités par le journaliste. Les propos de Michel Hodent sont introduits de façon méliorative. La voix positivement qualifiée appelle la sympathie, la bienveillance, la confiance. « *Hodent dit seulement, d'une voix posée :<sup>25</sup> "Si c'est les seules preuves qui existent contre moi [...]"* » (Frag, 402) En outre, le compte rendu de l'interrogatoire d'Hodent montre que l'injustice repose sur une utilisation partielle de témoignages. Le juge Garaud avait, lors de l'enquête, éliminé les témoins gênants qu'il n'avait pas accepté d'entendre, alors qu'il avait mis en avant ceux de la partie civile, les accusateurs (*cf.* l'article 7). D'autres voix cependant restent inaudibles. Camus, si attentif aux pauvres, aux indigènes, ne leur accorde que peu d'attention. Il a fallu attendre l'article 9 pour que Camus consacre quelques lignes aux six

---

<sup>25</sup> C'est moi qui souligne.

« Arabes » arrêtés en même temps qu'Hodent . De ces six indigènes, un seul intéresse le jeune journaliste : M. Djilali Ben Beirhera d'El Ousseukh. Tous ses propos sont retranscrits au style indirect. Jamais Camus ne laisse sa voix résonner, exister. De même, lors du procès, quand il est encore question du magasinier Mas, les propos prononcés sont résumés dans une phrase où l'homme est allégorisé. « *C'est le bon sens qui parle.* » Non seulement ses propos ne sont jamais retranscrits mais leur contenu même est comme nivelé par cette phrase emphatique. Puis les qualités de solidarité et de résistance à l'injustice sont introduites par le verbe péjoratif « *se borner* ». Il est vrai que dans l'article 3, les propos du magasinier Mas sont retranscrits avec plus d'élégance et plus de précision : « *M. Mas affirma seulement et avec beaucoup de modération que ces (sic) contacts fréquents avec M. Hodent lui permettaient d'affirmer que ce dernier n'avait jamais fait tort d'un grain de blé aux fellahs déposants et qu'il se portait garant de l'honnêteté de l'accusé.* » (Frag, 374) Cependant il est intéressant et troublant de préciser que Camus n'était pas présent lors de cet interrogatoire qui eut lieu en août, et qu'il invente donc les propos et le ton ; il est donc ici davantage un romancier qu'un journaliste objectif et fidèle à la « réalité ». Quant aux « *inculpés arabes* », leur cas est traité en quelques lignes. Une seule question leur est posée. On ignore qui la pose. « *On leur demande pourquoi ils ont accepté un sac de blé de Hodent.* » (Frag, 402) C'est Hodent lui-même qui répond, se substituant à eux, ce qui ne suscite aucune intervention du juge ni aucun commentaire de Camus qui aurait pu s'offusquer devant un tel silence. Lui le justicier, le porte-parole des muets et des opprimés ne semble même pas entendre ce silence assourdissant.

La hiérarchisation des voix dépend du type de restitution discursive. Les phrases mêlent le discours direct, le discours indirect et le style indirect libre. Certains passages, assez peu nombreux, sont au discours direct : « *La défense demande au témoin qui fait les pesées. "M. Mas" dit le témoin. La défense précise que M. Mas n'a jamais pesé en 1937.* » (Frag, 397) Dans ce passage, nous entendons au style direct le nom "M. Mas" injustement désigné puisqu'il n'était pas présent lors de l'événement pour lequel il est accusé. Une voix donnée à entendre au discours direct a une plus grande présence. Un souci de l'objectivité peut inciter le journaliste à enregistrer et à restituer les propos tels qu'ils ont été prononcés. Il est cependant paradoxal de noter que l'une des phrases rendues au discours direct est celle prononcée par Garcia José, qui « *parle en espagnol* » (*Ibid.*) mais qui « *est interrogé en arabe* » (*Ibid.*)

Camus note les propos de cet homme au discours direct comme si sa voix avait prononcé exactement ces mots-là. Or ces mots sont traduits. Pourquoi donc avoir justement choisi de restituer ce passage inauthentique au discours direct ? Mais le plus souvent, c'est au discours indirect que les propos nous sont donnés à entendre. Ainsi le jeune journaliste peut garder une entière maîtrise des propos rapportés, se dire fidèle à l'esprit sans forcément être fidèle à la lettre. Les verbes introducteurs sont particulièrement nombreux. Ils permettent d'introduire le discours indirect ou le discours direct. Cependant, on note une plus grande variété dans les verbes introducteurs du discours indirect. Ils permettent souvent d'indiquer « *une appréciation du locuteur qui rapporte le discours d'autrui. [...] Ils évaluent la proposition qu'ils introduisent* » :<sup>26</sup> « *M. Deshayes déclare [...] M. Deshayes reconnaît encore [...]* » (Frag, 397) Le passage du verbe « *déclarer* » au verbe « *reconnaître* » réitéré, accentué par l'adverbe « *encore* » dans la deuxième occurrence, souligne le glissement entre un propos objectif, neutre, et un propos dans lequel le locuteur est mis en difficulté. Dans un premier temps, il accuse très violemment Hodent. Il « *déclare qu'on fait les choses "à la tête du client"* ». Puis il est contraint de se rétracter à deux reprises « *avouant* » que « *les sacs sont restés exposés en plein air, au soleil, ce qui peut expliquer un déchet par dessèchement* » et que « *le blé en question ne lui appartenait pas mais appartenait à sa mère* ». (*Ibid.*) Maître Navarro, quant à lui, « *fait allusion<sup>27</sup> à la campagne de presse d'Alger Républicain en termes démesurés.* » (Frag, 398) Cela donne l'impression que les propos rapportés sont déplacés. En fait, il s'agit d'une attaque détournée adressée à *Alger Républicain*. La modalisation est accentuée par l'emploi de l'adjectif « *démesurés* ». Ce propos déjà discrédité est encore péjoré par le terme « *incident* » qui le résume ironiquement. Camus ajoute en effet : « *Le substitut clôt l'incident.* » (Frag, 398)

Ce qui importe à Camus, c'est de toujours garder la direction des instances vocaliques. C'est lui le chef d'orchestre des voix. Il décide de les faire entendre directement ou indirectement, use des modalisateurs, et commente, souvent avec un humour corrosif, les propos des accusateurs. Par exemple, lorsque Maître Navarro, de la partie civile « *conclut qu'on ne peut accuser l'administrateur d'avoir machiné l'affaire* » (Frag, 398), Camus note en employant une métaphore au registre courant, voire familier : « *Cette porte ouverte étant*

---

<sup>26</sup> *Grammaire méthodique du français*, PUF, Quadrige, Paris 1994, p.598

<sup>27</sup> C'est moi qui souligne.

*enfoncée, on passe à la suite.* » (*Ibid.*) La principale, courte et incisive, post-posée à la participiale, discrédite ce qui précède. D'autres verbes introducteurs ont une tonalité plus objective : « *On prend acte [...]* » (Frag, 399) D'autres discréditent les propos tenus : « *Les témoins contredisent ensuite constamment les dépositions qu'ils ont faites au cours de l'instruction.* » (Frag, 399) Ici le verbe *contredire* rappelle que toute l'affaire repose sur des déclarations fallacieuses. Lors de l'interrogatoire de M. Croizier, administrateur de Trézel, les verbes introducteurs très variés : « *M. Croizier déclare [...], affirme [...], nie [...], est amené à définir [...].* » (Frag, 399-400) montrent que les propos sont habilement dirigés par l'instance interrogative. Camus reproduit avec subtilité ce glissement de la déclaration assurée vers la dénégation puis vers la justification explicative. Le journaliste décide de terminer la restitution de cet interrogatoire par un mot au discours direct. « *Non.* » répond l'administrateur quand on lui demande s'il existait entre lui et Hodent une cause d'inimitié. Cela résonne théâtralement comme une nouvelle dénégation.

Dans *L'Étranger*, la restitution des voix dans le procès de Meursault, comme dans le compte rendu du procès Hodent, fait alterner le discours direct, le discours indirect et le style indirect libre. Les verbes introducteurs sont identiques dans les deux procès. Ils sont parfois neutres, sans commentaires, sans modalisation. Meursault rend compte des interrogatoires des témoins : « *On lui a demandé...Il a dit...* » (TRN, 1188) D'autres passages informent sur le désir du locuteur, ici, celui qui interroge : « *Le président lui a fait préciser si elle me reprochait de l'avoir mise à l'asile.* » (*Ibid.*) Quelques éclats de voix, restitués au discours direct, résonnent et détonnent dans le timbre monocorde des propos au discours indirect : « *Comme le directeur ne comprenait pas la question, il lui a dit : "C'est la loi"* » (TRN, 1189) ou encore « *Puis le président a demandé à l'avocat général s'il n'avait pas de question à poser au témoin et le procureur s'est écrié : "Oh ! non, cela suffit", avec un tel éclat et un tel regard triomphant dans ma direction que, pour la première fois depuis longtemps j'ai eu envie de pleurer parce que j'ai senti combien j'étais détesté par tous ces gens-là.* » (*Ibid.*) Dans cette phrase complexe, Camus commence par un verbe qui introduit une interrogative indirecte négative à laquelle on attend une réponse négative. Cette réponse est citée au discours direct. Elle consiste en une interjection exclamative suivie de l'adverbe de négation et d'un segment phrastique laissant entendre que le locuteur est satisfait, c'est-à-dire que ce qui a été dit précédemment suffirait amplement à ses yeux à condamner Meursault. Le narrateur précise

cependant, pour discréditer l'objectivité de l'accusateur, le ton de la voix « *avec un tel éclat* » et la qualité du regard « *trionphant* ». L'adjectif « *tel* » signifie implicitement que la voix et le regard sont méchants, mauvais, perfides ; l'adjectif « *trionphant* » suggère la condamnation future de Meursault. Cette dysphorie sémantique est confirmée par la proposition consécutive : « *que, pour la première fois depuis longtemps, j'ai eu envie de pleurer parce que j'ai senti combien j'étais détesté par tous ces gens-là.* » Cette phrase présente des similitudes avec celles employées par Camus dans le procès Hodent (discours direct et discours indirect en alternance) mais aussi une grande différence constitutive du choix narratif qui fait toute la complexité et l'étonnante fascination qu'exerce le style de *L'Étranger*.

Dans cette première affaire, Camus découvre avec effroi que le rituel judiciaire dévoile une structure absurde et révoltante. Cette révélation est fictionnalisée dans *L'Étranger* et conceptualisée dans *Le Mythe de Sisyphe*.

### ***Misère de la Kabylie : le lyrisme impossible***

Le refus de l'injustice se manifeste également dans le domaine des inégalités entre les populations indigènes et les populations occidentales. Camus est à la recherche d'un idéal de justice et ne peut se satisfaire de ce qu'il découvre sur les terres isolées d'une Algérie rurale.

En juin 1939, il publie un reportage sur la Kabylie intitulé : « *Misère de la Kabylie* ». L'ensemble de ces articles est repris dans *Les Chroniques algériennes. (Actuelles III)* La Kabylie est une région de massifs montagneux de l'Atlas tellien qui s'étend de la Mitidja, plaine fertile près d'Alger, jusqu'à l'ouest de Bône (actuelle Annaba). Cette contrée, proche de la capitale, offre un véritable dépaysement grâce à ses paysages superbes et à la singularité de ses occupants, conséquence de l'isolement de l'habitat montagnard. Ces précisions permettent de comprendre qu'en 1938-39, malgré la crise économique et politique, certains journalistes se sont intéressés à cette région pour ses aspects touristiques et non pour dénoncer la misère et la famine qui la ravageaient. C'est le cas de René Janon qui fait, pour le compte de *L'Écho d'Alger*, un reportage pittoresque intitulé : « *Fragments pour un diorama de la Haute-Kabylie* ». <sup>28</sup> Le pittoresque de Janon n'est pas aussi naïf que celui d'autres journalistes, tel Claude-Maurice Robert qui publie, dans *L'Écho d'Alger*, un article sur les Aurès dont le titre et la présentation sont éloquentes : « *Algériens, connaissez l'Algérie ! Un an dans les Aurès...* »,

---

<sup>28</sup> *L'Écho d'Alger*, les 12, 13, 14, 16, 17, 19, 20, 21, 24 et 25 décembre 1938

« Claude-Maurice Robert, pèlerin émerveillé de la terre africaine, a visité les Aurès [...]. Quel pays pittoresque que l'Aurès, et de toute éternité prédestiné au tourisme ! ».<sup>29</sup> Janon développe un pittoresque plus psychologique que paysager, plus ethnique que pictural. Il s'intéresse à la spécificité de la race kabyle, à ce qu'il croit identifier comme des traits caractéristiques de ce peuple, l'attachement excessif à la possession terrienne ou le goût pour l'usure. Il signale la densité de population. Ces traits expliqueraient l'extrême pauvreté dans laquelle vit ce peuple et la famine qui le mine. Le reportage de Camus est comme une riposte à la série d'articles de Janon. Si le thème est identique, la tonalité diverge comme l'indique d'emblée le titre du reportage choisi par le journaliste d'*Alger Républicain*. Les lignes politiques des deux journaux s'opposent. *Alger Républicain* a été créé à la fin de l'année 1938 pour être l'organe du Front populaire. En 1939, les espoirs politiques sont déjà, pour une grande part, déçus et l'atmosphère politique, en cette veille de guerre, particulièrement tendue. L'abandon du projet Blum-Viollette<sup>30</sup> notamment a été dans les milieux de gauche une vraie désillusion dont Camus ne cessera, au cours de sa vie d'homme et de journaliste, de mesurer les conséquences désastreuses en ce qui concerne la possibilité d'une coexistence entre les deux communautés, indigène et européenne, sur la terre algérienne. La finalité de son reportage est complexe : répondre à Janon en imposant une autre voix, à la fois plus juste et plus passionnée, décrire la réalité sociale et économique de la Kabylie, inspirer de l'intérêt et de la compassion dans le cœur des lecteurs mais aussi, parlant aux instances politiques, convaincre de la nécessité de faire cesser cette misère et, à cette fin, proposer des mesures politiques qui s'inscrivent dans une mouvance de gauche afin de donner de la vigueur à un mouvement politique qui s'est fourvoyé. En outre, ce voyage en pays kabyle réveille les aspirations lyriques du jeune écrivain qui trouve la justesse de sa voix dans l'évocation de la splendeur des paysages méditerranéens. Mais quelle place octroyer au chant des beautés telluriques et cosmiques quand elle coexiste avec une misère humaine que permet ou que favorise le système colonial ?

<sup>29</sup> *Ibid.*, le 15 décembre 1935

<sup>30</sup> Le projet Blum-Viollette date de décembre 1936 et fait partie des propositions du Front populaire. Il propose de donner la citoyenneté à un certain nombre d'indigènes : ce projet aurait concerné 21 000 personnes (sur six millions d'indigènes) titulaires de certains diplômes, de certains grades ou distinctions militaires ou qui sont déjà investies d'un certain nombre de responsabilités politiques ou sociales. Il a suscité une vive opposition de la part des maires d'Algérie appartenant en grande majorité à des mouvances de droite et d'extrême-droite qui accusent le Front populaire d'être responsable de l'agitation politique en Algérie. En janvier 1938, il est ajourné en raison de difficultés financières et internationales et surtout de dissensions au sein d'un Front populaire qui a déjà perdu la partie face aux poussées fascistes européennes.

## Un reportage en contrechant

### **Camus, Janon, Frison-Roche et les autres**

Dès le premier article, Camus inscrit en creux la parole de Janon. Il dit sa révolte devant le silence des journalistes confrontés à la misère. « *Je vais l'écrire sans tarder : la misère de ce pays est effroyable.* » (Frag, 279) Camus, en modalisant l'acte d'écriture, laisse entendre que d'autres avant lui se sont intéressés à la Kabylie sans aborder le sujet de la misère. Il dénonce le silence. Les reportages antérieurs avaient choisi une perspective pittoresque. En ce qui concerne Janon, il s'agit d'un pittoresque des mœurs : s'il constate lui aussi une certaine pauvreté et certaines carences matérielles, il l'impute à la « *singularité* » de la race. Camus lui aussi revendique, au nom du peuple kabyle, une singularité mais elle n'exclut pas la nécessité de l'égalité. C'est bien pour répondre à Janon que le journaliste d'*Alger Républicain* donne la parole à un Kabyle qui exprime son sentiment d'égalité entre les deux communautés : « *Vous croyez que cette petite fille, si je l'habillais, si je pouvais la tenir propre et la nourrir, ne serait pas aussi belle que n'importe quelle Française ?* » (Frag, 280) Camus s'étonne de l'absence de mauvaise conscience européenne face au spectacle d'une telle misère : « *Et comment l'oublierai-je, dit-il en évoquant cette effroyable misère, puisque je me sentais une mauvaise conscience que je n'aurais pas dû être le seul à avoir.* » (Ibid.) Le constat amer de cet isolement n'est que l'indice d'une fracture qui ne fera que s'aggraver. Dans une dénégation, « *Je n'attaque ici personne.* » (Ibid.), il rappelle subrepticement que son travail de journaliste s'inscrit dans un contexte politique très tendu. Pour anticiper et contrer les attaques éventuelles, il annonce ses bonnes dispositions : « *Je suis allé en Kabylie avec l'intention délibérée de parler de ce qui était bien.* » (Ibid.) Cependant, il place paradoxalement son reportage sous le signe de l'aveuglement : « *Mais je n'ai rien vu. Cette misère, tout de suite m'a bouché les yeux.* » (Ibid.) Mais Camus évoque là les splendeurs naturelles qui sont comme voilées par la misère. Contrairement à Janon, Camus ne s'octroie pas le droit à l'expression de sa sensibilité face à l'éclat de cette région.<sup>31</sup> Dans une prétention, il pose et rejette en même temps la beauté qu'il a rencontrée : « *Si je pense à la Kabylie, ce n'est pas ses gorges éclatantes de fleurs, ni son printemps qui déborde de toutes parts que*

---

<sup>31</sup> Plus précisément, il résiste à la tentation lyrique sans vraiment parvenir à y renoncer totalement comme nous allons le voir plus loin.

*j'évoque [...] » (Ibid.)* Par là même, il dénonce un journalisme de « cartes postales », vain, futile, menteur, hypocrite et superficiel, un journalisme qui nie toute culpabilité et qui cultive même la bonne conscience. Camus inscrit son propos en s'opposant implicitement à la tonalité des reportages antérieurs. Il refuse deux dérives idéologiques et stylistiques, le pittoresque et la bonne conscience gagnée par quelques actions charitables. La charité ne peut se substituer à une politique honnête et clairvoyante. Le journaliste avait déjà abordé cette question quelques mois auparavant dans un article antérieur intitulé : « *Le couscous du nouvel an a été offert par Mme Chapouton aux Meskines d'Alger.* » (Frag, 239-242) Le même jour, un article de *L'Écho d'Alger* intitulé « *Tradition et charité* », vantait la générosité des occidentaux et l'abondance des dons : « *Un plantureux couscous aux indigents musulmans. Six cents kilos de couscous assaisonnés de quatre-vingts kilos d'excellent beurre de France [...], telles sont les pantagruéliques victuailles qui furent distribuées [...]. Le cortège retraversa les cours où plus de cinq cents indigents dégustaient le succulent couscous [...]* » (Frag, 239) Le journaliste énumère les quantités avec une très grande précision, il insiste sur l'origine française de certains ingrédients, sur la qualité gustative des mets distribués et sur la joie des musulmans. Le ton employé par Camus dans son article est très différent. Celui-ci insiste sur la misère des musulmans et sur l'inacceptable caractère sporadique de tels dons : « *Pendant ce temps, le couscous était amené aux miséreux. Et dans le cimetière lui-même, parmi les tombes blanches en forme de berceaux, sous les figuiers pleins de soleil, c'était un singulier et amer spectacle que de voir plusieurs centaines d'êtres humains en loques manger avec avidité [...]* » (Frag, 241) Pour le journaliste de *L'Écho d'Alger*, les indigents « *dégustent* » tandis que pour celui d'*Alger Républicain*, les miséreux « *mangent avec avidité* ». Et si Camus, lui aussi, rappelle les quantités distribuées avec précision, c'est pour souligner l'inanité et l'hypocrisie de telles actions : « *300 kg de couscous, 10 moutons, 300 kg de figues et 40 kg de beurre auront servi à calmer la faim de centaines de miséreux pour un jour seulement.* » (Ibid.) Ce n'est pas non plus avec des bonnes paroles qu'on absout les insuffisances. Camus écrit, dans son reportage sur la Kabylie : « *Dire qu'on aime ce peuple ne suffit pas.* » Le pronom indéfini généralise la mise en garde et peut inclure le locuteur lui-même qui se méfie de ses bons sentiments. Il critique également les « *gargarismes officiels* » (Frag, 281) Pour caractériser sa parole, il recourt à Bernanos qu'il cite de mémoire : « *Nous dirons notre sentiment à cet égard et nous le dirons sans réserves. Car, si l'on en croit Bernanos, le scandale, ce n'est pas de cacher la*



*vérité mais de ne pas la dire tout entière.* » (Frag, 282) En réalité la citation exacte est la suivante : « *Le scandale n'est pas de dire la vérité, c'est de ne pas la dire tout entière.* » (*Ibid.*) Ainsi Camus fait appel à la voix de Bernanos pour dénoncer d'autres voix qui, dans les reportages antérieurs ont, non pas dit une partie de la réalité comme le laisserait entendre la citation exacte de Bernanos, mais masqué cette même réalité comme le laisse transparaître Camus dans ce que l'on pourrait lire comme un *lapsus*. On peut relever au fil des articles des phrases métalinguistiques par lesquelles le journaliste réitère sa déontologie : « [...] *je ne saurai passer sous silence [...]* » Il n'accepte pas que sa parole soit remise en question : « *Si l'on croit que j'exagère, je demande qu'on se rende sur place [...]* » (Frag, 281) Ce sont parfois les arguments des autres journalistes, tels Janon ou Frison-Roche qui eux-mêmes véhiculent les idées les plus répandues, que fustige Camus, notamment l'argument de la « *singularité kabyle* », argument qui repose sur la seule responsabilité des Kabyles : « *C'est pour cela qu'avant de passer à d'autres aspects de la malheureuse Kabylie, je voudrais faire justice de certains arguments que nous connaissons bien en Algérie et qui s'appuient sur la " mentalité " kabyle pour trouver des excuses à la situation actuelle.* » (Frag, 294) Dans ce passage Camus emploie tout d'abord le pronom personnel de la première personne du singulier par lequel il s'engage entièrement et en son nom propre ; il emploie également le pronom personnel de la première personne du pluriel par lequel il s'inclut dans une communauté de laquelle il se sent solidaire, il semble ici que cette communauté, au-delà de l'équipe d'*Alger Républicain*, soit la communauté des européens d'Algérie comme l'indique le circonstanciel « *en Algérie* ». Faisant mine de jeter un regard critique sur son travail de journaliste, il manie l'ironie, pour fustiger une nouvelle fois ses prédécesseurs : « *Je ne sais si je dois m'excuser pour finir, écrit-il à la fin du premier article, de ne rien rapporter sur le tourisme et sur la grandeur de ce pays inégalable.* » (Frag, 282) Dans cette interrogative, Camus manie l'ironie au sens strict, conforme au sens grec du terme *eirôneia*, « interrogation » : seul l'auteur est clairement conscient de ce qu'il dit, le lecteur doit s'interroger sur le sens. Plus précisément, Camus fait allusion à Janon ou à tout autre journaliste de même acabit. Les lecteurs d'*Alger Républicain* entendent et approuvent la dénonciation implicite de la tonalité superficielle et vaine d'un journal d'un bord politique opposé. Il semble évident que Camus n'a jamais éprouvé la nécessité de se faire pardonner de n'avoir pas été futile. Le terme « *tourisme* » paraît bien déplacé dans le contexte économique

et social particulièrement difficile. Cela ne signifie pas qu'il ne voit pas la beauté de la Kabylie. Il la voit mais ne peut accepter qu'elle existe en même temps que la pauvreté et la famine. Cette coïncidence est une figure de l'absurde et fait naître sa révolte.

## Un journalisme polémique

### ***Un ensemble cohérent et efficace***

Chacun de ces onze articles, publié quotidiennement du 5 au 15 juin 1939, s'inscrit dans un ensemble cohérent dont la progression est initialement prévue. L'enquête n'est pas à envisager comme une approche fragmentaire, partielle et opportuniste mais comme un long plaidoyer visant à émouvoir, à informer, à convaincre, puis à proposer des mesures. Elle s'inscrit dans la tripartition classique du discours : l'*ethos* – Camus, dans son premier article signale ses bonnes intentions – le *pathos* – les articles suivants 2, 3, 4, 5, 6, 7 et 8 ont pour finalité de faire naître la pitié et l'indignation face au tableau de la misère en Kabylie — le *logos* : dans les trois derniers, consacrés à la proposition de nouvelles dispositions économiques et politiques, domine le discours argumentatif. La construction d'ensemble des articles et leur finalité s'inscrivent dans les principes mêmes de la rhétorique. Aristote rappelle qu'elle « est la faculté de considérer, pour chaque question, ce qui peut être propre à persuader. »<sup>32</sup> Avant le style, c'est donc l'intention de l'orateur qui donne sa coloration générique au discours. Camus veut favoriser l'amélioration des conditions de vie des Kabyles. Pour parvenir à ses fins, l'orateur, avant d'informer, doit émouvoir. Ses séries d'articles commencent souvent par une ouverture qui fait appel au *pathos* (c'était le cas dans le procès Hodent avec la *Lettre ouverte à monsieur le gouverneur général*. ) La lettre 1, « *La Grèce en haillons* », signale d'emblée le choix d'un ton pathétique avec le titre métaphorique mettant l'accent sur la misère tout en suggérant, par comparaison avec la Grèce, la beauté et la richesse culturelle de la Kabylie. Ce *pathos*, né de la sensibilité personnelle de l'orateur et des lecteurs, ancré dans une culture occidentale partagée et implicite, est complété par une parole kabyle mise en exergue et reprise plus loin dans l'article : « *Vivement la guerre. On nous donnera de quoi manger...* » Ce *pathos* est ici lié à la voix du misérable, il est plus proche des origines de la rhétorique appartenant au domaine de l'oralité. Traditionnellement, le rhéteur

<sup>32</sup> ARISTOTE, *Rhétorique*, I, II, 1355b, cité par J. GARDÈS-TAMINE, *La Rhétorique*, Armand Colin, Cursus, 2002, p.8

parle devant une foule, sur une place publique. Camus journaliste offre un public à la parole kabyle à laquelle personne ne prête attention. Outre le cynisme désabusé, ces quelques mots suscitent deux des quatorze émotions répertoriées par Aristote : l'indignation et la pitié. Le lecteur est confronté d'emblée à la présence, par la voix de l'autre, de la misère impudique. Il est, par le talent de l'orateur, mis en présence de cette misère, comme Candide rencontrant le nègre de Surinam, en haillons, expliquant que c'est à ce prix-là qu'on mange du sucre en Occident. N'est-ce pas le même thème que Camus aborde deux siècles plus tard devant cette misère qui côtoie et peut-être même participe à une certaine richesse des colonies ? Les deux figures du pathétique utilisés dans le titre par Camus sont à nouveau exploitées dans l'article. La comparaison avec la Grèce permet une ouverture lyrique qui sert de contrepoint à la véritable introduction du thème de l'enquête, la misère. Camus, poète, pose un décor idyllique qui entre en résonance avec sa sensibilité et celle du lecteur : « *Quand on aborde les premières pentes de la Kabylie, à voir ces petits villages groupés autour de points naturels, ces hommes drapés de laine blanche, ces chemins bordés d'oliviers, de figuiers et de cactus, cette simplicité enfin de la vie et du paysage comme cet accord entre l'homme et la terre, on ne peut s'empêcher de songer à la Grèce.* » (Frag, 279) Le paragraphe suivant est introduit par l'adversatif « *mais* ». Comme pour l'ensemble de l'enquête, le monde ne peut être loué selon le mode lyrique : quelle valeur accorder à la beauté de la nature quand elle est l'écrin de la famine et que signifierait transmuier cette beauté en chant poétique ? Si Camus a laissé échapper cette apologie de la nature, c'est pour dénoncer avec un plus grand impact la misère de ce pays. Il souligne, par le jeu sur les genres discursifs, la brutalité du passage entre l'admiration et l'effroi : « *Mais je dois dire tout de suite que l'analogie s'arrête là. Car la Grèce évoque irrésistiblement une certaine gloire du corps et de ses prestiges. Et dans aucun pays que je connais, le corps ne m'a paru plus humilié que dans la Kabylie. Il faut l'écrire sans tarder : la misère de ce pays est effroyable.* » (Ibid.) Le pathétique lié à la voix du misérable est derechef utilisé dans l'article : la parole en exergue est reprise en clausule, elle clôt une série d'autres paroles de Kabyles qui toutes ont pour finalité de susciter la pitié. L'exorde a donc une tonalité pathétique.

Camus fait ensuite un tableau de la Kabylie. Certains articles présentent une dominante descriptive et objective, conformément aux exigences liées au genre de l'enquête. Le journaliste s'intéresse aux modes alimentaires, aux salaires, au logement, aux soins

médicaux, à l'enseignement, à l'artisanat et à l'usure. Ces articles correspondent dans une construction rhétorique à la narration. Mais contrairement à ce qu'il revendique en matière de neutralité, il est le plus souvent, non pas celui qui se contente d'exposer les faits, mais celui qui s'implique dans un discours polémique fondé sur les principes de l'argumentation, la réduction de l'inconnu au connu et les raisons probantes.<sup>33</sup> La péroraison est en deux temps. Le journaliste consacre les articles 9 et 10 à une série de propositions politiques visant à réduire la misère. Puis il fait appel aux sentiments. Il s'adresse non plus au politique ni à tel ou tel lecteur d'*Alger Républicain*, il ne répond plus implicitement à Janon, il ne fait plus écho à Frison-Roche, il parle à l'homme. C'est le sens qu'il donne à une politique digne, c'est la déontologie qu'il revendiquera à *Combat* : « *Et qu'en toute occasion, un progrès est réalisé chaque fois qu'un problème politique est remplacé par un problème humain.* » (Frag, 335) Il termine par l'évocation d'un instant privilégié où la grâce permet l'émergence d'un lyrisme teinté d'amère compassion : « *Tel ce soir, où, devant la Zaouïa de Koukou, nous étions quelques-uns à errer dans un cimetière de pierres grises et à contempler la nuit qui tombait sur la vallée. À cette heure qui n'était plus le jour et pas encore la nuit, je ne sentais pas la différence d'avec ces êtres qui s'étaient réfugiés là pour retrouver un peu d'eux-mêmes.* » (Frag, 335) Camus veut partager cette compassion avec les lecteurs sans négliger l'axiologie qui sous-tend l'ensemble de l'enquête : le respect du peuple kabyle, la reconnaissance de son identité et de sa valeur : « *Le destin de ce peuple, je ne crois pas me tromper en disant qu'il est à la fois de travailler et de contempler, et de donner par là des leçons de sagesse aux conquérants inquiets que nous sommes.* » (Frag, 336) Le mot de la fin laisse apparaître l'ambiguïté des sentiments de celui qui est dans le camp des dominants dans un pays colonisé, et l'inévitable sentiment de culpabilité qui lui est constitutif : « *Sachons du moins nous faire pardonner cette fièvre et ce besoin de pouvoir, si naturel aux médiocres, en prenant sur nous les charges et les besoins d'un peuple plus sage, pour le livrer tout entier à sa grandeur profonde.* » (*Ibid.*) Ces réserves conclusives en forme d'exhortation morale montrent la lucidité et l'honnêteté apparentes de Camus mais aussi un goût pour la contrition certainement hérité de la morale chrétienne. Signalons cependant que la mauvaise conscience était clairement reconnue et assumée dès le début du reportage quand Camus s'étonnait d'être le seul à éprouver ce sentiment difficile. Cette péroraison montre également un orgueil sous-

<sup>33</sup> Cf. *La Rhétorique*, GARDÈS-TAMINE, pages 69 et suivantes.

jacent qui côtoie une générosité vraisemblablement authentique. Cette gageure éthique annonce les tensions morales contradictoires qui est une des clés du déchiffrement de la voix camusienne et la raison d'un certain nombre de malentendus futurs.

### ***Captatio benevolentiae***

Camus journaliste est avant tout un orateur. Il écrit comme si son texte était destiné à être lu à voix haute et entendu par une foule. Perelman et Olbrechts-Tyteca, dans leur ouvrage sur la rhétorique, écrivent : « *L'objet de la rhétorique des Anciens était, avant tout, l'art de parler en public de façon persuasive : elle concernait donc l'usage du langage parlé, du discours, devant une foule réunie sur la place publique, dans le but d'obtenir l'adhésion de celle-ci à une thèse qu'on lui présentait.* »<sup>34</sup> Le souci liminaire d'un orateur est de retenir l'attention du public, il doit capter sa sympathie, sa docilité, c'est la *captatio benevolentiae*. L'orateur classique, à la différence des exercices d'école des logiciens-philosophes qui passent leur temps à disséquer d'arides questions intellectuelles, s'adresse à des néophytes, des amateurs, des hommes qui ne sont pas des érudits. C'est pourquoi l'éloquence repose sur les passions et les mœurs. Pour intéresser le public, il faut le toucher, l'émouvoir.<sup>35</sup> Le discours de l'orateur est entendu avec confiance si celui-ci a pris soin de son *ethos*. Camus, d'emblée, rappelle au public trois des principales qualités d'un orateur : la compétence, la bienveillance, la modestie. Il commence par énoncer la magnanimité de ses intentions : « *Que du moins l'on sache que nous ne sommes inspirés par aucun ressentiment [...]. Je n'attaque ici personne. Je suis allé en Kabylie avec l'intention de parler de ce qui était bien.* » (Frag, 280) La modestie est liée au thème du reportage, à la nécessité d'être lucide devant cette misère inacceptable. Elle prend la forme de questions oratoires par lesquelles l'orateur s'interroge sur l'immobilisme politique, sur l'indifférence généralisée d'un Occident à la fois conquérant et inconséquent. Il insiste enfin sur ses compétences personnelles, tant dans le domaine de l'information et de la documentation que dans la justesse du propos — il n'hésite pas, par la même occasion, à fustiger le jargon politique : « *C'est de cette misère que je parlerai. Tout en vient et tout y revient. [...]. Mais ce problème donne naissance à une infinité d'autres*

---

<sup>34</sup> PERELMAN et OLBRECHTS-TYTECA, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1976 (original 1970), p.7

<sup>35</sup> Cf. Michèle AQUIEN et Georges MOLINIÉ, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Le Livre de Poche, La Pochothèque, pp.147-149

*questions criantes. C'est cela qu'il faut comprendre et cesser alors les gargarismes officiels et le recours à la charité. Mais rien ne vaut les chiffres, les faits et l'évidence des cris.* » (Frag, 281) Suit alors la présentation précise et exhaustive des thèmes qui seront ultérieurement traités.

La complexité du discours résulte de l'imbrication entre l'*ethos* de l'orateur, ce dont il parle et les personnes à qui il s'adresse. Ainsi l'éloquence peut parfois prendre le ton de la fermeté, de la rudesse ou de la colère. Dans l'article 3, « *Le dénuement* », Camus laisse transparaître son indignation : « *Mais qu'on agisse si on les trouve révoltants.* » (Frag, 291) Il se montre familier pour être plus percutant : « *Distribuer 12 litres de grains tous les deux ou trois mois à des familles de 4 à 5 enfants, c'est très exactement cracher dans l'eau pour faire des ronds.* » (*Ibid.*) Ce ressentiment est lié à la relation entre l'ampleur de la misère qu'il découvre et les déficiences politiques. Dans le même article, le journaliste justifie ses écarts de langage : « *Il n'y a pas de mot assez dur pour qualifier pareille cruauté.* » (Frag, 293) Puis il laisse éclater sa colère en incluant dans son propos des termes appartenant au registre familier. Après avoir partiellement accepté les chantiers de charité, il les dénonce quand ceux-ci ne permettent pas à ceux qui en bénéficient de survivre : « *Mais s'ils ont pour effet de faire travailler en continuant à crever de faim des gens qui jusqu'ici crevaient de faim sans travailler, ils constituent une exploitation intolérable du malheur.* » (*Ibid.*) Camus s'adresse là plus particulièrement aux hommes de pouvoir, espérant, par sa colère, les influencer afin qu'ils prennent des décisions plus favorables à la population kabyle. La cible politique de la parole indignée est parfois explicite. Dans l'article 7 consacré à l'enseignement, Camus écrit : « *Je regrette de prendre ce ton pour la première fois depuis le début de cette enquête, mais rien ne me paraît plus condamnable qu'une pareille politique.* » (Frag, 313) Pour impliquer l'interlocuteur, auditeur virtuel, journaliste de mouvance adverse ou politique, pour amener cette foule à prendre position à ses côtés, Camus utilise très fréquemment l'interrogation oratoire. Dès l'article 1, il se demande ce qui a été fait pour la Kabylie. La succession des interrogatives pose une problématique politique et ontologique que le journaliste entreprend de traiter par la suite : « *Qu'avons-nous fait pour elle ? Qu'avons-nous fait pour que ce pays reprenne son vrai visage ? Qu'avons-nous fait, nous tous qui écrivons, qui parlons ou qui légiférons et qui rentrés chez nous, oublions la misère des autres ?* » (Frag, 280-281) Le pronom personnel "nous" est explicité par la succession des relatives désignant écrivains,

journalistes (allusion implicite à ceux qui ont publiés des reportages antérieurs sur la Kabylie), politiques (rappel amer des premières désillusions liées à l'immobilisme, voire aux lâchetés du Front populaire). De même, le journaliste scande ses articles avec des phrases plus courtes qui, bien souvent, succèdent à des phrases longues, créant ainsi un effet de contraste et favorisant l'écoute. Ces phrases peuvent rappeler le thème traité de façon très incisive : « *C'est de cette misère que je parlerai* » (Frag, 281) Le journaliste, dans un souci de clarté, souligne ses intentions: « *Nous dirons notre sentiment et nous le dirons sans réserves.* » (Frag, 282) Quand il décrit de façon inaugurale la détresse des kabyles, il pose sa voix de façon paradoxale : « *Dans ce qui va suivre, je sais bien qu'il faudrait être mesuré pour donner plus de force à l'indignation que nous voulons faire sentir. Mais je ne suis pas sûr d'être capable de cette mesure.* » (Frag, 279) Il justifie cette tension entre une voix modérée et une voix passionnée dans un développement qui inclut la figure de l'anaphore avec gradation et variation syntaxique du parangon initial. Il dit tout d'abord : « *Je ne peux pas oublier...* », puis réitère la formule. Il amorce le paragraphe suivant par cette variation syntaxique : « *Et comment l'oublierai-je...* » et termine la période, en utilisant le même lexème dans une nouvelle variation syntaxique : « *Ces spectacles ne s'oublient que quand on veut les oublier.* » (Frag, 280) Il s'agit là d'un isolexisme<sup>36</sup> dont le but est de fixer l'information dans la mémoire de l'auditeur.

### ***Informé, convaincre et émouvoir***

La fonction de l'épidictique est d'émouvoir pour mieux convaincre. Les mœurs dans le domaine de la rhétorique ne concernent pas seulement l'orateur et ses qualités de générosité, d'honnêteté et de clairvoyance bienveillante, elles concernent également l'ensemble des passions du public sur lesquelles l'orateur va s'appuyer dans ses développements. Joëlle Gardès-Tamine rappelle qu'Aristote définit quatorze passions : « *colère et calme, amour et haine, crainte et assurance, honte et impudence, bienveillance, pitié, indignation, envie, émulation, mépris.* » Elle explique les fonctions des passions dans le discours éloquent : « *La connaissance de leurs mécanismes est indispensable pour adapter les arguments à ceux qui les éprouvent. [...] En somme, il faudra au sens propre passionner l'auditoire, en excitant ses*

---

<sup>36</sup> Un isolexisme est « *dans les limites de la phrase, le retour, mais dans des conditions différentes, d'un lexème déjà énoncé.* », B. DUPRIEZ, *Gradus, les procédés littéraires*, 1984, p.266

*passions. [...] tout au long de la tradition rhétorique, elle restera un ressort important de l'argumentation.* »<sup>37</sup> Jouer sur les passions de l'auditoire suppose que l'orateur garde une parfaite maîtrise de ses propres émotions. C'est peut-être la raison pour laquelle Camus reconnaît dans son premier article qu'il serait judicieux et habile de garder toujours un ton modéré, « *pour donner plus de force* » (Frag, 279) Mais il avoue, instituant de la sorte une rhétorique nouvelle, n'être « *pas sûr d'être capable de cette mesure.* » (*Ibid.*) Les passions que le journaliste sollicite et suscite dans le cœur du public sont la colère, la honte, la pitié, l'indignation, parfois même le mépris. La honte est liée au sentiment de responsabilité et de culpabilité d'un peuple dominant face à la misère d'un peuple dominé. Dans une accumulation d'interrogatives oratoires, il dénonce l'irresponsabilité et l'égoïsme des races de conquérants. Le mépris est dirigé à l'encontre des journalistes inconséquents, des hommes indifférents, des politiques hypocrites.

La pitié est certainement le ressort le plus important dans l'ensemble de l'enquête. Pour susciter la compassion, le procédé stylistique le plus utilisé est l'utilisation d'adjectifs qualificatifs non relationnels le plus souvent appositifs c'est-à-dire explicatifs ou descriptifs et non pas déterminatifs : « *Je ne peux pas oublier la réception que me firent, à Maillot, treize enfants kabyles, qui nous demandaient à manger, leurs mains décharnées tendues à travers des haillons. Je ne peux pas oublier cet habitant de la cité indigène de Bordj-Menaïel qui me montrait le visage émouvant de sa petite fille étique et loqueteuse...* » (Frag, 279) Dans les groupes nominaux : « *les mains décharnées* », « *la petite fille étique et loqueteuse* », les adjectifs appositifs suscitent la pitié par leur sème appartenant à l'isotopie d'une maigreur suggérant la famine et la mort. L'adjectif non classifiant ou subjectif, « *prendra volontiers une valeur subjective, propre à traduire l'appréciation ou l'affectivité de l'énonciateur.* »<sup>38</sup> Il s'agit dans cette même phrase de l'adjectif « *émouvant* » se rattachant aux sentiments éprouvés par le locuteur, sentiment qu'il souhaite faire naître dans le cœur de ses auditeurs. Les phrases contenant des énumérations accentuent encore cette misère et contribuent à générer la compassion et l'indignation. Camus sait qu'il a suscité la pitié par ses descriptions, il le rappelle explicitement : « *[...] la pitié qu'elle peut éveiller ne doit pas être dispersée.* » (Frag, 319) Puis il rédige des phrases anaphoriques et emphatiques, reposant sur la répétition

<sup>37</sup> Joëlle GARDÈS-TAMINE, *La Rhétorique*, op.cit., p.53

<sup>38</sup> Delphine DENIS et Anne SANCIER-CHÂTEAU, *Grammaire du français*, Paris, Le Livre de Poche, Les usuels de poche, 1994, p.13



énumérative des symptômes de la misère : « *Ce qui est important, c'est que des hommes meurent de faim et que des enfants soient sous-alimentés. Ce qui est important, ce sont les égouts, le salaire à bas prix, les paupières malades et les femmes sans soins.* » (Ibid.) Le désir d'un rhéteur est de constater la réalité des effets obtenus par le discours.

Camus construit chacun de ses articles comme il a construit l'ensemble de son reportage. Les grandes lignes de la composition classique sont respectées. Dans l'article 1, après un exorde lyrique et l'exposé de l'*ethos*, il fait la narration de la détresse qu'il qualifie, dans une prétériton, d'« *indicible* ». L'argumentation repose sur la nécessité de parler pour changer le monde, pour faire cesser les injustices, pour remédier à cette misère dont chacun doit se sentir responsable. La péroraison renoue avec le lyrisme inaugural rendu impossible par la réalité de la misère : « *Jamais la Kabylie ne m'avait paru plus belle qu'au milieu de ce printemps hâtif et désordonné. Mais je n'ai pas le cœur à l'évoquer ici.* » (Frag, 282) Camus fait appel aux sentiments de ses interlocuteurs, à leur sensibilité, à leur cœur : « *Je laisse à l'imagination de chacun de le faire et de placer dans le décor de ces montagnes couvertes de fleurs, de ce ciel sans une ride et de ces soirs magnifiques derrière le visage rongé d'ulcères et les yeux pleins de pus d'un misérable mendiant kabyle.* » (Ibid.) Il utilise une alliance d'idées de sens contraire qui est une figure élargie de l'antithèse. Parmi les arguments les plus couramment utilisés dans le discours oratoire, on peut en relever un certain nombre fréquemment utilisés par le journaliste dans ses développements : la définition (ou la description), l'énumération des parties, la cause et l'effet, l'antécédent et le conséquent, la comparaison, les opposés.<sup>39</sup> Nous avons déjà rencontré la comparaison et les opposés dans l'analyse de l'exorde de l'article 1 dans lequel le journaliste engage son propos par une comparaison lyrique avec la Grèce qui sert de support à la figure de l'opposition puisque cette comparaison est aussitôt niée et rejetée. La définition ou la description occupe une large place dans la première partie de l'enquête appartenant au genre démonstratif. Dès le premier article Camus consacre des paragraphes entiers à la peinture de la misère. Le passage, introduit par le verbe "voir", est d'emblée placé sous le signe de l'hypotypose. Les éléments de la scène sont évoqués d'une manière si vive et si énergique, qu'ils sont en quelque sorte disposés sous les yeux du lecteur :<sup>40</sup> « *Mais il fallait pour cela avoir vu dans les villages les plus reculés de la*

---

<sup>39</sup> Cf. Joëlle GARDÈS-TAMINE, *La Rhétorique*, op.cit., p.76

<sup>40</sup> Cf. Bernard DUPRIEZ, *Gradus, Les procédés littéraires*, 10/18, 1984, p.240

*montagne ces nuées d'enfants pataugeant dans la boue des égouts, ces écoliers dont les instituteurs me disaient qu'ils s'évanouissent de faim pendant les classes, ces vieilles femmes exténuées faisant des kilomètres pour aller chercher quelques litres de blé donnés par charité dans des centres éloignés, et ces mendiants enfin montrant leurs côtes défoncées à travers les trous de leurs vêtements.* » (Frag, 280) Il s'agit bien d'une hypotypose rhétorique et non ornementale dans la mesure où Camus utilise ce procédé pour choquer le lecteur tout en introduisant, dans ce passage liminaire, les thèmes qui seront très minutieusement développés tout au long de l'enquête. L'argumentation s'appuie sur la recherche des causes de la misère kabyle. Camus, dans un souci de clarté du discours, précise ses intentions : « [...] *je voudrais dire quelques mots sur les raisons économiques de cette misère. Elles tiennent en une ligne.* » (Frag, 283) Puis il présente, dans deux propositions coordonnées évoquant des faits qui coexistent tout en étant inconciliables, cette contradiction comme la source de la misère : « [...] *la Kabylie est un pays surpeuplé et elle consomme plus qu'elle ne produit.* » (Ibid.) La conjonction de coordination a ici une valeur d'opposition. On pourrait la remplacer par « *or* ». La proposition introduite par « *et* » peut être considérée comme la mineure dans un syllogisme qui est donc un enthymème destiné à préciser l'origine de la misère dans une approche logico-argumentative sans lourdeur stylistique. Le désir de concision avait d'ailleurs été préalablement énoncé de manière explicite.

## **L'aporie d'un journalisme lyrique**

### ***Poésie et rhétorique***

Camus, dans cette enquête, montre ses qualités de journaliste, sa compétence, son souci de la précision, son respect de la vérité, sa recherche de l'objectivité, sa connaissance du contexte politique et économique, sa volonté de maîtriser les enjeux de pouvoir liés à la parole. Il sait riposter à des voix divergentes avec discrétion et fermeté, imposer sa vision de la réalité. Il a le souci du respect des quatre qualités prônées par Théophraste : la clarté, la correction, l'ornement, la convenance. Comment, dès lors, distinguer rhétorique et littérature ? Si la rhétorique est la grande sœur de l'art dramatique, quelle relation entretient-elle avec la poésie ou le récit ? Il est certes arbitraire de distinguer la voix du rhéteur et celle de l'écrivain. La littérature accorde une large place aux principes de la rhétorique qui est d'ailleurs associée

au genre démonstratif qu'Hermogène appelle panégyrique. Dès lors comment être à la fois rhéteur, poète et romancier ? Les finalités « convaincre », « faire vivre », « chanter » peuvent-elles coexister ? Camus tente d'atténuer voire d'annuler les divergences catégorielles et l'annonce : « *Mais rien ne vaut les chiffres, les faits et l'évidence des cris. Nous les mettrons sur cette misère ; Il faudra bien alors qu'on la sente vivante.* » (Frag, 281) Le zeugme de la première phrase dans laquelle sont juxtaposés des termes concrets « *chiffres* » et dans une moindre mesure « *faits* » et des termes abstraits « *l'évidence des cris* », ainsi que l'hypallage contenue dans ce même groupe nominal, exemplifient la complexité des intentions de l'auteur. La dernière phrase, programmatique, montre les intentions poétiques du journaliste dont la finalité n'est pas seulement d'être précis, objectif et persuasif mais qui souhaite également donner vie à ce qu'il voit et à ce qu'il entend. C'est là une ambition de créateur, d'écrivain. Le journalisme est le creuset de la matière fictionnelle.

### **La tentation lyrique**

Pour « rendre vivant », il faut avant tout poser le cadre. Camus le fait mais dans une sorte de prétérition puisqu'il ne s'autorise pas le chant lyrique qui seul pourrait restituer la grandeur et la beauté de ce pays. C'est donc par des dénégations successives que le journaliste-poète s'octroie le droit de louer les attraits, les charmes au sens étymologique de cette terre. Dans la péroraison de l'article inaugural, il énonce qu'il s'excuse « *de ne rien rapporter [...] sur la grandeur de ce pays inégalable* » (Frag, 282) Suit alors paradoxalement une peinture relativement précise des paysages kabyles. Pour parfaire la prétérition, il clôt la description en avouant n'avoir pas « *le cœur à l'évoquer ici.* » (Ibid.) Il ajoute : « *Je laisse à chacun le soin de le faire et de placer le décor de ces montagnes...* » (Ibid.) Suit une nouvelle incantation donnant vie à ce paysage. Les passages lyriques sont comme une infraction à la déontologie posée par le journaliste. Ils n'en ont que plus de force et plus d'attrait. La voix lyrique chante un monde transfiguré par le regard du poète. L'ensemble du passage est placé sous le signe du regard « *J'ai vu...* ». La richesse et la splendeur sont évoquées par le choix de phrases énumératives : « *J'ai vu [...] la Kabylie ruisselante d'un printemps tardif, les petites matins sur les pentes où les nuages de coquelicots mettent des traînées de sang* » (Ibid.) L'hypallage métaphorise la Kabylie qui devient « *ruisselante d'un printemps tardif* ». Le

zeugme associant la Kabylie et les matins permet une approche globalisante du temps et de l'espace. La métaphore « *les nuages de coquelicots* » produit le même effet d'harmonisation spatio-temporelle, tandis que la métaphore « *les traînées de sang* » met un accent tragique au tableau en même temps qu'elle permet une meilleure visualisation par la touche de couleur. Suit alors une évocation du ciel habité par les cigognes, les corbeaux et les charognards. La phrase est également énumérative : chaque groupe nominal désignant les oiseaux est en position de complémentarité du verbe « *éclairait* » : « *Le soleil, ces jours-là, éclairait obliquement des vols de cigognes bientôt remplacés, à mesure qu'on montait, par des passages bruyants de corbeaux et des cercles pesants de charognards au-dessus des oueds.* » (*Ibid.*) Les deux hypallages suggèrent un déplacement de sens des adjectifs « *bruyants* » et « *pesants* » et instaurent de l'inquiétude dans le tableau placé sous le signe d'un soleil qui éclaire « *obliquement* » un monde de beauté et d'effroi. Ce paysage suggère également une rude harmonie entre les éléments, le feu exemplifié par le soleil, l'air par le ciel et l'eau par les oueds. Au « *printemps tardif* » du début du passage répond, en clause, le « *printemps hâtif* ». Cette homéotéleute — malgré la distance relative qui sépare les deux expressions — rapproche la prose du chant. La description se termine par une nouvelle énumération suggérant la richesse, la beauté et l'harmonie des éléments. Ce même passage se termine par une nouvelle métaphore qui place l'ensemble de l'enquête sous le signe de la théâtralité : « *Je laisse à l'imagination de chacun le soin de le faire et de placer le décor de ces montagnes couvertes de fleurs [...]* » (*Ibid.*) La clause de cette dernière phrase hyperhypotaxique met en place la figure du contraste et renoue de la sorte avec la langue du rhéteur dont le souci est d'ordre pragmatique : « [...], *de ce ciel sans une ride et de ces soirs magnifiques derrière le visage rongé d'ulcères et les yeux pleins de pus d'un misérable mendiant kabyle.* » (*Ibid.*) Cet effroi terminal était annoncé par la présence du lexème « *charognards* » qui suggère une menace, qui énonce un message fatal, non pas symboliquement mais dans le monde de la réalité la plus immédiate et la plus inacceptable. Cet écho thématique qui fait résonner la voix lyrique et la voix rhétorique désigne une aporie du langage, une indécence des mots.

Énumération accumulative exemplifiant la profusion, hypallages et métaphores suggérant que tout est dans tout, homéotéleutes jouant sur les sonorités pour évoquer des harmonies invisibles, métaphore de la théâtralité : tel apparaît le langage poétique, plus proche de la confusion babélique que de la clarté du langage académique des rhéteurs. La tension

entre asianisme et atticisme est le révélateur d'un antagonisme dans la conception du monde. Mais Camus, loin de choisir son camp, joue sur les différents registres, parle plusieurs langues. La péroraison de l'article 2, destinée à émouvoir, est construite comme un passage narratif teinté de ce même lyrisme prohibé. Camus raconte un moment de promenade, de communion et de grâce contemplative avec un ami kabyle : « [...] *au retour d'une visite à la "tribu" de Tizi-Ouzou, j'étais monté avec un ami kabyle sur les hauteurs qui dominent la ville. Là nous regardions la nuit tomber.* » (Frag, 288) Les précisions spatio-temporelles ainsi posées, l'utilisation des temps narratifs du passé — passé antérieur et imparfait — favorisent « l'effet de réel ». Le journaliste peut ensuite amorcer un changement de tonalité découlant du topos de la contemplation depuis une hauteur à l'heure du crépuscule. Le lyrisme est plus intériorisé que dans l'extrait de l'article inaugural placé sous le double signe ambigu de la splendeur et de l'horreur. Ici ce sont les sentiments intimes qui intéressent Camus : « *Et à cette heure où l'ombre qui descend des montagnes sur cette terre splendide apporte une détente au cœur de l'homme le plus endurci, je savais pourtant qu'il n'y avait pas de paix pour ceux qui, de l'autre côté de la vallée, se réunissaient autour d'une galette de mauvais orge.* » (Ibid.) Derechef le lyrisme fait contraste avec l'expression d'une réalité immédiate et inacceptable. Le lyrisme pur, celui qui ne serait que chant du monde ou expression de soi ne peut s'épanouir. La phrase suivante reprend la figure du contraste et inscrit le lyrisme dans un souci rhétorique : « *Je savais aussi qu'il y aurait eu de la douceur à s'abandonner à ce soir si surprenant et si grandiose, mais que cette misère dont les feux rougeoyaient en face de nous mettaient (sic) comme un interdit sur la beauté du monde.* » (Ibid.) Dans une figure de l'amplification, ce n'est plus seulement l'expression de la beauté du monde qui apparaît comme répréhensible mais bien la beauté elle-même. Le passage se clôt par une phrase au discours direct qui s'inscrit dans le discours narratif : « *"Descendons, voulez-vous ?" me dit mon compagnon.* » (Ibid.)

Camus, une nouvelle fois, mélange les registres : le narratif, le lyrique, le rhétorique en élaborant une langue nouvelle. Le lieu commun de la contemplation partagée avec un compagnon ressurgit dans l'œuvre romanesque. Dans *La Peste*, Rieux et Tarrou se retrouvent dans une situation de contemplation depuis un point de vue élevé quand les deux hommes ont rendu visite au vieil asthmatique acariâtre et enfermé dans ses pensées stéréotypées qui les envoie sur la terrasse en leur disant : « *Oui, dit le vieux, montez donc. Là-haut, c'est le bon*

*air.* » (TRN, 1419) En effet Rieux et son compagnon découvrent là un horizon favorisant la réflexion par la distance et l'élévation spatiale : « *D'un côté, aussi loin que la vue pouvait s'étendre, on n'apercevait que des terrasses qui finissaient par s'adosser à une masse obscure et pierreuse où ils reconnurent la première colline. De l'autre côté, par-dessus quelques rues et le port invisible, le regard plongeait sur un horizon où le ciel et la mer se mêlaient dans une palpitation indistincte.* » (Ibid.) Ce passage évoque le premier moment de complicité, de confiance et de paix. Il est comparable à la situation du jeune journaliste dominant les paysages kabyles avec son compagnon puisque, dans les deux cas, la quiétude empreinte de beauté ne parvient pas à effacer la réalité effroyable, la misère exemplifiée dans le roman par la peste. Le même topos de la contemplation panoramique apparaît dans la dernière partie de l'enquête, dans l'article 9. Cet article est le premier qui envisage l'avenir après avoir dressé un état des lieux du pays kabyle. Camus s'appuie sur l'exemple d'une expérience politique positive, la mise en place des douars-communes. Le journaliste est allé visiter le douar des Oumalous. Il y a rencontré M. Hadjerès avec lequel il a partagé beaucoup d'informations et d'émotion. Dans la péroraison Camus se retrouve avec son compagnon sur une hauteur favorisant la confiance et le partage : « *Nous étions allés jusqu'à une trouée d'où l'on découvrait l'immensité d'un douar qui s'étendait jusqu'à l'horizon. Et mon compagnon me nommait les villages, m'expliquait leur vie, comment le village imposait à chacun sa solidarité [...]* » (Frag, 324) Pour la première fois Camus, innocenté par le témoignage d'une expérience politique positive, et confiant dans l'avenir, libère sa voix lyrique : « *Devant cet immense paysage où la lumière du matin bondissait, au-dessus de ce trou vertigineux où les arbres paraissaient des fumées et dont la terre fumait sous le soleil, je comprenais quel lien pouvait unir ces hommes entre eux et quel accord les liait à leur terre. Je comprenais aussi combien peu leur eût été nécessaire pour vivre aussi en accord avec eux-mêmes.* » (Frag, 324-325) La première phrase, hyperhypotaxique, juxtapose les compléments circonstanciels de lieu qui tous sont accompagnés d'une proposition relative. La principale, postposée, introduit deux nouvelles propositions complétives précisant la qualité des enseignements dont le jeune journaliste bénéficie. Si ces complétives, sémantiquement importantes, sont rejetées en apodose, si la protase est essentiellement constituée de précisions spatiales, c'est que l'espace est la source de la connaissance. Seule la contemplation d'un paysage peut conduire à la compréhension des arcanes du monde. Cette approche esthétique et existentielle de l'espace

est corroborée par l'emploi de la figure de l'amplification, liée à l'utilisation d'adjectifs hyperboliques qualifiant des lexèmes qui désignent des éléments spatiaux (le « *paysage* » est qualifié d'« *immense* », le « *trou* » est « *vertigineux* »). L'anaphore « *je comprenais* », mise en place dans la deuxième phrase, insiste sur le caractère de révélation de cette scène. L'anaphore se transforme en isolexisme dans la clause de la période : « *Et comment, alors, n'aurais-je pas compris ce désir d'administrer leur vie et cet appétit de devenir ce qu'ils sont profondément [...].* » (*Ibid.*) Le verbe « *comprendre* » est ici employé dans une fausse interrogation destinée, non pas à questionner, mais à affirmer fortement. Les métaphores transfigurent le monde, l'associant à un animal plein de vigueur qui « *bondit* ». La double isotopie de la vigueur et de la grandeur est un signe de l'enthousiasme — au sens étymologique — qui anime l'auteur au moment de cette expérience ou au moment de sa retranscription. L'extrait précédent était situé au crépuscule, il était porteur d'éléments dysphoriques. Ce passage situe la scène à l'aurore. Le choix de cet instant donne à l'ensemble une atmosphère de bienveillance, de confiance et d'espoir. Cette ferveur évoque certains élans lyriques caractérisant *Noces*. Le verbe métaphorique « *bondissait* », qui associe le paysage à un animal, évoque l'étrange personnification liée à l'utilisation des verbes « *s'ébranler* » et « *s'accroupir* » dans la phrase suivante, extraite de « *Noces à Tipasa* » : « *À peine, au fond du paysage, puis-je voir la masse noire du Chenoua qui prend racine dans les collines autour du village, et s'ébranle d'un rythme sûr et pesant pour aller s'accroupir dans la mer.* » (E, 55) L'anaphore « *je comprenais* » rappelle également l'expression d'une autre révélation sacrée liée à un espace privilégié : « *Je comprends ici ce qu'on appelle gloire : le droit d'aimer sans mesure.* » (E, 57)

### ***Le lyrisme impossible***

Il semble bien, dans l'examen de tels passages, que nous assistions à l'émergence ou à la résurgence de la voix lyrique. Par ailleurs il paraît difficile de distinguer, dans les premiers écrits de Camus, le lyrique et le narratif. Souvent le jeune auteur chante le monde en racontant des histoires. Dans le cas particulier des articles journalistiques, la visée polémique teinte l'ensemble complexe des registres imbriqués. La voix du journaliste résonne dans la voix du romancier comme celle du rhéteur transparaît dans celle du chroniqueur. Cette polyphonie générique se retrouve dans les différentes strates scripturales camusiennes. Elle est le creuset

d'une polyphonie vocale qui fait retentir les voix, qui les fait s'élever jusqu'à la dissonance ou jusqu'à l'harmonie. L'harmonie peut s'épanouir dans un monde juste où chaque individu peut vivre décemment, s'exprimer, apprendre, manger, aimer, contempler. La disharmonie règne quand certains imposent leur loi par la force permettant ainsi à une société inique de se développer. Le système colonial est difficilement justifiable. Comment chanter le monde quand on appartient à une civilisation qui opprime des individus souffrant de malnutrition, privés de prophylaxie, de culture dans l'indifférence généralisée ? Et pourtant, ce monde de beautés éclatantes et exubérantes s'offre au regard du jeune poète et dans son âme lyrique le chant émerge et prend forme. Quelle est sa légitimité ? Quelle est la légitimité de la domination de l'Occident ? Quelle est la légitimité de notre présence au monde et de notre désir de la chanter ? Dans ce lyrisme impossible qui ne peut s'exprimer que par des prétéritons se révèle l'un des paradoxes de la création camusienne : le désir d'un royaume, la vérité d'un exil.

### ***Entre satire et ironie***

*Alger Républicain* est un journal d'opposition à une municipalité qui ne cachait pas son appartenance à l'extrême-droite, son attrait pour le fascisme et sa tentation du racisme. Un très grand nombre d'articles ont pour finalité de dénoncer la politique du maire, M. Rozis, de fustiger son népotisme, de blâmer son racisme, de ridiculiser ses pratiques obsolescentes de cour royale. L'année 1938 est en outre marquée par les lâchetés de Daladier qui trahit les idéaux du Front populaire par sa politique de décrets-lois. Elle est marquée par les hypocrisies, voire les complaisances, des pouvoirs européens face à la politique hitlérienne, le développement des mouvements d'extrême droite comme les *Croix de feu* de François de la Roque, les *Camelots du roi*, *l'Action française* de Maurras et l'essor de la politique « revancharde », du racisme et de l'antisémitisme. C'est aussi le temps d'une certaine abnégation de la conscience personnelle, ironiquement critiquée par Camus dans le *Manifeste du conformisme intégral*, publié dans un article du 30 octobre 1939. Cette agonie de l'esprit critique est, pour le jeune journaliste libertaire, une menace terrifiante pour l'avenir proche. Cette situation politique dysphorique favorise la critique virulente, l'opposition farouche, l'esprit de fronde. De là l'émergence du registre satirique dans de nombreux articles des journaux de l'époque. Une satire que se moque, qui se rie et qui dévoile l'émergence de



l'horreur. Satire et ironie sont originellement liées, *Ironia ancilla satirae*, l'ironie était en effet un procédé de la satire. Mais la satire a une dimension corrective, réformatrice, morale. Elle dessine, en transparence, l'image d'un monde parfait. Cette composante axiologique et pragmatique fonde son existence. L'ironie, qui a été un outil de la satire, est aujourd'hui le signe, ou le vecteur, d'une pensée de l'ambiguïté, de l'impossible vérité, de l'absurde et de la fragmentation de l'être et du monde. Être ironique, c'est se libérer d'une relation univoque entre le signifiant et le signifié, c'est laisser entendre que le langage ne peut exprimer une seule vérité et que toute vérité est illusion. L'ironie n'est pas tant expression du contraire que réflexivité du langage et révélation de l'émiettement de toute éthique.

Camus, journaliste à *Alger Républicain*, est-il satirique ou ironique ? La finalité de son engagement politique est-elle de construire un monde nouveau en dénonçant les travers d'une société corrompue ou d'annoncer le désenchantement devant ce monde dont Hermann Broch disait, après la Première Guerre mondiale : « *un monde qui se fait sauter lui-même ne permet plus qu'on en fasse le portrait* ». <sup>41</sup> Ses articles, au-delà du titre satirique moqueur, au-delà de la dénonciation ponctuelle, laissent-ils surgir une utopie ou décrivent-ils une dystopie ? <sup>42</sup> C'est la dialectique de l'écriture satirique en équilibre instable entre espoir et lassitude, entre foi et cynisme, entre rire et effroi.

### **Les masques du satiriste**

Pour dénoncer les méchants, corriger les abus, le satiriste utilise différents outils rhétoriques et recouvre son visage de différents masques. La satire ne saurait être écrite par un "je" monologique et « *réel* ». Le "je" qui parle est un personnage intermédiaire entre l'auteur et la fonction qu'il assume, celle du « satirique » en soi. Ainsi a-t-il plusieurs rôles : il peut être accusateur public, observateur cynique, porte-parole d'un bon sens du peuple, moraliste. Ce "je" est celui d'un acteur en cours de représentation qui sera authentifié, dans sa fonction satirique, par le lecteur. Le discours satirique est donc essentiellement polyphonique. Cette polyphonie provient de la variété des rôles de l'orateur en action. Le satiriste se construit donc un personnage. Duval et Martinez expliquent qu'il est constitué de trois *ethes*. Le premier *ethos* est le bon sens moral, le deuxième est comique, le troisième critique. « C'est ainsi que le

---

<sup>41</sup> Cité par Frédéric BADRÉ, *L'Avenir de la littérature*, Gallimard, Collection *L'Infini*, 2003

<sup>42</sup> La dystopie est une contre-utopie selon la terminologie utilisée par Sophie DUVAL et Marc MARTINEZ dans *La Satire*, A. Colin, Collection U, série Lettres, 2000, p.199

satiriste met en place une stratégie rhétorique de la persuasion : pour rabaisser sa cible, il en déforme la représentation par le biais du comique et la condamne en s'appuyant sur une norme morale [...]. Les trois *ethe* peuvent être attribués à une instance énonciatrice dont se couvre le satiriste, la *persona*. »<sup>43</sup>

Pour un journaliste, l'une des façons les plus immédiates de revêtir un masque est d'utiliser différentes signatures. André Abbou, dans son article « *Variations du discours polémique* »<sup>44</sup> explique qu'il ne s'agit pas pour Camus de se dérober car on retrouverait aisément le véritable auteur de tel ou tel article mais peut-être de faire croire à l'existence réelle de ces nombreux journalistes pour masquer la pauvreté du journal et pour « se prémunir contre toutes les pressions et les intimidations, d'où qu'elles viennent. De la mairie, du gouvernement général, des organismes patronaux... ».<sup>45</sup> Ces raisons n'excluent pas le choix délibéré du satiriste qui revêt un masque et joue avec des identités fictives. Camus signe Zaks, Demos, Petrone, Irénée, Jean Mersault. Il publie des lettres sous le nom d'un certain Vincent Capable, primeuriste. De toute évidence, il s'amuse, choisit l'étrangeté sonore et graphique avec « Zaks », joue avec l'étymologie de *demos* qui signifie « peuple », fait intervenir le personnage romanesque de *La Mort heureuse* « Mersault » qui deviendra « Meursault » dans *L'Étranger*. Il fait une allusion littéraire avec « Petrone » qui évoque le nom de l'auteur célèbre du *Satiricon*. « Irénée » est le nom d'un théologien dont les formules « évolutionnistes » demeurent encore inexplicables et qui a combattu le gnosticisme. Sa pensée, qui annonce celle de Teilhard de Chardin, a trouvé beaucoup d'écho dans la pensée catholique du XX<sup>e</sup> siècle. Peut-être Camus a-t-il voulu marquer implicitement une certaine démarcation par rapport à une église archaïque en choisissant comme pseudonyme le nom de ce théologien du II<sup>e</sup> siècle ? Quant au nom de « Vincent Capable », il s'agit certainement d'un jeu de mots sur l'audace du journaliste et le courage simple et humble du primeuriste.

Camus, revêtu de ses masques, devient implicitement étrange, populaire ou juif (*Zaks* comme *Sachs*), (*Demos*), satirique et cynique (*Petrone*), évolutionniste (*Irénée*). Ce jeu de la diversité identitaire se retrouve dans la mise en scène de personnages fictifs. Le journaliste, à la façon d'un Marivaux dans *Le Spectateur français*, donne la parole à des personnages fictifs. Ainsi prête-t-il sa voix à un primeuriste (Vincent Capable), un maître d'école, un syndicaliste.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p.184

<sup>44</sup> *La Revue des Lettres modernes*, numéros 315-322-1972, pp.107-126

<sup>45</sup> *Ibid.*, p.109

Le personnage de Vincent Capable est introduit par le journaliste dans un paragraphe en italique situé en chapeau. Après un titre au cynisme désabusé « *C'est trop des cinq doigts de la main pour compter maintenant les Droits de l'homme* », (Frag, 687) le journaliste présente un prétendu lecteur et donne un semblant d'authenticité en conférant à ce personnage une profession et un accrochage géographique : « *Un de nos lecteurs, M. Vincent Capable, primeuriste, Villa Rosette, Frais-Vallon [...]* » (Ibid.) Les précisions topographiques, le choix du nom et de la profession ne sont pas exempts d'humour. Le journaliste s'amuse en développant un réseau sémantique évoquant une fraîche innocence liée à une nature idyllique. Cette isotopie contraste avec le titre cynique et crée un malaise dans l'esprit du lecteur. Ce Vincent Capable est donc un homme du peuple qui a décidé d'exprimer son opinion sur la situation politique de son pays. Son jugement est évalué avant d'être restitué. « *Notre nouveau King Hall, qui a adressé le texte suivant à dix mille Français mobilisables ne manque ni de sagesse, ni d'expérience, ni même d'une honnête culture classique.* » (Ibid.) Nous sommes donc rassurés sur l'*ethos* de cet intervenant inconnu. Mais le fait que ce penseur soit ainsi jaugé le positionne sous un regard supérieur qui met à distance critique la parole du primeuriste et permet à Camus d'exprimer sa pensée et de s'opposer aux discours dominants. Il signale que ce M. Vincent Capable n'est jamais d'accord avec « *les élites radiophoniques qui ont l'avantage de nous gouverner* » (Ibid.) Comme un écho soudain incarné, la parole annoncée est ensuite directement restituée et l'homme apparaît tel qu'il a été préalablement évoqué, humble et lucide. Mais il est aussi sarcastique ce qui signale la présence du satiriste. Le discours devient polyphonique. La première lettre débute en effet de la façon suivante : « *Devant la tournure que prennent les événements intérieurs, et quoique décidé depuis longtemps à rester à l'écart de cette mauvaise plaisanterie qui s'appelle la politique, j'ai décidé de faire connaître dans la mesure du possible mon opinion. Non que je la croie si essentielle. Mais il m'a semblé que si chaque individu voulait bien aujourd'hui faire connaître la mesure de son dégoût, c'est une vague de mépris qui finirait par faire rouler les marionnettes sans grâce qui se sont instituées nos gouvernants.* » (Frag, 687-688) La prétendue authenticité du signataire de ces lettres est consolidée au début de la deuxième lettre : « *Devant le succès éclatant rencontré par mes lettres, j'ai décidé de continuer mon effort pour la libre expression de la pensée.* » Il ajoute même un peu plus loin un détail réaliste en avouant qu'il a été obligé de changer sa boîte aux lettres en raison du volume des

lettres de sympathie et d'antipathie qu'il a reçues.

Un autre masque revêtu par le journaliste satiriste est celui d'un maître d'école. Dans un article du 12 décembre 1938 intitulé « *Nos études littéraires* » (Frag, 674-675), ce dernier commente la prosopopée utilisée par un homme politique. Le maître cite un extrait du discours du député et futur secrétaire d'État de Vichy, Ybarnegaray : « *Ah ! morts de la Patrie, dressez-vous dans vos tombes, et vous, les fils des morts, dressez-vous dans la vie, chassez les malfaiteurs qui ont souillé la patrie.* » (Frag, 674) Dans cette prosopopée, le député fait appel aux morts afin que ceux-ci dénoncent les iniquités contemporaines. Ce qu'il souhaite en réalité, c'est utiliser les morts pour dénoncer les agissements de certains groupes sociaux qu'il juge répréhensibles. La prosopopée est dénoncée par un maître d'école imaginaire qui tient un discours satirique extrêmement violent. Il pratique la dénudation en démontant le mécanisme interne de la prosopopée et révèle l'intention implicite de l'orateur. En effet, la prosopopée fait parler les morts, mais celui qui parle en réalité, c'est l'orateur vivant, et ce dernier ne dit que ce qu'il veut dire. Le maître précise que si ces morts avaient droit à la parole, ils ne diraient pas ces paroles que l'orateur leur prête. Il donne sa définition de la prosopopée : « *On appelle une prosopopée [...] une figure de style par laquelle on fait parler une personne absente ou morte, en lui prêtant des sentiments qu'elle n'a peut-être jamais eus, et des pensées qu'elle n'est pas forcée d'avoir connues.* » (Ibid.) Il rappelle que les proches d'Ybarnegaray sont responsables de la disparition de ces hommes dont on désire entendre la voix. La prosopopée ainsi dénudée est appelée « *imprudence* » (Frag, 675) Car faire parler ces morts pourrait entraîner un renversement de situation. On assiste donc à une double dénudation, dénudation de la prosopopée par laquelle on utilise la voix d'un mort pour lui faire dire ce que l'on veut, dénudation d'une ironie du sort quand un homme politique fait appel aux voix d'outre-tombe de ceux-là même que ses propres amis ont fait taire pour toujours. L'ensemble est présenté comme une plaisante leçon stylistique qu'un maître fait à ses élèves : « *Si donc, mes chers enfants, ce texte vous apprend comment il ne faut pas écrire [...]* » (Ibid.) En réalité, sous couvert d'une leçon de style, il s'agit bien plutôt d'une page d'un manuel d'éthique à l'usage des jeunes générations ; « *Il vous montre aussi, ajoute le maître, comment il ne faut pas agir, si l'on veut rester honnête homme.* » (Ibid.) Et plus loin : « *Et qu'un texte puisse en même temps donner prétexte à une leçon de syntaxe, à une leçon de style et à un enseignement moral, voilà qui prouve son universalité.* » (Ibid.) Le commentateur a en effet encore une fois

renversé la situation en démontrant la valeur exemplaire, édifiante, universelle de la prosopopée de M. Ybarnegaray. La phrase finale souligne l'ironie et aiguise le trait sarcastique ôtant ainsi toute ambiguïté au commentaire précédent : « *Je vous ai toujours appris en effet que seules étaient universelles la bêtise, l'inconscience et la vanité.* » (*Ibid.*)

Autre scénographie dénonciatrice : « *Le dialogue entre un président du Conseil et un employé à 1200 francs par mois* » publié le 3 décembre 1938. L'article est entièrement consacré à l'échange verbal entre ces deux voix antagonistes qui se parlent mais ne peuvent s'entendre. « *"Je vous entends mal"* dit l'employé. *"Je ne vous comprends pas, mon ami."* » (Frag, 234) Le titre souligne la différence de statut et de champ d'existence. Tous deux sont désignés selon leur fonction professionnelle. Le premier est « *président du Conseil* » : ce statut suffit à le placer dans la hiérarchie sociale ; pour le deuxième, « *employé* », le journaliste précise le salaire : « *à 1200 francs par mois* ». Si le premier peut vivre dans le code de l'honneur, le deuxième ne peut ignorer les contraintes de la réalité, du quotidien, de la contingence la plus immédiate. C'est cette opposition qui se développe dans les mots échangés. Le président vit dans le monde de la grandeur, voire de la grandiloquence. L'isotopie tisse le réseau sémantique. Mais ce n'est pas tant cette hypocrisie des mots que dénonce le journaliste, c'est essentiellement la trahison de Daladier face aux espoirs que la population avait placés en lui à la victoire du Front populaire en 1936. Cette trahison, le président ne peut l'accepter, il l'habille donc d'un registre lexical renvoyant à des sentiments à la fois nobles et complexes, mais qui se révèlent, dans la bouche de l'employé, vils et hypocrites. Le président force l'employé à se soumettre par une sympathie faussement condescendante, tente par un questionnement ironique de le déstabiliser dans ses revendications tout en affirmant son honnêteté et son sens du devoir, mais chaque argument employé par le président est contré par l'employé qui réactive ses attaques en retournant les arguments du président, lesquels deviennent des armes de dévoilement de la vérité. Ainsi, quand le président dit avec grandiloquence : « [...] *la France tout entière vient d'approuver ma politique dans un grand élan d'abnégation.* » (Frag, 234), l'employé reprend : « *La France tout entière, monsieur le président du Conseil, vient de reconnaître que votre politique ne peut se passer de ces instruments démocratiques qui s'appellent la troupe, la garde mobile et les conseils de guerre.* » (*Ibid.*) À la question rhétorique, sophiste et dissimulatrice du président, l'employé répond par l'ironie verbale en retournant l'adhésion libre du peuple en soumission à

une force qui est tout le contraire du fonctionnement démocratique. Les deux hommes ne peuvent se comprendre ; ceci est posé initialement, puis cette incompréhension, cette incommunicabilité fondatrice ou destructrice croît dans un incessant décalage sémantique entre les deux interlocuteurs. « *J'ai fait là mon devoir* » dit le président (Frag, 235) L'employé répond : « *Vous commencez donc à comprendre, monsieur le président du Conseil.* » (Ibid.) Le président insiste : « *Je ferai encore tout mon devoir.* » (Ibid.) L'employé rétorque : « *Vous comprenez de mieux en mieux, monsieur le président du Conseil. Et moi aussi. Votre devoir, c'est d'abord la distribution des grenades aux troupes. Votre devoir, c'est ensuite le licenciement, la fermeture des usines, la suppression de mes 1200 francs et...* » (Ibid.) Le président, ne supportant pas le dévoilement aussi violent de la vérité, interrompt l'employé pour se justifier. C'est le mot « *devoir* » qui dans cet échange verbal est l'arme à double tranchant, un Janus sémantique par lequel le président exprime sa bonne conscience et par lequel l'employé révèle la faiblesse et l'injustice d'une politique inique. C'est le journaliste qui manipule les protagonistes et c'est lui le véritable satiriste ironique, libre et lucide, qui par la bouche de l'employé tord les mots du président et leur fait lâcher toute leur sordide vérité. C'est à ce même employé que le journaliste donne le pouvoir par la domination du discours. L'espace papier vient ainsi compenser la véritable injustice qui consiste à faire taire les hommes que le système soumet et exploite. L'article se termine en effet par une sorte de grande tirade aux accents tragiques : « *Un moment, monsieur le Président, ne faites pas appeler la garde mobile, il me reste peu de choses à vous dire.* » (Frag, 236) La pointe finale est teintée d'amertume : « *Allons, monsieur le président du Conseil, soyez vous-même. Ne me tendez pas la main et faites entrer les gardes mobiles.* » (Frag, 237)

L'employé est ici le porte-voix du journaliste dont le rôle dans une société corrompue est de dénoncer les injustices et de revendiquer non seulement l'autonomie de la pensée, la lucidité, mais aussi le cœur et la générosité. Ce chant à deux voix présente de façon très théâtrale l'abîme qui sépare le monde du pouvoir politique et celui du peuple. Il nous montre de façon paradoxale l'impossibilité du dialogue au moment même où le dialogue est mis en scène. La volonté de Camus, qui est l'une des clés de voûte de son œuvre, est de faire entendre les accents de vérité de la voix des opprimés avec, en contre-chant, la voix empreinte d'une dualité mensongère de certains hommes politiques. La parole dissimulée du président permet

l'énonciation de la vérité par l'employé. La parole claire et univoque de l'employé permet le dévoilement des sophismes politiques. Ces découvertes sont à lire « entre les voix ».

Le *topos* de la lettre de lecteur est utilisé de nouveau dans l'article du 2 décembre 1938 très justement intitulé : « *On nous écrit...* » (Frag, 673-674) L'instance d'énonciation noyée dans l'indéfini « on » n'est guère explicitée dans les premières pages de l'article : « *Un de nos lecteurs et amis nous transmet les réflexions suivantes...* » (*Ibid.*) Au début de la lettre de ce lecteur ami, celui-ci se présente comme un syndiqué et un citoyen français. En revanche, les destinataires sont cités nommément : il s'agit de M. Daladier, des ministres en exercice et des conseillers du grand patronat. Ce *topos* qui fictionnalise la parole met en place une double énonciation. Le journaliste utilise la voix d'un personnage imaginaire qui paraît s'adresser à des interlocuteurs précis mais qui, en réalité, parle à l'ensemble du lectorat d'*Alger Républicain*. Le contenu de cette lettre est le même que celui de l'article dans lequel l'employé s'adresse au président du Conseil. Les articles sont effet publiés consécutivement. De nouveau Camus dénonce l'hypocrisie d'un gouvernement qui fait semblant de croire qu'il a l'aval de la population alors qu'il est obligé d'user d'armes et de répression pour obtenir l'ordre. Ce que Daladier appelle « *l'attitude ferme du gouvernement* » (*Ibid.*) – Camus le cite entre guillemets dans son article pour en souligner l'hypocrisie – le syndicaliste le traduit par « *la menace et la contrainte* ». (*Ibid.*)

En effet le journaliste est aussi un traducteur. Il décrypte le langage codé des ministres du gouvernement Daladier dans un article intitulé « *Notre opinion* » avec comme sous-titre « *Variations sur quelques slogans* » (Frag, 684-686) Ce double titre inscrit ironiquement le propos dans la relativité. Le journaliste qui parle au nom d'une équipe rédactionnelle et d'une famille politique, n'affirme pas détenir une vérité qui viendrait se substituer aux mensonges du gouvernement. Il avance ses opinions et, avec humour, associe son approche à celle d'un musicien qui interprète un motif célèbre selon son caractère, son humeur, son caprice. Mais la finalité de cet article est bien de dénoncer l'hypocrisie du discours politicien et de jeter le discrédit sur le langage. Les motifs musicaux sont ici des « *slogans* » politiques que le journaliste relate et traduit. M. Paul Reynaud tente d'imposer des formules de prêt-à-penser à une population qu'il souhaite ignare et soumise. Mais le journaliste, usant d'une intertextualité non savante en évoquant une collection célèbre intitulée « *Ne dites pas... mais dites...* » (Frag, 674) traduit le slogan mensonger en parole de vérité avant même que celui-ci soit retranscrit.

Le slogan est discrédité avant même d'être lu. Il écrit par exemple : « *Ne dites pas : "L'impôt se dévore lui-même", car cela déplaît fort à notre ministre qui s'y connaît.* » (Frag, 685) La raison pour laquelle il ne faut pas le dire est futile et décalée par rapport au contenu sémantique de la parole taxée d'interdit et la relative qualifiant le ministre est évidemment ironique : on doit donc entendre que le ministre est un homme capricieux et incompetent. Le journaliste poursuit son travail de retranscription : « ... *mais répétez selon son désir : "plus je paie d'impôts et plus je suis un veinard car j'échappe à l'inflation"* » (Ibid.) Le verbe « *répétez* » accentue une conception panurguesque de la population. La parole lucide est ironiquement dévaluée en signalant une « *mentalité de révolutionnaire perversi* » (Ibid.) ou « *un mauvais goût, évidemment inspiré par une propagande subversive.* » (Ibid.) Ici l'ironie est, comme l'explique Ducrot dans *Le dire et le dit*,<sup>46</sup> polyphonique dans la mesure où les termes de « *révolutionnaire perversi* » et de « *propagande subversive* » sont empruntés aux détracteurs d'une politique de gauche. Ainsi Camus utilise la figure de la prétérition pour oser dire sa pensée. Chaque prétérition introduite par « *Ne dites pas* » est suivie d'une formule formatée qui impose un prêt-à-penser préalablement dénoncé par l'ironie corrosive sapant les fondements idéologiques et moraux en révélant les incohérences, les inepties, les hypocrisies, les mensonges et les incompetences des hommes au pouvoir en 1939, et plus particulièrement de M. Paul Reynaud.

Pourquoi tous ces masques, pourquoi toutes ces voix qui se moquent et dénoncent, qui font sourire et qui effraient ? Pourquoi le satiriste a-t-il besoin de se dissimuler, tel l'*eirôn* antique, pour dénoncer ? La multiplicité des personnes qui diffracte la voix accusatrice s'éloigne d'une conception univoque et absolue de la vérité. Si le satiriste n'usait que d'une seule voix, il serait aussitôt victime de cela même qu'il dénonce, l'étroitesse d'esprit, la radicalité de la vérité. Le satiriste revêt plusieurs masques et met en place un jeu de miroirs. Le monde devient kaléidoscopique, la vérité morcelée. Le satiriste démasque le mensonge, fustige les excès et exige de la part du récepteur un esprit critique et autonome. Les paroles diffusées par le journal, les voix fictives proférées par un journaliste caméléonesque permettent d'entendre, et de comprendre qu'il est difficile de s'entendre et de se comprendre.

<sup>46</sup> O. DUCROT, *Le Dire et le dit*, Les Éditions de Minuit, 1984, pp.210-213



***Eirôn et alazôn***

Camus revêt des masques, multiplie les voix, varie les tons et les registres. Cependant, il est une figure récurrente, celle de l'homme naïf, ne comprenant rien à la situation à l'instar de son double Vincent Capable, primeuriste. Il est ainsi une sorte d'*eirôn* moderne qui par son ignorance feinte permet à la vérité de voir le jour. Le mot « ironie » se rattache étymologiquement à *eirôneia*. L'*eirôn* serait originellement « celui qui interroge, demande, se demande ». <sup>47</sup> C'est un personnage qui se cache, se dissimule. Il s'oppose à l'*alazôn* qui est un vantard. Pour se dissimuler, l'*eirôn* revêt un masque, son identité véritable est cachée derrière l'apparence de son discours. L'ironie prend place dans cette dissociation. L'ironie est plus une attitude face à une situation qu'une figure de style.

Le personnage de Vincent Capable, plus qu'un simple masque identitaire, peut être assimilé à celui de l'*eirôn*. Il est l'ignorant qui pose innocemment des questions essentielles. En exergue de la quatrième lettre, il cite la parole d'un homme qui a prétendument réagi aux lettres précédentes : « Parmi les réponses qu'on fait à mes lettres, une question revient souvent : "Croyez-vous que la défense de la démocratie vaille qu'on prépare et qu'on fasse la guerre ?" » (Frag, 693) Cette imbrication de voix fictives crée un effet de miroirs réfléchissant les paroles à l'infini et dénonçant l'impossibilité d'avoir, face à ce type d'interrogations, des réponses univoques, simples et efficaces. Camus est bien trop lucide et subtil pour se montrer aussi naïf en posant de telles questions ou en y répondant. C'est pourquoi il imagine cette scénographie discursive qui lui permet de dire, sous couvert de la voix d'un homme simple : « Je suis un pauvre homme, » répond le primeuriste après avoir restitué la question sur la légitimité de la guerre, « naturellement » (cet adverbe est un indice de l'ironie du discours) « et je ne suis pas à la mesure d'un problème si complexe. » (Ibid.) Les dénonciations seront d'autant plus percutantes qu'elles proviennent d'un homme simple, innocent, naïf, une sorte d'étranger, nouvel Usbek des *Lettres persanes*. Le journaliste n'hésite pas à accentuer ce trait par la voix même du primeuriste : « Qu'on me comprenne bien : ces contradictions m'étonnent et je ne vois pas plus loin. Je suis un homme calme. Je vis seul entre mes tomates, mes chiens et la mer toute proche. Je n'ai pas d'ambition. / Je demande peu au monde et moins encore à mes semblables, mais je leur demande la paix et le silence. Et justement, si après m'être tu toute ma vie, j'ai pris, à cinquante ans, l'initiative de parler le

---

<sup>47</sup> Pierre SCHOENTJES, *Poétique de l'ironie*, Éditions du Seuil, Points Essais, Série Lettres, 2001, p.35

*plus haut possible, c'est qu'on m'enlève la paix et qu'on me prive de mon silence par toutes ces contradictions qui m'irritent maintenant et tueront mes semblables dans quelques mois.* » (Frag, 695) Cette prétendue simplicité est la marque de l'*eirôn* socratique. Faisant mine de ne rien savoir, d'être un homme simple et n'être pas en mesure d'aborder les questions ardues de la politique internationale, il affirme des vérités effroyables et pose les bonnes questions dans un discours qui devient dialogique : « *J'entends donc poser le problème sous cette forme : "Faut-il converser avec Hitler ou non ?". C'est exactement comme cela qu'il ne faut pas le poser. Remarquez que je serais plutôt pour les conversations, à condition qu'elles ne s'arrêtent jamais.* » (Frag, 694) La parole à la fois dénonciatrice, percutante et incisive, est aussi le gage de la paix. Si la parole règne, la guerre s'éloigne : « *Pendant que ces messieurs parlent, nous avons la paix dans tous les sens du mot.* » (*Ibid.*) L'allusion aux accords de Munich signés entre Chamberlain, Daladier, Mussolini et Hitler est explicite dans les lignes qui suivent. Camus-Capable dénonce l'hypocrisie d'un accord qui n'a pas empêché les différents signataires de continuer à s'armer. Quel crédit accorder à une parole qui promet la paix quand elle coïncide avec les mesures d'armement accéléré ? C'est la question que pose innocemment le primeuriste.

Autre figure de l'*eirôn* innocent et ignorant, le journaliste lui-même dans son compte rendu des élections sénatoriales. Cette figure de l'innocence est associée à la jeunesse et permet la mise en place d'un contraste dénonciateur avec la sénilité des sénateurs qui se présentent aux élections.<sup>48</sup> Camus joue avec l'idée que l'apparence donne des indices sur la fonction, le rang social ou la famille politique. Il mime l'humilité et l'orgueil en racontant comment il a été reconnu d'emblée comme différent : « *À l'entrée de la Préfecture, un "Où allez-vous, Monsieur ?" m'apprend que je n'ai pas la tête d'un délégué sénatorial. Si modeste qu'on soit, il y a des constatations qui font plaisir.* » (Frag, 155) Cette jeunesse reconnue, affichée, involontairement stigmatisée par la question posée par un cerbère de service, est utilisée par le journaliste comme un faire-valoir inversé qui aurait pour fonction, non pas de révéler la beauté des autres (comme la coutume des princesses accompagnées de personnages contrefaits qui par jeu contrastif soulignaient leur beauté), mais la sénilité des sénateurs. La voix ironique du jeune journaliste constate, confirme et valide la moyenne d'âge par la récupération des voix du collectif qui se fait entendre dans des phrases à la tournure

<sup>48</sup> « *Le Point de vue de ceux qui n'ont pas voté* », publié le 24 octobre 1938, pp.155-157

impersonnelle. « *Il est entendu que le Sénat est grave, et qu'un sénateur ne se conçoit point sans barbe. Il est avéré qu'en cas d'égalité au troisième tour, c'est le candidat le plus âgé (privilège ahurissant) qui est élu. C'est enfin une coutume constante que le candidat sénateur ait plus de quarante ans, afin de présenter selon les termes de la loi "toute la gravité souhaitable"* » (Frag, 155-156) La voix du collectif restitue et se soumet à la voix d'un pouvoir obsolète : « *il est entendu* », « *c'est une coutume* », « *selon les termes de la loi* ». Mais Camus se révolte et dénonce la servilité anonyme par une peinture non pas digne mais corrosive de ces sénateurs candidats. En effet, il poursuit : « *Mais on a pu voir hier des électeurs soutenus par deux huissiers, portés jusqu'à la salle de vote, incapables de mettre un bulletin dans son enveloppe et cherchant l'urne dans l'isoloir jusqu'à ce qu'on vienne à leur secours et qu'on les mène à la table du scrutin.* » (Frag, 156) L'âge respectable est donc, selon Camus, âge de la dégénérescence et de la décrépitude. La suite de l'article porte l'empreinte de cet amer constat puisque ce sont ces hommes vieillissants qui se présentent comme respectables et qui « *soulèvent le cœur de qui veut rester propre* ». (*Ibid.*)

Face à l'*eirôn* se situe originellement l'*alazôn*, sorte de Matamore critique souvent associé au paon. Autant le premier fait semblant de tout ignorer et d'être un innocent jeune et candide, autant le second est une sorte de vantard ridicule qui expose publiquement sa force, sa fortune et son savoir. Cet *alazôn* est, dans le schéma de la satire,<sup>49</sup> l'une des cibles possibles. En effet, la satire dénonce traditionnellement les abus de pouvoir, les excès, les ridicules. « *Que ces cibles soient des imposteurs ou des chimériques, elle les ravale à leur véritable niveau : elle donne ainsi la version comique de l'hybris tragique.* » (Frag, 184) Un très grand nombre d'articles d'*Alger Républicain* relève du débat polémique considéré par Abbou et Lévi-Valensi dans leur ouvrage *Fragments d'un combat, 1938-1940, Alger Républicain* comme « *une mise en cause de l'individu et, à travers lui, les diverses appartenances dont il se réclame ou qu'il représente.* » (Frag, 663)

La mise en cause de l'individu est la conséquence des abus de pouvoir d'hommes dangereux. Les modèles « *polémiques camusiens*, écrivent encore Abbou et Lévi-Valensi, *qu'ils prennent les formes, selon les cas et selon les besoins, du portrait-charge, de la parodie ou de la satire [sont] les héros [...] de l'actualité : Chamberlain, Rozis, Daladier et Paul Reynaud.* » (Frag, 662) Rozis est l'homme constamment attaqué, moqué, décrié, dénoncé. Il

---

<sup>49</sup> Sophie DUVAL, Marc MARTINEZ, *La Satire*, Armand Colin, Collection U, série Lettres, p.184

est, dans *Alger Républicain*, un homme grossier, violent, injuste, cruel et imbécile. Il est un *alazôn* dans le genre de Matamore, mais il n'a ni la démesure sans grandeur de la tragédie ni la folle fantaisie de la comédie. Il appartient à la réalité et peut donc être appréhendé selon les règles de la satire. Les différents articles qui rendent compte de ses actions politiques, de ses décisions, de sa gestion de la ville, de son attitude à l'égard des syndiqués, de son mépris des indigènes dressent un portrait conforme aux principes rhétorique de la satire : la bigarrure, le grossissement, la réduction. Rozis est avant tout présenté comme un esprit fruste et confus. Dans l'article au titre humoristique : « *M. Rozis fait de la température.* » (Frag, 679-680), daté du 1<sup>er</sup> janvier 1939, Camus file la métaphore inaugurale : « [...] *s'il lui a été possible d'expectorer quelques grossièretés qui lui sont d'ailleurs naturelles [...]* » (Frag, 679) puis il dénonce ses insuffisances par une série syntagmatique fédérée par une principale de forme négative : « [...] *il n'a pu produire à l'appui de son attitude de magistrat municipal, de ses coups de force à l'égard de son personnel, et de la gabegie où il a fait sombrer les affaires de la ville, le moindre argument digne d'être pris en considération.* » (Frag, 679-680) Son autorité est fondée non pas sur la dignité mais sur la force. Son esprit est caractérisé par la grossièreté, ses talents de gestionnaire plonge la ville dans le désordre. L'emploi du mot « *gabegie* » suggère l'idée de gaspillage, défaillance politique déjà dénoncée dans l'article sur le vote du budget : « *Un conseil municipal pittoresque.* » qui mettait également en scène la confusion. Le désordre naît aussi d'une incohérence intellectuelle générant des inepties discursives et des injustices politiques. Camus présente l'affaire de deux auxiliaires municipaux, MM. Capue et Pastor « *coupables d'être arrivés en retard* ». L'ironie domine le compte rendu des faits : « *En toute impartialité, les amis de M. Rozis infligeaient deux mois de suspension sans solde à M. Pastor, pour un retard de deux heures, M. Capue, n'ayant eu un retard que de vingt minutes, bénéficiait d'une indulgence toute spéciale : il était révoqué purement et simplement.* » (Frag, 682) L'ironie est ici employée dans son acception la plus courante : les mots « *impartialité* » et « *indulgence* » laissent entendre que le conseil de discipline s'est montré au contraire partial et sévère. Plus loin, le jugement de M. Rozis est qualifié de « *cohérent* ». Or ce sont bien l'incohérence et la confusion que révèlent ces palinodies. Loin d'être le garant de la justice, de l'humanité et de la grandeur, il fonctionne en cercle vicieux, dévoilant le népotisme et l'ineptie. Camus utilise ici la triplication du groupe lexical « *les amis de M. Rozis* », syntagme qui se transforme en « *les désirs de M. Rozis* »

(*Ibid.*) Dans ce dernier paragraphe très court « *M. Rozis* » est répété pas moins de six fois. Cette grandiloquence ridicule est soumise à la figure de la réduction par la réduplication de l'adjectif « *petit* » : « *Ainsi encore, M. Rozis peut se dire à bon droit petit représentant sur une petite portion du globe de cette justice divine que l'Ancien Testament nous dit être fondé sur la haine et l'esprit de vengeance.* » (Frag, 682-683) La péroraison fustige, au passage, la religion judéo-chrétienne par laquelle les iniquités du maire d'Alger peuvent se trouver légitimées. En effet, ce dernier est implicitement associé à un monarque de droit divin qui rend la justice sans autre principe que l'autorité absolue et la force. Le désir de toute-puissance est dénoncé dans la péroraison de l'article consacré à l'affaire Zittel du 10 novembre 1938, dans lequel Rozis est comparé à Hitler : « *M. Rozis, parce qu'il a démontré aux municipaux qu'il était capable de manquer à sa parole, a cru qu'il était capable du même coup de force du dictateur.* » (Frag, 170) On remarque la liaison logique ironiquement dénoncée entre le concept de trahison et l'autorité dictatoriale. Cette comparaison avec Hitler permet une analyse des conditions qui permettent à un régime totalitaire de s'imposer. En effet, Camus ajoute : « *La réussite d'une dictature suppose, en même temps que la mauvaise foi, la division des forces de liberté.* » (*Ibid.*) Ce qui lui permet, de façon très optimiste, d'affirmer la force du syndicalisme qu'il compare à un mur uni faisant opposition aux excès du pouvoir de Rozis. Le journaliste termine son article par une pointe finale qui renverse la situation : « *Il avait rêvé d'être dictateur. Et il s'est réveillé adjudant.* » (*Ibid.*)

D'autres figures d'*alazôns* sont la cible du satiriste : le colonel de la Roque, Daladier, Hitler, Chamberlain. Chacun d'eux représente le pouvoir, rêve d'autorité absolue. Chacun est tour à tour discrédité par la plume satirique du journaliste. Les portraits sont outrés. L'effet produit est la ridiculisation de ces politiciens dangereux. Dans *La Gazette de Renaudot*, Camus signe un article intitulé « *Petit portrait dans le goût du temps* ». <sup>50</sup> Il s'agit d'un portrait de Daladier. La première phrase met en place une intertextualité sarcastique : « *Le fils du boulanger est brutal, énergique, volontaire et réaliste.* » (Frag, 668) Le journaliste, en effet, fait allusion au film de Pagnol, « *La Femme du boulanger* » réalisé d'après un épisode du récit autobiographique de Giono, *Jean le Bleu* dans lequel joue Raimu. <sup>51</sup> L'énumération des

---

<sup>50</sup> Article publié le 18 décembre 1938.

<sup>51</sup> Camus utilise de façon moqueuse le modèle de virilité primaire qui est proposé. Peut-être aussi critique-t-il le conformisme panurguesque des villageois et le modèle de société qui exclut l'étranger, exemplifié par le berger qui est l'amant de la femme du boulanger et qui justement n'est pas du village. Tout le film est une volonté commune de retour à l'ordre — la population est menée de façon très militaire par le marquis qui commence

adjectifs dénonce la violence du président. Le journaliste décrypte les pulsions véritables qui prennent l'apparence positive de la volonté et de la détermination. L'opportunisme suppose le bâillonnement des voix adverses. Le thème de la censure est récurrent dans l'œuvre journalistique et théâtrale du Camus des années 1938-1939. On se souvient de l'expérience douloureuse de l'interdiction de *Révolte dans les Asturies* par le maire d'Alger Rozis. On sait aussi à quel point *Alger Républicain* puis *Soir Républicain* ont été censurés — Camus en fait état avec un humour noir dans un article du 18 décembre 1939 « *Petrone et les ciseaux* ». (Frag, 708-710) On peut noter par ailleurs que dans cet article sur la censure, Camus réitère, comme en un leitmotiv sarcastique, une phrase dans laquelle il mime, railleur, la voix de Raimu : « *Comme dit Raimu, vous " reuflechissez " !* » (Frag, 709) qui se transforme, à la fin de l'article en : « *Comme dit Raimu : " Plus besoin de reuflechir " .* » (Ibid.) Ainsi Camus, dans le *Petit portrait dans le goût du temps*, dénonce, chez Daladier, sa pratique de la censure : « *...il milite pour l'impartialité de la radio, mais pour l'empêcher de faire entendre des voix partisans, il la bâillonne jusqu'à l'étouffer.* » (Frag, 668) Il reprend les thèmes, « à la mode » – d'où l'allusion critique au goût du temps – de l'ordre que Camus associe à l'obstination. Il dénonce l'hypocrisie ; avec humour, il dévoile les faux paradoxes qui caractérisent Daladier. Camus utilise l'isotopie de la justice pour dénoncer les abus de pouvoir : l'amour apparent de la démocratie amène le président du Conseil à l'étrangler mais il est considéré comme un « *meurtrier par amour* » (Frag, 669) et peut donc à ce titre bénéficier de l'acquittement. D'autres qualités apparentes révèlent des vilenies : l'humilité cache l'orgueil et le narcissisme, la fidélité se trouve « *transfigurée* » (Ibid.) Les mots désignant des vertus ou des valeurs sociales et existentielles sont distordus ; la réalité perd en clarté et l'homme du peuple est abusé. L'ensemble de ce portrait repose sur une critique implicite des valeurs humaines et politiques véhiculées par le film de Pagnol. En effet, ce boulanger, joué par Raimu, est un homme intransigeant et sectaire. Les villageois sont comme une armée docile prête à lyncher l'étranger pour permettre le retour de l'ordre et pour pouvoir manger du pain. Camus utilise un humour qui s'élabore en palimpseste pour attirer l'attention sur les dérives comportementales de la classe politique dirigeante et sur l'ensemble de la population. Daladier, à l'instar de son

---

ses recherches par un véritable cri de guerre « *Commençons dès aujourd'hui notre croisade pour la belle boulangère* » ce qui suppose l'exclusion de l'autre. On peut supposer que ce film qui date de 1938 n'ait pas été particulièrement apprécié par Camus dans la mesure où il propose un modèle de société identique à celui qu'il fustige dans son très ironique *Manifeste de conformisme* publié quelques mois plus tard (octobre 1939).

double Raimu, est bien, dans cet article un *alazôn* Qui fait taire les autres pour mieux faire entendre sa voix : « *Lâché en liberté, le fils du boulanger parle volontiers. Il laisse des temps entre ses phrases, il dit "je" et voulant dire "nous" il prononce "moi".* » (Frag, 669)

### **Rire, dénonciation et effroi visionnaire**

Rire, dénoncer, éprouver et partager un certain effroi visionnaire sont des actes d'écriture dont le tissage constitue la satire journalistique. Le rire, l'humour, la trivialité sont des composantes négligées de la création camusienne. Lui-même, dans une des dernières interviews accordées à Jean-Claude Brisville regrettait qu'on oubliât cette dimension dans l'étude de son œuvre.<sup>52</sup> Si dans les ouvrages philosophiques, dramatiques, poétiques et romanesques, l'humour se glisse fugacement dans les interstices du texte, il donne en revanche le ton à un très grand nombre d'articles d'*Alger Républicain*. De nombreuses publications journalistiques utilisent le rire comme outil pour dénoncer. Le ton satirique n'est jamais uniformément sérieux. Le rire peut être affaire de style ou surgir du sujet en lui-même risible. « *D'où le comique grossier ou ininterrompu des farces, des mystifications, des "éloges" paradoxaux, des pastiches de chefs-d'œuvre, des poèmes travestis ou burlesques.* »<sup>53</sup> Le rire est lié à la carnavalesque. Bakhtine analyse dans son ouvrage sur Rabelais<sup>54</sup> les origines populaires du carnaval et l'importance du rire. Le carnavalesque s'oppose au dogmatisme, à l'autorité, au sérieux unilatéral. Il est hostile à « *tout achèvement définitif, à toute stabilité, à tout sérieux limité, à tous terme et décision arrêtés dans le domaine de la pensée et de la conception du monde* ». <sup>55</sup> Le rire s'oppose à la culture officielle, et croît en période de bouleversement de la société. Le carnaval s'oppose à la fête officielle, il remet en question les rapports hiérarchiques, les privilèges. L'écriture journalistique de Camus met en place une scénographie carnavalesque. Ainsi, dans l'article « *Un conseil municipal pittoresque* », (Frag, 161-164) les membres du conseil municipal ne sont plus d'honnêtes hommes respectables, dignes d'admiration, mais des garnements dissipés qui s'ennuient au fond de la classe pendant le cours du professeur. Dès les lignes introductrices placées sous le

---

<sup>52</sup> « - Y a-t-il dans votre œuvre un thème, selon vous important, que vous estimez négligé par vos commentateurs ? - *L'humour.* », TRN, p.1922

<sup>53</sup> Cf. article « Satire » de Roger ZUBER, dans l'*Encyclopaedia Universalis*.

<sup>54</sup> *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit par Andrée ROBEL, Paris, Gallimard, Tel, 1970

<sup>55</sup> *Ibid.*, p.10

titre, le lecteur prend connaissance de l'atmosphère agitée par l'emploi des mots « *confusion* » et « *tumulte* ». Les responsables Rozis et Leclerc doivent donner l'illusion d'un budget équilibré. Camus fait appel à l'esprit critique du lecteur dès ces premières lignes en forme de prologue, comme pour donner le ton et mettre en garde. « *Dépenses sous-estimées, recettes surestimées, c'est ce que MM. Rozis et Leclerc appellent un équilibre* ». (Frag, 161) Pour imposer et faire accepter une gestion discutable, Rozis se montre désagréable avec les indigènes en leur « *répondant d'un air excédé* » (*Ibid.*) Il permet de stratégiques accélérations pour faire passer, dans la précipitation et la distraction de tous des vœux ou des dispositions «  *votées au pas de course* ». (*Ibid.*) Cette précipitation est ironiquement comparée à « *un vent de jeunesse* » (*Ibid.*) En ce qui concerne le vote du budget, la stratégie se poursuit par l'attitude totalement dispersée des membres du conseil au moment de la lecture du rapport sur le budget : « *Pendant que M. Leclerc entame son préambule, M. Dumord dessine avec application, M. Salles signe à tour de bras dans un grand registre dont il fait tourner les pages à une allure vertigineuse, M. Bernard pétrit et sculpte des morceaux de papier et M. Rozis fait de la télégraphie avec quelqu'un au fond de la salle.* » (Frag, 161) Cette atmosphère de classe inattentive et agitée est accentuée dans les lignes suivantes. Certains dessinent, comme des élèves qui s'ennuient en classe. « *M. Peisson [...] se met à croquer avec conscience une originale tête d'autruche.* » (Frag, 162) On se moque bien que cette tête d'autruche soit originale ou on, et on ne peut que constater l'ironie du circonstanciel « *avec conscience* » qui ne devrait certes pas qualifier le goût de M. Peisson pour le dessin mais ses compétences d'homme politique, membre d'un conseil municipal d'une ville importante. « *Beaucoup papotent, plusieurs bâillent, un autre essaie de comprendre.* » (*Ibid.*) Le journaliste ne résiste pas à la tentation de stigmatiser les membres du conseil en dénonçant subrepticement et avec une certaine condescendance hypocrite leur incompétence qui relève de la bêtise et qui la révèle. Les politiques présents ce jour-là sont des élèves agités et dissipés, de sales garnements incapables d'écouter, de comprendre, de respecter la parole de l'autre ou le silence. Ils prouvent ainsi leur veule soumission à des décisions prises en dehors de leur instance et leur incapacité à respecter un débat qui n'a plus rien de démocratique. Ainsi « *M. Leclerc [...] continue son rapport dans les conversations montantes.* » (Frag, 162) On lit également: « *les conversations montent, ondulent, s'arrêtent et reprennent, formant un fond de basse à la voix monocorde de M. Leclerc.* » (Frag, 161) L'infantilisation sarcastique se



poursuit avec une intervention de M. Rozis qui rappelle à l'ordre l'un des membres du conseil : « *M. Salles fait de plus en plus de bruit avec les feuilles de son énorme registre. M. Rozis le rappelle à l'ordre. Et M. Salles, vexé, ne signe plus.* » (Frag, 162) Cette cacophonie désordonnée est présentée comme une mise en scène stratégique de la part de l'ensemble du conseil pour imposer un budget litigieux. La seule parole qui s'impose dans ce vacarme est la mise en accusation du Front populaire rendu responsable des difficultés économiques de la municipalité. Les quelques voix qui tentent de s'opposer à un tel jugement de valeur sont étouffées par des rires moqueurs qui sont à la fois une marque de mépris amusé et condescendant et un signe de non-recevoir. Quand un indigène tente de prendre la parole, M. Rozis lève la séance. La phrase juxtapose les propositions et dénonce les coïncidences des faits. « *M. Rozis, le vote acquis, dans un dernier sourire, donne le signal du départ pendant qu'un conseiller indigène parle. Tumultes. Le sourire demeure.* » (Frag, 163) La brièveté des phrases souligne la radicalité de l'attitude présomptueuse et suffisante du maire.

De même, dans l'article « *Le point de vue de ceux qui n'ont pas voté* » (Frag, 155), le jeune journaliste pose un parallélisme carnavalesque en associant, ironiquement, une scène d'élections sénatoriales à une scène de foire. Le jeune journaliste, jouant, comme on l'a vu, son rôle de candide, observe avec étonnement une altercation entre un conseiller général, le délégué impotent surveillé dans l'isoloir par M. Ricci, ce que dénonce M. Mallarmé, ancien ministre et candidat aux élections sénatoriales. On trouve là le goût pour la narration qui caractérise la plume journalistique du jeune Camus, comme si la restitution du réel était avant tout pour lui une possibilité d'exercer ses qualités de raconteur d'histoires. L'extrait porte un titre sarcastique : « *La foire* » (Frag, 157) D'emblée la scène est décalée. On a vu comment Camus s'était amusé à transformer le vote du budget en salle de classe remplis de garnements dissipés. Dans cet article consacré aux élections sénatoriales, il évoque l'image d'une foire agricole où règne la loi du plus malin, voire du plus fort. Après un dialogue constitué de répliques très courtes restituant le début de l'altercation entre les différents protagonistes, Camus s'interroge avec une ironie sarcastique : « *Les voix montent. Est-ce un marchandage ? Va-t-on vendre un bœuf ou acheter du foin ?* » (*Ibid.*) Après avoir ainsi créé le décalage, il revient à la simple réalité : « *Non, c'est M. Mallarmé qui réclame le droit de représenter quelques milliers de français.* » (*Ibid.*) Il reprend l'évocation de la foire : « *On attend la bagarre* » (*Ibid.*), puis renoue avec le réel : « *Mais nous sommes entre gens du monde. Le*

*calme revient.* » (*Ibid.*) Camus juxtapose en permanence les deux niveaux de la scène, un niveau immédiat qui adhère au réel, celui des élections, et un niveau métaphorique, celui de la foire. Ce principe d'écriture permet de constater que ces deux mondes, traditionnellement disjoints et étanches sont en fait identiques. Les élections sont une véritable foire agricole.

Dans ce même article, les candidats sont ridiculisés. L'âge qui est traditionnellement un gage de respectabilité est ici associé à la dégénérescence. Le grand âge n'est pas un gage de respectabilité mais un signe de décrépitude ridicule et grotesque. « [...] *on a pu voir hier des électeurs soutenus par deux huissiers, portés jusqu'à la salle du vote, incapables de mettre un bulletin dans son enveloppe et cherchant l'urne dans l'isoloir jusqu'à ce qu'on vienne à leur secours et qu'on les mène à la table de scrutin.* (Frag, 156) Cette sénilité va de pair avec une infantilisation lorsque le futur sénateur est associé à un « *candidat au bachot, qui attend ses résultats* » (*Ibid.*) La salle se transforme alors sous le regard sarcastique du journaliste en salle d'examen, et ce paradoxe se clôt par un oxymore : « *et cela confère une sorte de sénile jeunesse à cette assemblée* » (*Ibid.*), complété par une relative qui élimine toute connotation positive au lexème « jeunesse » associé négativement à l'absence de nouveauté ou de générosité, c'est-à-dire au conservatisme et à l'égoïsme : « *où rien de neuf et de généreux ne se fait jour.* » (*Ibid.*) Plus avant dans l'article, ce grand âge soi-disant respectable mais en réalité avilissant, se teinte d'une propension à la fourberie : l'un des candidats impotents a été aperçu par M. Ricci qui « *déclare à ses amis après le vote : "C'est drôle, je viens de voir le délégué impotent dévaler l'escalier comme un lapin."* » (Frag, 158) Ce propos, retranscrit au style direct, est suivi d'un « (*sic*) » grâce auquel le journaliste confirme l'authenticité du propos et attire donc notre attention sur la dénonciation de la tromperie et du mensonge. En outre la familiarité de l'expression dévalue l'importance que l'on pourrait accorder à ces candidats.

Le rire est l'apanage de la comédie. Camus, en homme de théâtre, privilégie une vision théâtralisée du monde contemporain. Or Bakhtine explique que les formes carnavalesques sont liées au spectacle théâtral dans la mesure où elles s'apparentent au jeu. Camus utilise donc le *topos* du *theatrum mundi* comme nouvel outil dans son entreprise satirique. Le monde politique devient la matière d'une véritable comédie. Le lecteur devient spectateur. Dans l'article « *Le point de vue de ceux qui n'ont pas voté* » (Frag, 155), Camus

présente les élections comme un comédie théâtrale. Dès l'exorde, il établit un parallélisme implicite entre l'élection sénatoriale et un spectacle. Les concurrents « *ont fait des efforts méritoires pour être réjouissants* » (*Ibid.*) ; ainsi l'objectif de chacun des candidats n'est pas d'être élu mais de distraire. Camus, dans une pointe satirique, rappelle cependant que « *s'ils y sont arrivés, c'est toujours à leur insu* » (*Ibid.*) Au théâtre, on peut acheter le programme. Sur le chemin de la préfecture, une brochure est mise en vente dans laquelle un des deux candidats dénonce les malversations de l'autre. Ce fascicule est jugé trop onéreux par le jeune journaliste qui ponctue sa narration d'une nouvelle pointe satirique en signalant que ce candidat accusé « *nous a déjà coûté assez cher* » (*Ibid.*) L'article se poursuit par une narration assez détaillée de l'atmosphère et des agissements particuliers des uns et des autres. Il est rythmé par des allusions explicites à l'univers théâtral : Camus amorce l'évocation du candidat Mallarmé par l'expression « *étrange spectacle* ». (Frag, 156) La clause narrative file la métaphore : « *Le rideau tombe sur la comédie* ». (Frag, 158) La scène politique devient monde du spectacle le plus trivial. La métaphore utilisée en clause de l'article n'est plus celle du *theatrum mundi* mais celle du cinéma. Camus utilise le terme « *entr'acte* » et évoque les « *marchands de pochette surprise* » pour exemplifier le départ d'un homme néfaste, M. Duroux, et l'arrivée d'un ancien ministre sénile, M. Mallarmé : « *C'est toujours à l'entracte que, dans les cinémas, les marchands de pochettes-surprises font le mieux leurs affaires.* » (Frag, 159) Le rire et le rabaissement sont ici les deux outils utilisés par le jeune journaliste pour dénoncer les faux-semblants et les malversations du monde politique. La satire suppose donc souvent un décalage, une distance ironique entre ce qui est dénoncé et la façon dont cela est dénoncé. La confusion et l'illusion sont évoquées par les métaphores filées de la classe agitée ou le *topos* du *theatrum mundi*.

La parodie peut également dénoncer une cible en jouant sur différents niveaux d'interprétation sémantique. Dans l'article « *un reportage inédit : Quand M. Rozis joue les conspirateurs.* » (Frag, 675), le journaliste parodie à la fois la presse à scandales, une presse aux titres racoleurs et une littérature d'aventure dont le parangon explicitement cité est Ponson du Terrail, auteur extrêmement fécond de romans-feuilletons aux intrigues échevelées et extravagantes. Le journaliste reproduit un billet dans lequel M. Rozis convoque les membres du Conseil municipal, et écrit : « *Voici, au reste, le texte de la convocation, dont le style s'inspire du regretté Ponson du Terrail.* » (p. 676) M. Rozis se trouve donc implicitement

associé au célèbre héros Rocamboles. Encore une fois la politique n'apparaît pas, sous la plume ironique du journaliste, comme une activité sérieuse mais comme un univers d'intrigues troubles, de complots ourdis dans « *les coulisses du monde* » pour reprendre le titre du roman qui fit la célébrité de Ponson du Terrail. L'article est écrit dans un style narratif alerte qui rappelle celui de romans-feuilletons à suspens. Un certain nombre de topos du genre sont utilisés : la nécessité du mot de passe pour avoir le droit de participer à la réunion. Ce mot de passe est d'ailleurs « *Maurras* » et Rozis de justifier son maurrassisme par une phrase de Matamore hypocrite : « *J'ai embrassé Maurras, dit-il, c'est vrai. Mais j'embrasse tous les nationaux ; je veux les réconcilier sous mes baisers.* » (Frag, 677) L'emphase ridicule se transforme dans la réplique suivante en ton « *foudroyant et digne de l'antique* : " *Si, il est national, puisqu'il le dit.*" » (Ibid.) Péripéties et altercations s'enchaînent : « *Un nouvel incident éclata [...], huit municipaux quittèrent la séance avec éclat.* » (Ibid.) Camus dénonce ainsi, dans sa parodie du roman feuilleton, le goût de l'intrigue mais également les confusions, « *les contradictions, les illégalités, l'indigence de pensée et l'absence de scrupules.* » (Frag, 678) qui pourraient qualifier aussi bien Rocamboles que Rozis. La parodie est également utilisée pour fustiger Chamberlain, Hitler et Mussolini dans un article pseudo-scientifique. Camus imagine un congrès de phrénologues de Londres. Le journaliste définit ce « *corps de savants* » : « *les phrénologues ne sont pas, comme on pourrait le croire, une classe zoologique, mais un corps de savant qui nous regarde le crâne et en déduit votre caractère.* » (Frag, 670) Le premier spécimen étudié est le ministre anglais sur lequel les savants ont noté « *Type d'homme d'affaires de grande classe, manque de la vision nécessaire à un homme d'État* » (Ibid.) Et Camus de souligner l'inadéquation sémantique entre les deux propositions sémantiques. Le crâne d'Hitler révèle sa cruauté, son nombrilisme, mais aussi son « *goût pour le sexe opposé* » (Ibid.), expression qu'il cite entre guillemets suggérant ainsi qu'il s'agit de paroles rapportées dont il n'est pas responsable. Le journaliste surenchérit en rappelant que le dictateur allemand a exécuté nombre de femmes. Il propose donc de le qualifier de « *bourreau, mais de bon cœur* » tournant en dérision le commentaire fictif du savant.

Dans un article de *La gazette de Renaudot*, « *La Bible aryenne* » (Frag, 686-687), le journaliste rend compte d'un ouvrage allemand fictif élaboré par un institut tout aussi fictif. Le paradoxe initial consiste à supprimer tout lien entre la Bible et la judéité. Il s'agit ensuite de transposer l'aventure mystique en pays aryen, de changer les noms afin de les germaniser. Les

vertus théologiques sont inversées : la foi, l'espérance et la charité laissent place à l'esprit de vengeance et de violence. Le sermon sur la montagne est censuré, « *épuré* » dit le journaliste en employant un terme qui prendra une lourde signification dans les années suivantes. On suppose que cette censure est le résultat du refus du doute et de la faiblesse tout humaine dont Jésus fait preuve dans ce sermon. Camus, dans le compte rendu d'une réécriture imaginaire de la Bible par un institut nazi, multiplie les distances critiques et ironiques en fictionnalisant les niveaux d'écriture et en doublant sa voix de journaliste engagé et sérieux par celle d'un invraisemblable critique littéraire. La satire repose ici sur l'ironie puisque jamais le scripteur n'émet un jugement négatif sur cette entreprise. Mais ce qui, en creux, est dénoncé, c'est bien l'hégémonie allemande, l'antisémitisme, la violence, la répression. Mais aussi l'exaltation de la virilité et de la force exemplifiée par l'allusion à Siegfried devenant géniteur de Jésus à la place du Saint-Esprit.

À la dénonciation implicite née du rire succède une dénonciation explicite. Le jugement de Camus ne se dissimule plus derrière des voix fictives ou ironiques, il parle directement, sans voile ni fard. Certes, il faut rire, cela est salutaire et permet la nécessaire distance critique. Mais il faut aussi « *parler net* », comme le dit Camus lui-même dans ses articles. Le rire distanciateur permet le grossissement ou la réduction des traits, le renversement des valeurs et par là même, la vindicte. « *Parler net* » réduit la distance entre le scripteur et la cible et permet de se réajuster avec le réel. Cela permet de rappeler aux lecteurs que le rire n'est pas exclusif de la lucidité et du sérieux, que la situation politique est grave. Ainsi le journaliste systématise cette construction en deux temps de ses articles : il commence par une mise à distance du réel par le portrait-charge, l'allégorie, la parodie. Puis il change de ton et de registre en énonçant explicitement que le temps de la moquerie n'est plus et qu'il faut renouer avec un « *parler vrai* », comme dirait Marivaux dans ses journaux. À la fin de l'article « *Le point de vue de ceux qui n'ont pas voté* », l'*eirôn* dépose son masque et montre ses cartes. « *Et ici peut-être faut-il cesser de rire et parler net.* » (Frag, 159) Il a joué le candide, il a fait rire, mais sa finalité est d'ouvrir les yeux des lecteurs, de les conduire sur les chemins de la lucidité et de l'honnêteté. Il regrette la naïveté qui serait celle d'un monde juste. « *Certes personne n'est assez naïf pour croire que l'ambition puisse être servie par la probité.* » (Ibid.) Ce constat négatif est plus un souhait qu'un amer regret car Camus a foi dans l'humanité : « *Et c'est une constatation peut-être platonique de penser que par un homme parmi nous*

*n'accepterait de serrer ces mains entre lesquelles tant de pouvoirs sont rassemblés.* » (*Ibid.*) Cette nostalgie de la naïveté originelle et probe, cette foi dans l'intégrité d'une communauté de pensée à laquelle il pense appartenir montre l'innocence du jeune Camus. Le moraliste souhaite un monde d'honnêteté, d'intelligence et d'humilité ; il désire voir s'épanouir la générosité, l'enthousiasme, la tolérance. Mais il est plongé dans un monde aux inégalités grandissantes. Ces injustices sont exemplifiées par le maire d'Alger, M. Rozis. Dans « *Un conseil municipal pittoresque* », après, comme on l'a vu, avoir comparé le conseil municipal à une classe agitée, il fait preuve d'une certaine lucidité et met des mots « durs » sur la réalité de la situation. Ces hommes élus ne sont plus comme des enfants rêveurs ou indisciplinés, mais des hommes veules et dangereux. L'insouciance fantaisiste se transforme en lâcheté hypocrite et néfaste. Camus associe à sa voix d'homme juste la population musulmane et ouvrière pour oser juger ou dénoncer les conséquences d'un conseil municipal qui va grever lourdement la fiscalité des plus pauvres. L'article est entièrement écrit sur ce ton léger d'ironie sarcastique qui se moque avec humour. Cependant, comme dans presque tous les articles satiriques, Camus change brusquement de ton. Le contraste met en valeur l'accusation. La conclusion annoncée par le constat d'une amertume donne le signal du changement de ton. M. Leclerc, dans un discours prononcé la veille, avait regretté que l'opposition fasse preuve d'exagération et d'amertume. Camus réplique, tissant ainsi le discours complexe par un chevauchement des voix dans l'espace et dans le temps : « [...] *nous serions les premiers à nous réjouir de savoir nos craintes exagérées. Et quant à l'amertume, elle nous fournira la conclusion de cette histoire de fées.* » (Frag, 163) Il revendique à l'endroit des membres du conseil le droit « *d'être sévère* » (Frag, 164) et l'associe au constat qu'il fait, lui, qu'ils ne le sont pas. L'ironie légère disparaît et la satire durcit la parole, la rend violente, directement accusatrice. Le vote du budget est qualifié de « *meurtrier* » (*Ibid.*) M. Rozis est une personne « *qui ne représente qu'elle-même et ce n'est pas beaucoup* » (*Ibid.*) L'attitude des conseillers municipaux n'est plus associée à une amusante distraction poétique d'élèves rêveurs mais à « *une certaine attitude d'esprit faite de veulerie, d'insouciance et précisément de fantaisie déplacée* » (*Ibid.*) À l'amertume se substitue une lucidité revendiquée par le journaliste qui, associant sa voix à celle de la population musulmane et ouvrière, rêve d'un monde juste dans lequel la poésie aurait sa place.

Si l'humour peut céder la place à la dénonciation directe et virulente, il peut aussi laisser transparaître un univers terrifiant. En clausule de l'article sur la Bible aryenne, la parabole « *Laissez venir à moi les petits enfants* » (Frag, 687) est associée aux images de bombardements de Barcelone.<sup>56</sup> Le journaliste rappelle que la prix de la dictature, c'est la violence et la mort, y compris la mort problématique des enfants, thème récurrent dans l'œuvre de Camus repris dans le passage romanesque de *La Peste* au cours duquel le narrateur retrace, avec horreur et impuissance, la mort du fils du juge. (TRN, 1391-1398)

1939, la guerre est déclarée. La terreur est installée. Un texte entièrement ironique permet de dévoiler l'horreur face aux principes ontologiques qui tendent à s'imposer. « *Le Manifeste de conformiste* », grâce au procédé de l'ironie — en ce qu'il suppose de liberté et de distance identitaire entre le signataire et le responsable du discours — permet de laisser entrevoir la gravité des valeurs ontologiques, existentielles et politiques qui s'imposent dans les mentalités françaises. Le journaliste utilise le *topos* de la publication d'un texte authentique qui est un plaidoyer pour la soumission au pouvoir. Il donne la parole à un partisan du conformisme produisant ainsi un long texte entièrement ironique. Le responsable du discours, Camus, signe Zaks et celui-ci présente et publie un texte politiquement opposé à ses convictions. Nous sommes dans le schéma de la polyphonie telle que la décrit Ducrot dans *Le Dire et le dit*. Cette scission des voix permet d'endormir la censure, de peindre à la façon d'un Orwell un monde totalitaire, de dénoncer le danger imminent d'un tel parangon politique. La voix de Zaks est celle d'un journaliste subtil, généreux, nuancé. Son style contraste avec celui du « *Manifeste* ». Le choix des lexèmes, « *générosité* », « *hospitalité* », « *fructueusement* », « *fidèles* », « *pensée libre* » donne une tonalité sémantique positive. La syntaxe privilégie les tournures restrictives : « *...ce n'est pas seulement par une ironie sacrilège et trop facile, mais pour les aider à réfléchir...* » (Frag, 696) Ces syntagmes offrent une vision du monde dans

---

<sup>56</sup> On peut rapprocher l'œuvre de Camus et celle de Dostoïevski pour ce qui concerne la question problématique de la mort des enfants. Ce parallélisme est étudié par Peter DUNWOODIE dans son ouvrage, *Une Histoire ambivalente : le dialogue Camus - Dostoïevski*, Librairie Nizet, Paris, 1996. Il écrit : « [...] si Camus s'oppose de façon spontanée aux conclusions nihilistes d'Ivan, qui mènent logiquement au meurtre du père Fiodor, il s'identifie vigoureusement à l'angoisse engendrée chez le personnage par l'existence du mal et plus précisément, par la souffrance des enfants : « *Je me refuse à accepter cette harmonie supérieure. Je prétends qu'elle ne vaut pas une larme d'enfant [...]. Et si la souffrance des enfants sert à parfaire la somme des douleurs nécessaires à l'acquisition de la vérité, j'affirme [...] que cette vérité ne vaut pas un tel prix.* (265) », *op.cit.*, p.90 C'est Ivan Karamazov qui parle. DUNWOODIE commente ensuite l'épisode de la mort du fils du juge Othon dans *La Peste* et met en parallèle les propos d'Ivan : « *Ce n'est pas Dieu que je repousse, note bien, mais la création, voilà ce que je refuse d'admettre* ; (225) et ceux de Rieux : « *Je refuserai jusqu'à la mort d'aimer cette création où des enfants sont torturés.* » (TRN, 1397), *op.cit.*, p.91

laquelle les réalités se superposent sans s'opposer ; en outre, ils ne sont pas exempts d'une autodérision qui est comme une leçon donnée à ceux qui ne portent jamais de regard critique sur eux-mêmes. *A contrario*, dans « *Le Manifeste* », le signataire privilégie les tournures énumératives. D'un côté une pensée subtile et complexe, de l'autre, une naïveté grossière. Camus pose ce contraste de façon brutale et comique en choisissant un titre réducteur, catégorique et ridicule: « *Oui ! Oui !* » (*Ibid.*) Cet *incipit* ne laisse guère de place à la nuance, à la discussion, à la tolérance. Le texte est une parodie de discours polémique. La rhétorique est outrée, le discours, loin d'être convaincant, devient comique. Les énumérations, trop longues, donnent une sensation d'épuisement et sont une source de confusion. Dans la phrase suivante : « *Au-dessus de tous les désagréments et tourments qu'elles<sup>57</sup> pourraient nous causer – et au-dessus également de toutes les facilités, satisfactions et rémunérations variées, morales, matérielles, honorifiques, pécuniaires et autres que peut parfois rapporter, à certains d'entre nous, l'attitude à laquelle nous nous rangeons –, au-dessus de tout, nous plaçons notre conscience.* » (Frag, 697) La rhétorique est maladroite. La phrase mime la gradation avec un rythme ternaire scandé par la préposition « *au-dessus* » mais l'ensemble est déséquilibré, la clause est trop brève par rapport à ce qui précède et éloignée du propos par une double série d'énumérations, énumération de substantifs « *facilités, satisfactions et rémunérations* » qui entraîne une énumération d'adjectifs « *variées, morales, matérielles...* » (*Ibid.*) La phrase enfle jusqu'à l'explosion, jusqu'au non-sens. Camus s'amuse en amassant les mots, en rapprochant des termes qui par là même dénoncent l'incohérence, le mensonge et l'hypocrisie. Il associe par exemple « *l'ambition, les intérêts, la gloriole, ou la célébrité, la sécurité ou les affections* ». (Frag, 698) Toutes les motivations sont possibles, et plus rien n'a de sens. Cette écriture parodique conduit le journaliste à systématiser de façon outrancière la question oratoire. Le conformiste donne l'impression d'un discours dialogique mais jamais il ne peut entendre une autre voix que la sienne. Camus fait dire aux conformistes conscients et résolus : « *Est-ce que dans la bataille il est permis de se désolidariser de ses camarades, de ses parents ?* » (Frag, 700) La réponse univoque arrive aussitôt : « *Non* » (*Ibid.*) La négation péremptoire est suivie d'une phrase longue utilisant une nouvelle fois une énumération de façon extrêmement maladroite dans ses rythmes et les équilibres syntaxiques, puisque ce sont les substantifs qui s'enchaînent après l'emploi d'un adjectif qui semble fédérateur : « *Ce serait*

<sup>57</sup> Il s'agit de sanctions envisagées pour ceux qui s'opposeraient au pouvoir.



*écœurante ingratitude, inélégance, violation d'une promesse tacite – et sottise en définitive. » (Ibid.) Cette même phrase se poursuit et se termine par une nouvelle énumération qui rend l'ensemble lourd, maladroit et incohérent. Mais cette confusion est aussitôt effacée par l'exhortation injonctive : « Restons donc avant tout et toujours français. » (Ibid.)*

Une question rhétorique a pu donner l'illusion d'un dialogisme. Il n'en est rien. La réponse négative péremptoire, la longue phrase explicative pleine de maladroites et la péroraison injonctive dans laquelle est loué le patriotisme donnent la mesure de la confusion et de l'étroitesse d'esprit de ces conformistes. La soumission à l'Un équivaut à nier toute diversité. L'univocité se substitue à la polyphonie. Une seule voix doit se faire entendre, et tous de s'y soumettre. Camus fait dire au conformiste : « *Nous pensons donc qu'en définitive il n'y a qu'une vérité, qu'une justice, qu'une manière de sauver l'humanité, qu'une grandeur, qu'une noblesse, qu'une intelligence : celles de la France.* » (Frag, 701) Phrase paradoxale puisque la singularité ne peut être appréhendée qu'à l'aide d'une juxtaposition de syntagmes énonçant le concept d'unité résumé par le pronom démonstratif pluriel « *celles* ». La syntaxe fondée sur la pluralité dénonce comme impossible la revendication d'unicité. Affirmations péremptoires et énumérations hétéroclites s'accompagnent logiquement d'une mise en accusation du langage. La pensée bridée ne peut se soumettre qu'à une seule autorité discursive : « *Nous considérons comme vrai ce que les voix du pouvoir nous affirment, comme faux ce qu'elles nient.* » (Frag, 699) Le langage n'est pas source de réflexion mais vecteur d'une vérité unique. L'action et la parole sont soumises à une autorité singulière, reconnue, exclusive. Ce sont « *les voix du pouvoir* » (Frag, 697) Les mots sont inutiles et dangereux : « *Est-il nécessaire que nous nous expliquions plus longuement ? Faut-il donc tant de mots pour exprimer – et encore lourdement et confusément – ce que nous sentons si fortement en nous... ?* » (Frag, 701) Ce procès du langage entraîne une dénonciation de la discussion : « *Le principe du conformisme serait en danger, s'il était loisible à chacun de discuter...* » (Frag, 699) La pensée est bridée, le langage suspect, la discussion condamnée.

Ce procès fait au langage est la marque d'un régime dictatorial. Les phrases deviennent slogans. La pensée critique s'atrophie. L'art de la rhétorique se fossilise. Ce n'est pas un hasard si, dans ses origines, cet art avait partie liée avec la liberté et se développa à la suite de la chute des régimes tyranniques au V<sup>e</sup> siècle avant J. -C. en Sicile puis à Athènes pendant les V<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles, âge d'or de la démocratie. La rhétorique comme art du langage

suppose le goût de l'affrontement. Elle suppose qu'on accepte des visions contradictoires du monde ou de la cité, et qu'on cherche une entente par la parole. Les mots signalent et cristallisent les conflits en même temps qu'ils permettent de les dépasser. Convaincre est le contraire de contraindre. La conformiste, par son refus de la discussion, condamne la démocratie et la liberté. L'effroi naît devant cette population qui se soumet aux extrémismes, qui nie toute altérité. Il croît devant ce refus de l'esprit d'analyse et de l'autonomie, cette peur de la différence, de l'étranger et cette apologie d'un patriotisme étriqué et violent qui légitime le meurtre. Ces thèmes sont ceux que Camus va développer dans *L'Homme révolté*. *Le Manifeste du Conformisme* appelle, en creux, non par une révolte purement philosophique, comme dans *Le Mythe de Sisyphe* dans lequel le héros éponyme est seul avec son rocher, mais une révolte contre d'autres hommes. Roger Grenier, dans son chapitre sur *L'Homme révolté*, introduit le jugement de Blanchot sur Camus : « L'homme révolté n'est pas seul, puisqu'il se révolte contre d'autres hommes, contre tous ceux qui ont décidé de réduire leurs semblables en esclavage. "L'esclave, écrit Maurice Blanchot, [...] est l'homme qui a déjà réussi – progrès infini – à rencontrer un maître..." Il y a quelqu'un contre qui se révolter. »<sup>58</sup> En effet, les lecteurs de *Soir-républicain* peuvent décrypter l'ironie et se révolter contre cette autorité unique, quasi-dictatoriale selon Camus, celle de Daladier, mais aussi, par association, refuser tous les régimes autoritaires qui sévissent en 39 : Hitler, Mussolini, Franco. Le journaliste utilise l'humour et l'ironie pour appeler à la révolte, mais il n'a pas encore pris la mesure des effets pervers de cette même révolte qui instaure une nouvelle ère d'injustice par de nouveaux excès répréhensibles. Mais ce qu'il revendique déjà, c'est le droit et même la nécessité d'une pensée multiple, d'une voix dialogique, d'une appréhension complexe, d'une vérité diffractée.<sup>59</sup>

<sup>58</sup> Roger GRENIER, *Albert Camus, soleil et ombre*, Gallimard, Folio, 1987, pp.237-238

<sup>59</sup> La patrie de Camus, ce sont les pensées multiples et contradictoires. En 1943, il écrit dans ses *Carnets* : « [...] Il y a du vrai dans toute théorie et [...] aucun des grandes expériences de l'humanité, même si apparemment elles sont très opposées, même si elles se nomment Socrate et Empédocle, Pascal et Sade, n'est a priori insignifiante [...]. Et finalement l'expérience de Nietzsche ajoutée à la nôtre, comme celle de Pascal ajoutée à celle de Darwin, Calliclès à Platon, restitue tout le registre humain et nous rend à notre patrie. » (C II, 78-79)

**Le théâtre camusien des années 1935-1939 : innocence et honneur****Le répertoire dramatique : engagement politique et liberté ontologique**

Camus possède l'innocence du justicier qui dénonce les iniquités humaines et raciales et l'innocence du satiriste qui fustige les travers d'une société réfléchissant en négatif une cité idéale vers laquelle tendent ses espoirs existentiels et politiques. Cette cité peut et doit exister. Le penseur et l'artiste, aux côtés du politique, s'efforcent de la faire vivre. Pour construire cette société, le journaliste signe des articles, écrit des reportages, s'investit, s'implique. Il s'émeut devant la misère et se révolte devant les malversations politiques, s'indigne face à une justice corrompue, s'inquiète de la montée des extrémismes et de la lâcheté des politiques. Il inscrit son action dans le code de l'honneur, honneur dans le respect des engagements, l'effacement de soi au profit du bien collectif. Cet honneur, teinté de castillanisme, s'actualise dans le domaine politique, philosophique, artistique.

En 1935, il s'inscrit au Parti communiste.<sup>60</sup> Cet engagement politique le conduit à s'investir dans la toute nouvelle Maison de la Culture créée par la direction parisienne du Parti communiste. Le 8 février 1937, il y prononce une conférence. La finalité du jeune intellectuel est alors de revendiquer, dans le même temps, un collectivisme méditerranéen et un amour de la vie. Il rappelle la filiation avec les Grecs et l'Espagne et renie les fastes pompeux de la Rome impériale : « *Ce goût triomphant de la vie, ce sens de l'écrasement et de l'ennui, les places désertes à midi en Espagne, la sieste, voilà la vraie Méditerranée et c'est de l'orient qu'elle se rapproche. Non de l'occident latin. L'Afrique du Nord est l'un des seuls pays où l'Orient et l'Occident cohabitent.* » (E,1325) Il souhaite l'épanouissement d'une civilisation méditerranéenne qu'il distingue d'une culture méditerranéenne.<sup>61</sup> Il fustige les voix d'un

---

<sup>60</sup> Son professeur Jean GRENIER lui avait conseillé de s'impliquer dans le Parti communiste. L'engagement de Camus semble plus affectif que politique. Il reproche d'ailleurs au communisme de n'avoir pas le sens du sacré. Il s'est impliqué aux côtés des Musulmans favorisant la création du PCA. Mais les objectifs politiques ont changé de cap. Le communisme s'est orienté vers une politique de décolonisation. Les Musulmans se sont alors trouvés désavoués. Camus, lui, s'est senti trompé. Il a été placé, à son insu, dans la situation d'un traître à l'égard des indigènes. Il a alors quitté le Parti.

<sup>61</sup> Dans ses *Carnets*, il rappelle la distinction entre civilisation et culture : « *La civilisation ne réside pas dans un degré plus ou moins haut de raffinement. Mais dans une conscience commune à tout un peuple. Et cette conscience n'est jamais raffinée. Elle est même toute droite. Faire de la civilisation l'œuvre d'une élite, c'est l'identifier à la culture méditerranéenne. Mais il y a aussi une civilisation méditerranéenne. À l'opposé, ne pas confondre civilisation et peuple.* » (C I, 44-45) Plus loin, il poursuit une réflexion proche de la philosophie de l'histoire : « *La civilisation contre la culture. Impérialisme est civilisation pure. Cf. Cecil RHODES. « L'expansion est tout » - les civilisations sont des îlots - La civilisation comme aboutissement de la culture (Cf. SPENGLER). - Culture : cri des hommes devant leur destin. - Civilisation, sa décadence : désir de l'homme*

pouvoir inique : « *Ce n'est pas le goût du raisonnement et de l'abstraction que nous revendiquons dans la Méditerranée, mais c'est sa vie [...] C'est l'Espagne, sa force et son pessimisme et non les rodomontades de Rome – les paysages écrasés de soleil et non les décors de théâtre où un dictateur se grise de sa propre voix et subjugué les foules. Ce que nous voulons, ce n'est pas le mensonge qui triompha en Éthiopie, mais la vérité qu'on assassine en Espagne.* » (E, 1324) Camus rappelle avec beaucoup de lucidité le rôle de l'artiste dans l'histoire. Si celui-ci ne peut agir directement – l'action directe est dévolue aux hommes politiques – il peut influencer sur le cours de l'histoire par son implication vraie et authentique dans le monde. « *La tâche essentielle [des intellectuels] est de réhabiliter l'intelligence en régénérant la matière qu'elle travaille, de redonner à l'esprit tout son vrai sens en rendant à la culture son vrai visage de santé et de soleil. Et je disais que ce courage n'était pas inutile. Car en effet, s'il n'appartient pas à l'intelligence de modifier l'histoire, sa tâche propre sera alors d'agir sur l'homme qui lui-même fait l'histoire.* » (E, 1326) Cette conférence prononcée à la Maison de la Culture est un acte de foi dans l'originalité unique d'une culture méditerranéenne proche de l'Orient<sup>62</sup> et dans la possibilité de faire naître un idéal social en favorisant une politique collectiviste. L'artiste, selon le Camus de 1937, peut et doit poursuivre cette finalité.

Le théâtre est l'un des lieux privilégiés où l'art et la politique peuvent aller de concert en vue de la construction de ce monde idéal, de ce collectivisme méditerranéen proche de l'homme et de la vie. Pour Camus, le théâtre est tout d'abord un lieu d'innocence. Roger Grenier cite Camus : « *Pour moi je n'ai connu que dans le sport d'équipe au temps de ma jeunesse cette sensation puissante d'espoir et de solidarité qui accompagne les longues journées d'entraînement jusqu'au jour du match victorieux ou perdu. Vraiment, le peu de morale que je sais, je l'ai appris sur les terrains de football et les scènes de théâtre qui resteront mes vraies universités.* » Ce propos est à rapprocher d'un passage de *La Chute* : « *Je n'ai vraiment été sincère et enthousiaste qu'au temps où je faisais du sport, et, au régiment, quand je jouais dans les pièces que nous représentions pour notre plaisir. Il y avait dans les deux cas une règle du jeu, qui n'était pas sérieuse, et qu'on s'amusait à prendre pour telle.*

---

devant les richesses. Aveuglement. – D'une théorie politique sur la Méditerranée. "Je parle de ce que je connais." », *Ibid.*, p.50

<sup>62</sup> On retrouve certainement ici l'influence de Jean GRENIER qui s'est toujours intéressé aux philosophies orientales comme en témoigne sa nouvelle « L'Inde imaginaire » publiée dans le recueil *Les Îles*.

*Maintenant encore, les matches du dimanche, dans un stade plein à craquer, et le théâtre, que j'ai aimé avec une passion sans égale, sont les seuls endroits où je me sente innocent.* ».<sup>63</sup>

Camus confie encore qu'en compagnie de ceux qu'il appelle les intellectuels, il a le sentiment d'avoir toujours quelque chose à se faire pardonner, tandis qu'avec une troupe, sur un plateau, il se sent naturel et donc plus proche de lui-même.<sup>64</sup>

Cette innocence intime et initiale, cette candeur des coulisses se retrouvent de l'autre côté du rideau, sur la scène, dans la matière dramatique qui, précisément, épouse cette double finalité : dénoncer les injustices et permettre l'émergence d'un monde nouveau. L'art – et en particulier le théâtre – doit « *sortir de sa tour d'ivoire* ». <sup>65</sup> L'art plonge dans le réel, s'en nourrit mais ne se substitue pas à lui. Camus n'a jamais cessé d'avoir, en ligne de mire, le destin de l'homme dans la cité, la conscience de ses responsabilités et le dégoût de ses faiblesses. L'art se nourrit du réel et tente d'influer sur le cours des événements. C'est la gageure camusienne, peut-être une impasse. Camus songe à créer « *un théâtre populaire et politique* ». <sup>66</sup> Dans la ligne idéologique du temps, « *le théâtre n'est pas un simple divertissement d'oisifs, mais [...] une arme puissante dans la lutte des classes* ». <sup>67</sup> C'est ainsi que fut créé le *Théâtre du Travail*. Mais l'art est aussi une mise à distance du réel, une tension entre le séculier et l'intemporel. Le recours aux mythes antiques ou bibliques permet de se dégager d'une emprise du réel pour accéder à des questionnements existentiels. Ainsi, le théâtre camusien oscille entre l'attrait de

<sup>63</sup> Roger GRENIER, *Albert Camus, soleil et ombre*, Gallimard, Folio, 1987, p.35

<sup>64</sup> Camus explique à un journaliste de la télévision, pour l'émission « Gros plan », diffusée le 12 mai 1959 dont le *Bulletin de liaison* de la *Comédie de l'Est* a publié des extraits, sa relation au théâtre « *Ce que je voulais dire, c'est que je préfère la compagnie des gens de théâtre, vertueux ou pas, à celle des intellectuels mes frères. Pas seulement parce qu'il est connu que les intellectuels qui sont rarement aimables, n'arrivent pas à s'aimer entre eux. Mais voilà, dans la société intellectuelle, je ne sais pourquoi, j'ai toujours l'impression d'avoir quelque chose à me faire pardonner. J'ai sans cesse l'impression d'avoir enfreint une des règles du clan ; Cela m'enlève du naturel, bien sûr et, privé de naturel, je m'ennuie moi-même. Sur un plateau de théâtre, au contraire, je suis naturel, c'est-à-dire que je ne pense pas à l'être ou à ne l'être pas et je ne partage avec mes collaborateurs que les ennuis et les joies d'une action commune. Cela s'appelle, je crois, la camaraderie, qui a été une des grandes joies de ma vie, que j'ai perdue à l'époque où j'ai quitté un journal que nous avions fait en équipe, et que j'ai retrouvée dès que je suis revenu au théâtre.* », TRN, pp.1722-1723 Il est intéressant de relever le rapprochement que Camus établit entre le théâtre et le journalisme considérés l'un et l'autre comme des univers de création collective. La voix de l'homme seul est à la fois moins réjouissante et moins puissante.

<sup>65</sup> Sur le tract qui annonce la première représentation du *Théâtre de Travail*, on peut lire que les buts étaient de « *faire prendre conscience de la valeur artistique propre à toute littérature de masse, et de démontrer que l'art peut parfois sortir de sa tour d'ivoire. Le sens de la beauté étant inséparable d'un certain sens de l'humanité.* » Cité par Jacqueline Lévi-Valensi, « L'engagement culturel », *La Revue des Lettres modernes*, 1972, p.88

<sup>66</sup> Charles PONCET, « Camus à Alger », *Simoun*, n° 32, p.3, cité par J. Lévi-Valensi, *op.cit.*, p.88

<sup>67</sup> Voir *Monde*, 1<sup>er</sup> mars 1935, cité par J. LÉVI-VALENSI, *op.cit.*, p.88 On reconnaît également l'influence de PISCATOR pour qui l'art en général et le théâtre en particulier doivent poursuivre une finalité politique.

l'engagement politique et le désir d'aller au plus profond de l'être, dans les zones plus intimes où l'innocence se frange d'opacités.

### **De la tyrannie en particulier : un théâtre politique**

Au printemps 1936, la jeune troupe du *Théâtre du Travail* monte *Le Temps du mépris* d'après le roman de Malraux. Le romancier venait de faire paraître son ouvrage en feuilleton dans la *Nouvelle Revue Française* de mars, avril et mai 1935. En juillet 1935, il était invité à Alger par le secrétaire du CVIA.<sup>68</sup> Son discours se présentait comme une réponse au colonel de la Roque et fut salué par les jeunes antifascistes d'Alger. Il paraît alors naturel à Camus, qui a vraisemblablement rencontré Malraux lors de ce meeting, de retranscrire et de monter la représentation du dernier roman de l'auteur de *La Condition humaine*, prix Goncourt 1933. L'action du roman retrace le parcours d'un homme, Kassner, révolutionnaire communiste arrêté par les Nazis et libéré grâce à l'acte de bravoure d'un homme s'octroyant l'identité du prisonnier pour permettre à celui-ci d'être libéré. Lorsque Kassner rejoint sa femme et son enfant à Prague, il ne retrouve pas le même bonheur innocent qu'avant son arrestation. Le dilemme bonheur personnel et engagement est posé. On le retrouvera dans de nombreuses œuvres dramatiques, comme dans *Les Justes*, ou romanesques, comme dans *La Peste*. La pièce nécessite peu de moyens et permet à Camus, par la retranscription, d'aborder des thèmes qui lui sont chers, d'exercer sa plume aux différentes tonalités propres à rendre compte de la portée humaine et politique de la pièce et de réfléchir aux exigences stimulantes de la mise en scène. Jean Négroni restitue les souvenirs de Charles Poncet qui assista à la première représentation de la pièce au printemps 1936 et nous fournit des renseignements sur les audaces de la mise en scène : « *Le roman de Malraux avait été découpé en de nombreux tableaux qu'animait une mise en scène aux mouvements rapides, utilisant sur les côtés et au fond de la salle, à l'exemple de Piscator, des emplacements inattendus qu'un éclairage fugitif révélait brusquement...* »<sup>69</sup> Pour impliquer la salle entière, une voix se fait entendre depuis le public, celle de Marie Dobrenn qui, dans le rôle de la veuve de Lénine, lance cette réplique :

<sup>68</sup> « À Paris s'était créé un Comité de vigilance des intellectuels antifascistes (CVIA). Marcel Bataillon, professeur d'espagnol à l'université d'Alger, devint secrétaire de la section d'Alger du CVIA. À ce titre, il invita André Malraux, alors vedette de la gauche intellectuelle, à venir prendre la parole lors d'une réunion publique à Alger. » Herbert R. LOTTMAN, *Albert Camus*, Éditions du Seuil, 1978, p.100

<sup>69</sup> Jean NÉGRONI, « Albert Camus et le *Théâtre de l'Équipe*. » in *Revue d'histoire du théâtre*, IV, 1960, p.344 Il est nécessaire de relever une imprécision dans le titre de l'article de NÉGRONI puisque la pièce *Le Temps du mépris* a été montée non pas par le *Théâtre de l'Équipe* mais par le *Théâtre du Travail* qui lui est antérieur.

« Vladimir Ilich [sic] a profondément aimé le peuple. »<sup>70</sup> Poncet restitue l'atmosphère enthousiaste et fervente de la salle et nous permet de comprendre cette parole collective, ces voix à l'unisson qui s'enflamment contre un ennemi commun : « ...l'ennemi à la croix gammée que combattait farouchement Kassner, c'était aussi celui de chaque spectateur. Cette confrontation héroïque au mal absolu, d'un homme seul, puisant sa force dans la solidarité humaine et le sentiment de la fraternité [...] passait comme un souffle épique sur cette foule tendue qui voyait sur la scène se dérouler son propre combat contre l'esprit dégradant du fascisme. »<sup>71</sup> L'allusion à « l'épique » dévoile l'enthousiasme innocent des civilisations dans les périodes de lutte. Rien n'est plus fédérateur qu'un ennemi commun identifié au mal absolu, rien n'est plus à même de favoriser les actes héroïques et leur restitution dans un art engagé. Camus est dans cette foi porteuse de tous les espoirs, il met en scène le courage, l'abnégation et l'orgueil de cette lutte absolue pour la justice et la dignité. Il se bat sur tous les fronts : il contribue largement au choix du répertoire du *Théâtre du Travail*, il retranscrit, met en scène et joue. Il a reçu un avis favorable de Malraux qui lui écrit ce mot à la fois amical et laconique : « *Joue. A.M.* »<sup>72</sup>

Quand la troupe décide de monter *Les Bas-Fonds* de Gorki,<sup>73</sup> elle se place plus encore sous la bannière du théâtre de Piscator.<sup>74</sup> À l'instar du dramaturge berlinois, Camus considère

<sup>70</sup> Cité par LOTTMAN, *op.cit.*, p.111

<sup>71</sup> Jean NÉGRONI, *op.cit.*, p.344

<sup>72</sup> *Ibid.*, p.343

<sup>73</sup> La même année, 1936, en France métropolitaine, le cinéaste Jean Renoir tourna le film *Les Bas-Fonds*, également inspiré de l'œuvre de l'auteur russe et reçut en 1937 le prix Louis-Delluc. Son adaptation mêle l'atmosphère de la Russie des tsars à celle de la France des années 30 pour analyser, en plein Front populaire, le mécanisme d'exploitation sociale. Cela tend à montrer l'importance d'une idéologie culturelle et politique qui se développe de Paris à Alger en passant par Berlin et Moscou. Une Europe culturelle parlait à l'unisson pour dénoncer les abus sociaux et les tyrannies, pour espérer l'avènement d'une société de justice.

<sup>74</sup> Le théoricien et dramaturge berlinois a connu le choc de la Première Guerre mondiale. Sur le champ de bataille, ne parvenant pas à s'enterrer pour se protéger des tirs d'obus, un sergent demande à Erwin Piscator son métier : « Acteur. » répond le jeune homme qui relate en quoi cette expérience favorisa l'émergence d'une certaine conception de l'art. Il écrit en effet : « Au milieu des obus qui explosaient de toutes parts, il me sembla, à l'instant où je prononçais le mot "acteur", que ce métier pour lequel pourtant, j'avais combattu jusqu'à la limite de mes forces, que cet art que je mettais au-dessus de tout, était si apprêté, si bête, si ridicule, si menteur aussi, bref si peu adapté à la situation réelle de cette époque et de ce monde, que j'avais, quand tout est dit, encore moins peur devant les obus qu'à la seule pensée honteuse de ce pauvre métier. Un seul petit épisode, mais significatif pour moi de cette époque, et à jamais. L'art, l'art réel, l'art absolu doit montrer qu'il est à la hauteur de toutes les situations et capable de faire ses preuves devant chacune d'elles. » E. PISCATOR, *Le Théâtre politique*, L'Arche, 1962, p.16 Cette exigence de placer l'art à la hauteur de toutes les situations réelles s'accompagne de la nécessaire lutte des classes liée à l'essor du Communisme russe qui fut en 1917, au plus profond du gouffre de la guerre, un espoir de paix à la hauteur du désarroi des hommes. L'art apparaît alors logiquement comme « un moyen en vue d'une fin. Un moyen politique. Un instrument de propagande. D'éducation. [...] Nous avons un programme plus radical que celui du groupe rassemblé autour de Léonhard. Moins d'art, davantage de politique : culture prolétarienne et agitation prenant racine dans tous

le théâtre comme une arme politique. Le choix de la pièce de Gorki marque l'allégeance à l'idéologie communiste. La pièce évoque la misère sociale des vagabonds et des déclassés russes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle s'inscrit dans la lignée des œuvres naturalistes dont l'une des finalités est de montrer les conséquences humaines de la révolution industrielle. Mais le drame de Gorki est aussi un drame humain et intemporel qui plonge l'homme dans les abîmes de la déchéance pour révéler la foi dans l'humanité et la possibilité d'un bonheur immédiat. À ce titre, il est plus ménippéen qu'édifiant et c'est la raison pour laquelle il intéresse Camus. Piscator, dans son adaptation de la pièce de Gorki, avait modifié, contre la volonté de l'auteur, les limites de l'action. La pièce de Gorki met en scène dix malheureux individus confinés dans une cave. Le dramaturge berlinois, dans son ouvrage sur le théâtre politique, confie : « [...] ce qu'il fallait, c'était penser à l'échelle gigantesque des bas-quartiers de la grande ville. Élargir les dimensions de la pièce pour y englober le concept de sous-prolétariat alors contesté. »<sup>75</sup> La schématisation résultant d'une transformation de l'individu complexe et contradictoire en type social est un appauvrissement et Piscator en a conscience puisqu'il écrit par ailleurs : « De par son caractère uniforme, l'ouvrier moderne produit sur scène un effet déconcertant, presque pénible : nous voyons le radical, le sceptique, le révolutionnaire, et non l'homme avec toutes ses faiblesses, ses vertus et ses contradictions. Mais peut-être faut-il chercher la raison de cet échec dans le fait que l'ouvrier moyen ne s'est pas encore éveillé à une vie personnelle, qu'il vit aujourd'hui sa vie comme une parcelle de la vie de la masse, et ne développera pleinement son individualité que lorsque cette masse aura achevé la grande œuvre commune : la lutte de libération. »<sup>76</sup> Ainsi Piscator fait le constat d'un échec artistique résultant d'une typification de l'ouvrier, mais justifie cet échec par un nouveau constat pour le moins étonnant : cette typification de l'ouvrier résulte du fait que ce dernier n'a pas encore accédé au statut d'homme complet, complexe et contradictoire, ce statut est projeté dans un futur incertain, soumis à la nécessité de la « lutte de libération. » Le paradis n'est pas dans une vie après la mort mais dans un avenir soumis à la condition d'une révolution totale.<sup>77</sup> En revanche, pour Camus, le paradis est dans l'incarnation de notre vie terrestre et dans l'acceptation d'une existence faite de rires et de larmes, de grandeur et de déchéance, de générosité et de lâcheté égoïste. Cette

---

*les éléments prolétariens.* » *Ibid.*, p.27

<sup>75</sup> PISCATOR, *op.cit.*, p. 82

<sup>76</sup> *Ibid.*, p.58

<sup>77</sup> PISCATOR semble influencé ici par les nihilistes russes, tels Netchaïev ou Bakounine pour lesquels le peuple peut être asservi encore davantage, instrumentalisé, puisqu'il s'agit de préparer un avenir meilleur.



incarnation et le bonheur qui lui est inhérent sont immédiats. La rupture de Camus avec le communisme est peut-être le refus de cette conception d'un bonheur toujours projeté dans un avenir lointain, bonheur futur qui, en outre, justifie la violence et le meurtre – on reconnaît les thèmes de *L'Homme révolté*. Le communisme sécularise l'espoir d'un épanouissement éternellement différé. Camus se bat pour un bonheur *hic et nunc*, malgré (ou avec) les inégalités sociales et les zones d'ombre de la conscience. Ce qui intéresse Camus, dans la pièce de Gorki, c'est plus la dignité humaine que la condition ouvrière. Le jeune algérois, sans se départir d'un authentique souci politique et civique, tente d'accéder à l'universel et à l'intemporel de la condition humaine. Déjà le théâtre est appréhendé selon les exigences de l'art tragique qui seront théorisées et exposées dans la conférence d'Athènes en 1955.<sup>78</sup>

### **De la tyrannie en général : un théâtre intemporel**

Camus se dégage de l'ancrage réaliste. Il choisit d'exemplifier la tyrannie par des figures mythiques, comme celle du commandeur dans *Don Juan*, celle des pères dans *Le retour de l'enfant prodigue* et dans *Les Frères Karamazov* ou celle des dieux dans *Prométhée enchaîné*.

C'est cette tragédie d'Eschyle que la jeune troupe met en scène en décembre 1936. Dans sa thèse, Raymond Gay-Crosier fait un parallèle entre le parcours de Prométhée et l'œuvre de Camus.<sup>79</sup> Ce choix attique semble en effet rapprocher le jeune Camus de préoccupations esthétiques et existentielles plus proches de sa sensibilité dramatique et de son implication politique. Camus veut enseigner aux hommes la voie de la liberté et du bonheur immédiat. La leçon de Prométhée est essentielle, qui donne aux hommes le feu symbole de la ruse et de l'intelligence. Cette pièce est un hymne à l'intelligence en tant qu'instrument de résistance à la tyrannie. Prométhée est un personnage innocent dans sa démesure même car son action est justifiée. Kaliayev, dans *Les Justes*, sera construit sur le même modèle. À l'opposé de Piscator, c'est par le mythe et par l'universel que Camus aborde le politique. Il

---

<sup>78</sup> « Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie. » (TRN, 1701- 1711)

<sup>79</sup> « Prométhée n'est pas seulement le prototype du révolté, il enseigne aussi à l'homme – et c'est là un signe de sa grandeur – la *modération*, à connaître ses limites et la maîtrise de soi. Les deux compléments de la trilogie dont on ne sait que les titres (*Prométhée délivré*, *Prométhée porte-feu*) nous font revivre selon les légendes qui ont pu les composer, l'évolution du rebelle divin qui s'achève par une leçon de justice et d'équité dont il se découvre la responsabilité. On pourra alors penser à l'évolution tripartite de la pensée camusienne qui part de la découverte de notre détresse foncière (« l'absurde »), puis fait appel à l'action (« la révolte ») pour enfin passer à une leçon de sagesse et de modération (« la pensée de midi »). » *Les Envers d'un échec, étude sur le théâtre d'Albert Camus*, Paris, Minard, Lettres modernes, 1967, p.26

repréend la figure de Prométhée dans *L'Homme révolté* pour dénoncer les déviances possibles de ceux qui luttent contre les tyrannies pour, finalement, se substituer aux tyrans : « *Ici s'achève l'itinéraire surprenant de Prométhée. Clamant sa haine des dieux et son amour de l'homme, il se détourne avec mépris de Zeus et vient vers les mortels pour les mener à l'assaut du ciel. Mais les hommes sont faibles ou lâches ; il faut les organiser. Ils aiment le plaisir et le bonheur immédiat ; il faut leur apprendre à refuser, pour se grandir, le miel des jours. Ainsi, Prométhée, à son tour devient un maître qui enseigne d'abord et commande ensuite. La lutte se prolonge encore et devient épuisante. Les hommes doutent d'aborder à la cité du soleil et si cette cité existe. Il faut les sauver d'eux-mêmes. Le héros leur dit alors qu'il connaît la cité, et qu'il est le seul à la connaître. Ceux qui en doutent seront jetés au désert, cloués à un rocher, offerts en pâture aux oiseaux cruels. Les autres marcheront désormais dans les ténèbres, derrière le maître pensif et solitaire. Prométhée, seul, est devenu dieu et règne sur la solitude des hommes. Mais de Zeus, il n'a conquis que la solitude et la cruauté ; il n'est plus Prométhée, il est César. Le vrai, l'éternel Prométhée a pris la figure d'une de ses victimes. Le même cri, venu du fond des âges retentit toujours au fond du désert de Scythie.* » (E, 647)

Le choix du Don Juan de Pouchkine peut également être considéré comme une volonté de dire son opposition à toutes les formes de pouvoir. Camus, on le sait par la lecture des *Carnets*, a toujours été fasciné par le mythe de Don Juan. Il semble même qu'il projetait d'en écrire une version mais aucun document n'a été retrouvé. La pièce de Pouchkine est intitulée *Le Convive de pierre*. L'auteur russe met donc l'accent sur le commandeur alors que Camus fait du personnage de Don Juan un héros éponyme suggérant ainsi ses préférences. Il ne s'agit pas pour lui d'un drame moral et édifiant. Le héros exemplifie la révolte tout comme le commandeur exemplifie la tyrannie. La lecture du chapitre sur le donjuanisme dans *Le Mythe de Sisyphe* corrobore cette approche : « *Que signifie d'autre ce commandeur de pierre, cette froide statue mise en branle pour punir le sang et la courage qui ont osé pensé ? Tous les pouvoirs de la Raison éternelle, de l'ordre, de la morale universelle, toute la grandeur étrangère d'un Dieu accessible à la colère, se résument en lui. Cette pièce gigantesque et sans âme symbolise seulement les puissances que pour toujours Don Juan a niées.* » (E, 156) Don Juan possède des qualités essentielles pour Camus : la gaieté, le sens du bonheur immédiat, l'honneur humain : « *À la colère divine, il n'a qu'une réponse et c'est l'honneur humain.* » (E, 153) Dans son essai philosophique, il donne la parole au héros, en homme de théâtre, il fait

entendre sa voix : « *J'ai de l'honneur, dit-il au Commandeur, et je remplis ma promesse parce que je suis chevalier.* » (E, 153-154) Le personnage de Don Juan s'oppose à toute forme de tyrannie dégradante et humiliante. Au-delà de la jouissance immédiate et démultipliée dans une course folle et sans fin, c'est vers l'exigence de lucidité, vers le désir de connaissance que se dirige inexorablement le séducteur impénitent. À la fin de sa vie, Camus écrit, dans ses *Carnets* : « *Le Don Juan de la connaissance : aucun philosophe, aucun poète ne l'a découvert. Il lui manque l'amour des choses qu'il découvre, mais il a de l'esprit et de la volupté et il jouit des charmes et des intrigues de la connaissance – qu'il poursuit jusqu'aux étoiles les plus hautes – jusqu'à ce qu'enfin il ne lui reste plus rien à chasser, si ce n'est ce qu'il y a d'absolument douloureux dans la connaissance comme l'ivrogne qui finit par boire de l'absinthe et de l'eau-forte. C'est pourquoi il finit par désirer l'enfer. C'est la dernière connaissance qui le séduit. Peut-être qu'elle aussi le désappointera comme tout ce qui lui est connu. Alors il lui faudra s'arrêter pour toute éternité, cloué à la déception et devenu lui-même convive de pierre, il aura le désir d'un repas du soir de la connaissance, le repas qui jamais ne lui tombera en partage. Car le monde des choses tout entier ne trouvera plus une bouchée à donner à cet affamé.* » (C III, 198-199) Jeune homme, Camus semblait fasciné par le goût du bonheur immédiat et par le refus de toutes les tyrannies, morales, religieuses et politiques. Homme mûr, il s'intéresse à cet impossible désir de connaissance lucide, à cette volonté inextinguible de dépasser les limites de sa condition par la force de la pensée. Le désir de la femme devient désir de connaissance. On a l'impression de renouer avec l'épisode auroral de l'humanité dans la genèse – notons d'ailleurs que ce développement sur Don Juan est placé sous le titre « *Aurore. Une fable.* » (*Ibid.*, 199) L'innocence d'une lutte contre la tyrannie clairement identifiée (les dictatures, l'église) se transforme en exigence d'impossible connaissance. Les deux figures mythiques mises en scène à Alger, Don Juan et Prométhée, exemplifient, l'une et l'autre, le parcours de l'œuvre et de l'homme.

C'est encore la figure du père qui est fustigée dans l'adaptation de l'œuvre de Gide, *Le Retour de l'enfant prodigue* de Gide. Ce poème dialogué, publié dans *Vers et Prose*, est écrit en 1907, dans un moment de doute, après l'insuccès de *L'Immoraliste* et l'échec des *Nourritures terrestres*. Il a été créé d'un seul jet et Gide en était très satisfait. Il s'agit d'une version peu orthodoxe de la parabole évangélique du retour du fils prodigue.<sup>80</sup> Dans

---

<sup>80</sup> Évangile selon saint Matthieu, 13-15

l'Évangile, le plus important est de fêter ce retour qui suppose également la victoire de l'ordre patriarcal sur les désordres filiaux. Ce que le père célèbre, c'est la défaite du désir de liberté du fils, l'impasse du chemin choisi par le puîné. Gide ne se satisfait pas de ce chant de victoire de l'ordre contre le désordre et met en scène un troisième frère. Dans la voix du plus jeune résonnent les accents lyriques et passionnés des *Nourritures terrestres* qui ont marqué la sensibilité du jeune Camus. Dans une scène entre le prodigue et le plus jeune des trois frères, celui-ci rêve des rêves éveillés, voit d'autres royaumes et des terres sans roi. Comme le narrateur parlant au jeune Nathanaël, le jeune frère chante la soif d'une grenade sauvage et amère, désire les chemins du désert qui avivent cette soif. Il veut partir à son tour et demande à son frère de partir avec lui. Et le prodigue de répondre : « *Laisse-moi ! Laisse-moi ! je reste à consoler notre mère. Sans moi tu seras plus vaillant. Il est temps à présent. Le ciel pâlit. Pars sans bruit. Allons ! embrasse-moi, mon jeune frère : tu emportes tous mes espoirs. Sois fort ; oublie-nous ; oublie-moi. Puisses-tu ne pas revenir...* »<sup>81</sup> La clause inattendue de ce poème « *provoqua de vives réactions tant de Francis Jammes que de Charles-Louis Philippe et peut-être aussi de Paul Claudel, bien qu'enveloppées, de ce côté-ci, dans d'indulgentes et précautionneuses formules.* »<sup>82</sup> Ce qui déplut, c'est le non-respect du texte évangélique et le mauvais traitement subi par le prodigue qui devient, dans l'œuvre de Gide, un lâche alors que, écrit Jammes dans une lettre au poète : « *Il était autre, celui-là dont N.-S. nous parle. Ce n'était point un être sans volonté. "Il faisait sa force de la conscience de sa faiblesse."* »<sup>83</sup> Gide et Camus, choisissant cette œuvre, refusent cette philosophie de la faiblesse et de la soumission, cette morale du renoncement qui caractérisent les évangiles. En se perdant dans le désert, on trouve le goût de la vérité et de la lucidité dans un appétit pour les plaisirs immédiats. Ce chemin suppose de l'orgueil mais cet orgueil vaut plus que la soumission à l'autorité. C'est la position revendiquée par Camus dans le choix des œuvres dramatiques représentées. Toujours le refus de toute tyrannie et la foi dans l'homme, dans son libre-arbitre et dans son aptitude au bonheur incarné. C'est aussi ce qu'il revendique, dans *Le Mythe de Sisyphe*, quand il écrit : « *Le spectacle de l'orgueil humain est inégalable. Toutes les dépréciations n'y feront rien. Cette discipline que l'esprit se dicte à lui-même, cette volonté*

<sup>81</sup> André GIDE, *Le Retour de l'enfant prodigue*, Romans, récits et soties, œuvres lyriques, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1958, p.491

<sup>82</sup> C'est ce que dit Jean-Jacques THIERRY dans son introduction à la pièce lyrique dans l'édition déjà citée, p.1539

<sup>83</sup> *Ibid.*

*forgée de toutes pièces, ce face-à-face, ont quelque chose de puissant et de singulier. Appauvrir cette réalité dont l'inhumanité fait la grandeur de l'homme, c'est du même coup l'appauvrir lui-même [...] je ne puis concevoir qu'une métaphysique sceptique aille s'allier à une morale du renoncement. / Conscience et révolte, ces refus sont le contraire du renoncement. » (E, 139) Ainsi dans cette pièce résonnent, à l'unisson, les tonalités lyriques qui ont contribué à la genèse de *Noces*, les tonalités philosophique d'une morale de l'absurde et de la révolte qui se font entendre dans *Le Mythe de Sisyphe* et la position éthique qui réitère, sous une forme nouvelle, le refus de la tyrannie exemplifiée par un père substitut de Dieu.*

Dans *Les Frères Karamazov* de Dostoïevski,<sup>84</sup> le père est, une nouvelle fois, un parangon de la tyrannie, une figure de l'orgueil vil et démesuré. Il est tué et chacun des trois fils est soupçonné. Le problème du meurtre est lié au célèbre "*Tout est permis*"<sup>85</sup> proféré par Ivan, celui des trois fils qui s'adonne à la réflexion jusqu'à en devenir fou et qui s'accuse du meurtre de son père dans la mesure où il a désiré sa mort. Dans *Le Mythe de Sisyphe*, Camus écrit : « *Quant aux autres morales (j'entends aussi l'immoralisme), l'homme absurde n'y voit que des justifications et il n'a rien à justifier. Je pars ici du principe de son innocence. / Cette innocence est redoutable. "Tout est permis" s'écrie Ivan Karamazov. Cela aussi sent son absurde. Mais à condition de ne pas l'entendre vulgairement. Je ne sais si on l'a bien remarqué : il ne s'agit pas d'un cri de délivrance et de joie, mais d'une constatation amère. » (E, 149) Puis, dans un chapitre consacré à Kirilov, il précise : « *Son mot-clé, c'est le "Tout est permis", avec la nuance de tristesse qui convient. Bien entendu, comme Nietzsche, le plus célèbre des assassins de Dieu, il finit dans la folie. Mais c'est un risque à courir et devant ces fins tragiques, le mouvement essentiel de l'esprit absurde est de demander : "Qu'est-ce que cela prouve ?" » (E, 185-186) La tyrannie politique se transforme en tyrannie existentielle et pose la question de la légitimité de sa suppression par le meurtre. Ce thème est abordé dans *Le Mythe de Sisyphe* sous l'angle de l'absurde. Il constitue le propos essentiel de *L'Homme révolté*.**

Le dramaturge choisit de mettre en scène le roman russe dans l'adaptation de Copeau. C'est après la rupture de Camus avec le Parti communiste que le jeune homme fonda, en octobre 1937, le *Théâtre de l'Équipe* qu'il plaça sous l'égide de Copeau dont il revendique

---

<sup>84</sup> Cette pièce est montée par la troupe du *Théâtre de l'Équipe* en juin 1938, d'après COPEAU et CROUÉ.

<sup>85</sup> DOSTOÏEVSKI, *Les Frères Karamazov*, Folio classique, pp.808-809

l'influence dans un texte intitulé « *Copeau, seul maître* ». <sup>86</sup> Camus admire le refus de la soumission de l'art dramatique à la loi de l'argent et aux attentes de la bourgeoisie. Il apprécie également le respect du texte qui suppose de l'humilité chez l'acteur et le metteur en scène. Il estime le souci de susciter dans le public une harmonie : « *Copeau plaçait avant toute chose le texte, le style, la beauté ; il prétendait en même temps qu'une œuvre dramatique devait réunir, et non diviser, dans une même émotion ou un même rire les spectateurs présents.* » (E, 1699) Cette allégeance à Copeau rappelle le respect du public dont Camus a toujours fait preuve, cette volonté de l'émouvoir en lui donnant à voir et à entendre des pièces qui, le plus souvent, mêlent la dimension politique et les implications existentielles sans jamais faire de concessions aux exigences de la beauté qui seules permettent d'accéder à l'universel. Pour inaugurer le nouveau théâtre, Camus rédige un manifeste intitulé « *Pour un Théâtre jeune* » <sup>87</sup> qui paraît dans la revue « *Rivages* » créée par Charlot, de Fréminville, Clot, Heurgon, Hytier. En exergue, Camus choisit une citation de Copeau : « De théâtres, dont le mot d'ordre est travail, recherche, audace, on peut dire qu'ils n'ont pas été fondés pour prospérer mais pour durer sans s'asservir. » <sup>88</sup> Jeunesse et liberté sont les deux valeurs dominantes de ce court manifeste. La rupture récente avec le communisme donne une plus grande liberté au jeune artiste tant dans le choix des thèmes que dans celui des œuvres. Ainsi il renoue avec l'essentiel de l'art dramatique : « *Le Théâtre de l'Équipe [...] demandera aux œuvres la vérité et la simplicité, la violence dans les sentiments et la cruauté dans l'action.* » <sup>89</sup> L'Art poétique d'Aristote est donc réactualisé. Cette réconciliation avec la civilisation attique explique le choix d'une partie du répertoire. Le *Théâtre de l'Équipe* désire « *se tourner vers les époques où l'amour de la vie se mêlait au désespoir de vivre : la Grèce antique (Eschyle, Aristophane), l'Angleterre élizabéthaine [sic] (Forster, Marlowe, Shakespeare), l'Espagne (Fernando de Rojas, Calderón, Cervantès), l'Amérique (Faulkner, Caldwell), notre littérature contemporaine (Claudel, Malraux).* » <sup>90</sup> Cet appétit d'action, de création, de représentations rappelle celui de Don Juan pour les femmes ou pour la connaissance. Il ne coïncide pas avec une recherche de la gloire ou de reconnaissance puisque la plupart des interventions ne sont pas individuellement revendiquées mais insérées dans une action collective. Le manifeste met

<sup>86</sup> Ce texte dont on ignore la date est publié dans TRN, pp.1699-1700

<sup>87</sup> Le texte est publié intégralement dans la revue *d'histoire du théâtre*, op.cit., pp.346-347

<sup>88</sup> *Ibid.*

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> *Ibid.*

également l'accent sur les aspects techniques rappelant que « *le théâtre est un art de chair qui donne à des corps vibrants le soin de traduire ses leçons, un art en même temps grossier et subtil, une entente exceptionnelle des mouvements de la voix et des lumières.* »<sup>91</sup> Le théâtre de Copeau a le souci de s'émanciper des contraintes du théâtre traditionnel. Il permet d'affirmer un désir de liberté par rapport à toutes les règles considérées comme stérilisantes et avilissantes.

L'analyse du répertoire et le double choix de Piscator puis de Copeau illustrent l'évolution de Camus, d'un engagement purement politique vers un questionnement existentiel plus personnel et plus libre. Cependant, un thème récurrent permet de lier les thèmes dramaturgiques et les choix de mise en scène, il s'agit du refus de toutes les figures d'autorité.

### **Révolte dans les Asturies : création anonyme, collective et efficace**

*Révolte dans les Asturies* est une création collective. Écrite au printemps 36, elle devait être jouée avant Pâques, mais fut censurée par le maire de la ville, Rozis, qui refusa la location de la salle. Cette pièce devait, selon Jeanne-Paule Sicard, « se présenter (un peu à la façon de la *commedia dell'arte*) comme un canevas sur lequel les acteurs étaient invités à broder. »<sup>92</sup> Finalement elle est le résultat d'une création collective et sans signataire. L'anonymat dans l'art est l'une des caractéristiques du *Théâtre politique* de Piscator. Quatre auteurs ont participé à son élaboration : Yves Bourgeois, Jeanne Sicard, Alfred Poignant et Camus. D'après un témoignage de Jeanne-Paule Sicard, Bourgeois a écrit la scène de l'interrogatoire qui ouvre le quatrième acte, elle-même se chargea de la restitution du conseil des ministres, Poignant rédigea les annonces radiophoniques.<sup>93</sup> Camus veillait à la cohésion d'ensemble et donnait le ton, la ligne directrice. Jeanne Sicard confie, dans une lettre à Francine Camus : « Ai-je besoin d'ajouter que Camus était dès ce moment notre animateur incontesté, Que nous connaissions tous sa valeur, Que la participation des trois co-auteurs n'a existé que dans son sillage ? ... Dans mon souvenir, *Révolte dans les Asturies* demeure comme l'expression de ce moment où Camus, qui ne cessa de s'interroger sur les manières de lutter contre la misère humaine, cherchait une formule d'art collectiviste et populaire en

---

<sup>91</sup> *Ibid.*

<sup>92</sup> Lettre citée par Jean NÉGRONI dans son article « Albert Camus et le Théâtre de l'Équipe », *op.cit.* p.345

<sup>93</sup> *Ibid.*

accord avec sa doctrine politique qu'il croyait être le communisme... »<sup>94</sup> Dans son introduction à la pièce dans l'édition de la Pléiade, Roger Quilliot écrit : « s'il est malaisé de fixer la part de Camus dans cet "essai de création collective" (pour sa part, il n'avait qu'une certitude, celle d'avoir rédigé les chœurs. Personnellement, j'incline à penser que l'introduction, la scène III de l'acte IV sont aussi de sa main), en revanche les objectifs sont clairement définis par les coauteurs. » (TRN, 1852-1853) Jacqueline Lévi-Valensi est plus précise encore : « en dehors des textes de radio, de la scène de l'interrogatoire (acte IV), et celle du Conseil des Ministres, presque tout le reste serait de Camus, notamment les scènes 2 et 3 de l'acte I ; 1, 2 et 3 de l'acte II. »<sup>95</sup> Dans sa thèse, Gay-Crosier rapporte un échange verbal entre de Fréminville et Camus. Le premier demande à son ami : « Enfin, cette *Révolte dans les Asturies*, Charlot vient de la publier sans aucun nom d'auteur. Or il suffit d'en lire deux lignes pour reconnaître non seulement ton style, mais jusqu'à ta façon de parler. Pourquoi cette coquetterie de l'anonymat ? » Et Camus de répondre : « *Quelle coquetterie ? Nous nous sommes mis à plusieurs pour écrire Révolte dans les Asturies. (Un silence.) Après tout, il serait peut-être temps de revenir à la supériorité de l'œuvre sur l'artisan.* »<sup>96</sup> L'anonymat est donc explicitement revendiqué comme une position idéologique précise. L'effacement de la personnalité du créateur s'inscrit dans une ère collectiviste qui met à distance l'individualisme. En outre, la pièce doit posséder une valeur intrinsèque qu'une signature d'artiste viendrait modifier ou ombrager : l'art est aux mains de tous et au service de tous. Nous sommes au cœur du théâtre politique. Le thème choisi par la jeune troupe s'inscrit en effet dans la mouvance communiste : en octobre 1934, à l'aube de la guerre civile, dans les Asturies, des mineurs se soulèvent et mettent en place un Gouvernement provisoire. La révolte est sévèrement réprimée par le pouvoir qui fait appel aux troupes marocaines et à la légion étrangère. Jacqueline Lévi-Valensi a découvert que la pièce s'inspire d'un article intitulé « *Oviedo, la honte du gouvernement espagnol* », écrit par André Ribard et publié en novembre 34 dans un numéro spécial consacré à l'Espagne de *Monde*, la revue d'Henri Barbusse. Certains détails comme le dynamitage du mur proviennent de cet article. Lévi-Valensi cite le passage de l'article de Ribard qui aurait servi de support à l'écriture de la scène 1 de l'acte II : « Pour forcer ces murs inexpugnables qui ont résisté à huit jours de siège,

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> J. LÉVI-VALENSI, « L'engagement culturel », RLM n° 5, p.105

<sup>96</sup> FRÉMINVILLE, article dans *Simoun*, n° 31, 1960, p.55



les mineurs décident de charger un camion de dynamite. Un homme au volant pour le conduire jusqu'au pied de la muraille et un second qui allumera sa part d'explosif. Deux volontaires de la mort sans aucune chance de salut. On va tirer au sort parmi ceux qui se présentent, lorsque les troupes de renfort surgissent et attaquent les mineurs. »<sup>97</sup> La mise en paroles et en actions du récit journalistique, l'incarnation de la voix et la pesanteur des silences touchent le spectateur. La dramatisation se poursuit par la restitution du bruit de l'explosion et le commentaire inquiet de Santiago. « *Voilà Ruiz et Léon qui sont morts, à présent. Eh bien, y faut pas que ça soit pour rien.* » (TRN, 415) Les voix des deux hommes sont à nouveau données à entendre dans la dernière scène. Elles sont voix d'outre-tombe sans autre identité que cette action héroïque qui a marqué leur vie et entraîné leur mort :

« CINQUIÈME VOIX

On nous a tiré au sort.

SIXIÈME VOIX

*C'était pour le camion.* » (TRN, 437)

La restitution, à l'imparfait, de cette action par les victimes défuntes dont on entend la voix alors même que la révolte a été jugulée dans le sang, confère à la pièce une tonalité d'absurdité tragique. Politique et philosophie sont toujours mêlées chez Camus qui écrit, dans la présentation de la pièce : « *Il suffit d'ailleurs que cette action conduise à la mort, comme c'est le cas ici, pour qu'elle touche à une certaine forme de grandeur qui est particulière aux hommes : l'absurdité.* » (TRN, 399) Certains éléments de la pièce sont également tirés d'autres textes parus dans le même numéro de *Monde*, par exemple l'offre du verre de vin au condamné<sup>98</sup> trouverait sa source dans un article d'Alvarez. Enfin *Monde* a publié un article d'un collaborateur du journal, un certain Octave Rabaté, emprisonné à Madrid. Or dans la pièce, il est question d'un « *journaliste étranger* » arrêté qui « *se mêlait de Dieu sait quoi... Encore un espion de cette racaille.* » (TRN, 435) Ces propos sont tenus par un homme, un anonyme qui parle dans le sillage des vainqueurs, un faible, un soumis.

Cette recherche sur la source de l'œuvre montre l'ancrage du théâtre engagé dans la réalité et sa concordance avec les préceptes du théâtre d'agitation prônés par Piscator. *Révolte*

---

<sup>97</sup> LÉVI-VALENSI, *op.cit.*, p.92

<sup>98</sup> Un sergent s'adresse au prisonnier dans l'acte IV : « *Encore un anarchiste... Eh bien, tu vois ce que ça t'a rapporté, couillon ! Tu pouvais pas rester tranquille. Enfin, maintenant... (Des curieux s'attroupent graduellement.) Tu veux une cigarette avant qu'ils t'expédient ou un verre de vin ?* », (TRN, 434)

*dans les Asturies* est une pièce politique qui s'inscrit dans la mouvance communiste. Dans ce même contexte, le metteur en scène devait faire preuve d'innovation tant pour revendiquer le goût pour la liberté que dans un souci d'efficacité. La révolution politique suppose donc une audace chez l'artiste. Cette liberté donnée aux acteurs est à rapprocher de l'engagement politique et de l'élaboration collective. Tous participent à la création. Chaque acteur apporte la légitimité de son implication. Ce théâtre est un théâtre libre, impliqué et vivant. Comme la vie, il véhicule la force de l'engagement, l'authenticité d'une voix unique et la réalité de la précarité ontologique. C'est pourquoi le théâtre doit être représenté sur scène, il doit être joué, vu, entendu. Camus écrit, dans la préface à l'édition livresque : « *Le théâtre ne s'écrit pas, ou c'est alors un pis-aller.* » (TRN, 399) Et plus loin de préciser : « *Mais que le lecteur ne juge pas. Qu'il s'attache plutôt à traduire en formes, en mouvements et en lumière ce qui n'est ici que suggéré. À ce prix seulement, il remettra à sa vraie place cet essai.* » (Ibid.) Les didascalies inaugurales donnent également de précieux renseignements sur l'innovation en matière de mise en scène. Ces indications scéniques sont très vraisemblablement écrites par Camus. On lit : « *Le décor entoure et presse le spectateur, le contraint d'entrer dans une action que des préjugés classiques lui feraient voir de l'extérieur.*<sup>99</sup> *Il n'est pas devant la capitale des Asturies mais dans Oviedo, et tout tourne autour de lui qui demeure le centre de la tragédie. Le décor est conçu pour l'empêcher de se défendre. De chaque côté des spectateurs, deux longues rues d'Oviedo : devant eux une place publique sur laquelle donne une taverne vue en coupe. Au milieu de la salle, la table du Conseil des ministres surmontée d'un gigantesque haut-parleur figurant Radio Barcelone. Et l'action se déroule sur ces divers plans autour du spectateur contraint de voir et de participer suivant sa géométrie personnelle. Dans l'idéal, le fauteuil 156 voit les choses autrement que le fauteuil 157.* » (TRN, 401) La mise en scène construite à partir du point idéal appelé « l'œil du roi » est remplacée par une mise en scène fondée sur le principe de la relativité et de la singularité. Ce théâtre, proche de la vie, implique le spectateur qui devient le centre de la tension tragique. Plongé de force dans le décor, il est sommé de participer à l'action et, de ce fait, de prendre position, de s'engager. Sur la scène se juxtaposent les différents ingrédients de la pièce : les rues peuplées de la ville, le Conseil des ministres représentant le pouvoir inique, la radio qui n'est qu'appendice du pouvoir, un organe à la langue muselée, codifiée, orientée. Cette

<sup>99</sup> On est à l'opposé du théâtre brechtien.

présence simultanée des différents participants de l'action rappelle la mise en scène des tragi-comédies de l'époque baroque.<sup>100</sup> En ce qui concerne ce que l'on peut appeler, avec Larthomas, le décor sonore, on observe que la pièce commence par un chant populaire, interprété, avec grand talent selon son propre jugement, par Bourgeois. Il s'agit d'une *copla* dont on a pu penser qu'elle était attribuée à Camus mais qui, vraisemblablement, vient d'un recueil écrit par un certain Barbès.<sup>101</sup> Cette *copla* donne une couleur locale à la pièce, elle rappelle l'attachement de Camus à l'Espagne. En outre, elle crée un contraste tragique avec le message politique et l'issue fatale de l'action. Ce lyrisme liminaire est un axe de la tension honneur-passion qui est l'une des préoccupations de Camus.

### ***Un théâtre polyphonique***

Cette pièce collective fait entendre plusieurs voix qui s'entremêlent. Jamais un personnage n'est désigné comme porteur de la bonne parole, comme détenteur d'une vérité unilatérale. Le spectateur est appelé à voir, à entendre et à participer en se forgeant éventuellement son propre jugement. Camus et ses amis ne nous permettent pas de distinguer aisément quelle est la bonne position, la bonne attitude face aux abus d'un pouvoir inique. Car si la révolte des mineurs semble parfaitement légitime, la violence de cette révolte les rapproche de ce pouvoir qu'ils contestent. La cause est juste mais le choix des moyens pose problème. Ce paradoxe est développé dans *L'Homme révolté*. Ainsi, ce théâtre donne à entendre les voix des uns et des autres en concomitance. Le monde est une juxtaposition de voix et d'actions, le théâtre peut, constitutivement restituer cette simultanéité vocalique.

---

<sup>100</sup> Peut-être y a-t-il une relation entre cette mise en scène et le désir de Bourgeois de s'inspirer de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega. Cf. LOTTMAN, *op.cit.*, p.115

<sup>101</sup> GAY-CROZIER raconte que l'on avait attribué à Camus la parution d'un recueil de 333 *coplas* précédées d'une préface qui en expliquait l'origine et l'identité profonde. Or, il s'est avéré, par témoignage direct, que ces *coplas* ont été traduites par M. Barbès. En revanche, le groupe Albert Camus, Max-Pol Fouchet, Claude de Fréminville, tous réunis autour de Charlot, fréquentaient M. Barbès qui leur a certainement fait partager ses recherches sur les chants populaires espagnols. Celles-ci devaient être publiées chez Charlot, sans nom d'auteur, conformément à la tradition des *coplas*, mais Charlot eut des problèmes familiaux qui entravèrent la réalisation du projet. C'est donc Camus et Fréminville qui entreprirent avec de très faibles moyens d'éditer ces petits poèmes populaires espagnols. C'est ainsi que serait née la maison d'édition CAFRE (Camus – Fréminville). Cette anecdote présente deux intérêts : elle prouve l'hispanophilie de Camus et indique la source de la *copla* qui ouvre la pièce. Pour les références de l'article de GAY-CROZIER, voir RLM 7, « Une fausse attribution. Petite clef pour Révolte dans les Asturies », pp.71 à 76

### LA VOIX DES HOMMES DU PEUPLE

Le choix des rues d'Oviedo comme cadre de l'action marque un choix dans la tonalité qui sera donnée à la pièce. Dans *Le langage dramatique*, Larthomas explique en effet que le lieu détermine le langage : « [...] nous ne parlons pas de la même manière dans une église et dans un marché ; notre ton change, mais encore notre vocabulaire, et même notre syntaxe. »<sup>102</sup> Puis il explique que ceci est plus vrai encore au théâtre où le décor a d'emblée une signification capitale : « Tout décor prend (*aux yeux du spectateur*) une importance immense. Il a immédiatement une valeur esthétique et surtout une signification. »<sup>103</sup> Un décor représentant des rues, dans une ville d'Espagne, donne une indication signifiante sur le choix du contexte et sur le point de vue. L'action est avant tout montrée depuis les quartiers populaires. Camus a toujours eu le désir de donner la parole aux humbles, c'est l'une des clés de son œuvre dans ses années d'avant-guerre. En mai 1935, il écrit dans ses *Carnets* : « *Ce que je veux dire : Qu'on peut avoir – sans romantisme – la nostalgie d'une pauvreté perdue. Une certaine somme d'années vécues misérablement suffisent à construire une sensibilité.* » Et plus loin : « *C'est dans cette vie de pauvreté, parmi ces gens humbles ou vaniteux, que j'ai le plus sûrement touché ce qui me paraît le vrai sens de la vie. Les œuvres d'art n'y suffiront jamais. L'art n'est pas tout pour moi. Que du moins ce soit un moyen.* » (C I, 15-16) Ainsi les premières voix entendues sont celles, anonymes de la foule. Un marchand vend des billets de loterie, comme c'est courant en Espagne. Une femme se plaint de ne pas pouvoir payer son loyer. Les paroles restituées semblent saisies sur le vif, sans avoir d'autre finalité que de faire partager au spectateur l'atmosphère d'une ville méditerranéenne. Un petit crieur de journaux vend le « *Heraldo de Madrid* » et l'annonce du titre permet de poser le premier indice sur le thème de la pièce puisqu'il s'agit des prévisions pour les élections générales qui seront le catalyseur de la révolte des mineurs. Des voix fusent de toutes part. Le metteur en scène a voulu étendre le champ d'action en disposant des intervenants dans le public qui est ainsi associé à ce peuple vivant et disparate.<sup>104</sup> Le choix de la langue tend à représenter le sociolecte des populations humbles de façon générale et plus particulièrement des populations européennes d'Algérie. Par exemple, lorsque une femme s'écrie : « *À bientôt, allez avec*

<sup>102</sup> LARTHOMAS, *Le Langage dramatique*, Quadrige, PUF, 1980, p.108

<sup>103</sup> *Ibid.*

<sup>104</sup> C'était déjà le cas dans la représentation du *Temps du Mépris* lorsque Marie Dobrenn criait, depuis la salle : « *Vladimir Ilitch a profondément aimé le peuple* ».

*Dieu.* » (TRN, 402), il semble bien qu'elle s'exprime comme une oranaise influencée par la langue espagnole puisque l'expression « *vaya con Dios* » est plus courante en espagnol qu'en français. Après la première scène qui est comme une plongée dans l'univers du peuple, la scène suivante individualise les personnages. On voit apparaître Pèpe, le jeune coiffeur qui a une relation amoureuse avec Pilar, la tenancière du bar, femme plus âgée évoquant une figure maternelle. Apparaissent également le vieil idiot appelé « *le vieux* » ou « *le père éternel* », les bourgeois du village, le pharmacien et l'épicier qui sont du côté des possédants. Une radio diffuse les informations relatives aux élections.

Les « bourgeois » ont une langue qui véhicule des clichés.<sup>105</sup> Ils ont une vision figée de la société et n'ont qu'un seul désir, c'est que rien ne change : « *L'ordre... enfin l'ordre ... enfin la discipline* » (TRN, 408) dit l'épicier avec un réel manque d'imagination dans le domaine lexical et une lenteur de la pensée suggérée par la répétition des points de suspension. Le pharmacien donne son avis sur la place des femmes dans la société : « *C'est comme ces femmes qu'on fait voter. Leur place est à la maison à raccommoder les chaussettes de leur mari. Ah ! le monde a bien changé.* » (TRN, 407) L'épicier présente le souvenir qu'il a de sa soumission à son père comme une valeur positive : « *Moi, jusqu'à l'âge de 25 ans, quand j'allais voter, mon père m'accompagnait et m'indiquait le bon candidat, et comme ça, au moins, il y avait des traditions qui ne se perdaient pas.* » (*Ibid.*) On sent, dans ces deux répliques, un excès qui marque la distance ironique et critique du dramaturge.<sup>106</sup> Pèpe, lui, exprime, dans un langage simple et direct, son refus de ce monde sénescant : « *Tu me dégoûtes* » (*Ibid.*) dit-il à l'épicier et de justifier, à l'intention du pharmacien, sa condamnation par un propos péremptoire : « [...] *c'est parce qu'il est gros. C'est aussi parce qu'il est bête.* » (*Ibid.*) Le dramaturge ne fait pas l'économie d'une certaine grossièreté qu'il met dans la bouche du jeune coiffeur qui se montre provocateur à l'égard de l'épicier pour qui il n'éprouve

---

<sup>105</sup> Nous sommes ici dans une vision archétypale de la société divisée en tranches sociales clairement identifiées et dont les référents socio-culturels ne varient guère. Le pharmacien et l'épicier représentent l'ordre bourgeois, les ouvriers sont des révoltés.

<sup>106</sup> Il est intéressant de noter par ailleurs que les bourgeois n'ont pas l'exclusivité de l'expression figée, miroir d'une pensée sclérosée. Les mineurs eux aussi tiennent des propos qui prouvent un cloisonnement rigide dans leur conception de la société. C'est le cas par exemple de Santiago qui, dans la scène 1 de l'acte II, dit à Pilar quand celle-ci annonce, de façon prémonitoire, la peine de ceux qui restent et qui portent le deuil de l'espoir et de la disparition des êtres chers : « *Oui, mais je vais te dire une bonne chose : chez moi, quand les femmes pleurent, elles pleurent seules.* » Pour contrer ce jugement ségrégatif caractéristique d'une société machiste, Camus met dans la bouche de la femme une réplique dans laquelle elle tient tête, refusant par là même cette société fermée : « *Et l'amour, elles le font seules ?* »

que du mépris : « *Et c'est comme ça que tu es aussi con.* » (*Ibid.*) Le même poursuit ses injures en le traitant d'« *ordure* » avant d'exprimer son désir de rejoindre les mineurs en grève expliquant à Pilar qu'il est temps pour lui de partir parce qu'« *il y a trop longtemps que ça dure. Il fallait que ça crève.* » (TRN, 409) L'acte II est consacré à la préparation de l'insurrection. Le décor représente, toujours dans les rues d'Oviedo, les mineurs « *assis un peu partout* » en train de « *casser la croûte. Un d'eux debout boit à la régéralade.* » (TRN, 411) Là encore, on constate le souci d'authenticité dans la restitution du cadre jusqu'au détail de cette façon particulière qu'ont les Espagnols de boire.

### LA VOIX DU POUVOIR

Le pouvoir s'exprime, dans la pièce, par l'intermédiaire d'une radio présente sur le plateau dès la première scène. Les exégètes attribuent à Poignant la rédaction des communiqués radiophoniques. Ces messages ont au moins deux fonctions. Ils ont une fonction dramatique : ils permettent aux personnages et aux spectateurs de prendre connaissance de l'évolution des événements. Ils permettent également une critique virulente d'un certain système médiatique au service du pouvoir en place. La voix radiophonique véhicule une vision partielle et partielle de l'Espagne qu'elle présente comme une vérité absolue. Ainsi la victoire des partis de droite est annoncée comme une confirmation des prévisions de « *TOUS LES ESPAGNOLS SINCÈRES* ». (TRN, 409)<sup>107</sup> Ceux qui ont pu oser penser différemment sont donc considérés comme hypocrites, menteurs, dissimulateurs, fourbes. La politique des partis de droite est qualifiée de « *PONDÉRÉE, SAGE ET DÉMOCRATIQUE* », (*Ibid.*) celle des partis de gauche est « *EXTRÉMISTE* » et « *NÉFASTE* ». (*Ibid.*) Ici aussi la langue véhicule des formules stéréotypées qui montrent l'archaïsme de la pensée : « [...] *L'ESPAGNE ENTIÈRE DONNE LA GARANTIE QUE NOTRE GRANDE TRADITION CIVILISATRICE, DÉMOCRATIQUE ET SOCIALE CONTINUERA À FLEURIR.* » (TRN, 410) Même si ces messages ont été écrits par Poignant, ils ne peuvent pas ne pas évoquer *Le Manifeste du Conformisme*.<sup>108</sup> On trouve dans l'un et l'autre texte la même critique sous-jacente d'un discours étroit et figé. La dimension ironique peut être identifiée, dans les deux cas, par le contexte non ambigu : un journal de gauche et une troupe d'obédience communiste. Ainsi l'usage d'adjectifs laudatifs et les constructions canoniques en rythme

<sup>107</sup> La voix radiophonique se distingue, dans la version publiée, par le choix des majuscules. Cela permet de repérer dans le texte très aisément les propos médiatiques.

<sup>108</sup> Cf. chapitre « Entre satire et ironie ».

ternaire apparaissent de façon systématique et outrée : « *DON ALEXANDRE LEROUX, RECEVEZ AU NOM DE L'ESPAGNE RÉELLE ET AU NOM DE TOUS LES VRAIS ESPAGNOLS, L'HOMMAGE DE NOTRE CONFIANCE, DE NOTRE RECONNAISSANCE ET DE NOTRE ADMIRATION.* » (*Ibid.*) Les concepts ineptes d'« *Espagne réelle* » et de « *vrais Espagnols* » dévoilent l'ironie du discours, c'est-à-dire la double voix, celle qui transmet le message et qui est à comprendre au premier degré et celle qui écrit le texte, celle du créateur qui, par les outrances et les imprécisions sémantiques, discrédite l'ensemble du discours. Ce sont les procédés que Camus a très largement utilisés dans le journalisme satirique.

Les hommes du peuple, les commerçants, les mineurs emploient tous un langage stéréotypé et figé. Chacun apparaît enfermé dans un discours prédéterminé, constitutif de sa condition sociale. D'autres, comme Sanchez, le chef des insurgés préfère l'action à la parole et n'hésite pas à mettre un terme aux discussions : « *Assez causé* » (TRN, 412) dit-il à ses hommes quand ceux-ci parlent trop. Il s'agit de savoir s'il est possible de parler une langue nouvelle, unique, authentique, une langue qui ne serait pas le miroir d'une condition sociale ni l'expression des beaux mensonges fleuris de médias corrompus. Pilar, le vieux et Alonso parlent, de façon sporadique cette langue tour à tour unique, vraie, incisive, visionnaire.

#### LA VOIX DES FEMMES ET DES FOUS

Pilar est la première figure dramatique féminine de l'œuvre de Camus. Elle annonce Dora dans *Les Justes* ou Martha dans *Le Malentendu*. Déjà la femme apparaît comme celle qui tempère les aspirations masculines. Elle appelle à l'amour immédiat, à la douceur, à l'union. Dans *Révolte dans les Asturies*, Dora est davantage une figure de mère qu'une figure d'amante. Elle est une représentation emblématique de la femme, douce et attentive, intuitive et vouée à l'inévitable souffrance de l'abandon et du deuil. Lorsque Pèpe se montre arrogant et provocateur avec les notables, Pilar réitère « *C'est un enfant, messieurs* » (TRN, 408) et cette affirmation crée un contraste saisissant avec les injures vitupérées par les hommes. Ce jugement doux, dont la seule fonction est de modérer la violence verbale des hommes, se transforme, à la fin de la scène, en un cri d'amour. Pilar tente de retenir le jeune homme, elle voudrait l'empêcher de se joindre aux mineurs et l'appelle, dans un cri désespéré et voué à l'échec. « *Petit* » (TRN, 409) dit-elle à Pèpe qui refuse d'entendre. Dans cette fonction, Pilar apparaît comme une ébauche de Dora qui, dans *Les Justes*, tente de faire entendre à Kaliayev

qu'il est un autre amour que celui, rigide, implacable et plein de sang pour la Révolution : « *À certaines heures, pourtant, je me demande si l'amour n'est pas autre chose, s'il peut cesser d'être un monologue, et s'il n'y a pas une réponse quelquefois. J'imagine cela vois-tu : le soleil brille, les têtes se courbent doucement, le cœur quitte sa fierté, les bras s'ouvrent. Ah ! Yanek, si l'on pouvait oublier, ne fût-ce qu'une heure, l'atroce misère de ce monde et se laisser aller enfin. Une seule petite heure d'égoïsme, peux-tu penser à cela ?* » (TRN, 351) Mais Dora n'est pas que « *tendresse et égoïsme* », <sup>109</sup> elle est aussi, comme Cassandre dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* de Giraudoux, une femme qui pressent l'avenir. <sup>110</sup> Elle sait que des hommes vont mourir, elle sait qu'elle va perdre son amant et dit aux hommes, au moment des ultimes préparatifs pour la Révolution : « [...] *c'est pas ceux qui s'en vont, les plus malheureux, c'est ceux qui restent.* » (TRN, 411) Et Pèpe, qui ne voulait rien entendre, tout entier tendu vers ce besoin d'action, de se rappeler les propos de Pilar. Devenu voix sans corps, il parle d'outre-tombe : « *Je suis Pèpe, et Pilar me disait souvent : "Les plus malheureux, c'est pas ceux qui s'en vont, mais c'est ceux qui restent." Peut-être que j'aurais aimé rester. Parce qu'il y a le soleil et les fleurs du jardin sur la place, et puis aussi Pilar-mais d'elle je ne peux rien dire. J'aimais les bals de quartiers et on me disait : "Pèpe, tu n'es pas sérieux."* » (TRN, 437) <sup>111</sup> « *Le soleil et les fleurs* » rappellent le désir ardent de Dora de faire coïncider le bonheur personnel et les éléments naturels.

Une autre voix semble s'éloigner de tout déterminisme et échapper au conformisme social et idéologique, c'est celle d'Alonso. La scène 3 de l'acte II est construite comme une musique polyphonique qui fait entendre plusieurs voix en même temps. Mais ces voix ne chantent pas à l'unisson. L'un est celle de la radio qui diffuse des messages annonçant les victoires des révolutionnaires, victoires pleines de violence et de sang. L'autre est celle d'Alonso, l'un des révolutionnaires qui évoque, dans une langue lyrique, les souvenirs

<sup>109</sup> Dans la même scène, Dora demande à Kaliayev : « *M'aimes-tu dans la solitude, avec tendresse, avec égoïsme ?* » (TRN, 352)

<sup>110</sup> *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* a été représentée pour la première fois à Paris le 21 novembre 1935 et publiée la même année.

<sup>111</sup> En effet, Camus a osé donner la parole à ceux qui sont morts au combat. Chacun des protagonistes s'exprime à tour de rôle. Chacun n'est devenu qu'une voix. La mission de l'artiste est de donner un écho à ces voix, de permettre le souvenir, d'éloigner l'oubli. L'oubli, c'est l'absurde. La neige qui recouvre les corps est une figure du néant. « *La neige* » avait été un des titres envisagés pour la pièce. Neige qui exemplifie l'oubli et l'absurde et qui clôt la pièce : « *Qui se souviendra* » dit une voix. « *Bientôt les neiges* » dit une autre voix. La dernière réplique nous ramène au monde des vivants : une femme constate l'arrivée du froid, un homme lui répond : « *Oui, bientôt les premières neiges.* » Par ce propos qui annonce l'oubli, le monde des vivants fait écho au monde des morts. Mais l'art restitue les voix des uns et des autres, permettant ainsi de contrer l'oubli prédit.



d'ivresse liée à une fusion avec les éléments. On peut imaginer que ces deux voix sont énoncées tour à tour. On peut également imaginer une mise en scène qui fait se mêler ces deux voix antagonistes, créant ainsi une cacophonie insupportable.<sup>112</sup> Ces voix s'opposent et se répondent et se dénoncent. Lorsque la radio annonce : « LE COUVENT DES PÈRES DU CARMEL A ÉTÉ ASSIÉGÉ. LE SUPÉRIEUR. LE R. PÈRE EUFRASIO DEL NIÑO JESUS, QUI EN S'ÉCHAPPANT S'ÉTAIT DÉMIS LA HANCHE ET AVAIT ÉTÉ TRANSPORTÉ À L'HÔPITAL PAR DES ÂMES CHARITABLES, A ÉTÉ ARRACHÉ DE SON LIT ET FUSILLÉ PAR DES RÉVOLUTIONNAIRES. » (TRN, 417), Alonso raconte : « *Quand j'avais fini je disais : c'est pour dire. Alors bien sûr : Notre père qui êtes aux cieux, que votre règne arrive, que votre volonté soit faite sur la terre comme aux cieux.* » (*Ibid.*) Cette coïncidence des voix suggère l'absurde. La violence des révolutionnaires est discréditée par ses excès. Poursuivant une finalité de justice et d'équité, elle inaugure son règne par des actes de violence. Alonso chante un monde d'osmose avec la nature dans une tonalité lyrique proche de *Noces*.<sup>113</sup> Il est un visionnaire fou, comme le vieux Janet qui « *déparle* » dans *Colline* de Giono.<sup>114</sup> Sa voix fait renaître le monde oublié d'un passé originel mythique. Porcuna devient le support d'un imaginaire lyrique, un lieu de fusion avec les éléments. Alonso possède la magie du Verbe poétique qui fait surgir du néant un monde d'odeurs et de couleurs. Sa parole fait appel à l'invention visionnaire : « *Alors t'as bien vu les chaînes de piments autour des fenêtres et les*

<sup>112</sup> Il faut rappeler cependant que la pièce n'a jamais été jouée. Aucune mise en scène n'a donc été réalisée. En outre, cette scène a été ajoutée par Camus pour la version éditée. LOTTMAN raconte dans quelles circonstances : « Camus et Bourgeois se rencontrèrent dans un café et, en dix minutes, Camus ajouta au texte, sous l'œil admiratif de Bourgeois, ce qu'il appelait la poésie, en particulier les réminiscences et fantasmes sans suite d'Alonso au second acte. Bourgeois supposa que Camus avait subi l'influence des îles Baléares, berceau de sa famille maternelle, de même que lui, Bourgeois, avait fourni le nom de Porcuna qui n'avait rien à voir avec les Asturies ; c'était tout simplement un village andalou qui l'avait séduit, avec sa *calle Carlos-Marx* et ses villageois en pantalon blanc et grand chapeau. » *op.cit.*, p.118

<sup>113</sup> La création de *Révolte dans les Asturies* date du début de l'année 1936. Roger Quilliot précise : « Signalons encore que [...] la rédaction en était terminée avant Pâques 1936, puisque c'est peu avant les vacances de Pâques qu'elle aurait dû être représentée ; et qu'elle fut publiée peu après, à quelques centaines d'exemplaires, par Charlot. Un extrait de la pièce fut joué en 1937 sous le titre Espagne 1934. » (TRN, 1853) Louis FAUCON, dans sa présentation de *Noces* tente d'élucider les problèmes de date de création. En effet, Camus, dans la préface de l'édition de 1945, date la rédaction de certains textes du recueil de 1936 et 1937. L'exégète, quant à lui, pense que la création est légèrement postérieure. Elle daterait des années 1937 et 1938. Quoiqu'il en soit, une communauté d'inspiration est à l'œuvre dans les deux textes.

<sup>114</sup> Le roman de GIONO, *Colline*, est publié en 1929. Il met en scène un vieil homme, Janet, touché par la paralysie et qui va mourir. Couché près de l'âtre, il mange, boit, chique et parle. Quand sa voix véhicule ses hallucinations, ses proches disent qu'il « *déparle* ». Janet est un visionnaire et sa vieille bouche usée et édentée laisse passer des paroles obscures. Giono écrit : « *Et il parle. Sans arrêt, comme une fontaine ; comme une de ces fontaines où débouchent les longs ruisseaux souterrains qui viennent du fin fond de la montagne* », *Colline*, Romans et essais, Livre de Poche, Classiques modernes, 1992, p.52 Mais les visions de Janet sont plutôt inquiétantes, alors que celles d'Alonso sont remplies de soleil et de bonheur simple et innocent.

*tomates qui sèchent sur le toit.* » (TRN, 416) La vue laisse place aux sensations du corps. Le Verbe semble s'incarner dans la matière, prendre vie dans les mouvements d'un lézard qui s'enfuit, dans les mains écorchées de l'enfant qui tente de le rattraper dans les pierres sèches. Puis les odeurs, dans ce monde totalement aride, s'imposent, plus enivrantes que n'importe quelle autre sensation ou n'importe quelle autre vision : « Alors j'allais sur les petites montagnes. » (TRN, 417) On a l'impression d'entendre une version méditerranéenne des *Illuminations* de Rimbaud mais aussi, bien sûr, certaines pages de *Noces*. L'odeur des absinthes évoquée par Alonso évoque l'*incipit* de « Noces à Tipasa » : « *Au printemps, Tipasa est habitée par les dieux et les dieux parlent dans le soleil et l'odeur des absinthes, la mer cuirassée d'argent, le ciel bleu écrit, les ruines couvertes de fleurs et la lumière à gros bouillons dans les amas de pierres.* » (E, 55)<sup>115</sup> Le révolutionnaire visionnaire dans son cri fait naître ce monde minéral plein de soleil et d'odeurs : « *Pas un arbre, pas un arbre. Avec la chaleur qui écorche la gorge, et l'odeur des absinthes qui vous donne l'envie.* » (TRN, 417) Dans « Noces à Tipasa » Camus évoque de façon identique les effets de la chaleur au plus intime du corps : « *L'odeur volumineuse des plantes aromatiques racle la gorge et suffoque dans la chaleur énorme.* » (E, 55) Cependant, dans les répliques d'Alonso une présence est réitérée, absente de *Noces* mais effective dans *L'Envers et l'Endroit* et dans les *Carnets*<sup>116</sup> de ces années-là, c'est la mère. Alonso, à la fin de chaque réplique retranscrit la parole de la mère : « *Ma mère y me disait : Au revoir et merci [...]* », « *Alonso, y me disait ma mère, laisse les lézards, c'est le bien du bon dieu...* ». (TRN, 416) Dans cette évocation lapidaire d'un monde idyllique, la mère et le fils communiquent puisqu'Alonso suggère, sans les retranscrire, ses propres paroles à sa mère : « *Mais moi, avant de la faire, je lui disais...* » (TRN, 417) Cette mère aimante, attentive, fidèle à un dieu dont elle n'imagine pas de remettre en question l'existence, fait pendant, dans la pièce, au personnage de Pilar. Mais dans les deux cas, la figure maternelle est mise à distance. Pilar est avant tout une femme plus âgée et non pas une véritable mère. La mère d'Alonso n'existe que dans le souvenir de son fils et ses paroles ne sont entendues qu'à travers la mémoire et la voix d'Alonso.

<sup>115</sup> E, p.55

<sup>116</sup> La façon dont Alonso évoque sa mère rappelle ce qu'écrit Camus dans ses *Carnets*, en mai 1935 : « *Dans ce cas particulier, le sentiment bizarre que le fils porte à sa mère constitue toute sa sensibilité. Les manifestations de cette sensibilité dans les domaines les plus divers s'expliquent suffisamment par le souvenir latent, matériel de son enfance (une glu qui s'accroche à l'âme).* » L'éditeur note en bas de page : « Ce texte où apparaît le thème de la mère [...] est sans doute la première formulation de l'essai intitulé *Entre oui et non* dans *L'Envers et l'Endroit*. » (C I, 15)

**VOIX ANTAGONISTES**

La gageure camusienne consiste à faire entendre, dans un même temps, les voix antagonistes, celles qui appellent à l'amour et celles qui appellent à l'action, celles qui expriment un désir d'épanouissement personnel et celles qui aspirent à l'honneur dans la lutte pour le bien collectif. La vérité n'est ni dans l'amour ni dans la justice, mais dans l'immobilité d'une tension dialectique irréductible.<sup>117</sup> Dans « *Retour à Tipasa* », Camus écrit : « *À l'heure où j'écris que puis-je désirer d'autre que de ne rien exclure et d'apprendre à tresser de fil blanc et de fil noir une même corde tendue à se rompre ? [...] Il y a ainsi une volonté de vivre sans rien refuser de la vie qui est la vertu que j'honore le plus de ce monde. [...] J'aimerais, justement ne rien éluder et garder exacte une double mémoire. Oui, il y a la beauté et il y a les humiliés. Quelles que soient les difficultés de l'entreprise, je voudrais n'être jamais infidèle ni à l'une ni à l'autre.* » (E, 874-875)

À la différence des adaptations, la création collective *Révolte dans les Asturies*, au-delà des aspects archétypaux constitutifs de l'époque, marque l'émergence de figures dramatiques camusiennes. L'homme, Pèpe ou Kaliayev dans *Les Justes*, est dans l'action. La femme, Pilar ou Dora, appelle au bonheur immédiat, à l'amour terrestre, à la tendresse promise. *Révolte dans les Asturies* est une pièce politique mais aussi une ébauche du questionnement sur les aspirations contradictoires qu'il s'agit de concilier. Le théâtre, dans sa capacité à faire entendre les voix antagonistes, est certainement un lieu privilégié. Et si Camus le vivait, paradoxalement, comme un lieu d'innocence, c'est peut-être parce qu'il pouvait légitimement exprimer – en tant que créateur – et expérimenter – en tant qu'acteur – les aspirations contradictoires de son être.

---

<sup>117</sup> Cf. CLAYTON, « L'impossibilité d'aimer » in RLM 7 p.18-19

## POÉTIQUE DE L'ÉDIFICATION

J'appelle « poétique de l'édification », une poétique liée à une foi dichotomique dans les valeurs tranchées du bien et du mal. L'édification est liée à l'éthique et au désir de construire une pensée, une œuvre, une cité. Elle repose sur la volonté d'inscrire une voix forte dans une cité en danger. C'est un appel à la vertu collective, une exhortation à la nécessité du sacrifice de soi pour le bien de tous.

### ***Combat, une poétique de l'édification***

De 1944 à 1945, Camus participe très activement au journal *Combat*. Avant d'être un journal, « *Combat* » est un mouvement de Résistance créé par Henri Frenay.<sup>118</sup> Il est issu des mouvements « Petites Ailes » et « Liberté », fondés avec Jean-Yves Bernard dès août 1941.<sup>119</sup> Deux journaux, *Liberté* et *Vérité* fusionnent sous le nom de *Combat*.<sup>120</sup> Pia en est le rédacteur en chef. Il introduit Camus sous le pseudonyme de Bauchard (novembre 43, selon Jacqueline Bernard, janvier 44 selon Bourdet).<sup>121</sup> La rédaction se réunit dans une arrière-loge de concierge. Camus, revenu à Paris en 43 grâce à une proposition de travail des éditions Gallimard – il était en convalescence au Panelier, près de Saint-Étienne – s'implique désormais dans cette forme de résistance qui transforme les mots en armes. Son état de santé ne lui permet pas d'autres formes de lutte. Son engagement à *Combat* est entier. Ses écrits sont pleins de ferveur et d'exigence. La lutte contre un oppresseur tel que le nazisme ne laisse aucune place aux doutes ou aux tergiversations. Le temps est à l'union contre les forces du mal exemplifiées par l'occupant. L'écriture est un moyen de résister et d'espérer. Elle est donc

<sup>118</sup> Voir Henri FRENAY, *La Nuit finira, Mémoires de Résistance, 1940-1945*, Robert Laffont, 1973. Le mouvement « *Combat* » s'associe à « Libération-Sud » et à « Franc-Tireur » pour former le Mouvement Uni de Résistance (MUR). Le quartier général de MUR fut transféré à Paris et Pia en fut le secrétaire général.

<sup>119</sup> « En règle générale, écrit Alain GUÉRIN, la feuille clandestine engendre le Mouvement ; notable originalité, le Mouvement, ici, préexiste à la feuille. », Alain GUÉRIN, *La Résistance. Chronique illustrée 1930-1950*, préface de Jacques DEBÛ-BRIDEL, Livre Club Diderot, 1973, tome 2, p.348

<sup>120</sup> Jacqueline BERNARD, bras droit de Pia, chargée de rassembler les articles destinés à la publication, explique le choix du titre du journal : « Le titre nous fut inspiré par le *Mein Kampf* de Hitler. On a d'abord pensé à *Notre Combat*, cela faisait bizarre, on a opté pour *Combat*. », propos cité par Jacqueline LÉVI-VALENSI dans *Camus à Combat*, Cahiers Albert Camus, Gallimard, NRF, 2002, p.22

<sup>121</sup> Dans son introduction à la correspondance Camus – Pia, AJCHENBAUM note : « [...] et lorsque Pia a besoin de compléter l'équipe du journal clandestin, il se tourne naturellement vers Camus « mon *alter ego* », écrira-t-il à sa femme en 1944. [...] Sept ans après *Alger républicain*, le couple se reconstitue autour d'un journal : « Je suis content que Camus soit rentré, écrit Pia ; il me manquait et j'aime mieux travailler avec lui qu'avec d'autres. », *Albert Camus-Pascal Pia, Correspondance 1939-1947*, Fayard/Gallimard, présentée et annotée par Yves Marc AJCHENBAUM, 2000, p.XXI

écriture édifiante dans la mesure où elle tend vers la restauration du bien et l'éloignement des forces obscures du nazisme. L'édification suppose la construction, l'information et l'élévation. L'écriture journalistique, telle que la conçoit Camus en 1944, doit favoriser la construction d'un monde nouveau. Elle informe le public sur les événements, les orientations idéologiques, la politique intérieure et extérieure. Elle tend à l'exhaustivité et à l'objectivité sans s'interdire de penser de façon personnelle. Morvan Lebesque écrit : « [...] la France eut rarement un journal comparable au *Combat* de cette époque pour la tenue, le style, la valeur des informations et le respect du lecteur. »<sup>122</sup> Elle doit permettre l'élévation de l'âme par l'intelligence du cœur et la compassion. Elle doit aviver le courage de ceux qui luttent, susciter le désir de s'impliquer chez ceux qui demeurent passifs en rappelant que tout le monde est concerné. Après la Libération, le journaliste accorde une large place au devoir de mémoire et de fidélité. Il rappelle les horreurs de ce temps du mépris dans des articles évoquant la torture, la violence, le mensonge et les hypocrisies, les lâchetés inévitables. La compassion, la vigilance et l'exigence remplacent la révolte face à l'opresseur. Le journaliste rappelle les silences imposés, prudents, stratégiques des résistants, les silences hypocrites et inacceptables, comme ceux de l'Église. Il fait résonner, dans les mémoires, les voix chevrotantes des traîtres, celle de Laval et de Pétain. Le temps de la Libération est aussi une libération de la parole. Lutter, informer, construire, compatir et se révolter sont les défis du journal.<sup>123</sup> Ces actions reposent sur les paroles d'autrui qui sont citées, interprétées, commentées, agréées, réfutées ou simplement utilisées comme prétexte à des développements réflexifs. Dans les éditoriaux, on entend les voix d'hommes politiques, de journalistes ou d'hommes de lettres. Le journaliste édifie un monde nouveau avec les voix des autres qui forment avec la sienne propre une construction complexe. Se pose également la difficile question de la légitimité de ces voix puisque ceux qui seraient les plus légitimes pour parler sont ceux-là même qui sont morts en combattant l'ennemi. La finalité des journalistes de *Combat* est de rappeler leur action, comme celle de l'ami Leynaud, mort fusillé. Il s'agit de

---

<sup>122</sup> Morvan LEBESQUE, *Camus*, Éditions du Seuil 1963, Écrivains de toujours, p.67

<sup>123</sup> LOTTMAN écrit : « Au mieux, ce journal clandestin n'était qu'une goutte d'eau dans la mer. Réalisé dans le danger, avec le risque constant d'être arrêté, emprisonné, torturé ou exécuté, il ne pouvait guère servir qu'à remonter un peu le moral ; il ne pouvait changer le cours de la guerre. Mais pouvait-il contribuer à transformer le monde après la guerre ? Car les militants de la Résistance tels que les membres du mouvement *Combat* ne visaient pas seulement à débarrasser leur pays des troupes ennemies et d'un gouvernement de collaboration ; s'ils se sacrifiaient à la France libre, c'était aussi qu'ils espéraient construire une France meilleure après la Libération. », *op.cit.*, p.319

faire vivre toutes ces voix dans une écriture journalistique dialogique, polyphonique et parfois polémique, comme c'est le cas dans les articles qui ont opposé Camus à Mauriac dans le difficile débat sur l'épuration.

### **L'Occupation, temps des voix muselées**

Le temps de l'Occupation est un temps où la parole est contrôlée en permanence par une censure difficile à cerner et à comprendre. C'est un temps de méfiance où parler est une prise de risque. Les voix sont soumises aux forces nazies qui contrôlent le pays. Les espoirs restent souvent muets.<sup>124</sup> Pourtant certaines élites intellectuelles continuent de produire des œuvres et de les diffuser : Sartre monte sa pièce *Les Mouches* au théâtre Sarah Bernhardt rebaptisé « théâtre de la Cité » du fait de la judéité de l'actrice éponyme. Le journal de l'armée d'Occupation, *Le Pariser Zeitung* écrit une critique favorable malgré le message, apparemment clair selon Simone de Beauvoir, d'appel à la liberté émis par Oreste. Des revues anti-NRF (la NRF étant dirigée par Drieu La Rochelle), des anthologies aux intentions nettement subversives paraissent en toute légalité.<sup>125</sup> Quelle est la position de Camus ? À l'époque d'*Alger Républicain* et de *Soir Républicain*, il est hostile à toute forme de lutte armée. Quand, en 1943, il se retrouve en convalescence au Panelier, il rencontre des résistants comme Leynaud avec lequel il se lie d'amitié. Il revoit son ami Pascal Pia. C'est là qu'il écrit et fait paraître, dans des revues clandestines, les deux premières *Lettres à un ami allemand*. Lorsqu'il regagne Paris en 1943, il s'investit dans le journal clandestin *Combat*. Après la Libération de Paris en août 1944, Camus devient un éditorialiste très investi dans le journal né

<sup>124</sup> Dans un des premiers articles du temps de la libération, Camus confie : « Notre désir, d'autant plus profond qu'il était muet, était de libérer les journaux de l'argent et de leur donner un ton et une vérité qui mettent le public à la hauteur de ce qu'il y a de meilleur en lui. » (*Combat*, 160)

<sup>125</sup> « Qu'un Aragon pût vivre à Lyon et y recevoir des visiteurs célèbres ou du moins voyants, qu'il pût être édité à Paris par Gallimard, que Tavernier pût se rendre de Lyon à Paris pour les affaires du CNE (Comité national des écrivains, groupe de résistance des intellectuels qui comptait des gens influents comme Mauriac et des gens de la NRF comme Paulhan et Blanzat), tout cela peut sembler assez difficile à comprendre [...]. En fait, la Gestapo laissait largement tranquilles les personnalités les plus en vue ; en un certain sens, cela faisait partie du marché conclu avec la NRF. Le lieutenant Heller, qui connaissait tous les auteurs français, de Mauriac à Jouhandeau, et l'ambassadeur de Ribbentrop, Otto Abetz, porte-parole de l'idéologie collaboratrice à Paris, étaient tous deux réputés pour leur influence "modératrice". Si les Allemands s'étaient montrés aussi durs avec les écrivains français prestigieux qu'avec les citoyens ordinaires et anonymes, il n'aurait pu exister aucun CNE, la relative liberté dont jouissaient les revues littéraires n'aurait pas été concevable, et un Malraux n'aurait pas survécu à son engagement. Alors que certains Français — les Juifs en particulier — devaient traverser la ligne de démarcation pour échapper aux Nazis, un Sartre et une Simone de Beauvoir pouvaient se faufiler le temps d'un congé, puis s'en revenir comme ils étaient partis. » LOTTMAN, *op. cit.*, p.296-297

de la Résistance. Il ne participe à aucune lutte armée, ses seules armes sont les mots.<sup>126</sup> Le journaliste a foi dans le pouvoir de sa parole à éveiller les consciences endormies, à faire naître la révolte, à informer et dénoncer. Utilisant les ressorts de l'art oratoire, il juge le passé dans des discours judiciaires, il tente de persuader ou de dissuader dans des discours délibératifs, le plus souvent, il emploie le discours épideictique pour louer et blâmer ou encore instruire le public. Pendant le temps de l'Occupation, il s'agit essentiellement de fustiger les actes et les paroles des Nazis et des collaborateurs.

### ***Propagande et vérité***

Dans un article de *Combat* clandestin, de mars 1944, il évoque et analyse les mécanismes de la propagande mensongère. Après une ouverture aphoristique empreinte d'amère ironie : « *On ne ment jamais inutilement* » (Combat, 121), Camus cite, au style direct, une parole de propagande énoncée par une instance indéfinie : « *On dit aux Français : "Nous tuons et nous détruisons des bandits qui vous tueraient si nous n'étions par là. Vous n'avez rien de commun avec eux. "* » (Combat, 122) Cet énoncé ne peut être parole de vérité ; le journaliste doit rappeler aux Français qu'il existe une seule France qui se doit d'être unie sans se laisser subvertir par les paroles insidieuses des « collabos ». Il lance un appel à la solidarité et à la responsabilité. Dans un souci d'efficacité, il reproduit la voix du Français timoré et replié sur lui-même : « *cela ne me concerne pas* » (*Ibid.*) Camus réitère cette parole, toujours au style direct, en lui faisant subir des variations dont les finalités sont de désigner et d'impliquer le plus grand nombre de personnes et de montrer que tous sont concernés : « *Cela ne me concerne pas. Je vis à la campagne, et la fin de la guerre me trouvera dans la paix où j'étais déjà au début de la tragédie.* » (Combat, 123) Ou encore : « *Cela ne me concerne pas ; je suis chez moi avec ma famille, j'écoute tous les soirs la radio et je lis mon journal.* » (*Ibid.*) Le journaliste s'adresse directement à ses lecteurs. De nombreuses phrases sont de type injonctif : il emploie des négatives : « *Vous ne pouvez pas dire...* » (Combat, 122), ou des phrases à l'impératif comme : « *Ne dites pas...* » (Combat, 123) Il se présente ainsi

---

<sup>126</sup> Camus n'était pas hostile à un engagement physique. Il proposa de faire passer clandestinement des articles destinés à être publiés dans une revue qui aurait servi de supplément plus analytique et plus complet à la simple feuille du journal *Combat*, *La Revue noire*. Quand il se rendit chez le dépositaire des précieux articles, Maximilien Vox (de son vrai nom Monod), il avait oublié le mot de passe. Son allure de jeune homme miteux, vêtu d'un vieil imperméable, inquiéta le résistant qui brûla tous les documents. Cette anecdote tragi-comique montre que si Camus ne manquait pas de courage, il était certainement plus doué pour les joutes oratoires que les actions concrètes.

ouvertement comme un moraliste. La bonne parole prend la forme d'un énoncé axiomatique qui s'oppose aux mensonges des instances collaboratrices. Sa foi dans le pouvoir des mots s'exprime clairement : « *Mais si le mensonge tiré à des millions d'exemplaires garde un certain pouvoir, il suffit du moins que la vérité soit dite pour que le mensonge recule.* » (Combat, 122) Le même thème est abordé dans un article consacré à la Milice. Le journaliste dénonce l'hypocrisie du langage. Il se demande et demande à son lecteur : « *Qu'est-ce que la Milice ?* »<sup>127</sup> (Combat, 126) Citant, au style indirect, les propos de la presse parisienne, il explique qu'elle est « *la plus grande espérance, la dernière chance* » de la France et que « *cette dernière chance ne doit pas être déçue.* » (Ibid.) Encore une fois, il s'agit d'un discours de propagande qui tend à manipuler les esprits pour les inciter à garder un respectueux silence. Le journaliste, pour définir la Milice, n'hésite pas à s'exprimer avec rudesse : « *Elle défend la peau et les intérêts, la honte et les calculs d'une petite fraction de Français dressés contre la France [...]. Elle met le crime au service de la lâcheté.* » (Ibid.) Ainsi, dans un premier paragraphe très incisif, Camus met en relief les oppositions sémantiques avec, d'un côté, un système isotopique axiologiquement élevé mais en réalité empreint d'hypocrisie, et de l'autre, un langage familier et des termes qui désignent une monde d'exactions, de corruptions et de concussions. La Milice est désignée plus loin comme « *une troupe de mercenaires assassins résolus à prêter main-forte à l'ennemi de la France contre la France elle-même.* » (Combat, 127) Cette double référence contradictoire se poursuit tout au long de l'article. Ainsi, les actions de la Milice se font sous couvert d'héroïsme, elles montrent des qualités de style et de raffinement. Camus rappelle que les miliciens se désignent comme des « *défenseurs de la loi* ». Il retrace leurs actions dans une économie de langage qui n'est pas exempte de dénonciation outragée : « *On s'annonce comme des défenseurs de la loi, et l'on fait passer devant un tribunal de bandits des patriotes qu'on fusille quelques instants après une parodie de jugement.* » (Ibid.) Il dénonce la façon dont on désigne le chef de la Milice, Darnand. Cet homme est un des héros des commandos de la guerre 14-18. Entre les deux guerres, il milite dans des mouvements d'extrême-droite, il est un des premiers collaborateurs. C'est lui qui crée le service d'ordre légionnaire et la Milice dont l'objectif est de combattre la Résistance. Il est appelé « *héros des deux guerres* » (Ibid.) Camus emploie les guillemets pour

<sup>127</sup> L'exorde sous la forme d'une interrogative, le système des répétitions et l'alliance de l'ironie et de la gravité, tous ces particularismes stylistiques incitent Jacqueline LÉVI-VALENSI à attribuer cet article à Camus, à l'encontre du témoignage de Jacqueline Bernard.



signaler à ses lecteurs que l'expression n'est pas de lui, qu'il s'agit d'une citation non cautionnée. La présence des guillemets et la technique de répétition de l'appellation tout au long de l'article montrent la dimension critique et ironique de la langue. En effet, les prédicats associés au sujet sémantiquement noble détruisent l'illusion créant un effet de rupture sémantique. Dans un cas il « *accepte de traîner ses décorations dans la besogne policière la plus lâche et la plus dégradante.* » (*Ibid.*) Dans l'autre il « *prétend continuer une admirable tradition française.* » (*Ibid.*) Ici la valeur dépréciative du verbe *prétendre* annule tout le crédit que l'on pourrait lui octroyer. Le mot « *tradition* » est donc lui aussi à entendre de façon ironique. L'emploi de l'adjectif laudatif « *admirable* » accentue la critique. À la fin de l'article, le journaliste utilise, avec une finalité didactique, une paronomase : « *Pour M. Darnand, il ne s'agit pas d'une tradition mais d'une trahison.* » (*Combat*, 128) Darnand est, à nouveau, la cible du journaliste dans l'article de juillet 1944, paru dans le *Combat* clandestin n°58. Camus rapporte au discours indirect les menaces que le chef de la milice adresse à ceux qui n'obéiraient pas aux mots d'ordre du gouvernement de Pétain. Il discrédite aussitôt ces propos en précisant, dès l'entame de l'article, qu'ils recouvrent les murs des urinoirs. Il s'étonne, dans une phrase exclamative à intention ironique, qu'il y ait des défaillants parmi les miliciens. Ce temps de mensonge est un temps carnavalesque d'inversion des valeurs éthiques. Face au silence des prisonniers, les miliciens tentent d'imposer, par la brutalité oratoire ou par la torture, l'idée que la dignité, la lucidité et la maîtrise du destin sont non seulement des leurres mais des mensonges. Le silence de résistants étant insupportable, il s'agit au moins de faire surgir de ces bouches « *un cri de souffrance, un aveu, un reniement.* » (*Combat*, 133) Les voix chevrotantes des traîtres, Laval et Pétain, font écho aux mensonges de la Milice. Camus souligne, *a contrario*, la volonté des résistants d'utiliser un langage clair. L'*incipit* de l'article « Vous serez jugés sur vos actes » restitue des bribes du discours des deux dirigeants du gouvernement de Vichy en suggérant tout d'abord, puis en dénonçant l'hypocrisie du langage : « *Laval a parlé de l'Allemagne, tandis que Pétain faisait mine de parler de la France. Mais à la vérité, ils parlaient tous les deux de trahison.* » (*Combat*, 135) Les voix sont dites « *désaccordées* » alors qu'elles abordent les mêmes thèmes. La « *différence de ton* » s'estompe pour laisser place à un accord dès lors qu'il est question de trahison. Dans cet article, Camus instaure une déontologie linguistique qui doit fédérer les résistants et le peuple des Français : « [...] *il suffit de parler net. Nous sommes dans un temps où il n'est pas d'autre*

*habileté que le courage et le langage clair. Et comme toujours, c'est la Résistance française qui dit les paroles où la France se reconnaît. » (Ibid.)* Dans un des premiers articles du *Combat* légitime qui parut après la libération de Paris,<sup>128</sup> Camus aborde derechef la question de l'honnêteté dans le discours. Le temps de l'Occupation est aussi temps de la parole vraie, authentique et efficace, c'est la parole des Résistants. Les mots sont les garants d'un engagement moral. Camus restitue la voix de la Résistance : « *La Résistance vous dit que nous sommes dans un temps où toutes les paroles comptent, où toutes engagent, et plus encore, que ce sont ces paroles qui ratifient l'exécution de nos frères, qui insultent à notre courage, et qui livrent la chair même de la France au plus implacable des ennemis.* » (Combat, 136) Précédemment, il avait écrit : « *Et puisque l'heure est aux appels, la Résistance lance, elle aussi, un suprême appel au peuple français. Elle lui dit qu'il n'y a plus à réfléchir, à peser ou à évaluer. [...] Le temps vient où les hommes de ce pays ne seront plus jugés sur leurs intentions, mais sur leurs actes et sur les actes que leurs paroles ont engagés.* » (Combat, 135-136) La finalité du journaliste, dans ce temps de mensonge, de compromission et de propagande, est d'opposer une parole de vérité aux hypocrisies langagières du gouvernement de Vichy et de permettre au peuple français de s'approprier cette parole, de s'identifier à cette voix et de se fédérer autour de cette exigence honnête et courageuse. Il se montre incisif et percutant quand il annonce, dans une phrase courte, constituée de deux propositions sémantiquement opposées : « *Mais quand le compromis règne, il suffit de parler net.* » (Combat, 135)

### **Les silences de l'Église**

Dans ce temps de méfiance timorée, il est des silences inacceptables. Le 16 septembre 1944, Camus, dans un éditorial, met en parallèle les silences de l'Église pendant l'occupation et le courage de Bernanos qui a osé élever la voix durant la guerre civile espagnole. Le journaliste rappelle l'attitude du cardinal Suhard qui n'a jamais émis la moindre protestation contre les persécutions dont les juifs furent victimes. Il dénonce un silence lâche et

<sup>128</sup> Il s'agit d'un article paru le 31 août intitulé : « *Critique de la nouvelle presse* ». Jacqueline LÉVI-VALENSI explique qu'il est le premier article signé d'une série sur la presse qui sera continuée les 1<sup>er</sup> septembre, 8 septembre et le 22 novembre 1944. Il est repris dans *Actuelles*, avec son titre, dans le chapitre « *Le journalisme critique* ». Elle précise également que, dès lors qu'un article est signé, le journaliste s'exprime à la première personne du singulier. Ces détails montrent l'importance que Camus pouvait accorder à cette question d'un langage honnête, indépendant et courageux.

inacceptable : « *Pendant des années, des hommes, en Europe, ont attendu que les grandes voix de l'esprit s'élevassent pour condamner ce qui était à condamner. Mais, pendant des années, les grandes voix sont restées muettes.* » (Combat, 191) Cet article ne fustige pas la religion, Camus la respecte,<sup>129</sup> mais certains membres du clergé qui font carrière sans souci d'exigence morale, cédant ainsi à la loi d'un lâche silence. Il rend hommage à Bernanos, qui, pendant la guerre d'Espagne, a condamné l'attitude de l'Église. Camus fait allusion aux *Grands cimetières sous la lune* : « *En 1936, la crise devint même assez grave pour qu'une grande voix, celle de Bernanos, fût obligée de s'élever et de dénoncer cet assoupissement de l'Église.* » (Combat, 191) L'ouvrage de Bernanos, publié en 1938, est une sorte de pamphlet violent, ironique et corrosif contre le général Franco, Henri Massis ou encore Paul Claudel. Il s'attaque également à la cour de Rome, aux démocrates chrétiens, aux prêtres républicains français et aux prêtres phalangistes espagnols. Ce qu'il dénonce dans la collusion des Catholiques et l'aventure franquiste, c'est une nouvelle rupture entre l'Église de Dieu et les pauvres. Cette question est reprise par Camus dans son éditorial : il juge grave la position de l'Église dans la mesure où il lui était facile d'avoir des martyrs pour qui la mort n'est qu'une étape alors que, pour les incroyants, le sacrifice de la vie est un don total. La dimension existentielle ne doit pas oblitérer les implications politiques qui sont graves : « [...] *l'exemple de l'Espagne, où l'Église s'est séparée du peuple, devrait le prouver.* » (Combat, 193) Camus et Bernanos parlent d'une même voix lorsqu'il s'agit d'avoir foi en l'homme. Pour les deux auteurs, malgré leurs divergences évidentes, seul l'homme concret importe et ses contradictions internes, signe de son humanité, doivent l'emporter sur la rigueur étroite et univoque des systèmes politiques et idéologiques. C'est le message final des *Grands cimetières sous la lune*. C'est aussi l'un des points importants développés dans *L'Homme révolté*. Un mois plus tard, *Combat* reproduit un article que Bernanos avait écrit en janvier 41 lorsque Laval est rappelé par Pétain avec l'assentiment de l'archevêque Suhard. Jacqueline Lévi-Valensi émet l'hypothèse que le texte de présentation est de Camus. Le journaliste reprend la question de la position de l'Église pendant l'Occupation et rend hommage à Bernanos avec des accents très camusiens : « *Nous laissons donc à la plus grande des voix catholiques le soin de donner sa vraie dimension à ce conflit de la conscience catholique.* »

---

<sup>129</sup> Il se souvient très certainement de son ami chrétien Leynaud, fusillé pendant l'Occupation quand il écrit : « *Nous pouvons dire que pendant quatre ans nos camarades chrétiens ont prouvé que leur foi était vivante.* » (Combat, 192)

Dans son article, Bernanos fustige derechef les totalitarismes et énonce l'inadéquation entre le pouvoir absolu des dictateurs et la liberté existentielle. Il inscrit la liberté dans une temporalité immédiate : « *l'indépendance temporelle [du] pays [est] gage de sa liberté spirituelle* ». On y retrouve les thèmes des *Grands cimetières sous la lune* dans lequel il regrettait une dégradation du concept d'ordre. L'ordre est dénaturé par ceux qui se servent de la religion pour donner une bonne conscience à leur haine sociale, ceux qu'il appelle les "*Machiavels gâteux*", les "*charmants petits mufles de la génération réaliste*".<sup>130</sup> Les hommes d'église qui raisonnent en politiques avides de pouvoir sont des imposteurs qui oublient la grâce et l'amour surnaturel au profit de la gloire immédiate. Ces thèmes et les accents empreints d'amertume et de foi ardente rappellent les préoccupations de Camus, ses colères et ses espoirs.

### **Libération du pays : du "nous" collectif au "je" solitaire**

#### ***Les temps épiques***

Pendant une année, à partir du 21 août 44, date de la libération de Paris, Camus se montre un éditorialiste extrêmement régulier et fécond. Les articles, pour la plupart, ne sont pas signés, ce qui a rendu difficile le travail d'identification réalisé par Jacqueline Lévi-Valensi dans sa présentation des éditoriaux et articles d'Albert Camus parus dans *Combat* entre 1944 et 1947.<sup>131</sup> Le fait de ne pas signer suppose un refus de la voix personnelle au profit d'un engagement collectif. On retrouve ce goût de Camus pour l'esprit de groupe, le travail d'équipe, pour les productions anonymes et collectives comme aux temps du *Théâtre du Travail* et du *Théâtre de l'Équipe*. La création n'est pas tant le produit d'un individu isolé et solitaire, coupé de sa communauté, que le fruit d'une élaboration commune. Peut-être Camus recherche-t-il incessamment une famille intellectuelle et spirituelle qui soit à la hauteur de son goût du partage et de ses exigences éthiques. Ainsi, un groupe d'hommes et de femmes, au moment de la libération de Paris, a foi dans le pouvoir des mots et dans la force et l'innocence de leur engagement collectif. Chacun d'eux et tous ensemble croient, durant quelques mois, participer à l'élaboration d'une ère nouvelle. La civilisation ancienne meurt avec les nazis vaincus et les collaborateurs humiliés. Le temps est à la parole triomphale, aux appels incantatoires, aux chants épiques. Ces premiers éditoriaux ont des accents virgiliens. Ils

<sup>130</sup> Cf. *Camus à Combat*, note 3, *op.cit.*, pp.191-192

<sup>131</sup> *Op.cit.*

semblent naître de la bouche d'un aède. Ils reflètent la jeunesse et l'espoir des jeunes civilisations. Les valeurs dominantes sont l'action, la liberté de l'individu et sa conscience pure et passionnelle. Cette période est une période d'insurrection, de guerre civile. L'armistice n'est pas la paix, il implique la continuation de l'état de guerre. Le titre du premier article paru après la Libération résonne d'ailleurs comme un appel à la révolte, comme une menace : « *Le combat continue* » (Combat, 139) Les valeurs bellicistes sont largement présentes dans tous les éditoriaux de cette période et contrastent avec l'engagement pacifiste des années antérieures.<sup>132</sup> L'isotopie guerrière domine le discours avec les termes de « *lutte* », « *conquérir* », « *combattre* » ainsi que les allusions aux « *armées hitlériennes* » et la notion de « *territoire français* ». Ces valeurs liées à l'action armée s'accompagnent d'une nécessaire liberté du héros contemporain, parangon d'une épopée des temps modernes. Camus a une conception précise et exigeante du concept de liberté. Elle n'est pas un dû, mais le résultat d'une lutte personnelle et collective : « *La liberté se mérite et se conquiert.* » (Combat, 140) La notion de valeur liée à l'individu et à ses actions est constitutive du modèle épique. Le journaliste veut faire entendre les mots dans leur portée morale et existentielle et dans leur valeur sociale et politique. C'est pourquoi il note le mot en lettres capitales, comme Éluard avait noté le mot « *liberté* » dans un poème écrit pendant l'Occupation. « *La libération de Paris ne constitue qu'une étape dans la libération de la France, – et il faut prendre ici le mot LIBÉRATION dans son acception la plus large.* » (Combat, 140) Le mot « *libération* » entre en résonance avec le mot « *révolution* » dans l'article « *De la Résistance à la Révolution* ». (Combat, 141) Le mot « *Révolution* » fédère de multiples valeurs épiques clairement énoncées. Il est associé aux notions d'« *énergie* », d'« *honneur* », d'« *intelligence* » et de « *cœur* ». <sup>133</sup> Le journaliste appelle le peuple à développer des qualités de « *foi* » et de « *courage* » pour permettre à une société nouvelle de naître et de durer. En clausule, les termes d'« *honneur* » et de « *fidélité* » viennent se substituer aux lâchetés et aux mensonges.

---

<sup>132</sup> Camus est soucieux de justifier ce changement, à la fois dans les éditoriaux et dans les *Lettres à un ami allemand*. Il rappelle, dans un article de *Combat* : « *Ce n'est pas nous qui avons choisi de tuer.* » C'est l'un des thèmes majeurs des *Lettres*. Dans l'éditorial du 24 août, intitulé « *Le sang de la liberté* », il réitère la justification de la lutte armée : « *Le temps témoignera que les hommes de France ne voulaient pas tuer, et qu'ils sont entrés les mains pures dans une guerre qu'ils n'avaient pas choisie.* » (Combat, 149)

<sup>133</sup> « *C'est dans les jours qui viendront, par nos articles successifs comme par nos actes, que nous définirons le contenu de ce mot Révolution. Mais pour le moment il donne son sens à notre goût de l'énergie et de l'honneur, à notre décision d'en finir avec l'esprit de médiocrité des puissances d'argent, avec un état social où la classe dirigeante a trahi tous les devoirs et a manqué à la fois d'intelligence et de cœur.* » (Combat, 143)

L'« *honneur* » est associé à la nécessité de la « *justice* » et du « *bonheur* ». <sup>134</sup> La dernière phrase, hyperhypotaxique, reprend la nécessité des valeurs morales et inscrit clairement, en apodose, la tonalité épique, en revendiquant, à la fois, la jeunesse et la grandeur : « *Et c'est par la sauvegarde ou la création de ces valeurs, par la destruction sans faiblesse d'institutions et de clans qui se sont attachés à les nier, par l'esprit révolutionnaire issu de la résistance, que nous donnerons au monde et à nous-mêmes l'image et l'exemple d'une nation sauvée de ses pires erreurs, surgissant de cinq années d'humiliations et de sacrifices avec le jeune visage de la grandeur retrouvée.* » (Combat, 144) La tonalité épique se fait entendre dans des appels à l'insurrection, notamment dans l'éditorial du 23 août. Cet article au titre intertextuel permet de faire coïncider, de manière implicite, les forces de résistance et l'action des Républicains espagnols pendant la guerre civile : « *Ils ne passeront pas.* » (Combat, 147) La valeur commune des deux mouvements insurrectionnels est posée en exorde sous la forme d'une double interrogative oratoire : « *Qu'est-ce qu'une insurrection ?* » et « *Qu'est-ce que le peuple ?* » (Ibid.) Cette valeur, c'est la fierté, « *C'est ce qui dans une nation ne veut pas s'agenouiller.* » (Ibid.) La coïncidence entre la notion de peuple et la fierté met en place une nouvelle conception des valeurs épiques. Le courage, l'action, l'honneur et l'engagement ne sont plus l'apanage d'une élite. Le combat n'est plus désormais le privilège des nobles, il appartient aux humbles. <sup>135</sup> Camus condense cette position dans une formule incisive : « *Une nation vaut ce que vaut son peuple.* » (Ibid.) L'évocation des combats se teinte de lyrisme dans l'éditorial du 24 août intitulé « *Le sang de la liberté* ». <sup>136</sup> L'événement semble prendre place sur une scène de théâtre : « *Dans cet immense décor de pierres et d'eaux, tout autour de ce fleuve aux flots lourds d'histoire, les barricades de la liberté se sont dressées.* » (Combat,

<sup>134</sup> La nécessité du bonheur est un souci permanent dans la pensée et dans l'œuvre de Camus. Elle est ici associée et comme justifiée par des valeurs morales. Il faut noter cependant que cet appétit de bonheur n'appartient pas à l'univers épique.

<sup>135</sup> La notion de « *race* » apparaît pourtant dans l'article : « [...] *nous ne sommes pas d'une race à nous mettre à genoux* ». (Combat, 48) Camus semble victime ici d'un poncif qui associe les valeurs épiques à la race. Pourtant il est assez peu cohérent de valoriser le « *peuple* » et d'évoquer la « *race* », le peuple étant le plus souvent le résultat d'un métissage. Le terme « *race* » est certainement à comprendre au figuré ou comme un substitut du mot « *nation* ». On connaît également le goût de Camus pour l'utopie du sang espagnol mais il est étonnant qu'après les excès du nazisme en ce qui concerne la race aryenne, on ose encore faire appel à ce concept. Cependant la fin de l'article rétablit les valeurs essentielles de l'éthique camusienne : la responsabilité et la lucidité tant dans les temps de victoire que dans les périodes d'humiliation : « *Quoiqu'on veuille encore nous en faire douter, nous savons aussi que nous sommes une nation majeure. Et une nation majeure prend toutes ses destinées en main, dans l'orgueil comme dans la honte.* » (Ibid.)

<sup>136</sup> Cet éditorial est le premier texte repris dans *Actuelles*. Il ne porte pas de titre. Il est placé sous la rubrique « La Libération de Paris ».

149) L'épopée suppose la recherche de la justice et de l'équité et se gagne par le courage, l'abnégation et le sang. À cet égard, le titre de l'article est programmatique. Dans l'éditorial « *La nuit de la vérité* » (Combat, 151), la guerre apparaît comme une explosion de joie populaire et provoque, chez le journaliste, une salve d'expressions lyriques. Camus s'abandonne à la joie de chanter la victoire dans une effusion de sentiments et de figures de style. Dans une même proposition parataxique et oxymorique, « *cris* » et « *fleurs* » sont associés.<sup>137</sup> Dans la phrase suivante, « *les balles* » et « *les étoiles de toujours* » remplissent le ciel de Paris.<sup>138</sup> Le temporel et l'intemporel fusionnent, le monde des hommes et l'univers cosmique se rejoignent dans cette frénésie de guerre, dans cette promesse de paix. L'implication charnelle dans le combat va de pair avec une volonté de pouvoir, enfin, parler vrai, juste et fort après ces années de silence imposé. Les valeurs épiques traditionnelles laissent la place à une éthique plus contemporaine, le droit de parole. Le journaliste revendique clairement cette exigence : « *Paris se bat aujourd'hui pour que la France puisse parler demain.* » (Combat, 149) Ainsi les valeurs guerrières trouvent-elles leur justification à la fois dans la recherche de la justice, la morale et la grandeur et dans le souci de la libre expression. Le journal *Combat* restituait les silences du temps de l'Occupation, il peut désormais faire entendre les cris de joie et les cris de guerre, et surtout les voix qui ne tremblent pas.<sup>139</sup> Après avoir chanté la libération de Paris, Camus célèbre l'armistice signé le 8 mai 1945. Entre le mois d'août 44 et le mois de mai 45, le journaliste a connu désenchantements, désillusions et découragements. Mais la capitulation de l'Allemagne réactive son désir d'être la voix du peuple, de célébrer la victoire, de restituer les cris de joie et de rappeler les souffrances passées et celles de ceux qui sont encore dans l'attente d'un déporté ou d'un disparu : « *Au sein même des voix confuses et exaltées de tout un peuple, quelle voix solitaire pourrait s'élever, qui soit sûre de donner son sens à ce grand cri de liberté et de paix.* » (Combat, 490) Cette voix, Camus la fait sienne. Son devoir de journaliste, dit-il, est de « *parler au nom de tous.* » Cette phrase entre en résonance avec la voix de Rieux qui, à la fin de *La Peste* s'exprime ainsi : « *Quand il se trouvait tenté de mêler directement sa voix aux*

---

<sup>137</sup> « *Tandis que les balles de la liberté sifflent encore dans la ville, les canons de la libération franchissent les portes de Paris, au milieu des cris et des fleurs.* » (Combat, 151)

<sup>138</sup> « *Dans la plus belle et la plus chaude des nuits d'août, le ciel de Paris mêle aux étoiles de toujours les balles traçantes, la fumée des incendies et les fusées multicolores de la joie populaire.* » (Ibid.)

<sup>139</sup> Allusion à la voix du général de Gaulle, *Combat* du 26 août, cité par Roger QUILLIOT dans la notice critique de l'édition de La Pléiade, *op.cit.*, p.1493

*mille voix des pestiférés, il était arrêté par l'idée qu'il n'y avait pas une de ses souffrances qui ne fût en même temps celle des autres, et que dans un monde où la douleur est si souvent solitaire, cela était un avantage. Décidément, il devait parler pour tous.* » (TRN, 1469) Les réflexions de Rieux sur la nécessité de parler au nom de tous, mais aussi sur l'obligation de taire une certaine intimité, peuvent exemplifier le statut du Camus journaliste qui se vit certainement, à l'instar du héros de *La Peste*, comme un chroniqueur pudique : « *Pour être un témoin fidèle, il devait rapporter surtout les actes, les documents et les rumeurs. Mais ce que, personnellement, il avait à dire, son attente, ses épreuves, il devait les taire.* » (TRN, 1470) Les bouches sont dites « *bouleversées* » (*Ibid.*) Le peuple se trouve soudain réuni dans un seul cri de joie, dans une seule voix : « *Et c'est ainsi que le jour de la liberté est celui d'un cri sans cesse répété par des millions de voix.* » (Combat, 492) La libération de la parole fait rejaillir la tonalité lyrique. C'est ainsi qu'aux voix unifiées des hommes libérés viennent s'ajouter les forces vives de la nature : « *Aux quatre coins de la ville, les eaux des fontaines, soudain revenues après tant d'années, bondissaient hier vers le ciel doré de chaleur.* » (*Ibid.*)<sup>140</sup> La Libération et la paix se reflètent dans l'harmonie et la force retrouvées des éléments primordiaux.

### **Les temps confus de la polyphonie**

#### **INTERTEXTUALITÉS**

Chacun, dans un monde nouveau, de justice et de respect, doit pouvoir s'exprimer librement. Camus a revendiqué cette position dans tous les temps de censure, qu'il s'agisse d'une censure d'extrême-droite de l'époque de la municipalité Rozis ou de la censure militaire du temps de l'Occupation.<sup>141</sup> Penser, parler, écrire supposent toujours, chez Camus, la prise en considération de la voix d'autrui. De très nombreux articles et éditoriaux ont pour *incipit* la citation d'un propos tenu lors d'un meeting ou une voix entendue, diffusée, reproduite dans un autre quotidien. Sa voix se double de multiples autres voix. Parfois ses articles se nourrissent d'intertextualité explicite. Parfois ils présentent des aspects dialogiques, lorsque les voix

<sup>140</sup> Notons que l'on s'éloigne ici du ton neutre et objectif du chroniqueur évoqué par Rieux.

<sup>141</sup> Signalons que, dans un article de *Combat* écrit bien après la Libération, Camus s'offusquera, une nouvelle fois, contre les effets néfastes d'une censure très insidieuse émanant des autorités militaires.



d'autrui sont utilisées comme support de joutes oratoires, ou polyphoniques, lorsque les voix sont absorbées par celle du jeune journaliste.

Camus joue de l'intertextualité lorsque ce procédé enrichit son propos et l'inscrit dans une famille de pensée. Dans l'article du 30 août 1944, c'est tout naturellement qu'il reprend l'œuvre de Malraux intitulée *Le Temps du mépris*. On se souvient que la jeune troupe algéroise avait choisi de monter cette pièce après la visite de Malraux à Alger et que le jeune auteur avait reçu un accord à la fois lapidaire et encourageant du romancier. Il est intéressant de noter également que Camus a déjà écrit un article dans *Soir Républicain* portant le même titre.<sup>142</sup> Il semble donc que cette expression trouve un tel écho dans l'esprit de Camus qu'il l'ait adoptée, intégrée à son œuvre et à sa pensée. Il l'a assimilée. Mais son honnêteté et sa fidélité l'amènent à se référer explicitement à Malraux : « *En 1933 a commencé une époque qu'un des plus grands parmi nous a justement appelée le temps du mépris.* » (Combat, 157) De même, dans l'article « La nuit de la vérité » édité le 25 août 1944, Camus évoque les journées de lutte et de liesse populaire de la libération de Paris. Il rappelle le courage de ceux qui ont combattu pendant l'Occupation et évoque « *la grande fraternité virile de ces années* ». (Combat, 153) Cette expression est employée par André Malraux dans la préface de son roman *Le temps du mépris*.

Dans l'éditorial du 4 novembre 1944, Camus cite un article que Guéhenno a fait paraître dans *Le Figaro*. Il retranscrit les propos au style indirect et de façon succincte : « *Il y parlait de pureté : le sujet est difficile.* » (Combat, 311) Camus rappelle que l'article du directeur de la revue *Europe* est une réponse à un autre article publié par un jeune journaliste dans lequel celui-ci « *lui faisait reproche d'une pureté morale dont il craignait qu'elle se confondît avec le détachement intellectuel.* » (*Ibid.*)<sup>143</sup> Camus place sa réflexion dans cette imbrication de voix et les résonances sont proches de l'intertextualité. Quand Guéhenno écrit : « *La grande pureté, c'est d'être pur parmi les impurs [...]* », <sup>144</sup> on pourrait penser que cette phrase a été écrite par Camus. Le souci de trouver une voie de pureté dans un monde d'imperfection, « *au milieu du monde, écrit Guéhenno, à la direction d'un grand journal, à la tribune d'une assemblée, c'est d'affronter les hommes, les sectes, les partis, de concevoir à*

---

<sup>142</sup> *Fragments d'un combat*, II, pp.756-757

<sup>143</sup> Dans un article intitulé « *Sur la pureté* », paru dans *Le Figaro* du 2 novembre, Guéhenno répond aux reproches du journaliste communiste Gilbert Mury qui l'avait attaqué sur sa « *belle âme* », sa « *pureté* », son « *goût pour l'éternité.* »

<sup>144</sup> *Le Figaro* du 2 novembre 1944

chaque instant tout le possible et de l'entreprendre, et de garder quand même la droite voie. Et cette pureté-là [...] n'est ni efficace ni inutile. Non décidément, tous les moyens ne sont pas bons. » (*Ibid.*) Ces thèmes sont ceux qui préoccupent Camus et qu'il développe dans *L'Homme révolté* ou dans *Les Justes*. C'est aussi ce qu'il reprend dans son article sur Guéhenno quand il écrit : « Car il s'agit de faire en effet, le salut de l'homme par des moyens qui restent dignes au milieu d'une histoire qui ne l'est pas. » (*Combat*, 312) Dans de nombreux articles, ce sont les œuvres mêmes de Camus qui entrent en résonance. Dans un article du 30 décembre 1944 consacré à René Hardy,<sup>145</sup> et intitulé « Ne jugez pas », Camus fait appel à la clémence devant les faiblesses et les lâchetés dont les hommes, même les plus courageux, peuvent faire preuve : « Un combattant, après des années de services irréprochables, cède une seconde à la douleur ou à l'angoisse. [...] Pendant de longs mois, il a vécu avec son acte et la pensée de ceux qui payaient de longues souffrances ce court instant où il avait cédé. » (*Combat*, 417) Dans *Carnets II*, à propos de la préparation de son roman *La Peste*, Camus note : « J'essaie de me tenir prêt. Mais il y a toujours une heure de la journée ou de la nuit où l'homme est lâche. C'est de cette heure que j'ai peur. » (C II, 118) Et dans *La Peste*, ces propos sont repris, insérés dans les carnets de Tarrou. (TRN, 1450) Ainsi la voix de Tarrou, préparée en amont dans les notes personnelles, résonne dans celle de Camus journaliste pour craindre la lâcheté de l'homme et revendiquer la clémence.

Parmi les finalités de l'intertextualité, on peut relever le désir de rendre hommage à un auteur, d'assimiler une pensée, de la faire vive dans le temps et dans l'espace, de relier les hommes et les événements. Ce qui a été dit et vécu par un homme à un moment précis de l'histoire et dans un lieu particulier perdure dans une autre voix, dans un espace et un temps différents. C'est la richesse et la complexité de l'art des mots.

Un grand nombre d'articles commence par la citation d'une parole prononcée lors d'un discours ou écrite dans un journal. La réflexion ainsi amorcée aboutit à une réfutation ou à une confirmation de la parole rapportée. Ainsi, le 2 septembre 1944, Camus restitue les paroles prononcées par le secrétaire général du parti socialiste au cours d'un entretien avec le général de Gaulle. Le 1<sup>er</sup> septembre, le journal *Le Populaire* retrace cette entrevue. Camus

<sup>145</sup> René Hardy est un ingénieur de la S.N.C.F. Entré dans la Résistance, il est en contact avec Frenay et avec le mouvement « Combat ». Il fut arrêté lors de la célèbre réunion de Caluire le 21 juin 1943, au cours de laquelle Jean Moulin fut lui-même arrêté et mourut peu après des conséquences de la torture. Hardy reparut quelques temps après. Il dit s'être échappé. Cet événement fut sans suites jusqu'à son arrestation en novembre 44 par la Sécurité militaire. Camus écrit cet article à la veille du procès pour défendre cet homme.

puise dans cette source qu'il cite explicitement : « *Nos camarades du Populaire rendent compte d'une entrevue entre le général de Gaulle et le secrétaire général du parti socialiste.* » (Combat, 166-167) Il restitue, avec prudence, les paroles de Daniel Mayer, secrétaire général du parti socialiste : « *Ce dernier aurait préconisé la formation d'un gouvernement constitué par "un brassage d'hommes anciens assurant la continuité de la République et la solidarité doctrinale du régime avec la démocratie d'hier, et d'hommes nouveaux dont la présence dans le gouvernement assure le rajeunissement manifestement réclamé par le pays."* » (Ibid.) Cette amorce dialogique lui permet de développer sa position politique et sa conception de l'ordre. L'éditorial de Mayer était consacré à ce thème. Camus se montre plus précis et plus exigeant. Il critique l'ordre préconisé par Mayer, à la fois timoré et non exempt de compromis, et donne toute son importance à la place que doit occuper le peuple dans l'élaboration de l'ordre nouveau dans une démocratie authentique.

Si parfois les voix citées forment une harmonie, il arrive aussi qu'elles soient divergentes. Le 8 septembre 1944, Camus cite les paroles que M. d'Ormesson<sup>146</sup> prononça à la suite d'un discours du pape. Nous sommes ici face à un enchaînement de paroles qui n'est que prétexte à une nouvelle réflexion sur la notion de justice. Dans un article du 7 septembre, le journaliste de *Figaro* affirme que seul le christianisme peut permettre la conciliation entre la liberté individuelle et l'organisation sociale. Comme à son habitude, Camus cite explicitement ses sources : l'article débute ainsi : « *Dans Le Figaro d'hier, M. d'Ormesson commentait le discours du pape. Ce discours appelait déjà beaucoup d'observations. Mais le commentaire de M. d'Ormesson a du moins le mérite de poser très clairement le problème qui se présente aujourd'hui à l'Europe.* » (Combat, 176-177) À plusieurs reprises, dans l'article, il cite d'Ormesson : « *M. d'Ormesson est d'avis, cependant que le christianisme a fourni cette solution.* » (Combat, 178) ou encore : « *M. d'Ormesson a raison de penser que le chrétien peut la soutenir* (il s'agit de la constance dans l'effort vers la justice), *grâce à l'amour du prochain.* » (Combat, 179) L'intention polémique est clairement affichée. Le journaliste défend une position intellectuelle capitale pour lui : la possibilité d'une justice séculière, d'une charité laïque, d'un amour terrestre et la conciliation des contraires : « [...] *la dure et merveilleuse tâche de ce siècle est de construire la justice dans le plus injuste des mondes et*

---

<sup>146</sup> D'Ormesson fut ambassadeur de France au Vatican de mai à octobre 1940. Au moment de la Libération il est, avec Mauriac, éditorialiste au *Figaro*.

*de sauver la liberté de ces âmes vouées à la servitude dès leur principe.* » (Combat, 178)

Ainsi la pensée de Camus se construit en s'étayant sur la pensée et la parole d'autrui. Il lui est aisé d'assimiler des pensées étrangères à la sienne, de les citer, de les commenter, de les critiquer, de les mettre à distance ou de s'en nourrir, lui qui élabore sa réflexion dans l'attrait du paradoxe. Il est intéressant de noter que la réaction de d'Ormesson fut extrêmement positive. L'éditorialiste du *Figaro* rend hommage à son confrère dans un article du 11 septembre : « *Le journal Combat – dont les éditoriaux sont d'une si belle tenue – vient de reprendre l'article où je commentais le récent discours du pape. Il a élevé des objections à la thèse que je développais, objections exprimées de façon si intéressante qu'il ne me paraît pas inutile de poursuivre la discussion. Qu'il est réconfortant, d'ailleurs, de pouvoir reprendre enfin de courtoises controverses ! Qu'il est merveilleux d'écrire ce que l'on pense et d'éveiller de vives critiques !* » On retrouve, dans ces propos enthousiastes, ce plaisir de la libre parole qui peut enfin s'épanouir. Plaisir et parfois même nécessité car la parole polémique se substitue aux armes qui tuent. Camus, dans un article du 29 décembre 1944, constate, à propos des interminables débats à la Consultative : « *On y a beaucoup parlé. C'est un reproche qu'on fait généralement aux démocraties. Mais nous n'y souscrivons pas sans quelques nuances. Il faut quelquefois beaucoup parler pour que se révèlent les deux ou trois principes communs qui rendent une action possible. Les dictatures peuvent déclencher cette action plus rapidement, il est vrai, mais il arrive que cela coûte plus cher. Il faut choisir entre l'économie du sang ou celle des paroles.* » (Combat, 412)

### **La polémique avec Mauriac**

Le débat qui s'est amorcé avec d'Ormesson, ce goût pour la joute verbale qui construit la pensée et la société, se prolonge, de façon plus intense et plus tragique, avec Mauriac à propos de la difficile question de l'épuration. La polémique entre les deux hommes, d'abord discrètement allusive, commence à propos de la question de la censure. Camus, le 22 septembre 1944, s'insurge contre la censure et annonce la possibilité de faire paraître des informations de façon clandestine : « *Et nous le disons avec sérénité : l'une de ces façons est de faire paraître dans la clandestinité les nouvelles ou les commentaires politiques que l'on veut censurer. C'est un travail que, d'une façon générale, nous connaissons bien.* » (Combat, 203) Mauriac se montre moqueur, dans le *Figaro* du 24-25 septembre, quand il écrit, sans

citer personne, mais faisant part de ce fait comme d'un anachronisme, que certains lancent un appel à : « *retourner à la presse clandestine.* » Cette réflexion sur la nécessité d'une presse juste et libre est liée à la réflexion sur l'épuration. La polémique qui va s'enflammer avec François Mauriac prend naissance dans un article daté du 11 octobre 1944 dans lequel Camus rappelle les dissensions sur la conception de la presse.<sup>147</sup> Camus annonce de façon péremptoire que le journalisme est le « *seul domaine où l'épuration soit totale, parce que nous avons effectué, dans l'insurrection, un renouvellement complet du personnel.* » (Combat, 245)<sup>148</sup> Les notions d'insurrection et d'épuration sont étroitement liées. Dès 1942, le 1<sup>er</sup> mars, de Gaulle avait dit : « *La libération nationale est inséparable de l'insurrection nationale.* » L'insurrection fut à son apogée en août et septembre 1944, au moment de la libération de Paris. L'épuration qui avait déjà été demandée en mars 1944 par le Conseil National de la Résistance lui succède. Le 18 novembre 1944, une ordonnance crée une Haute Cour de justice chargée de juger les hommes qui avaient assumé les plus hautes charges pendant la période du gouvernement de Vichy. Le 26 décembre 1944, une nouvelle ordonnance crée les chambres civiques chargées de juger « *tout Français qui, même sans enfreindre une règle pénale existante, s'était rendu coupable d'une activité antinationale caractérisée.* »<sup>149</sup> C'est dans ce contexte que prend place la polémique entre Camus et Mauriac. La nécessité de l'épuration est vécue de façon très divergente : certains, comme c'est le cas pour Camus, l'associent à une exigence de justice, d'autres la considèrent comme une fureur vindicative, une volonté effrénée de punir, d'autres enfin comme un acte révolutionnaire. La collaboration intellectuelle est sanctionnée plus sévèrement que la collaboration économique.<sup>150</sup> Si les

<sup>147</sup> Il fait très certainement allusion au premier sujet de litige avec Mauriac quand il écrit : « *La situation de la presse pose des problèmes. Ces problèmes ont été discutés justement par la presse. Et le public a essayé de comprendre, quelquefois impatient et quelquefois inquiet. Apparemment, cela faisait un peu querelle de famille [...].* » (Combat, 244)

<sup>148</sup> On retrouve le souci récurrent de Camus sur le renouvellement des personnels dans le domaine de la presse et dans celui du pouvoir politique. On se souvient que cette exigence l'opposa à Daniel Mayer, secrétaire général du parti socialiste. Dans l'éditorial du 2 septembre 1944, Camus écrivait déjà : « *Nous sommes perplexes sur ces hommes anciens dont la politique, pour finir, n'a pas été si brillante qu'il faille aujourd'hui marquer notre solidarité avec elle. Beaucoup d'entre eux ont trahi la France, par volonté ou par faiblesse. D'autres, qui ne l'ont pas trahie, ne l'ont pas bien servie. Ils n'ont plus rien à faire parmi nous.* » (Combat, 167)

<sup>149</sup> Les informations historiques sont extraites des articles d'Armel MARIN dans l'*Encyclopaedia Universalis*, articles « *L'épuration* » et « *Le Comité national de Libération* ».

<sup>150</sup> Camus dénonce dans de nombreux articles la collaboration économique et approuve les mesures de répression prises par le gouvernement : les éditoriaux des 26, 27 et 28 septembre 1944 sont consacrés à la condamnation des usines Renault. En effet, une ordonnance communiquée à ce moment-là accélère les poursuites en indignité nationale et organise la confiscation des biens des accusés reconnus coupables. M. Lacoste, ministre de la Production, a annoncé les mesures prises pour l'épuration des entreprises industrielles, et le gouvernement a approuvé la réquisition des usines Renault et la nationalisation des Houillères du Nord et du

industriels sont punis par la confiscation ou la nationalisation de leurs biens, les intellectuels et les journalistes payent de leur vie : Georges Suarez,<sup>151</sup> Robert Brasillach, Henri Béraud, Jean Luchaire, Lucien Rebatet sont condamnés à mort, Charles Maurras est condamné à la réclusion perpétuelle.<sup>152</sup> Dans ce climat de règlement de compte, de haine et de vengeance, Mauriac, dès le 13 octobre 1944, appelle à la prudence, voire à la clémence. Il écrit, dans un article du *Figaro* intitulé « Révolution et Révolution » : « [...] nous exigeons le châtimement des coupables – non celui des suspects ; et nous ne faisons pas bon marché de la vie ni de la liberté des innocents. [...] Si le pays veut l'apaisement, s'il l'exige, le Gouvernement devra s'arrêter dans la voie de l'épuration. [...] Que nos Jacobins alors se consolent, en se rappelant que beaucoup de nos martyrs ont prononcé en mourant des paroles de pardon qui, à travers les bourreaux, atteignaient leurs frères égarés. » Le 15 octobre, de Gaulle, appelant à l'union nationale, avait dit : « [...] beaucoup ont pu se tromper à tel moment ou à tel autre [...] Qui n'a jamais commis d'erreur ? » Dans un article du 17 octobre, Mauriac l'a totalement approuvé. Camus prend position, le 18 octobre 1944, dans un éditorial de *Combat*. L'article est clairement présenté comme une réponse. Le journaliste fait référence, de façon allusive et respectueuse, à son confrère de *Figaro* ainsi qu'à tous ceux qui accèdent à la parole du général de Gaulle : « Quelques Français désireraient qu'on en restât là et, s'ils pensent cela, ce n'est pas toujours pour des raisons impures. Mais la seule réponse à faire est que, pour en rester là, il faut avoir tout fait. » (*Combat*, 264) À la fin de l'article, il se réfère au discours du général : « Lorsque le général de Gaulle demande l'indulgence pour ceux qui se sont trompés, il a raison dans les principes. Mais il faut examiner les applications. » Il reprend le terme « erreur » employé par le général, signale qu'il ne peut s'appliquer à toutes les situations et que le mot « crime » est parfois le seul mot qui convient. Le ton est encore courtois et la

---

Pas-de-Calais, ainsi que la confiscation des profits illicites. Les articles de Camus font écho à ces décisions gouvernementales. Il revient sur ce sujet le 16 novembre, dans un éditorial dans lequel il rend compte de la décision prise par le Gouvernement de confisquer les biens de la Société anonyme Renault. Le 24 décembre, les usines Renault deviendront la « Régie nationale ».

<sup>151</sup> Camus fait allusion à cette condamnation dans l'éditorial du 25 octobre : « Lundi, la première condamnation capitale a été prononcée dans Paris. C'est devant ce terrible exemple que nous devons prendre position. Approuverons-nous ou n'approuverons-nous pas cette condamnation ? Voilà tout le problème et il est affreux. » (*Combat*, 288) Georges Suarez était membre du Parti populaire français, le parti fasciste de Doriot et directeur du journal collaborateur *Aujourd'hui*. Dans ses éditoriaux, on pouvait lire des phrases comme : « La condamnation est un devoir ». Il est exécuté le 9 novembre 1944. Dans *Le Figaro*, W. D'ORMESSON écrira : « Nous avons vu tomber sans trouble un Georges Suarez. » Camus se contentera d'écrire : « Il est possible de faire allusion à M. Stéphane Lauzanne puisqu'il n'a pas été condamné à mort. Il était difficile, au contraire, de faire autre chose que le silence sur le cas de M. Suarez. » (*Combat*, 297)

<sup>152</sup> En 1944, 40 000 Français sont tués par d'autres Français, 400 000 sont incarcérés.

polémique reste respectueuse. Le 19 octobre, Mauriac écrit un article intitulé « La Justice et la Guerre » dans lequel il dénonce le malaise et la confusion qui règnent dans les esprits du peuple français et regrette de constater que la presse unique issue de la Résistance n'est pas apte à rendre compte de la situation et à répondre aux attentes de tous. Cet article provoque, chez Camus, une vive réaction. La riposte intervient dès le lendemain, dans l'éditorial du 20 octobre. Cette fois, Mauriac est cité dès l'*incipit* : « *Nous ne sommes pas d'accord avec M. François Mauriac.* » (Combat, 270) C'est encore un "nous" pluriel et anonyme qui répond à un individu isolé et clairement identifié. La juxtaposition des deux systèmes énonciatifs révèle l'opposition entre deux systèmes axiologiques, l'un fondé sur l'union, le collectif le groupe et l'autre sur l'individu. Camus ne signe pas son éditorial et la réponse que fera Mauriac ne peut donc que s'adresser à l'éditorialiste de *Combat*. Cependant Mauriac sait bien de qui il s'agit et le fait comprendre en écrivant, dans sa réponse du 22-23 octobre : « *Je ne jugerais pas que l'éditorialiste de Combat qui réfute longuement mon dernier article "La Justice et la Guerre" ait très bien compris ma pensée. Je suis encore moins sûr de bien entendre la sienne. [...] Et comme j'ai lieu de croire que l'auteur de l'article est un de mes cadets pour qui j'ai le plus d'admiration et de sympathie et dont je goûte fort, d'habitude, le style sans bavure, me voilà dans un embarras que j'avoue avec ma simplicité et ma naïveté ordinaires.* » L'opposition et l'incompréhension entre les deux hommes s'amplifient. Dans son éditorial du 20 octobre, Camus durcit le ton et dénonce les positions prises par Mauriac dans son article précédent. Il met en cause les propos du journaliste du *Figaro* : « *Il y a certainement un malaise dans les esprits français. Mais nous n'y voyons pas les mêmes raisons que M. François Mauriac.* » ou encore : « *Quoi qu'en pense M. Mauriac, et c'est là que vraiment nous nous séparons de lui, ce malaise, avec ses causes diverse, se fait jour dans cette presse unique dont il se plaint.* » Dans une langue dialogique, il met en scène la voix de l'autre et la sienne propre qui apparaît comme une réponse ou une riposte : « *Non (s'écrie Camus), cette presse n'est pas si unique qu'il paraît. M. Mauriac se plaint qu'elle représente seulement la Résistance, mais nous avons la faiblesse de croire que la Résistance s'identifiait à la France [...]* » Il termine sa période oratoire par une prise à partie du lecteur en utilisant une tournure interrogative : « *[...] et s'il fallait qu'un journal représente autre chose que la résistance du peuple français, que représenterait-il donc ?* » (Combat, 271) En clausule, Camus se montre extrêmement virulent, incisif et violent. Il appelle au châtement et à un renoncement de tout espoir de paix

intérieure : « *Notre conviction est qu'il y a des temps où il faut savoir parler contre soi-même et renoncer du même coup à la paix du cœur. Notre temps est de ceux-là et sa terrible loi, qu'il est vain de discuter, est de nous contraindre à détruire une part encore vivante de ce pays pour sauver son âme elle-même.* » (Combat, 273)<sup>153</sup> Malgré la proclamation assez inattendue de l'inutilité de la discussion, Mauriac répond dans un article de 22-23 octobre en exprimant tout son étonnement devant une telle violence. Il se montre particulièrement habile en mêlant naïveté, maturité et ironie. Il joue le candide quand il fait mine d'être affecté par les propos de son confrère : « *Pas un mot qui ne me blesse.* » Il prône la clémence et la bonté et renvoie Camus à ses apories éthiques : « *Que les doux ne privent pas ce monde de leur douceur !* » Il rappelle son droit d'aînesse, sa sagesse et son expérience d'autres événements historiques : « *Ma naïveté vous fait peut-être sourire ? Que voulez-vous ! Les hommes de ma génération ont grandi dans une Europe frémissante et divisée parce qu'un officier juif expiait au bagne le crime d'un autre.* » Enfin, il souligne, avec beaucoup d'ironie, les paradoxes éthiques de Camus qui emploie une terminologie religieuse en émettant le souhait de « *sauver l'âme* » du pays. Il reprend textuellement le propos de son jeune confrère : « *Mon jeune confrère est plus spiritualiste que je n'imaginai — plus que moi-même en tout cas.* » et renvoie son interlocuteur à son collectif anonyme : « *Il reste des bribes de christianisme mal éliminé chez les jeunes maîtres de Combat.* » L'aîné s'est assurément montré supérieur dans cette joute journalistique en donnant une leçon stylistique et existentielle à son jeune confrère qui s'était emporté avec fougue et confusion. Camus accepte et reconnaît les imprécisions et les facilités qui ont terni l'éditorial du 20 octobre. Il fait amende honorable : « *L'éditorial que Le Figaro met en question, nous l'avons écrit dans l'impatience. Les accusations de François Mauriac contre la presse de la Résistance nous avaient blessées parce que nous les trouvions profondément injustes. Là est le vrai dissentiment.* » (Combat, 287) Avec habileté, il renverse les accusations et rappelle à son confrère qu'il ne s'agit pas de s'opposer sur des points de détail mais sur les questions essentielles, notamment la question de la justice. Il reprend donc, avec un nouvel interlocuteur, le débat amorcé avec d'Ormesson le 5 septembre 1944 et réamorce sa réflexion. L'éditorial est présenté comme un dialogue. Camus fait progresser son

<sup>153</sup> L'intolérance et le refus du dialogue ne sont pas en accord avec l'éthique camusienne. Cette attitude surprend et laisse peut-être imaginer dans quel climat de confusion et de dérégulation se trouvait la France et le peuple français dans ces années-là. Peut-être aussi que la plus grande maturité de Mauriac et son expérience des déchirements antérieurs de la France lui permettent de montrer plus de recul et plus de tolérance. Cependant, Camus reprend et affine sa réflexion dans l'éditorial du 25 octobre. Voir *supra*.



analyse de l'épuration en envisageant le cas concret de la première condamnation capitale, celle de Georges Suarez. On connaît son extrême sensibilité face à cette question. Dans une formulation interrogative, dans laquelle il implique les lecteurs, il se pose donc la question de la légitimité de la peine capitale et exige, par là même, que chacun prenne la mesure de ce que signifie l'épuration : « *Approuverons-nous ou n'approuverons pas cette condamnation ? Voilà tout le problème et il est affreux.* » (Combat, 288) Puis il imagine et formule, donnant ainsi à son argumentaire une forme dialogique, l'objection de Mauriac : « *M. Mauriac dira qu'il est chrétien et que son rôle n'est pas de condamner.* » (Ibid.) Le journaliste utilise la terminologie du journaliste chrétien pour montrer, à son tour, les apories du christianisme. Il avait déjà montré à d'Ormesson que cette religion reposait sur une injustice initiale, la crucifixion d'un innocent comme condition du rachat des péchés du monde. Il montre ici que le sacrifice n'est pas l'apanage du christianisme et que les deux hommes se trouvent dans une situation paradoxale puisque le chrétien refuse le sacrifice alors que celui-ci est le fondement de sa religion tandis que l'homme non-croyant le considère non seulement inéluctable mais encore souhaitable. Il associe les notions de sacrifice et d'épuration en reprenant les termes utilisés dans l'éditorial du 20 octobre qui avaient suscité les remarques moqueuses de Mauriac sur la spiritualité de son jeune confrère : « *La France porte en elle, comme un corps étranger, une minorité d'hommes qui ont fait hier son malheur et qui continueront de le faire. Ce sont les hommes de la trahison et de l'injustice. C'est leur existence même qui pose donc le problème de la justice puisqu'ils forment une part vivante de ce pays et que la question est de les détruire.* » (Combat, 289) Après avoir imaginé une objection possible de Mauriac en utilisant un futur, « *M. Mauriac dira...* », il poursuit en incitant son contradicteur à envisager la question de la justice sans Dieu : « *Mais que M. Mauriac considère le conflit où se trouvent les hommes qui ignorent la sentence divine et qui gardent, cependant, le goût de l'homme et l'espoir de sa grandeur. Ils ont à se taire pour toujours ou à se convertir à la justice des hommes.* » (Ibid.)<sup>154</sup> Il poursuit sa polémique avec Mauriac en prêtant à celui-ci, de façon

---

<sup>154</sup> Cette question d'une éthique sans Dieu est récurrente dans l'œuvre de Camus. Dans un article signé, puis repris dans *Actuelles I*, dans le chapitre « Pessimisme et tyrannie », il écrit : « *En bref, c'est un problème de civilisation et il s'agit de savoir pour nous si l'homme sans le secours de l'éternel ou de la pensée rationaliste, peut créer à lui seul ses propres valeurs.* » (E, 308) Le 20 décembre 1945, dans une interview à *Servir*, Camus précise : « *Je ne suis pas un philosophe. Je ne crois pas assez à la raison pour croire à un système. Ce qui m'intéresse, c'est de savoir comment il faut se conduire. Et plus précisément, comment on peut se conduire quand on ne croit ni en Dieu ni en la raison.* » Plus loin, il développe sa pensée et pose le principe d'une éthique du juste milieu : « *On ne croit plus en Dieu mais on croit à l'histoire. Pour ma part, je comprends bien l'intérêt de la solution religieuse, et je perçois très particulièrement l'importance de l'histoire. Mais je ne*

arbitraire, un jugement axiologique négatif : « *Ce langage est-il si horrible que le pense M. Mauriac ? Certes, ce n'est pas celui de la grâce.* » La suite est une sorte de riposte à la leçon donnée par le journaliste du *Figaro* dans son article « Réponse à *Combat* » du 22-23 octobre. Mauriac affichait, comme une supériorité, son appartenance à la génération qui a connu l'affaire Dreyfus, Camus revendique son appartenance à ce temps présent qui est un temps de complexité, d'injustice et de dérégulation. Il renvoie donc son aîné dans le passé et se présente comme un homme de son temps, luttant avec lucidité et exigence dans un monde « *de sottises et de crimes* ». (*Combat*, 290) Avec ses contemporains ils sont décidés à « *prendre en charge tous leur devoirs, à vivre avec la tragédie de leur siècle et à servir la grandeur de l'homme [...]* » Enfin il justifie son emploi du terme « *âme* » qui avait surpris Mauriac et entraîné une petite moquerie. Et c'est avec beaucoup de sérieux et de gravité qu'il revendique la légitimité de ce mot qui, comme pour la notion de justice ou de sacrifice, n'est pas l'apanage du christianisme : « *Quant à l'âme de ce pays, qui a intrigué M. Mauriac, il la connaît aussi.* » Et de tenter de donner vie à ce mot abstrait en citant « *les yeux de quelques-uns aux jours de l'insurrection.* » et en parlant de « *flamme claire sur le visage des jeunes Français* ». Camus ne craint pas de s'approprier une terminologie le plus souvent dédiée au sacré. Il répond à Mauriac en employant des mots appartenant à l'isotopie religieuse et leur donne une teinte particulière qui est celle de sa pensée personnelle, ouverte et affranchie. Camus n'a pas fui ni démerité. Après avoir reconnu les faiblesses de l'article critiqué par Mauriac, il reprend une à une les remarques et justifie ses positions et le choix de sa terminologie. Il élève le débat en lui donnant l'ampleur et la gravité qu'exige le contexte. Et si Mauriac avait marqué un point face à son cadet en lui donnant une leçon de style, en relevant ce qui lui apparaissait comme des incohérences philosophiques, il retrouve un interlocuteur d'une droiture morale étonnante. Le chrétien s'est montré « spirituel » et a commis une faute de goût. L'incroyant se montre grave et replace le sacré au cœur du temporel. Cet article a certainement irrité Mauriac mais ce qui a ouvertement envenimé le débat n'est pas cette mise au point éthique et stylistique mais un article que Camus consacre à son ami résistant et poète, Leynaud, mort fusillé. Camus est extrêmement touché par la mort du jeune résistant et regrette amèrement qu'une voix comme la sienne ne puisse plus s'exprimer alors que d'autres, moins légitimes,

---

*crois ni à l'une ni à l'autre, au sens absolu. Je m'interroge et cela m'ennuierait beaucoup que l'on me force à choisir absolument entre saint Augustin et Hegel. J'ai l'impression qu'il doit y avoir une vérité supportable entre les deux.* » (E, 1427-1428) C'est aussi la gageure de Rieux dans *La Peste*.

continuent de se faire entendre. Pense-t-il à Mauriac quand il écrit : « *Et d'autres, qui ne sont pas dignes, parlent de cet honneur qu'il avait fait sien, comme d'autres, qui ne sont pas sûrs, parlent au nom du Dieu qu'il avait choisi* ». (Combat, 293) Dans la dernière phrase de l'éditorial Mauriac, à tort ou à raison, se sent visé : « [...] *la mort d'un tel homme est un prix trop cher pour le droit redonné à d'autres hommes d'oublier dans leurs actes et dans leurs écrits ce qu'ont valu pendant quatre ans le courage et le sacrifice de quelques Français.* » (Combat, 293-294) Et malgré ce qu'annonce Camus dans son hommage, « *Qu'on ne craigne rien, nous ne nous servons pas de lui qui ne s'est jamais servi de personne.* » (Combat, 293), Mauriac, dans une « Mise au point » publiée le 29 octobre accuse son jeune confrère de « *se servir d'un jeune mort contre un vieux vivant.* » Les deux hommes pourtant continuent de s'estimer car ils sont conscients, l'un et l'autre d'être exigeants et lucides. Avec Guéhenno, ils connaissent la difficulté de tendre vers la pureté dans un monde impur. Le 7 novembre, dans *Le Figaro* Mauriac écrit un article intitulé « La politique impure ». Il revient sur le thème de la pureté et sur la volonté illusoire de vouloir l'introduire dans la politique : « [...] *introduire la pureté dans ce qu'il y a de plus impur au monde : la politique, se ramène à une lutte sans espoir contre de vieux mensonges* ». Il regrette le règne de la ruse et de la duperie et précise : « *C'est cela qui finit par écarter de la politique les esprits accoutumés aux libres discussions d'idées (comme nous en eûmes ici avec Combat).* » Dans sa péroraison, le journaliste du *Figaro* rappelle le mot de Lacordaire, affirmant que l'on finit par ne plus s'intéresser qu'aux âmes.<sup>155</sup> Camus, dans son éditorial du 8 novembre cite son confrère : « *L'Assemblée consultative ouvre sa séance le jour même où François Mauriac dit sa lassitude de toute politique et son désir de ne plus s'adresser qu'aux âmes. Cette coïncidence est enseignante, parce qu'elle est amère.* » (Combat, 320) Et, comme son confrère, Camus conclut son article par une citation. Mais il ne s'agit pas, bien sûr, de se référer à un penseur chrétien mais à « *un des plus purs amants de la liberté* », Saint-Just, auquel il consacra un long développement dans *L'Homme révolté*.<sup>156</sup> Les propos de Saint-Just, empreints d'amertume, sont cités comme une menace si les hommes d'aujourd'hui ne tiennent pas compte des leçons du passé. Dans ces

---

<sup>155</sup> Citant Lacordaire, MAURIAc se rattache à une conception de la religion qui est née avec Lamennais, maître spirituel de Lacordaire et d'un certain nombre de romantiques catholiques. Il suggère ainsi son désir de voir l'Église s'impliquer dans les affaires du monde, au côté du peuple, et en prônant des idées libérales.

<sup>156</sup> La citation de Saint-Just est la suivante : « *Tout le monde veut bien de la République, personne ne veut de la pauvreté ni de la vertu.* » Cette phrase est tirée de son « Discours du 29 novembre 1792 sur l'accapement des denrées. »

différents articles, tant ceux de Mauriac que ceux de Camus, mais aussi ceux de Guéhenno ou de Wladimir d'Ormesson, la pensée se construit et s'exprime en interaction permanente avec les voix contemporaines et avec celles du passé.

La polémique se poursuit et se durcit à l'occasion de la réforme de la presse menée par le ministre de l'Information, Teitgen. Jusqu'alors, Camus a toujours été favorable à cet ancien Résistant.<sup>157</sup> Mais l'arrêté du ministère qui réduit de vingt-cinq pour cent le tirage des journaux parisiens entraîne la colère de Camus et réactive la polémique avec Mauriac. Camus déplore le manque de vigilance en matière d'autorisation de parution de nouveaux journaux, comme *Le Monde* dont le premier numéro paraît le 19 décembre 1944. Il craint des financements peu clairs qui soumettraient de nouveau la presse aux puissances financières, ce contre quoi il s'est toujours insurgé.<sup>158</sup> Il défend la presse issue de la Résistance, la considérant comme la seule capable de poursuivre le combat et de parler au nom du peuple. Son ton se durcit. Le 1<sup>er</sup> décembre, il parle d'« *offensive contre la Résistance* ». (Combat, 366) Peut-être fait-il allusion à Mauriac quand il écrit, dans le même article : « [...] *nous ne sommes pas si avides de destructions qu'on le dit dans certains milieux.* » (Combat, 368) Dans l'éditorial du 5 décembre, il se montre plus explicite : Et d'approuver cette réalité : « *Bien entendu, nous n'y voyons que des avantages. [...] nous avons tous à y gagner.* » (*Ibid.*) Dans *Le Figaro* des 3-4 décembre, intitulé « La vocation de la Résistance », Mauriac cite l'éditorial de Camus du 1<sup>er</sup> décembre et revient sur la notion d'« *offensive contre la Résistance* ». Il défend la politique de Teitgen en évoquant ses actions dans la Résistance et appelle à la confiance dans les membres du gouvernement. Camus reprend méthodiquement les données de la polémique : « *M. Mauriac nous reproche de déclarer qu'une offensive contre la Résistance se dessine et de considérer en même temps que les mesures prises par deux de nos ministres font partie de cette offensive.* » (Combat, 373) Camus continue en citant Mauriac qui commente Camus :

<sup>157</sup> Dans l'éditorial du 10 septembre 1944, Camus commente favorablement la constitution du nouveau gouvernement en précisant, dans un trait satirique, que « *jusqu'ici, les hommes politiques prenaient les ministères et on essayait ensuite de les persuader de prendre leurs responsabilités. Mais voici des hommes qui ont pris des responsabilités avant de prendre des ministères [...]* » (Combat, 183) Et de faire une allusion aux prouesses de ces hommes durant le temps de la lutte clandestine : « *C'est ainsi que la France peut citer parmi ses titres de fierté un ministre qui vient à peine de quitter le maquis breton et un autre qui n'est à son poste que parce qu'il s'est enfui, par le toit d'un wagon, du train qui le déportait en Allemagne.* » (*Ibid.*) Cet homme n'est autre que Pierre-Henri Teitgen.

<sup>158</sup> Dans un éditorial du 16 décembre, signé AC, Camus écrit : « [...] *ce que nous attendons depuis déjà longtemps, c'est que le gouvernement (en l'occurrence le ministère de l'Information) donne à la presse un statut qui, par le jeu de deux ou trois dispositions essentielles, la garantisse contre la domination de l'argent.* » (Combat, 391-392)

« *Selon lui, nous ne devrions pas critiquer les ministres issus de la Résistance.* » (*Ibid.*) Il émet son jugement personnel : « *Nous pensons, au contraire que nous devons le faire.* » (*Ibid.*) Puis il poursuit en s'opposant de nouveau aux propos employés par son confrère : « *Car il s'agit seulement de critiques et non, comme le dit M. Mauriac, d'accusations.* » (*Ibid.*) La suite de l'éditorial s'adresse à Mauriac : « *M. Mauriac ne doit pas ignorer que les ministères sont encore encombrés d'hommes qui n'ont de républicain que l'emploi.* » (*Ibid.*) Il stigmatise son opposition : « *En somme, ce qui nous sépare de M. Mauriac, c'est qu'il trouve que le gouvernement a fait assez en politique intérieure, et que nous ne le pensons pas.* » (*Combat*, 374) Il amène Mauriac à penser comme lui, anticipant sur ses positions et sa parole future : « *M. Mauriac y verrait comme nous-mêmes un avantage.* » (*Ibid.*) Il s'agit d'accréditer l'idée qu'une politique exigeante pourrait éviter une nouvelle Commune. Puis il en appelle à la compréhension de son confrère, souhaitant l'amener à partager son point de vue sur les hommes de la Résistance. Il affirme « *que tous les résistants ne sont pas des héros et des saints* » (*Combat*, 375), feint de s'interroger : « *Est-ce une raison pour condamner tout ce qu'ils ont fait et concevoir un sentiment excessif de leurs tares et de leurs maladroites ?* » (*Ibid.*) et anticipe une nouvelle fois sur l'assentiment supposé de son interlocuteur indirect : « *Nous savons que M. Mauriac ne le pensera pas.* » (*Ibid.*) Après la dialectique, il fait appel au cœur ; il utilise la voix de Mauriac, cette fois pour l'accréditer, mais en lui donnant une finalité différente : « *Ce jeune visage de la France, dont M. Mauriac a parlé avec tant de juste émotion, qu'il ne doute pas que nous le connaissions aussi. C'est, au contraire, pour le maintenir au-dessus du chaos, pour le préserver des blessures inguérissables que nous lui souhaitons, aujourd'hui, la sévérité intelligente qui le rendra pour longtemps respectable.* » (*Ibid.*) Le 5 janvier 1945, le débat sur l'épuration reprend avec plus d'amertume et de désillusion. Camus tente d'expliquer sa position sur la notion d'une « *justice rapide* ». L'aporie de Camus est d'avoir souhaité une justice humaine, fondée sur la conscience et indépendante de la loi. Il justifie cette position en expliquant que les hommes qui ont trahi n'ont pas désobéi à la loi. Pour les punir, on ne peut donc recourir à la loi existante. Il fallait en créer une autre, rétroactive et limitée dans le temps. Cela seul aurait permis de débarrasser « *la France d'une honte qui dure encore.* » (*Combat*, 432) Camus appelle cette loi une « *loi d'honneur* ». On devine les dérives possibles de ces lois d'exception. On sait aussi les dérives qu'a connues l'épuration et que Camus déplore en exorde dans ce même éditorial. Le ton général est

désabusé : « *On s'habitue à tout, même à la honte et à la bêtise.* » (Combat, 433) L'heure est au constat d'échec : « *Maintenant, il est trop tard.* » (Combat, 432) Le trait final rappelle, de façon ironique, condescendante et amère, la position de Mauriac qui est présentée ici comme un pis-aller : « *M. Mauriac a raison, nous allons avoir besoin de la charité.* » (Combat, 433) Il fait ainsi allusion, sans esprit de nuance, à un article du *Figaro* publié le 14 décembre 1944, dans lequel Mauriac écrivait : « *Heureux ceux qui croient qu'au-dessus de l'ordre de la politique règne l'ordre de la charité.* » Mauriac réagit vivement à ce trait désabusé dans lequel il se trouve impliqué. Il écrit un article intitulé « Le mépris de la charité » publié les 7-8 janvier dans lequel il retrouve le ton critique et moqueur qui avait caractérisé les échanges polémiques à la fin du mois d'octobre 44 : <sup>159</sup> « *Quel dommage que notre jeune maître, qui a des clartés sur tout, n'ait pas daigné nous en fournir aucune sur cette loi faute de laquelle, nous dit-il, "nous allons avoir besoin de dérisoires consolations". Et il ajoute, avec le sourire supérieur que l'on devine : "On voit bien que M. Mauriac a raison : nous allons avoir besoin de la charité."* »<sup>160</sup> Ainsi, Mauriac cite sa propre phrase, en l'empruntant à un article de Camus qui l'avait lui-même citée. La volonté de clarté et d'exigence, de lucidité, d'objectivité et de respect est en butte à la confusion et au désarroi. Les voix perdent de leur clarté en même temps que les esprits sont assaillis par la complexité des temps.

Ce désenchantement s'accroît dans le dernier article de cette longue et complexe polémique.<sup>161</sup> En effet, Camus répond à Mauriac, le 11 janvier, dans un article encadré, doté d'un titre et signé Albert Camus.<sup>162</sup> Cette présentation inhabituelle laisse supposer l'importance que le journaliste et l'équipe de *Combat* lui accordent. C'est avec franchise que Camus commence son article : « *M. Mauriac vient de publier sur le mépris de la charité un article que je ne trouve ni juste ni charitable.* » (Combat, 438) Il regrette le ton moqueur de Mauriac, sans se souvenir, semble-t-il, que lui-même avait usé d'un ton condescendant en faisant appel

<sup>159</sup> Cf. *supra* pp.20 et suivantes.

<sup>160</sup> Dans ce même article, MAURIAc prend la défense de Duhamel que Camus avait très violemment critiqué, dans un billet satirique, signé Suétone, intitulé « *Le treizième César* », en date de 1<sup>er</sup> janvier 1945.

<sup>161</sup> Camus constate que « *les meilleurs et les pires d'entre nous ont parlé pendant des mois, sans que rien fût éclairci qui nous importe vraiment.* » (Combat, 438-439) Il ajoute : « *Je n'aurais pas répondu si je n'avais pas le sentiment que cette discussion, dont le sujet est notre vie même, commence à tourner à la confusion.* » (*Ibid.*)

<sup>162</sup> Le fait est suffisamment rare pour qu'il mérite d'être signalé : Camus signe son article de son nom et insiste sur cette exceptionnelle appropriation du discours : « *Et puisque je suis visé personnellement, je voudrais, avant d'en finir, (Camus, malade, va interrompre ses activités journalistiques pendant plusieurs mois, ce qui met un terme à la polémique avec son confrère du Figaro) parler en mon nom et essayer une dernière fois de rendre clair ce que j'ai voulu dire.* » (Combat, 439)

à l'inévitable charité comme seul recours face aux exactions sauvages qui ensanglantent la France. Cet article est une ultime mise au point. Camus encore une fois n'hésite pas à anticiper sur la pensée et la parole de son contradicteur en lui faisant employer un mot que ce dernier n'a jamais encore prononcé dans cette longue joute verbale. Camus précise qu'il s'autorise cette licence : « *Pour tout dire j'attends qu'il dise ouvertement qu'il y a une justice nécessaire. En vérité, je ne crois pas qu'il le fera : c'est une responsabilité qu'il ne prendra pas. M. Mauriac qui a écrit que notre République saurait être dure, médite d'écrire bientôt un mot qu'il n'a pas encore prononcé et qui est celui de pardon.* » (Combat, 440) Le pardon n'est pas, pour Camus, une position acceptable dans son engagement citoyen. Une société ne peut se construire, selon lui, que dans l'indispensable justice humaine qui nécessite que les hommes payent, sur cette terre, les fautes qu'ils ont commises. Il réitère son respect du christianisme et sa réalité existentielle de ne pas appartenir à cette race d'homme sauvée par la mort du Christ : « [...] *nous sommes quelques-uns dans ce monde persécuté à avoir le sentiment que si le Christ est mort pour certains, il n'est pas mort pour nous.* » (Combat, 441) Sans espoir de justice ni de charité divine, l'homme est seul maître de son destin.<sup>163</sup> En clausule, Camus se montre tranchant et péremptoire. Il s'adresse à Mauriac pour stigmatiser le différend : « [...] *je puis dire à M. Mauriac que nous ne nous découragerons pas et que nous refuserons jusqu'au dernier moment une charité divine qui frustrerait les hommes de leur justice.* » (Combat, 442) Le litige peut donc se résumer à cette tension, appréhendée par les deux hommes comme contradictoire, entre la justice et la charité. L'âge respectif des deux hommes et leur expérience personnelle de l'Histoire peuvent expliquer, partiellement, leur différence de position. Jeanyves Guérin explique le point de vue de Mauriac en rappelant que cette génération a été marquée par l'affaire Dreyfus : « *L'idée qu'un innocent puisse souffrir d'une erreur judiciaire hante le lecteur du dreyfusard Péguy.* »<sup>164</sup> Il souligne aussi une probable incompréhension de Camus face à la stratégie argumentative de Mauriac. En effet, si ce dernier s'appuie sur des métaphores évangéliques ou sur des figures de saints, il n'en est pas moins soucieux du bien des hommes dans l'immédiateté réelle du siècle. Camus s'est peut-être laissé abuser par une langue nourrie de culture chrétienne, par cette voix qui fait entendre la voix du Christ, celle de sainte Thérèse d'Avila, celle de Pascal ou de Bossuet. Camus se

---

<sup>163</sup> Cette position de Camus à l'égard du christianisme, respect et sentiment d'exclusion, se retrouve dans ses œuvres de fiction, *La Peste* ou *La Chute* par exemple.

<sup>164</sup> Jeanyves GUÉRIN, *Camus, portrait de l'artiste en citoyen*, Éditions François Bourin, 1993, p.47

construit en s'opposant et refuse d'entendre, derrière l'apparat nourri de religiosité, la voix d'un homme soucieux d'éviter « *une épuration incontrôlée* »<sup>165</sup> et qui « *refuse toute issue révolutionnaire à la Libération. Les maximalistes sont à ses yeux des fauteurs de guerre civile.* »<sup>166</sup> Le 30 août 1945, indépendamment de toute polémique, Camus écrit sèchement : « *On nous excusera de commencer aujourd'hui par une vérité première : il est certain que l'épuration en France est non seulement manquée, mais encore déconsidérée. Le mot d'épuration était déjà assez pénible en lui-même. La chose est devenue odieuse.* » (Combat, 594) L'article annonce le désenchantement face aux incohérences de la justice qui condamne à huit années de travaux forcés René Gérin, auteur pacifiste, alors qu'elle ne sanctionne Albertini, recruteur de la Légion des Volontaires contre le bolchevisme, qu'à cinq années de la même peine. La justice ne fut ni ferme ni équitable. Les intellectuels ont payé bien plus cher que les industriels mieux protégés. Les politiques « retournent leur veste ». Ces apories de l'Histoire amènent Camus à nuancer sa volonté de voir s'instaurer une justice prompte et efficace. En janvier 45, il signe, aux côtés de Mauriac, la pétition qui demande la grâce de Brasillach. Le 5 décembre 1946, il adresse au Garde des Sceaux une lettre dans laquelle il prend la défense de deux journalistes condamnés à mort alors même qu'il les juge coupables.<sup>167</sup> Il explique : « *J'ai longtemps cru que ce pays ne pouvait pas se passer de justice. Mais je ne vous offenserai pas, ni personne autour de vous, en disant que la justice depuis la Libération s'est révélée assez difficile pour que nous ne sentions pas maintenant que toute justice humaine a ses limites et que ce pays, finalement peut aussi avoir besoin de pitié.* » (E, 1887) Ainsi, si la polémique avec Mauriac a fini par entrer dans le silence, la réflexion a continué dans l'esprit de Camus, qui, peu à peu, se rapproche de son aîné. En 1948, le journaliste de *Combat* prononce un exposé au couvent des dominicains de Latour-Maubourg. Cet exposé est jugé important par Camus lui-même puisqu'il l'inclut dans *Actuelles I* sous le titre : « *L'incroyant et les chrétiens.* » Il évoque clairement la polémique qu'il eut avec Mauriac et revient sur ses positions : « [...] *il y a trois ans, une controverse m'a*

<sup>165</sup> *Ibid.* p.51

<sup>166</sup> *Ibid.*

<sup>167</sup> « *Mon intention n'est pas de diminuer la faute de Rebatet et de son compagnon. Si je puis me permettre une allusion personnelle, vous m'avez rencontré à un moment où nous tenions ces journalistes pour des ennemis mortels qui, sans aucun doute, n'auraient pas ménagé nos propres vies. Vous savez donc que rien, ni dans ces écrivains ni dans ces hommes, n'a jamais fait naître en moi quoi que ce soit qui ressemble à de l'indulgence. Pour tout dire, comme vous et comme la Cour de Justice, je les juge coupables.* », adresse au Garde des Sceaux, *Réflexions sur la guillotine*, commentaires. (E, 1886-1887)



*opposé à l'un de vous et non des moindres. La fièvre de ces années, le souvenir difficile de deux ou trois amis assassinés, m'avaient donné cette prétention (d'être en possession de la vérité). Je puis témoigner cependant que, malgré quelques excès de langage venus de François Mauriac, je n'ai jamais cessé de méditer ce qu'il disait. Au bout de cette réflexion, [...] j'en suis venu à reconnaître en moi-même, et publiquement ici, que, pour le fond, et sur le point précis de notre controverse, M. François Mauriac avait raison contre moi.* » (E, 371-372)

Ainsi, l'effervescence liée à la Libération a entraîné une salve de voix entremêlées dont Camus se fit l'écho en même temps qu'il y participe, dans cette période dense et complexe de notre histoire. Ces imbrications de voix, cette riche polyphonie, les effets dialogiques qui permettent de prendre en considération le point de vue de l'autre, les intertextualités qui intègrent l'œuvre d'un confrère ou la sienne propre quand il s'agit d'intertextualité interne, tout ceci a été comme absorbé par le doute et la confusion. Dans un premier temps, les tout premiers mois après la libération de Paris, Camus, porte-parole de la voix du peuple, a voulu un nouveau langage pour une nouvelle presse dans un nouveau monde. Ce sont les temps épiques d'une société qui renaît de ses cendres et qui ne peut que relever le défi de se rebâtir dans la force, la beauté et la vérité. Il rend compte de la complexité de ce nouveau monde en gestation en inscrivant sa voix dans celles des autres, politiques, écrivains, journalistes. Désirant l'ouverture et l'échange, prônant la richesse du dialogue, il finit pourtant par glisser dans une parole parfois polémique, souvent péremptoire et même prédicative. Il a pourtant perçu le danger de ce passage insidieux du moraliste au moralisateur : « *À vouloir le mieux, on se voue à juger le pire et quelque fois aussi ce qui est moins bien. Bref, on peut prendre l'attitude systématique du juge, de l'instituteur ou du professeur de morale. De ce métier à la prétention ou à la sottise, il n'y a qu'un pas.* » écrit-il dans un article du 22 novembre 1944. (Combat, 344-345) Il a fait l'amère expérience d'une pensée marginale sur la question algérienne : « *Persuadons-nous bien qu'en Afrique du Nord comme ailleurs, on ne sauvera rien de français sans sauver la justice. Ce langage, nous l'avons bien vu, ne plaira pas à tout le monde. Il ne triomphera pas si aisément des préjugés et des aveuglements.* » (Combat, 551) Il ne comprend pas les hypocrisies politiques sur la réalité de l'Espagne franquiste. Il s'afflige

de voir l'Europe se déchirer.<sup>168</sup> Il s'inquiète devant la naissance de l'ère atomique.<sup>169</sup> Il exprime ses découragements, il énonce un amer désenchantement. Sa générosité réside dans son désir de donner une voix à ceux qui n'en ont plus, comme à son ami Leynaud, ou comme aux républicains espagnols si peu entendus « *Ce peuple a droit à la parole*, écrit Camus, le 7 septembre 1944, en clausule de son article "Nos frères d'Espagne". *Qu'on la lui donne une seule minute et il n'aura qu'une voix pour crier son mépris du régime franquiste et sa passion de la liberté.* » (Combat, 176) Sa force est aussi dans sa capacité à l'autocritique : « *Un journaliste qui, relisant son article publié, ne se demande pas s'il a eu raison ou tort, qui ne connaît à ce moment ni doute ni scrupule, et qui, certains soirs, ne désespère pas d'être à la hauteur de ce travail absurde et nécessaire qu'il poursuit au long des semaines, un journaliste enfin qui ne se juge pas lui-même tous les jours n'est pas digne de ce métier et porte à ses yeux et à ceux de son pays la plus lourde des responsabilités.* » (Combat, 298)<sup>170</sup> Et aussi, paradoxalement, dans sa capacité de silence, sa pudeur, sa prudence. Sa déontologie consiste à s'efforcer de toujours croire en l'homme quand tout le conduit à désespérer. Sa position axiologique est de « *garder pour soi son amertume* ». (Combat, 426) Camus prêche dans le désert et sa voix se perd dans les apories du temps.

### **Espagne, entre République et Franquisme**

Nouvellement nobélisé, Camus dédie son discours à son maître Louis Germain et accorde une conférence de presse aux républicains espagnols. Cette double attention signale une fidélité à la France laïque qui lui a offert les outils pour aiguïser son talent et accéder à la culture et une fidélité à l'Espagne qui est la terre de ses origines.<sup>171</sup> Il rappelle la fraternité en évoquant les liens de sang qui l'unissent aux exilés espagnols à qui il s'adresse dans cette

<sup>168</sup> Cf. article « *Images de l'Allemagne occupée* » publié dans *Combat magazine* du 30 juin - 1<sup>er</sup> juillet 1945 : « *Il y avait là deux mondes que je ne pouvais raccrocher l'un à l'autre et j'y voyais l'image des déchirements de cette malheureuse Europe, partagée entre ses victimes et ses bourreaux, à la recherche d'une justice pour toujours incompatible avec sa douleur.* » constate-t-il à l'occasion d'un voyage en pays rhénan. (Combat, 560)

<sup>169</sup> Tous les journalistes ont fait preuve d'un véritable aveuglement devant l'ampleur de l'événement, fascinés par les seuls aspects techniques. MAURIAC a eu l'intuition d'une « *angoisse universelle* » et a dénoncé le « *génie de la destruction* ». (*Le Figaro* du 10 août 45) Camus, plus incisif écrit, le 8 août 1945 : « *Nous nous résumerons en une phrase : la civilisation mécanique vient de parvenir à son dernier degré de sauvagerie. Il va falloir choisir, dans un avenir plus ou moins proche, entre le suicide collectif ou l'utilisation intelligente des conquêtes scientifiques.* » (Combat, 569)

<sup>170</sup> En août 1951, il déclare dans un entretien accordé à *Caliban* sur la presse en général et sur *Combat* en particulier : « *La profession de journaliste est une des plus belles que je connaisse, justement parce qu'elle vous force à vous juger vous-même.* » (E, 1565)

<sup>171</sup> Sa mère, née Sintès, est d'origine espagnole.

allocution.<sup>172</sup> Cette conférence, prononcée le 22 janvier 1958, est reproduite par *Preuves*, sous le titre : « *Ce que je dois à l'Espagne.* »

Cette dette envers l'Espagne s'est tissée tout au long de sa vie d'homme et d'artiste. En 1936, déjà, il écrit « Amour de vivre » publié dans le recueil *L'Envers et l'Endroit*. (E, 41-45) Il évoque là un voyage aux Baléares qui lui a permis d'entrer en contact avec le peuple espagnol, sa fougue, ses excès, sa sensualité et son goût du paradoxe. Ces traits sont, tout au moins, ce que le jeune auteur décrypte dans cet univers hispanique. En 1937, dans une conférence inaugurale à la Maison de la culture, il intègre l'Espagne dans l'ensemble plus vaste des pays méditerranéens. Sa finalité est de montrer l'importance et l'originalité des pays méditerranéens dans l'équilibre politique du monde et dans le domaine de l'art. Par ailleurs, il écrit des articles journalistiques, d'abord à *Alger Républicain* en 1938, puis à *Combat* entre 1944 et 1948, enfin à *L'Express* en 1955, dans lesquels il dénonce le régime franquiste. Il préface un recueil collectif intitulé *L'Espagne libre*. (E, 1604) Il justifie, à l'attention de Gabriel Marcel, son choix d'avoir situé *L'État de Siège* en Espagne et non dans un pays de l'Est.<sup>173</sup> En 1949, il intervient en faveur de Marcos et, en octobre 1956, en faveur de Comerora condamné à mort par les tribunaux franquistes. Il rend hommage à Madariaga (E, 1802-1809)<sup>174</sup> et, avant lui, à Ortega y Gasset,<sup>175</sup> à Unamuno<sup>176</sup> et aux grands noms de

<sup>172</sup> Camus justifie sa présence à cette conférence en faisant allusion à ses origines : « [...] parce qu'il y a parmi vous des hommes de mon sang. » (E, 1905)

<sup>173</sup> Camus à *Combat*, *op.cit.*, pp.681-689

<sup>174</sup> Salvador MADARIAGA est né à La Corogne en 1886. Il fait ses études à Madrid puis à Paris. Revenu en Espagne où il reste jusqu'en 1916, il collabore à la presse nationale puis il se rend à Londres et collabore au Times. Déjà se profile une carrière internationale qui l'oblige, dès 1921, à transférer sa résidence à Genève où il est président de la Commission du désarmement de la Société des Nations. Pendant la guerre civile espagnole, il occupe les ambassades de Washington et de Paris. Il assure la représentation de l'Espagne à la Société des Nations. Contraint à l'exil après la défaite de la République, il se consacre à l'enseignement, à la recherche historique, au journalisme, à la littérature. Européen convaincu, il est, à la fin de la Deuxième Guerre mondiale, élu président du Collège de l'Europe de Bruges. Ingénieur, journaliste, diplomate, professeur, il fut aussi écrivain. Sa vocation littéraire lui permit de s'essayer à tous les genres. Poète, romancier et dramaturge, il a écrit en français, en espagnol, en anglais. Humaniste convaincu dans un monde en crise, il fut l'un des précurseurs de la nécessité de construire l'Europe. À la mort de Camus, Madariaga participe à l'hommage rendu à l'écrivain disparu en écrivant un article publié par *La Nouvelle Revue Française*, le 1<sup>er</sup> mars 1960, pp.539-544

<sup>175</sup> José ORTEGA Y GASSET est, aux côtés des hommes célèbres de sa génération, le seul qui ait fait profession et œuvre de philosophe. À la fois professeur, essayiste, journaliste et conférencier, auteur d'une œuvre considérable, Ortega fut considéré, en son temps comme l'un des chefs de file de l'intelligentsia de son pays. De 1931 à 1933, il est député aux Cortes constituantes, au service de la République dont il se proposait d'« organiser l'allégresse ». Vite déçu, il se retire de la vie politique. Il ne prend pas part à la guerre civile et réside successivement en France, en Hollande, en Argentine, au Portugal. Il revient en Espagne en 1945, sans y accepter de poste officiel, à l'écart du régime franquiste.

<sup>176</sup> Miguel de UNAMUNO (1864-1936) est, parmi les écrivains qui composent ce que l'on appelle en Espagne la « Génération de 98 », l'un des plus ardents. Cultivant le doute, il recherche, dans une lutte permanente contre

l'Espagne des Lettres, Lope de Vega, Cervantès, Calderón. Il participe à de nombreux meetings : en avril 51, il prend la parole devant les Amis de l'Espagne républicaine à la salle Saulnier.<sup>177</sup> En février 52, il prononce un discours au meeting organisé par la Ligue des Droits de l'Homme. En novembre 52, il est à la salle Wagram pour protester une nouvelle fois contre le maintien de la dictature. Il célèbre les tristes anniversaires du franquisme, en 1951 « 19 juillet » (E, 1791-1797), en 1956 en préfaçant un numéro spécial de « Témoins ». (E, 1800-1802) Il s'indigne lorsque l'Espagne est acceptée par l'UNESCO, il donne sa démission à cet organisme et communique sa lettre au *Monde*. Toujours il salue le courage et la générosité des Espagnols et rappelle un lien fraternel à la fois organique et historique. Cependant, même si le sang qui coule dans ses veines est un sang espagnol, l'Espagne qui s'esquisse à travers ces différents textes est également un pays réinventé dont les contours épousent le paysage intérieur de l'auteur.<sup>178</sup> En outre, Camus compare l'Espagne franquiste au régime de Vichy. Identifiant le peuple espagnol aux Républicains et le peuple français aux résistants, il associe les deux pays dans une même destinée de soumission à un oppresseur.<sup>179</sup> Mais les chefs de gouvernement des pays occidentaux acceptent le régime franquiste. Pour Camus, cette lâcheté laisse place à la honte et à la culpabilité, et donc au désenchantement. Cette Espagne qui n'existe qu'à travers les paroles énoncées, dans des discours publics, les œuvres de fiction, les lettres envoyées ou publiées, qu'est-elle donc ? Un pays exemplifiant la tyrannie politique, une terre d'épopée peuplée d'hommes valeureux, un univers mythique où s'exaltent les sens et l'intelligence ? Elle prend naissance dans la parole énoncée et sa forme varie selon la situation d'énonciation.

---

lui et contre le monde, l'âme espagnole qu'il trouve aussi bien dans Don Quichotte que dans les paysages de son pays décrits dans de nombreux ouvrages. Unamuno aimait citer ces paroles « terribles » de Senancour, par ailleurs si proches de la pensée camusienne : « *L'homme est périssable. Il se peut, mais périssons en résistant, et si le néant nous est réservé, ne faisons pas que ce soit une injustice.* »

<sup>177</sup> Des fragments en espagnol sont reproduits dans *Solidaridad obrera*.

<sup>178</sup> Jacqueline LÉVI-VALENSI conclut son étude sur la réalité et le symbole dans l'œuvre de Camus : « *Ce que Camus appelle Espagne, ce n'est pas seulement un pays de chair et de sang, inondé de soleil, battu par la mer et le vent, inséparable de son Algérie, et auquel il se sent charnellement lié [...] C'est un des hauts lieux de sa patrie intérieure, sentimentale et spirituelle ; c'est une image de ce qu'il veut privilégier en lui, de ses vertus capitales de fidélité et d'orgueil de vivre [...] Il devient alors difficile de savoir ce qu'il emprunte à l'Espagne, ce qu'il lui apporte, ce qu'il exige d'elle ou de lui-même ; et c'est pourquoi, finalement, son Espagne lui ressemble tant.* », Réalité et symbole dans l'œuvre de Camus, *Revue des Lettres modernes*, n°1, 1968, pp.173-174

<sup>179</sup> Dans un article de *Combat*, Camus précise la source de ce jugement : « *Hier, à la radio de Londres, ses représentants (il s'agit des Républicains espagnols) ont dit que le peuple français et le peuple espagnol avaient en commun les mêmes souffrances, que les républicains français avaient été frappés par des phalangistes espagnols, comme les républicains espagnols l'avaient été par des fascistes français, et qu'unis dans la même douleur, ces deux pays devaient l'être demain dans les joies de la liberté.* » *op.cit.*, p.175

### **Variation des instances énonciatives**

Selon les lieux d'où il parle et les publics auxquels il s'adresse, selon les aléas de l'histoire et les hypocrisies politiques qui se dévoilent parfois dans certains événements, le ton change et l'instance énonciative varie. Le jeune journaliste d'*Alger Républicain*, l'homme engagé du *Combat* de la Résistance ou des années de Libération inscrit sa voix dans une communauté idéologique qui lui semble juste et unifiée. Après 1945, peu à peu, les événements déçoivent et désenchantent. Le découragement, l'amertume et le cynisme parfois remplacent les élans enthousiastes d'un jeune orateur confiant. Camus fait alors entendre sa voix personnelle. Le désespoir ni le cynisme ne se partagent pas. Le "je" assume seul la dysphorie. Mais un "nous" nouveau rejaillit. Il n'a plus le même référent. Il s'agit d'une identification inattendue avec les exilés espagnols, les républicains sans République. Le glissement référentiel du "nous" enthousiaste des battants au "nous" des perdants signale comment Camus oriente sa lucidité, non pas vers le cynisme, mais vers l'humilité.<sup>180</sup>

### **Le "nous" indigné et passionné**

*« Je pense que nous devons être exaltés. Cela n'exclut pas le sens commun, ni la sagesse. » Saint-Just<sup>181</sup>*

L'engagement collectif favorise la révolte enthousiaste, révolte pleine de ferveur et d'espoir. Quand, en 1936, quelques mois avant le déclenchement de la Guerre civile, il participe à la création collective de la pièce *Révolte dans les Asturies*, il a foi dans le pouvoir des engagements par la création dramatique. C'est l'époque du théâtre d'agitation.<sup>182</sup>

L'ancrage dans la réalité historique se retrouve dans l'engagement journalistique. À *Alger Républicain*, en 1938 et 1939, Camus, de concert avec l'équipe éditoriale de gauche, s'indigne et dénonce les hypocrisies et les lâchetés médiatiques et politiques. Il s'inscrit dans une mouvance idéologique qui a marqué les années d'avant-guerre. Le drame espagnol

---

<sup>180</sup> Jeanyves GUÉRIN écrit à ce propos : « Il ne lui est jamais venu à l'idée de s'instituer le porte parole de l'intelligentsia française, le héraut du peuple empêché ni le guide du prolétariat bâillonné. Il parle en son nom propre. Ses prises de position n'ont jamais engagé que sa personne, sauf pendant la brève période où, à *Combat*, le "nous" exprime les espoirs impatients d'une petite équipe. Quand il dit "je", il affirme son indépendance par rapport aux organisations existantes, mais aussi [...] sa dépendance affective par rapport à ses origines. » *Camus, portrait de l'artiste en citoyen*, Éditions François Bourin, 1993

<sup>181</sup> Cité par Camus. (C II, 162)

<sup>182</sup> Camus confie dans une interview donnée à *Paris-Théâtre*, en 1958 : « [...] J'ai d'abord voulu faire du théâtre d'agitation... » (TRN, 1715)

apparaît alors comme un problème majeur dans une Europe divisée entre les totalitarismes montants et les démocraties déliquescents. Le coup d'État manqué du 18 juillet 1936 fomenté par les militaires prend place dans une République affaiblie par des actions violentes commanditées par les groupes d'extrême-droite, les communistes ou les anarchistes. En 1934, la révolte dans les Asturies est inspirée par le leader socialiste Francisco Largo Caballero. Elle est une tentative de subversion du pouvoir issu des urnes par ceux-là même qui se réclament du peuple et de la démocratie. Née dans la facilité et l'enthousiasme de 1931, la République est moribonde depuis octobre 1934. En 1936, la gauche l'emporte aux élections. Le nouveau cabinet ne comporte que des ministres de la coalition du Front populaire et dépend de l'appui des partis ouvriers qui réclament l'application du programme de la gauche unie, notamment l'amnistie des prisonniers politiques incarcérés depuis l'affaire des Asturies. Manuel Azaña devient, le 10 mai 1936, président de la République. Il charge le progressiste modéré Santiago Casarès Quiroga de diriger le gouvernement.<sup>183</sup> Celui-ci considère le pays « *en état de guerre [...] contre le fascisme* ». La lutte entre la gauche et la droite se durcit et un climat de terrorisme s'installe. Après le putsch des militaires, la guerre civile s'installe dans toute l'Espagne. Contre toute attente, la France du Front populaire soutient activement la non-intervention. Avec le Royaume-Uni, elle joue un jeu de blocus partiel que ne respectent pas l'Allemagne, l'Italie ou l'URSS. En 1937, la France reconnaît le gouvernement de Burgos et, avec les Britanniques et Français, vote un projet de retrait des volontaires étrangers. En avril 1938, il est prévu d'évacuer à la fois un corps expéditionnaire italien et les Brigades internationales. Les républicains sont floués car les alliés des nationaux ne respectent pas les accords tandis que Français et Britanniques font évacuer les Brigades internationales. Cette affaire est relatée dans un article, publié à *Alger Républicain*, le 19 novembre 1938. Camus inscrit en creux dans sa voix les propos d'un journaliste de *La Dépêche algérienne*. L'article est donc largement dialogique. Le "nous" de l'équipe rédactionnelle d'*Alger Républicain* répond à un individu désigné par le journaliste sous les initiales M.B. avec lesquelles le

<sup>183</sup> Santiago Casarès Quiroga est le père de Maria Casarès, l'actrice que Camus rencontra à Paris pendant l'occupation. Lottman retrace brièvement son parcours : « Maria n'était qu'une frêle enfant de treize ans quand avait commencé la guerre civile espagnole. Elle demanda aussitôt l'autorisation de participer à la défense de l'Espagne républicaine et, avec l'approbation de son père qui avait été Premier ministre de la Guerre, elle s'engagea comme bénévole dans un hôpital. Mais comme elle s'y évanouissait parfois et, comme la guerre se rapprochait de Madrid, son père l'envoya avec sa mère en France, où il les rejoignit après la victoire de Franco. [...] L'année suivante, Maria fréquenta le conservatoire, encouragée par sa mère qui adorait le théâtre. » *op.cit.*, p.330

journaliste de *La Dépêche* signe son article. Camus, lui, signe son article de son vrai nom et s'adresse à un journaliste anonyme qui ponctue son texte d'interjections modalisatrices. Les deux journalistes rendent compte du retour des Brigades internationales à Alger, rapatriés le 17 novembre 1938. Le 18, la *Dépêche* fait paraître un article cynique et méprisant à l'égard de ces combattants volontaires. Ces hommes sont présentés comme des Rouges humiliés, comme des hommes usés, misérables, des perdants encore arrogants puisqu'ils brandissent toujours la « *petite banderole aux couleurs de la République espagnole* » et saluent « *du poing levé leurs parents et amis qui les attendaient.* » (Frag, 605) L'existence de ces Brigades est remise en question par une incise insidieuse dans une phrase qui décrit l'accueil des proches : « *Sur l'esplanade de la gare maritime, mères, femmes, enfants, fiancées qu'ils avaient laissés dans l'angoisse durant deux ans – et pourquoi ? – leur firent fête et les fleurirent.* » (Ibid.) Il note l'absence des dirigeants des partis de gauche, qualifie de « *fausse* » et de « *criminelle* » l'idéologie qui les a conduits à donner deux ans de leur vie et rend hommage au service d'ordre qui a permis à ces retrouvailles de se dérouler dans le calme. En clausule d'une phrase, il précise que ces hommes sont rapatriés d'Espagne aux frais du gouvernement français. Ce ton moqueur et critique est le catalyseur d'un article qui est comme une mise au point idéologique, intellectuelle et stylistique. Camus reprend chaque propos de son homologue pour en démontrer l'hypocrisie mensongère. L'ouverture en forme de dénégation : « *Malgré notre désir d'éviter les polémiques inutiles...* » (Frag, 603) donne le ton. L'ironie domine. *La Dépêche* est présentée, dans une phrase oxymorique, comme un parangon d'« *élégance du sentiment* » et « *de la noblesse de cœur* ». (Frag, 604) Ces sentiments prestigieux apparaissent comme la conséquence immédiate et logique de « *l'esprit de la haine de parti* » (Ibid.) Camus reprend et contredit systématiquement les différents points abordés par son confrère. Il énumère quatre mensonges proférés par le journal de droite, et commence chacun des paragraphes de façon identique. « *La Dépêche algérienne doit savoir que / La Dépêche algérienne ne peut ignorer que / La Dépêche algérienne ajoute un troisième mensonge / La Dépêche algérienne ne regarde pas à un quatrième mensonge.* » (Frag, 604-605) L'effet stylistique produit est un discrédit total jeté sur la probité du confrère. L'accusation de malhonnêteté est soulignée de façon ironique dans une phrase antithétique : « *[...] nous reconnaissons à La Dépêche algérienne le droit de défendre par des mensonges une opinion qu'elle ne peut fonder sur des vérités.* » (Frag, 604) L'ironie moqueuse de Camus cède la place

à l'apitoiement généreux. Ce que le journaliste d'*Alger Républicain* demande, ce n'est pas l'adhésion à une idéologie plutôt qu'à une autre, mais le respect d'hommes qui ont combattu pour une idée, et c'est une voix muette de guerriers fatigués qu'il fait entendre en clausule, quand il se substitue à eux pour dire : « *Si La Dépêche algérienne juge que ces hommes ont souffert, qu'elle leur évite cette lassitude nouvelle.* » (Frag, 605) Notons sur le fond historique de cette affaire une naïveté de Camus qui surestime l'importance de la République espagnole dans la décision de rapatrier les Brigades internationales. Le président Negrin se trouve à ce moment-là très en difficulté, et n'a pas d'autre choix que d'accepter le retrait simultané du corps expéditionnaire italien et des Brigades internationales. Ce parti pris signale déjà les sentiments d'attachement de Camus à une Espagne idéalisée.

Camus continue de se montrer révolté et passionné pendant toute la durée de la guerre d'Espagne, et pendant les premières années du franquisme. Depuis la tribune de *Combat*, plus prestigieuse que celle d'*Alger Républicain*, Camus consacre de très nombreux articles à l'Espagne de Franco et au sort des républicains en exil. Il revendique une fraternité de valeurs et de destin entre la France et l'Espagne. Il propose une vision européenne des événements et après les effusions de la Libération, rappelle la réalité politique des voisins du Sud. C'est l'ouverture de l'article « *nos frères d'Espagne* » : « *Cette guerre européenne qui commença en Espagne, il y a huit ans, ne pourra se terminer sans l'Espagne.* »<sup>184</sup> Camus se fait le porte-parole des exilés : « *Et, de nouveau, la voix des républicains espagnols se fait entendre sur les ondes* », (*Combat*, 174) « *Ce peuple a droit à la parole. Qu'on la lui donne une seule minute et il n'aura qu'une voix pour crier son mépris du régime franquiste et sa passion de la liberté.* » (*Combat*, 176) L'idéalisation se poursuit avec l'énumération des valeurs épiques. Ce peuple est prodigue de son sang. Il est caractérisé par « *l'honneur* », « *la fidélité* », et « *la grandeur* ». <sup>185</sup>

La révolte face au constat de l'oppression et de la misère va de pair avec un enthousiasme naïf et une idéalisation du peuple espagnol, « *peuple sans égal, si grand par le cœur et la fierté, et qui n'a jamais démérité à la face du monde, depuis l'heure désespérée de*

<sup>184</sup> *Camus à Combat, op.cit.*, p.174 Le 27 mai 1945, il reformule cette position : « [...] *disons que notre victoire ne sera pas entière tant que l'Espagne restera esclave.* » (*Combat*, 540)

<sup>185</sup> *Ibid.* Le 7 août 1945, Camus reprend, en clausule d'un article dans lequel il rend compte de l'attitude sournoise de Franco qui, exclu des conférences internationales, annonce qu'il ne désire pas être convié, cette vision idéalisée d'une Espagne épique : « [...] *Ce pays [...] a conquis sa place dans les démocraties internationales. Il y apportera la voix de l'honneur et de cette justice pour laquelle il a versé tant de sang.* » (*Ibid.*, p.568)



la défaite » (Combat, 174), « *peuple farouche* ». (Combat, 175) Désormais, ce que Camus appelle « *le peuple espagnol* » est l'Espagne républicaine constituée de 500 000 exilés,<sup>186</sup> déchirée par de multiples dissensions internes entre les courants socialiste, communiste et anarchiste. Camus rend compte de cette instabilité avec l'espoir d'une entente proche, et regrette qu'aucune voix républicaine, de ce fait, ne soit légitime : « *les républicains espagnols parlent au nom de tous.* » (Combat, 342)

Associant le destin des Républicains espagnols à celui du peuple français pendant l'Occupation, il souhaite partager les fruits de la Libération avec ses frères d'Espagne. Ce partage des souffrances, cette foi dans une entraide nécessaire et inéluctable dictent sa pensée pendant plusieurs mois. Ainsi, en octobre 1944, il écrit : « *Nous pensons toujours que notre lutte est la leur et que nous ne pouvons être ni heureux ni libres, tant que l'Espagne sera meurtrie et asservie.* » (Combat, 231) Mais déjà le "nous" du journaliste s'individualise quand il écrit : « *Si nous parlons des Espagnols, c'est que nous les connaissons bien.* » Dans cet article, Camus rappelle le sort des « *réfugiés* » espagnols entre 1939 et 1944, et remarque avec amertume comment un substantif cristallise la dérélition,<sup>187</sup> comment le gouvernement de Vichy s'est montré lâche, comment ces hommes venus d'Espagne ont été placés dans des camps, envoyés en Allemagne ou reconduits à la frontière. Camus retrouve la force de l'indignation collective, en citant le film de Malraux, *Sierra de Teruel*, auquel il assiste avec quelques privilégiés. Il retrouve alors sa vocation qui est de « *dire aussi hautement que possible* » l'humiliation des réfugiés et d'opposer les valeurs de cœur aux réalités des règlements administratifs. Il poursuit son dessein de faire accepter l'idée d'un destin commun, d'une vision plus large de l'Europe à construire : « *L'affaire d'Espagne ne nous intéresse pas seulement parce que nous avons contracté une dette infinie envers la République espagnole. Elle nous intéresse aussi parce que l'effort de la France en guerre risque d'être compromis par la politique franquiste.* » (Combat, 285) Cette inquiétude tient au fait que la guerre n'est pas terminée. L'Allemagne n'a pas capitulé et peut utiliser l'Espagne franquiste comme base arrière. L'intérêt pour les Républicains et l'opposition à Franco participent donc d'une lutte globale contre le fascisme et d'un espoir de construction européenne dans le respect de la dignité et de la liberté.

---

<sup>186</sup> *Mouvements migratoires entre la France et l'étranger*, Paris, Imprimerie nationale, 1943, pp.104-105

<sup>187</sup> « [...] ceux pour qui nous avons trouvé ce mot de *réfugiés*, dont nous ne savions pas encore qu'il allait prendre pour nous un sens si écrasant [...] » (Combat, 232)

### **Le "je" désenchanté**

Peu à peu le journaliste fait le constat amer des ambiguïtés de la politique internationale. La chute définitive de Hitler aurait dû faire sonner le glas du régime franquiste. Or, note Camus, les Alliés « *entretiennent des relations diplomatiques avec l'Espagne* ». <sup>188</sup> En effet, le régime franquiste est d'abord condamné lors de la première assemblée générale de l'Organisation des Nations Unies, le 9 février 1946. Le 1<sup>er</sup> mars, la France ferme ses frontières et réprouve, conjointement avec la Grande-Bretagne et les États-Unis, la dictature de Franco. Mais la guerre froide profite au régime franquiste. En mai 1947, les États-Unis renoncent aux sanctions économiques contre l'Espagne. Le 4 février 1948, ils envoient un émissaire en signe de réconciliation. Six jours plus tard, les Français rouvrent leurs frontières. Le 17 novembre 1952, l'Espagne est admise à l'UNESCO. Le 26 novembre 1953, des accords militaires et économiques hispano-américains sont signés. En 1955, l'Espagne devient membre de l'ONU. Le gouvernement républicain en exil devient un gouvernement fantoche, réunissant dans le lointain Mexique des nostalgiques fidèles à un idéal et soucieux de mourir dans l'honneur.

La politique des Alliés discrédite les discours de ceux-là mêmes qui ont œuvré pour la lutte contre le nazisme. « *Il n'est pas une ligne des discours prononcés au cours de cette guerre par les chefs alliés qui ne reçoive un démenti par l'existence même du régime franquiste* » (Combat, 540) écrit le journaliste dans son éditorial du 29 mai 1945. <sup>189</sup> Camus cède à la désillusion face au contrat d'un certain consensus de silence qui se forme autour de l'Espagne franquiste. Il remarque que les diplomates « *malgré tant de destructions, n'ont rien changé à leurs usages* ». (*Ibid.*) Et dans une phrase axiomatique, il ajoute « *Apparemment, il est un langage qui les trouvera toujours sourds* » (*Ibid.*) Camus parle encore au nom d'une collectivité désignée ici par la notion imprécise de « *peuples* » : « *Les peuples sont fatigués de la diplomatie secrète. Ils demandent que le dernier gouvernement hitlérien de l'Europe*

<sup>188</sup> *Ibid.*, p.342 De même, dans un éditorial du 27 mai 1945, on peut lire : « *Personne ne doit ignorer que si Franco est encore au pouvoir, c'est que les Alliés le veulent bien. Si les pays vainqueurs supprimaient purement et simplement leurs rapports avec l'Espagne franquiste, le régime phalangiste aurait quelques jours à vivre. Ce n'est pas un mystère que ce régime dépend des Alliés dans son économie. Si donc il dure, c'est qu'on ne fait pas ce qu'il faut pour qu'il meure.* » *Ibid.*, p.539

<sup>189</sup> Cet éditorial est jugé probable dans l'édition de J. LÉVI-VALENSI. Il est en effet très proche de celui du 21 novembre 1944, qui, lui, est authentifié.

*disparaisse ou que les Alliés disent clairement et nettement les raisons de leur indulgence et de leurs oublis. »* (Combat, 540-541)

Le découragement se teinte de cynisme quand Camus, lors du meeting de protestation organisé salle Wagram, rend compte de l'entrée de l'Espagne à l'UNESCO.<sup>190</sup> Il fustige le gouvernement de Pinay et rappelle quelques vérités gênantes tout en justifiant la légitimité de sa parole critique : « *Quand on sait qu'à Madrid le ministre actuel de l'information, collaborateur désormais direct de l'UNESCO, est celui-là même qui fit la propagande des nazis pendant le règne de Hitler, quand on sait que le gouvernement qui vient de décorer Paul Claudel est celui-là qui décora de l'ordre des Flèches Rouges Himmler, organisateur des crématoires, on est fondé à dire, en effet, que ce n'est pas Calderón ni Lope de Vega que les démocrates viennent d'accueillir dans leur société d'éducation mais Joseph Goebbels. »* (E, 781) La violence satirique du propos remplace la triste désillusion.

Après un énoncé paradoxal qui présente le mot « *dégoût* » comme un mot « *faible* », créant ainsi un effet d'amplification,<sup>191</sup> il poursuit par une dénégation pour faire part de son indignation. « [...] *il me paraît désormais inutile de dire une fois de plus notre indignation. »* (E, 782) Notons le glissement subreptice de l'instance énonciative de la première personne du singulier à la première personne du pluriel. Il poursuit, ironiquement, par une phrase injonctive dans laquelle il appelle au « *réalisme* » et revient, avec une objectivité feinte, sur la politique de non-intervention. Pour mieux convaincre, à la façon d'un Voltaire du XX<sup>e</sup> siècle, il écrit une parabole dans laquelle il évoque la situation d'un homme qui se trouve être le voisin d'un ivrogne qui bat sa femme et donne du Calvados à ses enfants. Pour impliquer son auditoire, et parce qu'il s'agit d'une conférence prononcée devant un auditoire, le rhéteur emploie la deuxième personne du pluriel. « *Vous n'y pouvez rien, c'est entendu. La correction qu'il mérite, vous l'avez au bout des doigts, mais vous mettez vos mains dans vos poches parce que ce n'est pas vos affaires. »* (E, 783) Le réalisme est dénoncé. En effet, Camus, après une question oratoire, propose, non sans provocation, une définition de la politique réaliste : « *Une politique qui met tant d'hommes libres dans cette impasse peut-elle s'appeler une*

---

<sup>190</sup> Cette conférence est prononcée en compagnie de Salvador de Madariaga, de l'ancien président colombien Eduardo Santos, de Jean Cassou. Elle est organisée par les organisations de la gauche non communiste, et placée sous le patronage des amis de l'Espagne républicaine. L'Espagne avait en effet été admise à l'UNESCO, en partie grâce au gouvernement français dont Antoine Pinay était alors président du Conseil. Le texte du discours a été publié par *Alianza U.G.T.-C.N.T.* (Mexico) puis par *Preuves* ; il est inséré dans *Actuelles II*, dans la troisième partie intitulée « Créations et Liberté ».

<sup>191</sup> « *Le mot dégoût serait ici un mot bien faible. »* (E, 782)

politique réaliste ? Elle est seulement une politique criminelle puisque, consolidant le crime, elle ne tend qu'à désespérer tous ceux, Espagnols et autres, qui refusent le crime d'où qu'il vienne. »<sup>192</sup> Dans la préface à « *L'Espagne libre* » en 1946, il avait déjà montré une certaine amertume en évoquant les réalistes qui « nous disent que cela ne nous regarde pas, qu'il faut laisser les gens à leurs affaires et qu'enfin nous ne nous sommes pas battus pour l'Espagne, mais contre l'Allemagne. La démocratie, à ce qu'il paraît, c'est de ne pas s'occuper des autres. » (E, 1608) Un autre argument avancé par les gouvernements occidentaux pour accepter l'Espagne franquiste est la nécessité de lutter contre le communisme. Camus joue le naïf pour contrer cet argument : « Quant à la valeur stratégique de l'Espagne, je n'ai pas qualité pour en parler, étant un éternel débutant dans l'art militaire. » (E, 785) Le journaliste, dans la participiale apposée, revendique une innocence dans le domaine de la stratégie de guerre. Nonobstant, il s'autorise une projection géopolitique : « Mais je ne donnerai pas cher de la plate-forme ibérique le jour où les parlements français et italiens compteront quelques centaines de députés communistes nouveaux. » (*Ibid.*) Poursuivant son anticipation fictive, il utilise la voix des Alliés pour montrer comment ceux-ci, dans ce futur probable où l'Europe tombe sous l'influence communiste, justifieraient la guerre : « [...] l'Espagne sera communiste [...] et de cette plate-forme stratégique partiront alors des arguments qui convaincront enfin les penseurs de Washington. "Nous ferons donc la guerre" diront ces derniers. » (*Ibid.*) Pour annihiler cette affirmation hypocrite et péremptoire qui caractérise la guerre froide et montrer comment l'Espagne est réhabilitée grâce à l'opposition des deux blocs Est/Ouest, Camus fait entendre la voix de Goya. Là encore, pour imposer cette parole, c'est en son nom propre qu'il parle et ce n'est pas si courant dans le contexte des articles journalistiques et des conférences : « Mais je pense à Goya et à ses cadavres mutilés. » Dans une adresse directe de forme interrogative, il introduit la citation, en espagnol, puis la traduit : « Savez-vous ce qu'il dit ? "Grande hazana, con muertos, grande prouesse, contre des morts." » (*Ibid.*) Lucidité et découragement sont liés et Camus, pour dire cette noirceur de l'histoire, ne peut plus employer la première personne du pluriel, il prend à son compte cette lucidité devant les hypocrisies sordides des gouvernements : « Ce sont là pourtant les misérables arguments qui justifient aujourd'hui le scandale qui nous a réunis. Je n'ai pas

<sup>192</sup> *Ibid.*, p.784 Camus vient d'achever *L'Homme révolté*, ce qui explique qu'on en retrouve des accents dans cette conférence.

*voulu faire mine de croire, en effet, qu'il pouvait s'agir de considérations culturelles. Il ne s'agit que d'un marchandage derrière le paravent de la culture. » (Ibid.)*

Déjà il avait pris à son compte la compassion à l'égard de ce peuple en exil auquel il s'adresse, en 1951, dans un texte anniversaire intitulé « *19 juillet 1936* ». <sup>193</sup> Dans cette funeste célébration, en clausule, il s'excuse auprès de ceux qu'il appelle « *camarades* » : « *Camarades espagnols, en disant cela,* <sup>194</sup> *je n'oublie pas, croyez-le bien, que, si quinze années sont peu de choses au regard de l'histoire, les quinze années que nous venons de passer ont pesé d'un terrible poids sur beaucoup d'entre vous, dans le silence de l'exil. Il y a quelque chose dont je ne sais plus parler, pour l'avoir trop dit, et c'est le désir passionné qui est le mien de vous voir retrouver la seule terre qui soit à votre mesure. » (E, 1796)* Le ton épique des lignes précédentes, les injonctions, les exclamatives, les appels au courage et à la révolte laissent place à l'expression singulière de la compassion devant une souffrance humaine ; l'utilisation ici de la première personne du singulier laisse même transparaître des accents lyriques avec la relative complément du substantif « *terre* ». De même, dans son hommage à Madariaga, il prend à son compte le désenchantement teinté d'amertume qu'il partage avec l'intellectuel espagnol. Ce discours est l'occasion pour Camus de faire le point sur les aléas de l'histoire et les mensonges des idéologies de gauche et de droite.

Nous sommes en octobre 1956. Il évoque, dans une prétérition, le délitement politique : « *Je ne parle même pas de l'affaiblissement général du caractère et de l'intelligence parmi ceux dont la fonction était de nous gouverner ou de nous représenter. » (E, 1804)*

### ***Nouveau "nous", nouvel espoir***

Le découragement, la désillusion, l'amertume sont, chez Camus, de vraies tentations qui transparaissent notamment dans ses écrits intimes, dans sa correspondance et dans certains articles ou certaines conférences. Mais il semble que, tout au long de sa vie, il a lutté contre ce penchant au cynisme et au mépris et qu'il a toujours opté pour le camp de la lutte et de l'espoir – par choix. Ainsi, dans ce même discours prononcé en hommage à Madariaga, il dit : « [...] *vous nous avez aidés à comprendre par votre exemple, comme par vos écrits, pourquoi les*

---

<sup>193</sup> Publié par *Témoins*, printemps 1954, n° 5, 11<sup>e</sup> année

<sup>194</sup> Camus achève une longue apologie de la pensée révolutionnaire, et ne parle que de lutte, de combat et de courage.

*positions cyniques et réalistes ont un prestige décisif. Elles permettent de trancher et de mépriser alors que les autres attitudes dont la vôtre s'obligent à comprendre et supposent un effort constant sur soi-même.* » (E, 1805) Le "nous" enthousiaste et passionné d'*Alger républicain* et de *Combat* s'adresse pour l'essentiel à la communauté française d'Algérie, et aux Français de métropole. Sa finalité est, pour une grande part, « *de peser sur la politique intérieure* » comme le dit Roger Quilliot dans son introduction à *Actuelles II*. (E, 1717) Cette volonté explique et justifie l'emploi d'un "nous" qui renvoie à une équipe, à un groupe idéologique, à une communauté politique et nationale qui s'est crue, un moment, dans les belles heures de la Libération, unie et harmonieuse. Le temps de la désillusion s'est immiscé dans l'euphorie générale de l'été 44, et l'amertume succède à l'espoir. Qu'il s'agisse de la politique des Alliés, des affaires algériennes ou de l'Espagne franquiste.

Dans la carrière de Camus, la polémique suscitée par la parution de *L'Homme révolté* cristallisa une amertume qui lui donna parfois le goût du cynisme et du mépris. En ce qui concerne la question espagnole, on l'a vu, ce découragement est avoué avec honnêteté. Il s'accompagne d'un essor de l'emploi de la première personne. Pour employer une paronomase très camusienne, il est passé de l'expression solidaire à l'expression solitaire. Mais la situation d'énonciation change et la tonalité se modifie. La jeunesse pleine de fougue d'*Alger républicain*, l'ardeur pleine de foi de *Combat* sont obsolètes. Camus change de destinataire. Un "nous" renaît qui n'a plus le même référent que le "nous" d'*Alger républicain* ou de *Combat*. Ce "nous" des conférences sur l'Espagne franquiste est un "je" associé aux frères d'Espagne. Cette fraternité était déjà revendiquée dans un des articles de *Combat* que nous avons abordé.<sup>195</sup> Elle devient plus prégnante quand Camus s'adresse directement aux républicains exilés et s'identifie à eux. L'hommage qu'il rend à Madariaga exemplifie ses attermoissements, ses doutes, ses hésitations et sa revendication lucide de croire en l'homme malgré les aléas et les incertitudes de l'histoire. Cet hommage est un prétexte pour confesser son attrait pour le pessimisme et renouer avec sa volonté d'avoir une conception positive de l'homme face à ceux qui justifient les vilenies au nom de l'histoire. « *Ceux qui se sentent d'abord faits pour admirer et pour aimer, et qui, dans le désert du monde contemporain risquaient de mourir de faim et de soif, ont une dette de reconnaissance infinie envers tous ceux qui, en des temps déshonorés, leur ont offert une image digne et fière de l'homme et de*

<sup>195</sup> « *Nos frères d'Espagne* », éditorial du 7 septembre 1944. (*Combat*, 174-179)

*l'intellectuel.* » (E, 1806) Ainsi, après une implication directe dans la situation d'énonciation : « *Oui, cher don Salvador [...]* » et « *[...] lorsqu'on m'a demandé de m'adresser à vous aujourd'hui, [...]* » (*Ibid.*) il généralise le propos en effaçant toute marque d'ancrage énonciatif. Les pronoms "je" et "vous" se sont transformés en « *ceux qui* » et « *tous ceux qui* ». Le cas singulier ouvre sur la généralisation aphoristique. Camus, dans sa lutte contre la dysphorie, s'appuie sur une pensée sombre de Madariaga. « *Et vous pouviez ajouter alors : " Nous en sommes réduits à chercher notre espoir dans notre désespoir même. L'humanité est tombée si bas qu'elle ne peut que remonter."* » (E, 1807) Il démontre alors en quoi la vie de l'intellectuel espagnol est un parangon de courage et d'honnêteté, refusant toute « *trêve au combat de l'homme pour la lumière et la liberté.* » (E, 1808)

Cette image d'une lumière née de la nuit, de l'espoir et de la force qui jaillissent du plus profond évoque cette pensée de Nietzsche que Camus cite en réponse à Jean-Claude Brisville qui en 1959 lui demandait quel souhait il formulerait à cette étape de sa vie. Camus répond : « *"En une surabondance de forces vivifiantes et réparatrices, les malheurs mêmes ont un éclat solaire et engendrent leur propre consolation", dit Nietzsche. C'est vrai, je le sais, je l'ai éprouvé. Et je demande seulement que cette force et cette surabondance me soient de nouveau données, de loin en loin, au moins...* » (E, 1924)<sup>196</sup> Dans ce même hommage à Madariaga, Camus s'associe à son aîné pour s'offusquer de l'invasion russe en Hongrie : « *Je sais [...] quelle est aujourd'hui votre émotion devant l'héroïque et bouleversante insurrection des étudiants et des ouvriers de Hongrie.* » (E, 1807) Il poursuit l'exposé de sa pensée en prenant appui sur la parole de son auditeur : « *[...] je sais aussi que vous avez dû rire en apprenant que le général Franco protestait, en souvenir sans doute de Guernica, contre l'appel à une armée étrangère pour écraser un peuple en armes.* » (*Ibid.*) Ainsi, Camus s'efface derrière Madariaga pour dénoncer à la fois l'invasion russe en Hongrie et la condamnation de cet événement par Franco. Il utilise, avec ironie, une incise qui rappelle l'horreur de Guernica et les hypocrisies des gouvernants qui jugent différemment selon leur position et le camp auquel ils appartiennent. Nous sommes en pleine guerre froide et Camus, toujours citant son aîné hispanique, rappelle non seulement « *le déclin de l'indignation* » (*Ibid.*) mais aussi le fait que les « *protestataires sont devenus hémiplegiques* » (*Ibid.*) Il

---

<sup>196</sup> Rappelons qu'en exorde de cet hommage à l'écrivain espagnol, Camus cite Nietzsche : « *Tu choisiras l'exil pour pouvoir dire la vérité.* » (E, 1802-1803)

rappelle aussi le cynisme du compte rendu du ministre des Affaires étrangères Chepilov en citant son propos directement : « *La terre tourne toujours.* » (E, 1808) Cet apogée de l'horreur ne peut, selon Camus, que permettre à tous les hommes d'ouvrir les yeux : « *la vérité longtemps obscurcie commence de nous éclairer.* » (E, 1808)

L'identification à Madariaga se transforme en fusion avec une humanité vague et le ton se fait épique pour dire le goût pour cette liberté qui « *marche, à nouveau, et des millions d'hommes savent, de nouveau, qu'elle est le seul levain de l'histoire, leur seule raison de vivre, et le seul pain dont on ne se rassasie pas.* » (Ibid.) En clausule, Camus s'ancre de nouveau dans la situation d'énonciation. À l'écrivain espagnol et aux auditeurs de cette conférence, Républicains exilés, il déclare : « *Si cet espoir aujourd'hui renaît, si l'honneur de vivre nous revient enfin, sachez que nous le devons à des hommes comme vous, comme beaucoup de ceux qui sont ici.* » (Ibid.) Camus retrouve le "nous" enthousiaste et plein de foi pour honorer ces hommes en exil : « *Nous avons besoin de vous pour continuer ce que nous avons commencé.* » (E, 1809) La chute de la conférence reprend, dans une alternance de pronoms personnels de première et deuxième personnes du pluriel, le concept d'union des communautés, des destins et des valeurs : « *Nous avons participé à vos angoisses et à votre espoir, nos défaites ont été les vôtres, comme la libération que nous tous attendons, nous la devons à votre exemple et à votre action, qui continue, pour notre honneur commun.* » (Ibid.) Camus, luttant contre la tentation de l'amertume et du cynisme, transforme la dysphorie en véritable euphorie, sans ici trouver la juste mesure dont il énonce les vertus dans sa philosophie. Il est vrai que cet article est un hommage rendu à un vieil écrivain espagnol en exil, et que le ton est déterminé pour une part par les poncifs du genre.

## **Figures paradoxales**

### ***La vérité dans l'alliance des contraires***

L'attrait pour la formule qui sonne juste, ces embrasements stylistiques pour chanter la route vers la lumière, la fidélité, l'honneur, la probité, ne doivent pas cacher le goût du méandre et du paradoxe qui est présent dans un grand nombre d'écrits. Ainsi, dans ce même hommage rendu à Madariaga, Camus dénonce les vérités formatées, les lâchetés intellectuelles, les lignes radicales proposées par les partis. Ce qu'il dit apprécier dans l'œuvre



de son aîné – ce qu'il s'efforce de respecter dans sa propre création – c'est « *l'effort inlassable vers la vérité, la démarche prudente et hardie de l'esprit qui refuse de se payer de mots, qui dénonce tous les comforts intellectuels et ne veut se rendre qu'à la seule évidence.* » (E, 1803) Rendant compte du contenu des ouvrages de l'écrivain espagnol, il ajoute : « [...] *lorsqu'il nous propose une idée ou une solution, on peut être sûr qu'il n'est pas allé en demander la recette, préalablement, à un parti ou à une église.* » (*Ibid.*) La démarche morale de l'intellectuel espagnol est qualifiée de façon oxymorique à l'aide des adjectifs antithétiques « *prudente* » et « *hardie* ». Cet oxymore exemplifie le goût du paradoxe que l'on retrouve développé de façon explicite lorsque Camus relève, dans l'œuvre de Madariaga ou dans sa posture éthique, la définition de concepts comme la liberté, les privilèges, la hiérarchie, le nivellement, le pouvoir, l'anarchie ou la tyrannie. Comme chez les moralistes du XVIII<sup>e</sup> siècle, le trait se nourrit de paradoxes, suggérant ainsi que l'appréhension de la vérité suppose l'emprunt d'une route sinueuse ou la capacité d'allier des entités opposées.<sup>197</sup> Ainsi « *la liberté [n'est] rien sans l'autorité, mais [...] l'autorité sans la liberté [n'est] qu'un rêve de tyran.* » (E, 1806) Camus reconnaît « *qu'il n'y [a] pas de société sans hiérarchie et que le nivellement [est] le contraire de la vraie justice.* » (E, 1807) Il met en garde contre les nationalismes en soulignant la nécessité, pour la société internationale, de s'appuyer sur les nations et souligne l'aporie du suffrage universel qui peut seul légitimer le pouvoir mais qui est aussi « *un ferment d'anarchie ou de tyrannie* » (*Ibid.*) Cet éloge du paradoxe est une figure de la pensée de midi analysée dans la partie finale de *L'Homme révolté*. Dans le dernier chapitre intitulé « *Au-delà du nihilisme* », Camus présente une théorie de la mesure qui est poétiquement contenue dans l'image de Char que cite le philosophe : « *L'obsession de la moisson et l'indifférence à l'histoire sont les deux extrémités de mon arc.* » (E, 705) Ainsi, « *l'interminable tension et la sérénité crispée dont parle le poète* » permettent l'accomplissement de ceux qui font avancer l'histoire et « *qui savent, au moment voulu, se révolter contre elle.* » (*Ibid.*) La notion d'indifférence à l'histoire est peu prégnante dans

---

<sup>197</sup> Camus, dans son introduction aux *Maximes* de CHAMFORT publiée dans la collection *Incidences* à Monaco en 1944 (E. 1099-1109) distingue LA ROCHEFOUCAULD et CHAMFORT. Le premier affectionne la maxime qui est, selon Camus, « *une équation où les signes du premier terme se retrouvent exactement dans le second, mais avec un ordre différent. C'est pour cela que la maxime idéale peut toujours être retrouvée. Toute sa vérité est en elle-même, et pas plus que la algébrique, elle n'a de correspondant dans l'expérience.* » (E, 1100) À la maxime il oppose les traits qui sont comme des « *remarques qui pourraient aussi bien entrer dans le cours d'un récit* ». (*Ibid.*, p.1101) Ceux-ci sont définis comme « *des coups de sonde, des éclairages brusques, ce ne sont pas des lois.* » (*Ibid.*)

l'œuvre de Camus, mais la tentation qu'il confesse et qu'il revendique est celle d'une juste mesure entre l'histoire conceptuelle, considérée comme un but en soi, substitut de Dieu et la nature, le monde de la chair, des sens et de l'amour exemplifiés par la moisson de l'univers poétique de Char. Le mal réside dans le désir d'unité, dans la recherche de l'absolu. Il suppose une projection vers l'avenir, cet avenir radieux des chrétiens ou des marxistes qui justifie les souffrances et les vilenies présentes. « *La vraie générosité envers l'avenir consiste à tout donner au présent.* » (E, 707) La révolte n'a pas pour ambition de tout résoudre, elle accepte les contradictions inhérentes à la vie elle-même. La plongée dans le présent, « *la misère des banlieues* », « *la justice quotidienne* » sauvent l'homme des extrémismes politiques. Ces considérations ancrées dans l'immédiateté de l'homme sont proches de ce que Camus admire dans l'œuvre de Madariaga. L'absolu est refusé : « *Au midi de la pensée, le révolté refuse [...] la divinité pour partager les luttes et le destin commun.* » (E, 708)

### **L'exil et le royaume**

Il est pourtant une tentation d'avenir radieux à laquelle Camus semble céder sur les questions de la politique espagnole : il s'agit de la promesse de la victoire des Républicains. Il développe une conception idéalisée du peuple espagnol et, à l'instar des républicains eux-mêmes, présente la République des Cortes comme un parangon de république idéale. Ce gouvernement, qui n'a aucune reconnaissance internationale et aucune implication dans le contingent, est appréhendé comme une perfection face aux vilenies franquistes et aux hypocrisies internationales. La République des Cortes réfugiée au Mexique devient, depuis l'exil, la promesse d'un royaume. Camus se bat d'abord sur le terrain politique pour la reconnaissance de ce gouvernement qui, seul, est légitime. Il rappelle qu'à la différence de la France de Vichy, le gouvernement espagnol n'a pas abdicé : « *La République espagnole n'a jamais cessé d'exister en droit. Elle a été expulsée par la force, mais pour les esprits démocratiques, son existence légale s'est toujours maintenue.* » (Combat, 380)

Il se montre ferme et péremptoire : « *Il ne doit exister pour nous qu'un seul gouvernement espagnol, issu du vote populaire [...]* », et espère encore une attitude honorable des Alliés : « *Le jour où tous les Alliés reconnaîtront à la face du monde que le gouvernement républicain espagnol est le seul qui représente l'Espagne, ce jour-là bien des malaises seront dissipés et la libération de notre voisine accomplie à moitié.* » (Combat, 381) Non seulement

cette reconnaissance ne se fait pas, mais le gouvernement de Franco est de plus en plus légitimé. Camus alors maintient, aux côtés des espagnols en exil, le rêve de la victoire et la foi dans la valeur de ce peuple unique. Les martyrs condamnés, tels Companys, ou Ortega y Gasset, deviennent des héros. Ils cristallisent la lutte : « *Mais la mort d'Ortega y Gasset a rappelé aux étudiants que ce grand philosophe a placé la liberté, ses droits et ses devoirs, au centre de sa pensée.* » (E, 1802) L'échec du factuel permet un glissement subreptice vers l'éternel. Dans un fragment que Roger Quilliot, dans son éditorial de la Pléiade, ne date pas, Camus s'adresse directement au gouvernement républicain après avoir été admis dans son ordre de Libération.<sup>198</sup> L'auteur revendique une fraternité qui participe à la construction de son propre mythe originel. Il évoque poétiquement « *la lumière de la fraternité* » (E, 1991) « *les épreuves partagées* » et « *la fidélité* ». Il parle avec emphase et idéalisme d'une Espagne utopique : « *[La fidélité] est fondée sur l'admiration et la gratitude que je garde à l'Espagne de toujours, celle que vous représentez et qui m'a aidé à donner au mot liberté son contenu éternel et à y voir cette force irréductible qui niera toujours les prisons et les camps, l'oppression physique et morale...* » (*Ibid.*) Le mythe naît avec des compléments adverbiaux : « *l'Espagne de toujours* », des adjectifs : « *éternel* », « *irréductible* », des superlatifs : « *Pendant quinze ans, l'une des causes la plus justes qu'on puisse rencontrer dans une vie d'homme [...]* » (E, 1792) Le peuple est considéré comme « *une source de vie généreuse [...]* » (E, 1796) dans sa pensée « *la justice et la liberté [se rencontrent] dans une unité charnelle* » (*Ibid.*) L'Europe des peuples se nourrit de cette Espagne caractérisée par le « *génie libertaire* » (*Ibid.*) « *Ils sont ceux qui ne reçoivent d'ordre que de l'esprit de la liberté.* » (E, 1801) Camus, aux côtés des exilés, attend la victoire de la République comme une délivrance. Ces hommes sont présentés comme les garants de l'honneur juste et Camus, dans un article publié dans la revue *Esprit* en avril 1952, associe sa voix à tous ceux que cette situation révolte.

Témoignant sur la guerre d'Espagne, se révoltant contre la victoire franquiste et la lente mais sûre légitimation du régime phalangiste, Camus joue sur une polyphonie

---

<sup>198</sup> LOTTMAN retrace l'événement : « Le 2 février 1949, le gouvernement espagnol en exil admit Camus dans l'ordre de la Libération (*Orden de la Liberación*), lors d'une cérémonie qui se déroula dans les locaux du gouvernement en exil, sis avenue Foch, en présence du Président de la République espagnole et de son Premier ministre, Fernando Valera, grand chancelier de l'Ordre et ministre de la justice en exil. Soulignons que Camus n'aimait guère les décorations, mais qu'il avait accepté celle-ci car elle était synonyme de sacrifice et non de vanité. » Valera remercia Camus de son action en faveur de la libération de l'Espagne, et Camus, son tour, remercia « *le seul gouvernement légal de l'Espagne* ». *op.cit.*, p.466

énonciative qui, pour une grande part, varie avec la situation d'énonciation. L'impatience pleine d'espoirs des temps de la Libération cède la place au désenchantement et à la tentation du cynisme puis à une nouvelle osmose avec les républicains en exil.

Associé aux exilés de cette République espagnole des Cortes et élaborant une philosophie éthique et politique de la mesure qui inclut le méandre et le paradoxe, Camus cède à la tentation de l'utopie. Cette République des Cortes devient un royaume promis à un peuple lui-même idéalisé, paré de toutes les qualités d'honneur, de fidélité, de bravoure et de goût pour la liberté et pour la vérité. La notion même de peuple espagnol n'est jamais problématisée par Camus qui en parle comme d'une entité clairement délimitée.<sup>199</sup> Peut-être est-il, sans le savoir, proche de la conception du mot "peuple" chez Ortega y Gasset. Dans *España invertebrada*, l'écrivain espagnol associe la Russie et l'Espagne « *dans le fait d'être des races – "peuples" ; c'est-à-dire, dans le fait de manquer cruellement d'individus éminents. La nation slave est une énorme masse populaire sur laquelle tremble une tête minuscule [...]* Et, pour ce qui est de l'Espagne [...], c'est le "peuple" qui a tout fait, et ce que le "peuple" n'a pas pu faire n'a pas été fait. »<sup>200</sup>

### **L'État de siège, gageure formelle, échec public et aporie politique**

L'Espagne idéalisée réapparaît sur scène. En cet endroit privilégié, il lui est possible de faire entendre à la fois ses aspirations politiques et esthétiques, mais également les voix que l'on bâillonne, celles qui se sont tuées mais également celles qu'on préférerait ne plus entendre car elles renvoient à nos lâchetés de l'ombre, à notre mutisme hypocrite, à nos petites peurs indignes. C'est le lieu des tensions insolubles, l'espace du tragique par excellence. Est-ce un hasard si ce tragique prend comme décor un pays méditerranéen et plus précisément l'Espagne ?

<sup>199</sup> C'est avec la même propension à l'idéalisation que Camus évoque le « peuple arabe ».

<sup>200</sup> Cité par J. MAURICE, C. SERRANO dans *L'Espagne au XX<sup>e</sup> siècle*, Hachette Livre, Paris, 1995 (1999), p.27

## Une tragédie du présent

« Notre époque est tout à fait intéressante,  
c'est-à-dire qu'elle est tragique. »<sup>201</sup>

Dans sa conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie, Camus, en exorde, s'interroge sur la possibilité de voir renaître un théâtre tragique et rappelle que les deux grandes périodes de la tragédie, la Grèce d'Eschyle à Euripide et les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles en Occident, se placent l'une et l'autre « à des siècles charnières, à des moments où la vie des peuples est lourde à la fois de gloire et de menaces, où l'avenir est incertain et le présent dramatique. » Il ajoute que « les deux époques marquent [...] une transition entre les formes de pensée cosmique, toutes imprégnées par la notion du divin et du sacré et d'autres formes animées au contraire par la réflexion individuelle et rationaliste. » (TRN, 1701-1702) Du sacré et du cosmique, peu à peu, l'individu se dégage et la raison triomphe, mettant ainsi un terme à la production tragique. S'il espère la réémergence de la tragédie, c'est qu'il considère que le XX<sup>e</sup> correspond, historiquement, à un siècle charnière, à une époque de grands tourments. *L'État de siège* est une pièce qui met en scène le malheur des hommes plongés dans une histoire monstrueuse qui peut être assimilée au destin des Grecs de l'Antiquité. Même si l'action se situe dans une Espagne sans référence de date, les allusions aux totalitarismes qui ont défigurés l'Europe sont nombreuses.<sup>202</sup> Sa réponse à Gabriel Marcel nous permet de confirmer la lecture historique de la pièce. Le philosophe de l'existentialisme s'était en effet montré extrêmement sévère dans sa critique de la pièce. Le 11 novembre dans *Les Nouvelles littéraires*, il parle d'« un véritable académisme dans le forcené. Il ajoute : « Tout cela est extrêmement fabriqué, entièrement cérébral. » Il termine par une condamnation péremptoire : « Je ne pourrai plus croire que ce soit un auteur dramatique. » Mais ces critiques auraient pu se noyer dans le flot uniforme qui éreinta la pièce si Gabriel Marcel n'avait pas touché un point sensible dans l'engagement de Camus. Le philosophe chrétien affirme ne pas trouver « très courageux ni même honnête d'avoir situé l'action en Espagne, à Cadix, plutôt que dans quelque port dalmate ou albanais, par exemple, ou dans quelque cité subcarpathique

---

<sup>201</sup> TRN, 1701

<sup>202</sup> Cela suppose que l'histoire est une fatalité, ce qui est contradictoire avec l'engagement politique de Camus. Dans sa conférence sur l'avenir de la tragédie, Camus, tentant de répondre à la question « *Qu'est-ce donc qui pourrait faire espérer une renaissance de la tragédie parmi nous ?* » (TRN, p.1709) constate que le monde a pris une forme monstrueuse : « *rationnel et démesuré à la fois, il est le monde de l'histoire. Mais à ce degré de démesure, l'histoire a pris la face du destin.* » Cette gageure impossible de l'engagement de l'homme dans une histoire monstrueuse est déjà le signe d'une aporie éthique et existentielle.

[...] Toute personne impartiale et bien informée en conviendra, ce n'est nullement de la péninsule ibérique que nous viennent, depuis quelques temps, les nouvelles les plus propres à désespérer ceux qui gardent le souci de la dignité et de la liberté humaine. » Camus riposte en reprenant, mot pour mot, les attaques de Gabriel Marcel. « *Et vous me rendez définitivement la parole en écrivant qu'il y a là un manque de courage et d'honnêteté.* » (Combat, 682) Il réitère la question rhétorique « *Pourquoi l'Espagne ?* » en apostrophant directement son destinataire et énumère les raisons qui l'ont guidé dans ce choix qu'il affirme être sien.<sup>203</sup> Il rappelle l'existence outrageante pour le sens de l'honneur et le goût de la liberté des dictatures de droite, celles de Hitler, de Mussolini ou de Franco. Il affirme que les raisons d'être anti-communiste ne peuvent, en aucun cas, accréditer ces régimes totalitaires. Il ajoute qu'il a su dire ce qu'il pensait des camps de concentration russes. Il fait appel à la mémoire en évoquant comment le gouvernement de Vichy a livré Companys.<sup>204</sup> Il fait également allusion au triste sort du poète Machado qui ne sortit du camp de réfugiés d'Argelès que pour mourir. Il interroge le philosophe avec une grande brutalité : « *Où sont les assassins de Companys ? À Moscou ou dans notre pays ? Il faut répondre : dans notre pays. Il faut dire que nous avons fusillé Companys [...].* » (Combat, 686) Il retrouve la voix de la passion pour dire à la fois son indignation d'être dans le camp de ceux qui ont trahi et son admiration pour le peuple de l'Espagne libre : « [...] *aucun homme sensible n'aurait dû être étonné qu'ayant à choisir de faire parler le peuple de la chair et de la fierté pour l'opposer aux ombres de la honte et de la dictature, j'aie choisi le peuple espagnol.* » (Combat, 686) Dans cet article, la dictature est appelée « *peste hideuse* ». (Combat, 684) La situation historique est donc clairement revendiquée. *L'État de siège* est bien une pièce fustigeant les méfaits de la dictature espagnole mais aussi, et il le rappelle dès le début de son article, de tous les régimes totalitaires : « *J'ai voulu attaquer de front un type de société politique qui s'est organisé, ou s'organise, à droite et à gauche, sur le mode totalitaire.* » (Combat, 683) Il n'empêche que le tragique historique est ici exemplifié par l'Espagne, ses excès politiques et le courage de son peuple. On a vu à quel point Camus pouvait parfois idéaliser le peuple espagnol, peuple courageux, fier, noble,

<sup>203</sup> Gabriel Marcel avait laissé entendre que le choix de l'Espagne devait être le fait de Barrault.

<sup>204</sup> Président de la Généralité de Catalogne en 1934, il se range aux côtés des Républicains en 1936. Après la guerre civile, il se réfugie en France. Il est livré par le gouvernement de Vichy à Franco, et fusillé à Barcelone en 1940. Camus a évoqué cette affaire dans un éditorial des 7-8 janvier 1945.

caractérisé par le sens de l'honneur et de la liberté et l'Espagne républicaine qui apparaît comme une cité utopique, comme la promesse d'un royaume.<sup>205</sup>

La dimension historique de cette Espagne tragique apparaît dans l'évocation des liens étroits qui unissent l'Église, la Justice et la dictature. Plus précisément, la pièce montre comment la Justice est dominée par l'Église, et comment l'Église favorise l'établissement de la dictature. Dès le début le juge tient un discours édifiant dominé par des valeurs judéo-chrétiennes. Dans le prologue, à l'apparition de la Comète, le juge affirme : « *C'est une alerte en effet. Mais elle est donnée à tous ceux dont le cœur est corrompu. Craignez tous que des effets plus terribles ne s'ensuivent et priez Dieu qu'il pardonne vos péchés. À genoux donc ! À genoux, vous dis-je.* » (TRN, 193) Plus tard Diego définit l'honneur comme « *ce qui me tient debout.* »<sup>206</sup> La corruption du cœur de l'homme est réaffirmée, comme en écho aux paroles du juge, par le curé : « *Approchez et que chacun confesse en public ce qu'il a fait de pire. Ouvrez vos cœurs, maudits ! Dites-vous les uns aux autres le mal que vous avez fait et celui que vous avez médité ou sinon le poison du péché vous étouffera et vous mènera en enfer aussi sûrement que la pieuvre de la peste...* » (TRN, 209-210) Le juge lit les psaumes où il est question de la peste :

*« Le Seigneur est mon refuge et ma citadelle  
Car c'est lui qui me préserve du piège de l'oiseleur  
Et de la peste meurtrière. »* (TRN, 210)

Et le peuple, peut-être cette partie de la population qui s'est rangée aux côtés de Franco, représenté par le chœur, poursuit la lecture du psaume, se substituant ainsi et s'identifiant à la parole du juge :

*« Tu n'auras à craindre,  
Ni les terreurs de la nuit,  
Ni les flèches qui volent dans le noir,  
Ni la peste qui chemine dans l'ombre,*

---

<sup>205</sup> Pourtant dans la pièce, ce peuple bien présent, ne fait jamais preuve de bravoure. Il est même, bien souvent, assez lâche. C'est que le peuple idéalisé est le peuple de l'Espagne républicaine et non celui de toute l'Espagne.

<sup>206</sup> Dans un article de *L'Express* du 18 novembre 1955, Camus, dénonçant le vote favorable de la France à l'admission de l'Espagne aux Nations Unies intitule son texte: « *Démocrates de tous les pays, couchez-vous.* » Cf. Cahiers Albert Camus n° 6, *Albert Camus éditorialiste à L'Express (mai 1955-février 1956)*, NRF, Gallimard, 1989, p.101

*Ni l'épidémie qui rampe en plein midi.* » (TRN, 211)<sup>207</sup>

Psaumes et coplas peuvent représenter le partage du peuple espagnol dans les deux clans qui se sont affrontés pendant toute la guerre civile, le clan des nationalistes uni à une Église puissante et le clan des républicains, plus fidèle aux traditions populaires.

À la fin de la première partie entrent en scène « *deux personnages étrangers, un homme et une femme L'homme est corpulent. Tête nue. Il porte une sorte d'uniforme avec une décoration.* » (TRN, 215) Ce personnage peut évoquer Franco. Il est un parangon du dictateur. D'autres indices renvoient davantage au régime nazi et à la vie pendant l'occupation. Ainsi l'allusion à l'étoile noire qui doit être accrochée sur la porte des maisons infestées (TRN, 222-223) évoque-t-elle l'étoile jaune imposée aux Juifs. Le rationnement est également suggéré par l'annonce d'un messager de la Peste : « *Toutes les denrées de première nécessité seront désormais à la disposition de la communauté c'est-à-dire qu'elles seront distribuées à parts égales et infinies à tous ceux qui pourront prouver leur loyale appartenance à la nouvelle société.* » (TRN, 223) Un autre messager annonce le couvre-feu : « *Tous les feux devront être éteints à neuf heures [...]* » (TRN, 223) La dénonciation est préconisée. (TRN, 224) Le climat de la délation s'accompagne de peur diffuse et de silence imposé. Ainsi les bouches sont-elles, symboliquement, obturées par un tampon imbibé de vinaigre. La multiplicité des voix qui est constitutive de la vie collective et citadine s'étirole peu à peu. Les indications sur la mise en scène, le jeu des acteurs et l'utilisation des voix et des sons représentent ce paysage d'une riche et confuse polyphonie à un monologue stérile puis enfin au silence mortifère. « *À partir de ce moment chacun met un mouchoir dans sa bouche et le nombre des voix diminue peu à peu en même temps que l'ampleur de l'orchestre. Le chœur commencé à plusieurs voix finira en une seule voix jusqu'à la pantomime finale qui se déroule dans un silence complet, les bouches des personnages gonflées et fermées.* » (TRN, 227)

<sup>207</sup> L'Église est ensuite accusée de lâcheté. Quand toutes les portes se ferment devant les tentatives de fuite du peuple terrorisé, une voix dit : « *Prêtre, ne me quitte pas, je suis ton pauvre.* » (TRN, p. 226) Dans les didascalies, on apprend que le prêtre s'enfuit. Le pauvre lance un appel apitoyant : « *Garde-moi près de toi C'est ton rôle de l'occuper de moi ! Si je te perds, alors j'ai tout perdu !* » (*Ibid.*) Le pauvre tombe et crie : « *Chrétiens d'Espagne, vous êtes abandonnés !* » Camus précisera que sa critique ne concerne pas tout le christianisme ou les chrétiens à qui il rendra hommage dans certains de ses éditoriaux, notamment dans l'évocation de la disparition de son ami Leynaud, mais seulement cette Église d'Espagne qui a favorisé la victoire franquiste.



Ce silence imposé est la première victoire de la dictature qui peut enfin faire entendre une seule et unique voix : celle du dirigeant. Ainsi la première partie s'achève-t-elle logiquement par un assez long monologue de la Peste dans laquelle elle définit son régime. (TRN, 228-230) Elle commence par affirmer sa toute puissance arbitraire. « *Moi, je règne, c'est un fait, c'est donc un droit. Mais c'est un droit qu'on ne discute pas : vous devez vous adapter.* » En clausule, trois substantifs résument la dictature : « *Je vous apporte le silence, l'ordre et l'absolue justice.* » Ce passage de la polyphonie à la parole univoque, monocorde et péremptoire est, pour Camus, l'un des signes des régimes totalitaires.<sup>208</sup>

Le malheur du siècle réside dans le développement des idéologies totalitaires qui ne voient le salut du monde que dans la domination d'autrui. Or cette puissance se construit sur « *la stérilité, le silence ou la mort* » de l'autre. (E, 401) Il poursuit en réaffirmant : « *Il n'y a pas de vie sans dialogue. Et sur la plus grande partie du monde, le dialogue est remplacé aujourd'hui par la polémique. [...] Des milliers de voix, jour et nuit, poursuivent chacune de son côté un tumultueux monologue, déversent sur les peuples un torrent de paroles mystificatrices, attaques, défenses, exaltations.* » L'absence de persuasion, le règne du silence et de la terreur et les paroles mystificatrices sont mises en scène dans *L'État de siège*. Les paroles du curé, de l'astrologue et de la sorcière tentent, tour à tour, de donner un sens à l'événement encore inexplicable de l'apparition de la comète. Chacun est sûr de son interprétation et n'est jamais en mesure de la remettre en question. Le régime totalitaire s'impose par la violence. Le gouverneur, refusant d'obtempérer au coup d'État, tente de résister, mais la Peste, aidée de sa secrétaire, agit avec grande simplicité. Les didascalies décrivent : « *Il tend le bras vers un des gardes. La secrétaire raye ostensiblement quelque chose sur son bloc-notes. Le coup mat retentit. Le garde tombe. La secrétaire l'examine.* »

---

<sup>208</sup> Dans *Ni Victimes, ni bourreaux*, Camus lance un cri d'alerte contre la légitimation du meurtre et l'installation du règne de la terreur, Cette série de huit articles publiée en novembre 46 est très proche de *La Peste* et de *L'État de siège*. L'auteur dénonce les méfaits du régime soviétique et la « *conspiration du silence* » qui s'impose et règne. Son article liminaire affirme : « *Aujourd'hui, personne ne parle plus (sauf ceux qui se répètent), parce que le monde nous paraît mené par des forces aveugles et sourdes qui n'entendront pas les cris d'avertissement, ni les conseils, ni les supplications.* » (Combat, p. 609) Il poursuit en faisant le constat que « *le long dialogue des hommes vient de s'arrêter. Et bien entendu, un homme qu'on ne peut pas persuader est un homme qui fait peur.* » (Combat, p. 610) Il est donc cohérent de lire, dans le dernier article : « *Oui, ce qu'il faut combattre aujourd'hui, c'est la peur et le silence, et avec eux la séparation des esprits et des âmes qu'ils entraînent. Ce qu'il faut défendre, c'est le dialogue et la communication universelle des hommes entre eux.* » (Combat, p.642) Il reprend cette même affirmation dans une allocution prononcée salle Pleyel en novembre 1948, lors d'un meeting international d'écrivains, organisé par le R.D.R. avec la participation de Rousset, Sartre, Breton, Plinier, Lévi, Wright et Camus. Cette allocution, publiée par *La Gauche*, le 20 décembre 1948, est reprise dans *Actuelles I*.

(TRN, 217) La voix de la secrétaire confirme la prise de pouvoir par la force : « *Tout est en ordre, votre Honneur. Les trois marques sont là. (Aux autres, aimablement.) Une marque, et vous êtes suspect. Deux, vous voilà contaminé. Trois, la radiation est prononcée. Rien n'est plus simple.* » (TRN, 218) L'absence de dialogue comme symptôme de civilisation déliquescence est revendiquée par Nada, personnage nihiliste qui a épousé la cause de la Peste. Il explique à une femme qui avoue ne rien comprendre au langage abscons d'une administration stérile et inepte: « *Je n'ai jamais rien entendu à ce langage. Le diable parle ainsi et personne ne le comprend !* » (TRN, 249) Nada répond: « *Ce n'est pas un hasard, femme. Il s'agit ici de faire en sorte que personne ne se comprenne, tout en parlant la même langue. Et je puis bien te dire que nous approchons de l'instant parfait où tout le monde parlera sans jamais trouver d'écho, et où les deux langages qui s'affrontent dans cette ville se détruiront l'un l'autre avec une telle obstination qu'il faudra bien que tout s'achemine vers l'accomplissement dernier qui est le silence et la mort.* » (Ibid.) Et de crier « *Vive rien ! Personne ne se comprend plus : nous sommes dans l'instant parfait !* » (TRN, 248) Quelle est la place de l'individu dans ces temps de parole imposée par une instance unique exemplifiée par la cité omnipotente ou son ersatz contemporain, le système totalitaire ?

### **Tensions tragiques**

Le tragique naît d'une tension entre une loi et un individu ou une force qui s'oppose à cette loi. Dans *Antigone* de Sophocle, la jeune fille, par sa parole et par sa volonté d'agir, s'oppose à la loi de la cité représentée par Créon. Dans *L'État de siège*, ce courage de la parole est porteur d'un tragique moderne. La loi du silence, imposée dès le début de la pièce par le gouverneur lâche, puis légitimée par le dictateur, n'est pas respectée quand « *une femme* » s'écrie : « *Là ! Là ! On cache un mort. Il ne faut pas le laisser. Il va tout pourrir. Honte des hommes ! Il faut le porter en terre.* » (TRN, 214) Les didascalies nous apprennent que cette parole provoque du désordre et que « *deux hommes s'en vont entraînant la femme* » (Ibid.) Cette femme du peuple est un avatar moderne de l'Antigone antique dont le destin est d'offrir une sépulture à son frère.

Cette tension tragique se déploie dans le duel sans issue de la voix masculine et de la voix féminine. Hegel explique : « Le tragique, originellement, consiste en ce que, dans le cercle d'un pareil conflit, les deux partis opposés, pris en eux-mêmes, ont chacun la justice

pour eux. »<sup>209</sup> Cet « *affrontement vibrant et ininterrompu* » met face à face, dans *L'État de siège*, un homme à la recherche de la justice et une femme qui appelle à l'immédiateté de la vie et de l'amour. L'appel de la « *grandeur* » et celui de la chair créent une tension tragique qui ne peut se résoudre que dans la mort. Les héros masculins du théâtre camusien renoncent à l'amour. Ils choisissent le devoir, la justice. La construction d'une cité idéale l'emporte sur l'épanouissement personnel. C'est aussi ce que dit Rambert dans *La Peste* : il y a « *de la honte à être heureux tout seul.* » (TRN, 1378) Cet élan de l'homme vers un destin collectif est dicté par l'histoire. Il y eut un temps de bonheur innocent. Dans « *Retour à Tipasa* », Camus regrette ce temps de l'innocence et de l'ancienne beauté.<sup>210</sup> À ce temps a succédé le temps des charniers, de la guerre, des totalitarismes. L'homme ne peut que refuser le bonheur individuel. Tel Jan, dans *Le Malentendu*, il part à la recherche d'une réalisation qui se situe dans l'avenir. Il se projette. Ainsi, il nie l'attrait et les joies du présent et bâtit son destin sur la promesse d'une complétude à venir, sur le projet de la construction de la cité des hommes. C'est ainsi que Kaliayev dans *Les Justes* justifie son action: « [...] *l'amour est impossible.* » (TRN, 354) Mais ce renoncement au présent est rendu possible par l'évocation du futur: « *Je tuerai le grand-duc, et il y aura alors une paix, pour toi comme pour moi [...] La Russie sera belle.* » (TRN, 354) Dans *L'État de siège*, la première rencontre entre Diego et Victoria, inspirée du *Cantique des cantiques* par ses accents lyriques, est une scène d'amour et de promesse de bonheur immédiat. La deuxième rencontre est déjà marquée par la séparation et par la dialectique du devoir et de la chair. Diego, confronté à l'hégémonie de la Peste, s'est engagé dans la lutte. Il « *porte le masque des médecins de la peste.* » (TRN, 212) Victoria « *recule, poussant un cri.* » (*Ibid.*) Elle lui demande de retirer « *ce masque de tourment et de maladie :* « *Quitte-le, quitte-le je t'en prie et prends-moi contre toi !* » (*Ibid.*) Ce masque exemplifie une dépersonnalisation, une fracture de l'être qui n'est plus simple ni innocent, mais double, meurtri déjà par le malheur de l'histoire. Cet homme n'est plus le même. Il ne peut plus désormais parler le « *langage fou* » de l'amour. (TRN, 200) Avant, dans le temps de

<sup>209</sup> HEGEL, *Esthétique*, textes choisis, Presses Universitaires de France, 1953, p.143 Ce point est repris par Camus : « *La tragédie diffère du drame ou du mélodrame. Voici quelle me paraît être la différence : les forces qui s'affrontent dans la tragédie sont également légitimes, également armées en raison. Dans le mélodrame ou le drame, au contraire, l'une seulement est légitime. Autrement dit, la tragédie est ambiguë, le drame simpliste [...] la formule tragique (serait) "Tous sont justifiables, personne n'est juste."* » (TRN, 1705)

<sup>210</sup> « *Élevé d'abord dans le spectacle de la beauté qui était ma seule richesse, j'avais commencé par la plénitude. Ensuite étaient venus les barbelés, je veux dire les tyrannies, la guerre, les polices, le temps de la révolte. Il avait fallu se mettre en règle avec la nuit : la beauté du jour n'était qu'un souvenir.* » (E, 870)

l'innocence, il pouvait écouter le sang battre dans ses veines et croire à la promesse du bonheur. Il pouvait chanter l'amour : « *Moi, je n'étais ni sourd ni aveugle. Ma joie était soudain sans impatience. Ô cité de lumière, voici qu'on t'a remise à moi pour la vie, jusqu'à l'heure où la terre nous appellera. Demain, nous partirons ensemble et nous monterons la même selle.* » (TRN, 199) Ce chant à l'unisson – « *Que tu es belle* » dit Diego. « *Que tu es fort !* » répond Victoria (TRN, 200) – est brisé par l'arrivée de la Peste. Diego désormais répond à l'appel des malades « *Il faut que j'y aille.* » (TRN, 213) Il parcourt le chemin semé d'obstacles, de tentations, de lassitude, de découragement qui le mène vers l'honneur dans la dépossession et le renoncement. Réfugié dans la maison du juge, contaminé par la Peste, abattu, il confie à Victoria : « *Ah, si du moins je pouvais me lier à toi et, mes membres noués aux tiens, couler au fond d'un sommeil sans fin !* » (TRN, 259) Il est, comme le dit Grenier, « un héros à mi-hauteur ». <sup>211</sup> Diego est au carrefour d'une décision engageant son destin. Il est un être déroutant, contradictoire, coupable et innocent, lucide et aveugle. Les péripéties montrent l'histoire de ses actions parfois contradictoires ou incompréhensibles. Il commence par lutter contre la Peste, puis il est tenté par la fuite, le renoncement. Il est sur le point de commettre une action indécente quand il veut contaminer le jeune frère de Victoria, il insulte son amante, refusant de mourir en la laissant dans le monde des vivants. « *Ah ! Je hais ta beauté, puisqu'elle doit me survivre ! Maudite qui servira à d'autres ! [...] Que m'importe ton amour s'il ne pourrait pas avec moi ?* » (TRN, 260) Ainsi la tragédie porte-t-elle en elle une interrogation : quels sont les rapports de l'homme avec ses actes ? Dans quelle mesure est-il réellement la source de ce qu'il fait ? Si Diego choisit de sacrifier son bonheur, c'est par empathie : « *Je suis dans le même malheur, ils ont besoin de moi.* » <sup>212</sup> et il stigmatise la rupture avec le monde des femmes en disant à Victoria : « *Tu es de l'autre côté, avec ceux qui vivent !* » (*Ibid.*) Après ce renoncement douloureux, Diego peut affronter la secrétaire de la Peste, dire sa répugnance et son refus. C'est le temps de la révolte, du courage, de l'accomplissement viril. Sa parole devient dominante. Une longue tirade prouve la prise du

<sup>211</sup> « *J'aime beaucoup que vous mettiez en contraste la grandeur et la "mi-hauteur", que vous fassiez ressortir la seconde aux dépens de la première. Vous avez su admirablement faire parler les deux voix.* » *Correspondance Albert Camus - Jean Grenier (1932-1960)*, Gallimard, 1981, p.154

<sup>212</sup> Camus note : « [...] *Et que chacun la porte sur soi, la peste, parce que personne au monde n'en est intact.* » (*op.cit.* p.181) De même, Tarrou, dans une longue confession qui reprend les grandes lignes de *Ni victimes, ni bourreaux*, confie à Rivière : « *J'ai compris alors que moi, du moins, je n'avais jamais cessé d'être un pestiféré pendant toutes ces longues années où pourtant, de toute mon âme, je croyais lutter justement contre la peste.* » (TRN, 1424)

pouvoir. Il chante un chant de résistance et revendique cette force dans l'homme, cette « *folie claire, mêlée de peur et de courage, ignorante et victorieuse à tout jamais [...] cette force qui va se lever* » (TRN, 271-272) et qui va prouver que la Peste n'est qu'« *une ombre jetée sur la terre et qu'en une seconde un vent furieux va dissiper* ». (TRN, 271) Il peut alors très simplement dire qu'il est le plus fort et qu'il n'a pas peur. (TRN, 273) Après avoir vaincu la secrétaire de la Peste, il doit encore surmonter de nouvelles épreuves, la peur de voir Victoria mourir et la tentation d'avoir avec elle la vie sauve s'il abandonne le combat. Il résiste, renonce à l'amour et dit à Victoria « *je suis content* » (TRN, 297), « *je me suis mis en règle avec la mort, c'est là ma force. Mais c'est une force qui dévore tout, le bonheur n'y a pas sa place.* »<sup>213</sup> Comme le laisse présager le port du masque de la première partie, Diego, dans son combat, est victorieux car il a entravé le développement effroyable de la Peste mais il a perdu la vie. Il avoue : « *Je me suis desséché dans ce combat. Je ne suis plus un homme et il est juste que je meure.* » Son dernier cri n'est pas le chant d'un homme victorieux mais un constat amer sur la force des hommes et leur destin d'honneur, de courage et de renoncement: « *Ce monde a besoin de toi, dit-il à Victoria. Il a besoin de nos femmes pour apprendre à vivre. Nous n'avons jamais été capables que de mourir.* » (TRN, 297)

Diego semble bien construit comme un héros tragique. Il est cet homme d'aujourd'hui qui crie sa révolte en sachant que cette révolte a des limites, qui exige la liberté et subit la nécessité, cet homme contradictoire, déchiré, désormais conscient de l'ambiguïté de l'homme et de son histoire, celui que Camus dans sa conférence sur l'avenir de la tragédie appelle « *l'homme tragique par excellence* ». (TRN, 1709) Il est un héros tragique, il n'est pas un modèle comme le héros épique de la poésie lyrique. Il se rapproche du langage des hommes, il peut éprouver la nostalgie, la peur et le découragement. Son cheminement le conduit à la hauteur d'un destin tragique, qui suppose une acceptation de l'équilibre de forces antagonistes et le renoncement à l'individualisme égoïste. Comme dans le théâtre de Brecht, le personnage n'est pas une substance immuable, un caractère. Il est rarement accordé avec lui-même, il

---

<sup>213</sup> Dans ses *Carnets*, Camus précise : « *Il n'y a qu'une liberté, se mettre en règle avec la mort.* » (*Carnets* p. 192) De même, dans sa réflexion sur la révolte, il oppose comme des forces égales la liberté du meurtre et la liberté de mourir: « *Révolte. Liberté à l'égard de la mort. Il n'y a plus d'autre liberté possible en face de la liberté du meurtre que la liberté de mourir, c'est-à-dire la suppression de la crainte de la mort et la remise en place de cet accident dans l'ordre des choses naturelles.* » (C II, 196) Cette dialectique crée la tension tragique. Camus rappelle, dans sa conférence sur l'avenir de la tragédie qu'Œdipe, à la fin de la pièce, les yeux crevés, dit : « *Tout est bien.* » (TRN, 1708) « *La seule purification, explique l'orateur, revient à accepter [...] le mystère de l'existence, la limite de l'homme, et cet ordre enfin où l'on sait sans savoir.* » (*Ibid.*) Peut-être ce mystère de l'existence transparait-il parfois dans la voix de la femme.

prend place au sein d'une configuration, d'une société en devenir qui le divise et l'oblige à résister ou à se soumettre. Au héros classique, Camus, à l'instar de son aîné munichois, substitue des figures complexes et parfois même compromises.<sup>214</sup>

À cette voix masculine, dans laquelle résonnent l'honneur et l'incapacité du bonheur immédiat, s'oppose la voix de la femme qui appelle à l'épanouissement de l'être dans un bonheur charnel immédiat. Car « *si tout se réduit vraiment à l'homme et à l'histoire, je demande où est la place : de la nature - de l'amour - de la musique - de l'art* » écrit Camus dans ses *Carnets*. (C II, 189) Clayton, dans un article intitulé « *L'impossibilité d'aimer* », écrit : « À cet activisme (il s'agit "d'un projet audacieux ou périlleux [...] irrésistible" qui inscrit l'homme dans son destin) s'oppose toujours la voix féminine qui rappelle au séparé volontaire les douceurs de la commune présence, de l'union sentimentale et physique. [...] Derrière l'échafaudage idéologique de ces pièces se déroule un même drame, celui de l'Homme et de la Femme évoluant selon des valeurs antithétiques, l'un hanté par le rêve d'une action généreuse (et toujours fatale), l'autre attachée à l'instant et à l'amour. »<sup>215</sup> L'homme n'est pas exempt de ce goût pour l'abandon, pour le « *sommeil sans fin* » (TRN, 259) auquel Diego aspire dans un moment de lassitude, comme nous l'avons vu. L'appel de la chair, l'appétit d'amour, « *le parfum fugitif de la rose sauvage, la vallée d'oliviers...* » (C II, 194) sont liés au temps de l'innocence, un temps qui précède les fléaux de l'histoire où ils sont dévolus à l'univers féminin. La hantise de Camus est de voir « *l'histoire (recouvrir) peu à peu le sentiment de la nature dans le cœur des hommes [...] et tout cela par un mouvement si puissant et irrésistible qu'on peut envisager le jour où la silencieuse création naturelle sera tout entière remplacée par la création humaine, hideuse et fulgurante, retentissante des clameurs révolutionnaires et guerrières [...]* » (C II, 193) Cependant, dans ses œuvres dramatiques, la voix de la femme véhicule ces valeurs développées dans « *L'exil d'Hélène* » et crée ainsi une dialectique tragique.<sup>216</sup>

<sup>214</sup> Camus notait dans ses *Carnets* : « *Intellectuel ? Oui. Et ne jamais renier. Intellectuel = celui qui se dédouble. Ça me plaît. Je suis content d'être les deux. "Si ça peut s'unir ?" Question pratique. Il faut s'y mettre. "Je méprise l'intelligence" signifie en réalité : "je ne peux supporter mes doutes." / Je préfère tenir le yeux ouverts.* » (C I, 41)

<sup>215</sup> RLM, n° 7, p.21

<sup>216</sup> Marie, dans *Le Malentendu*, pose la dualité quand elle dit à Jan : « *Non, les hommes ne savent jamais comment il faut aimer. Rien ne les contente. Tout ce qu'ils savent, c'est rêver, imaginer de nouveaux devoirs, chercher de nouveaux pays et de nouvelles demeures. Tandis que nous, nous savons qu'il faut se dépêcher d'aimer, partager le même lit, se donner la main, craindre l'absence. Quand on aime, on ne rêve à rien.* » (TRN, 127) Dans *Les Justes*, Dora oppose l'amour pour l'humanité, amour rigide et abstrait, à l'amour tendre qui unit un

Victoria tente de rappeler Diego à l'amour humain. Comme Maria, elle oppose le destin des hommes, qu'elle juge stérile, et la vie des femmes, dans la vie et la vérité simple des corps. « *J'ai trop à faire pour porter mon amour ! Je ne vais plus encore me charger de la douleur du monde ! C'est une tâche d'homme, cela, une de ces tâches vaines, stériles, entêtées, que vous entreprenez pour vous détourner du seul combat qui serait vraiment difficile, de la seule victoire dont vous pourriez être fiers.* » (TRN, 262-263) La femme écoute la voix du cœur : « *Laisse-moi libre de chercher en toi l'ancienne tendresse. Et mon cœur parlera de nouveau.* » (TRN, 260) « *Et mon cœur n'est pas craintif. Il brûle d'une seule flamme, claire et haute [...]. Il t'appelle, lui aussi...* » (TRN, 263) Elle parle le langage du corps, et le verbe devient cri : « *Embrasse-moi pour étouffer ce cri qui monte du profond de mon corps, qui va sortir, qui sort... Ah !* » (TRN, 261) L'amour et la mort ne sont plus séparés. « *Si tu devais mourir, j'envierais jusqu'à la terre qui épouserait ton corps.* » (TRN, 261)

Dans la scène finale, quand Diego meurt, victime consentante, martyr et bouc émissaire, Victoria refuse cet ordre. « *Il fallait me choisir contre le ciel lui-même. Il fallait me préférer à la terre entière.* » (TRN, 297) lui dit-elle. Au dernier mot d'amour de Diego, « *je t'ai aimée de toute mon âme* », Victoria répond : « *Ce n'était pas assez. Oh, non ! Ce n'était pas encore assez ! Qu'avais-je à faire de ton âme seule ?* » (TRN, 298) Le chœur des femmes fait écho à la voix de la femme et clame : « *Malheur sur lui ! Malheur sur tous ceux qui désertent nos corps ! [...] apprenons [...] à préserver la maison de l'amour ! Vienne la peste, vienne la guerre et, toutes portes closes, vous à côté de nous, nous défendrons jusqu'à la fin. Alors, au lieu de cette mort solitaire, peuplée d'idées, nourrie de mots, vous connaîtrez la mort ensemble, vous et nous confondus dans le terrible embrasement de l'amour !* » (TRN, 298) Le chœur des femmes affirme que les hommes sont dans l'idée, qu'ils sont des « *chasseurs d'ombres* », des « *chanteurs solitaires* », qu'ils marchent « *de solitude en solitude, vers l'isolement dernier, la mort en plein désert.* » (TRN, 298) Cette parole paraît contradictoire avec la morale de la pièce exemplifiée par la secrétaire qui affirme : « *Nous triompherons de tout, sauf de la fierté.* » (TRN, 296) Ce premier dénouement fait de *L'État de*

---

homme et une femme : « *À certaines heures pourtant je me demande si l'amour n'est pas autre chose, s'il peut cesser d'être un monologue, et s'il n'y a pas eu une réponse, quelquefois. J'imagine cela, vois-tu : le soleil brille, les têtes se courbent doucement, le cœur quitte sa fierté, les bras s'ouvrent. Ah ! Yanek, si l'on pouvait oublier, ne fût-ce qu'une heure, l'atroce misère de ce monde et se laisser aller enfin. Une seule petite heure d'égoïsme, peux-tu penser à cela ?* » (TRN, 351)

*siège* une pièce politique, didactique, édifiante. Le chœur des femmes est comme un contrechant paradoxal qui place Camus, non pas auprès des moralisateurs simplistes mais auprès des hommes qui ont pensé, vécu, et écrit les fractures de l'être, les pulsions contraires, les impasses existentielles que la guerre a largement favorisées. La voix de Victoria est donc, dans le dénouement, reprise en écho par le chœur.

### **Chœur polyphonique**

Dans la tragédie grecque, le chœur, constitué d'un collège de citoyens, a pour fonction d'exprimer des sentiments proches de la sagesse populaire. Sa présence crée un dédoublement entre la voix du héros et le murmure collectif. Le langage n'est plus simple mais porteur d'ambiguïtés. Les mêmes mots prennent dans la bouche des différents personnages des significations contraires ; les mêmes phrases ont un sens pour qui les prononce, un autre pour le chœur, un autre encore pour les spectateurs. La tragédie n'a pas pour fonction de proclamer une vérité, mais de mettre en scène, par le jeu des voix multiples, les ambiguïtés des êtres, les dissensions internes, les interrogations. Le héros tragique n'est pas un homme univoque, chantant l'émergence d'une cité forte. Il est un être complexe. Il doit vaincre ses faiblesses et toutes les voix de la pièce contribuent à poser la question de la relation entre une action, noble ou vile, et une identité.

Dans la conférence prononcée à Athènes, Camus explique: « *L'homme d'aujourd'hui qui crie sa révolte en sachant que cette révolte a des limites, qui exige la liberté et subit la nécessité, cet homme contradictoire, déchiré, désormais conscient de l'ambiguïté de l'homme et de son histoire, cet homme est l'homme tragique par excellence.* » (TRN, 1709)

La tragédie polyphonique fait écho aux ambivalences irréductibles :

« *Qui a raison et qui a tort ?*

*Songe*

*Que tout ici-bas est mensonge.*

*Il n'est rien de vrai que la mort.* » (TRN, 214)

L'ambiguïté existentielle exemplifiée par l'affrontement entre Victoria et Diego est reprise par la voix du chœur affirme que rien ne se résout avant le terme fatal. Le chœur peut être un écho aux déchirements du héros. Il peut aussi être un contre-chant. On a vu comment, dans le dénouement, il venait démentir la loi de l'honneur et nuancer la fonction morale de la



pièce. À la fin du prologue, il est déjà contre-chant quand il chante, dans des cris d'allégresse, la beauté et l'abondance de l'été.

En effet, le chœur entame son chant par une dénégation positive et future : « *Il ne se passe rien, il ne se passera jamais rien.* »<sup>217</sup> Le lyrisme du chœur s'épanouit paradoxalement dans la négation du malheur imminent et dans l'acceptation de ne pas en parler, de le nier. L'été, ses richesses et ses effluves, sont alors évoqués, dans des accents gidiens : « *À peine si le printemps s'achève et déjà l'orange dorée de l'été lancée à toute vitesse à travers le ciel se hisse au sommet de la saison et crève au-dessus de l'Espagne dans un ruissellement de miel [...].* » (TRN, 199) L'abondance chantée crée un contraste avec l'annonce du malheur et la misère du peuple. Camus utilise ici la voix du chœur pour montrer la coexistence, incompréhensible pour l'homme, entre la beauté de la nature et la misère de l'homme. Déjà, dans son reportage *Misère de la Kabylie*, Camus s'était trouvé confronté à cette dichotomie insupportable. Le chœur est souvent un simple écho de la dernière voix qui s'est fait entendre, ou de la plus puissante. Il la dédouble conférant ainsi à la parole jusque-là unique, une valeur moindre, décalée, nuancée, niée dans son univocité par un effet d'ironie.

Le gouverneur exige l'ordre : « *En attendant, que rien ne bouge ! Je suis le roi de l'immunité* », (TRN, 204) le chœur chante la sagesse des astres et leur « *tranquille géométrie* » qui « *condamne ces étoiles folles et dérégées qui incendient les prairies du ciel de leur chevelure enflammée* ». (TRN, 205) Par la parole des alcades, la métaphore est filée. « *Si le ciel a des habitudes, remerciez-en le gouverneur puisqu'il est roi de l'habitude. Lui non plus n'aime pas les chevaux fous. Tout son royaume est bien peigné !* » (*Ibid.*) La polyphonie permet ici l'émergence du discours ironique. Une affirmation éclate dans des voix multiples et les mots réitérés par des bouches différentes perdent leur valeur de référent unique. Le chœur peut également exprimer la multiplicité des référents éthiques. Ainsi il nie l'unicité et permet, par l'expression de vérités plurielles, le maintien d'une certaine forme de liberté. En effet, la liberté suppose la fin de l'adoration d'un seul Dieu, le respect d'une société unique ou d'une nature à reproduire. C'est ce que dit Camus dans ses *Carnets* à propos de Grenier :

---

<sup>217</sup> TRN, p.199 Cette dénégation est reprise plus loin. « *Rien n'est changé ! Il ne se passe rien, il ne s'est rien passé.* » (TRN, 205) Elle fait écho à la voix d'un homme du peuple qui, s'adressant au gouverneur, dans un discours ironique, lui dit : « *Non, gouverneur, rien n'est vraiment changé, nous autres, pauvres, pouvons te l'assurer.* » (TRN, 204) et l'homme misérable de rappeler sa condition et les inégalités sociales du monde dans lequel il vit.

« Grenier. *Du bon usage de la liberté. "L'homme moderne ne croit plus qu'il y ait un Dieu auquel obéir (hébreu et chrétien), une nature à suivre (grec et romain)."*

*Id.* « *Celui qui aime fortement une valeur est par là même ennemi de la liberté.* » (C II, 209)<sup>218</sup>

Lorsque chez lui, le juge commence la lecture du psaume XCI :<sup>219</sup> « *Le Seigneur est mon refuge et ma citadelle...* », (TRN, 211) le chœur, à l'église, poursuit :

« *Tu n'auras à craindre  
Ni les terreurs de la nuit  
Ni les flèches qui volent dans le jour.  
Ni la peste qui chemine dans l'ombre  
Ni l'épidémie qui rampe en plein midi.* » (*Ibid.*)

Une voix soumise exprime son respect de l'unicité divine : « *Oh ! le grand et terrible Dieu !* » (*Ibid.*) Cette crainte et ce respect, comme l'exemplifie la citadelle, apparaissent bien comme une figure de l'enfermement. Mais, à ce moment-là, sur la place le peuple déambule « *sur le rythme d'une copla* » (*Ibid.*) :

« *Tu as signé dans le sable  
Tu as écrit sur la mer  
Il ne reste que la peine.* » (TRN, 211-212)

La référence laïque fait écho à la référence biblique. La mise en scène qui fait coexister les différents décors, la maison du juge, l'église, la place, permet aussi une représentation simultanée des différentes voix porteuses de vérités divergentes. Le chœur commence, dédouble, décale et, par la figure de l'ironie, favorise l'éclatement des valeurs figées.

### **Naissance de l'individu et émergence du drame**

*L'État de siège* met en scène le parcours qui conduit de l'événement cosmique initial à l'émergence de l'individu. C'est le signal d'une évolution de la tragédie vers une dimension dramatique de la pièce. En 1955, Camus remarque que les deux grandes périodes de la

<sup>218</sup> Il reprend cette dialectique entre liberté et unicité, toujours dans ses *Carnets* à propos de Palante : « *Palante dit justement que s'il y a une vérité une et universelle, la liberté n'a pas de raison d'être.* » (C II, p.219) Palante est un philosophe que connurent Louis Guilloux et Jean Grenier. Il publia *La Sensibilité individuelle* aux éditions Alcan en 1909.

<sup>219</sup> Ce psaume est cité par Camus dans ses *Carnets*. (C II, 211)

tragédie « marquent [...] une transition entre les formes de pensée cosmique, toutes imprégnées par la notion du divin et du sacré et d'autres formes animées au contraire par la réflexion individuelle et rationaliste. Le mouvement qui va d'Eschyle à Euripide est en gros celui qui va des grands présocratiques à Socrate lui-même. De même, de Shakespeare à Corneille, nous allons du monde des forces obscures et mystérieuses, qui est encore celui du Moyen Âge à l'univers des valeurs individuelles, affirmées et maintenues par la volonté humaine et la raison. » (TRN, 1702) L'ouverture musicale de la pièce fait entendre une sirène d'alarme et s'accompagne de l'apparition mystérieuse d'une comète. Une voix anonyme dit « C'est la comète du mal. » (TRN, 189) Le peuple qui fait entendre des voix dispersées fait une lecture sacrée : « C'est un signe [...]. Il n'y a pas de signes pour rien. » (TRN, 191), « C'est un sort sur la cité. » (TRN, 190), « Oh ! le grand et terrible Dieu ! » (Ibid.) L'époque transitionnelle marquée par le passage entre le mystère et la raison est soulignée par le propos énoncé par une voix : « À notre époque, on ne croit plus aux signes, [...]. On est trop intelligent, heureusement. » (Ibid.) Mais ce signe empreint de mystère prend la figure symbolique de la Peste puis de l'homme, parangon du dictateur. La lutte de Diego n'a pas la même dimension tragique dès lors qu'elle s'inscrit dans une allégorie de l'époque contemporaine. Diego accède au statut d'individu qui, au sein d'un peuple figuré par un murmure collectif, par des voix anonymes ou par le chœur tantôt prudent tantôt timoré, souvent lâche, fait face au mystère et l'anéantit par son courage. Si l'émergence de l'individu des forces cosmiques s'apparente à la tragédie, le parcours de Diego figure le passage de la tragédie au drame. Le personnage inscrit son action dans une histoire dichotomique divisée en deux camps, celui du bien – qui est celui de la résistance, celui du mal – qui est le camp de la domination par la force et la terreur. Le mal, c'est-à-dire la dictature, est une négation de l'individu. Toute la deuxième partie de la pièce est consacrée à la description caricaturale de cette forme d'État qui étouffe l'homme dans des labyrinthes administratifs, le pousse à la délation et à l'humiliation et nie toute forme de liberté et de bonheur intime.

Ainsi la tragédie coexiste avec le drame.<sup>220</sup> Si, dans la tragédie, les deux forces qui s'affrontent sont également légitimes, ce n'est pas le cas dans le drame. La lutte de Diego contre la Peste est une lutte du bien contre le mal et sa victoire, née de sa capacité à surmonter

---

<sup>220</sup> Camus, définissant le drame, écrit : « [...] le drame idéal, comme le drame romantique, est d'abord mouvement et action puisqu'il figure la lutte du bien contre le mal et les péripéties de cette lutte. » (TRN, 1705)

sa peur, est une victoire qui appartient à l'univers dramatique puisqu'elle annule la tension et l'équilibre qui seuls permettent une lecture tragique de l'univers. De même, l'affrontement violent entre le juge et sa femme, et de façon parallèle dans la deuxième partie, s'inscrit dans un univers dramatique. Le juge représente le monde figé qui refuse le mouvement, le changement, l'ouverture, le doute, la liberté pour maintenir intact son pouvoir sur les autres. Il est la loi inique capable de légitimer le crime. Il dit à Diego : « *Si le crime devient la loi, il cesse d'être crime.* » (TRN, 251) Les thèmes du crime légitimé par le pouvoir, de la terreur muselant la foule et annihilant sa capacité à s'opposer<sup>221</sup> sont développés par le juge. À Victoria cette fois, il annonce que Diego trahira : « *Tout le monde trahit parce que tout le monde a peur. Tout le monde a peur parce que personne n'est pur.* », (TRN, 252) et il avoue que la loi est déterminée par la haine. Le conflit entre le juge et sa femme, provoqué par l'arrivée de Diego dans la maison du juge, est extrêmement violent. Le dramatique se teinte de pathétique quand Diego menace de contaminer le jeune frère de Victoria. Le juge et la sœur aînée laissent alors éclater leur haine à l'égard de cet enfant adultérin. Le secret honteux est dévoilé. La mère clame son mépris de l'ordre établi et du règne des hommes avec des accents qui rappellent les pièces de Lorca. « *Je crache sur ta loi. J'ai pour moi le droit, le droit de ceux qui aiment à ne pas être séparés, le droit des coupables à être pardonnés et des repentis à être honorés ! Oui, je crache sur ta loi.* » (TRN, 255) Elle fait confession de sa faute et s'inscrit dans la loi de l'amour. « *Et un seul cheveu de cet enfant m'est plus précieux que le ciel lui-même.* » (Ibid.) Elle revendique la réalité la chair : « *Oui ! Car elles ont un ventre pour jouir et pour engendrer* » (TRN, 256) faisant ainsi écho à Camus qui écrit : « *Les vrais artistes [...] sont les témoins de la chair, non de la loi.* »<sup>222</sup> Le juge et sa fille aînée l'insultent, la traitent de chienne. (TRN, 256-257) Mais enfin elle peut parler et sa voix fait éclater le silence imposé par tant d'années. « *Non [...] je ne me tairai pas. Je me suis tue pendant toutes ces années [...], je ne me tairai pas.* » (TRN, 255) Elle faisait écho à la femme du peuple qui répliquait à Nada en demandant une justice élémentaire : « *la justice est que les enfants mangent à leur faim et n'aient pas froid. La justice est que mes petits vivent.* » (TRN, 247) La femme du juge définit un droit qui n'est pas celui du juge : « *Et je dirai au moins à celui-ci qu'il n'a jamais eu le droit de son côté car le droit, tu entends Casado, est du côté de ceux qui*

<sup>221</sup> On aura reconnu les thèmes de *Ni victimes, ni bourreaux*, et de *L'Homme révolté*.

<sup>222</sup> « Le témoin de la liberté », *Actuelles I*, (E, 406)

*souffrent, gémissent, espèrent. Il n'est pas, non, il ne peut pas être avec ceux qui calculent et qui entassent. »* (TRN, 255-256)

Une autre opposition dramatique exemplifie la lutte du bien contre le mal, c'est celle qui met face à face Diego et la secrétaire de la Peste. C'est en effet au cours de cette confrontation que l'action s'accélère puisque le courage de Diego fait reculer la progression de la Peste. La secrétaire explique le fonctionnement du système, de « *la machine* », le carnet, la liste des condamnés, les hommes qui se croient libres, ceux qui ont été oubliés et qui sont toujours rattrapés. Diego dénonce la duplicité de son langage et laisse éclater d'abord sa répugnance puis sa révolte. Il dénonce le mensonge de la fausse justice : l'individu naît dans cet affrontement. Diego dit à la secrétaire : « [...] *un homme seul, c'est plus gênant, ça crie sa joie ou son agonie. Et moi vivant, je continuerai à déranger votre bel ordre [...]. Je vous refuse, je vous refuse de tout mon être !* » (TRN, 271) Puis il réinscrit son individualité dans la nature et dans le collectif : « *...dans votre belle nomenclature, vous avez oublié la rose sauvage, les signes dans le ciel, les visages d'été, la grande voix de la mer, les instants du déchirement et de la colère des hommes !* » (*Ibid.*) La révolte de l'individu se concrétise par un geste de violence et par la délivrance des hommes muselés. Dans les didascalies, Camus indique : « *Elle (la secrétaire) rit. Il la gifle et dans le même temps, les hommes du chœur arrachent leurs bâillons et poussent un long cri de joie.* » (TRN, 272)

Après cette joute verbale et gestuelle qui signale la naissance de l'individu par la révolte, Diego doit convaincre le peuple de la nécessité de lutter. Dans la tragédie classique, le chœur ne prend jamais part à l'action. Il se contente de commenter. Dans la troisième partie, Camus met en scène un dialogue entre le héros et le chœur. Diego appelle à la révolte : « *N'ayez plus peur, c'est la condition. Debout, ceux qui le peuvent ! Pourquoi reculez-vous ? Relevez le front, voici l'heure de la fierté ! Jetez votre bâillon et criez avec moi que vous n'avez plus peur.* » (TRN, 275) Le rôle du chœur est alors d'exprimer le doute et la faiblesse : « *La vieille crainte n'a pas encore quitté nos cœurs [...]. Si peu que nous ayons, nous avons peur de tout perdre avec la vie.* » (TRN, 276) et plus loin « *nous avons toujours tout payé en monnaie de misère. Faut-il vraiment payer avec la monnaie de notre sang ?* » (*Ibid.*) En contre-chant, le chœur des femmes fait écho : « *Encore une affaire d'hommes !* » (*Ibid.*) et rappelle « *l'instant qui s'abandonne, l'œillet des jours, la laine noire des brebis, l'odeur de l'Espagne enfin* » (*Ibid.*) Les femmes aussi avouent leur faiblesse et appellent au bonheur

incarné. Diego peut alors répondre d'abord aux hommes, puis aux femmes, et développer une argumentation persuasive. Il dit l'importance de la lutte pour la survie élémentaire, il convainc les femmes que la Peste est aussi responsable de la séparation des amants. À la différence de la tragédie dans laquelle s'opposent « *les pôles d'un nihilisme extrême et d'un espoir illimité [...] le héros nie l'ordre qui le frappe et l'ordre divin frappe parce qu'il est nié.* » (TRN, 1707) Ici l'espoir illimité l'emporte sur la force qui le brime : l'équilibre tragique disparaît. Diego exemplifie un espoir qui n'est pas vain car il donne une voix aux hommes muselés et libère les forces de la nature. « *Le désespoir est un bâillon. Et c'est le tonnerre de l'espoir, la fulguration du bonheur qui déchirent le silence de cette ville assiégée.* » (TRN, 277) Et le chœur de reprendre, à l'unisson « *L'espoir est notre seule richesse, comment nous en priverions-nous ? Frères, nous jetons tous ces bâillons ! (Grand cri de délivrance) Ah ! sur la terre sèche, dans les crevasses de la chaleur, voici la première pluie ! Voici l'automne où tout reverdit, le vent frais de la mer. L'espoir nous soulève comme une vague.* » (*Ibid.*) La force antagoniste n'est pas une fatalité. Elle est vaincue par le courage de Diego et sa force de persuasion. De ce point de vue, la pièce s'inscrit dans le code dramatique : l'action conduit l'homme, dans un monde dichotomique, au rétablissement du bien, à la victoire contre le mal - même s'il doit payer cette victoire de sa vie. Il est responsable de sa vie. Il décide pour ce qui le concerne. Le dernier combat dialectique oppose Diego à la Peste quand celui-ci offre à Diego et Victoria la vie sauve en échange de la ville. Diego affirme son individualité et se distingue des citoyens de Cadix auxquels pourtant il est intimement lié. « *L'amour de cette femme, c'est mon royaume à moi. Je peux en faire ce que je veux. Mais la liberté de ces hommes leur appartient. Je ne puis en disposer* » (TRN, 289) dit Diego à la Peste, puis il ajoute : « *Si j'étais seul, tout serait facile. Mais de gré ou de force, ils sont avec moi.* » (TRN, 290) Le monde moderne prend naissance avec l'émergence de l'individu et du peuple. L'homme contemporain, à l'instar de Diego, est inscrit dans son temps. Il est aux côtés des hommes brimés, soumis à un pouvoir inique. « *Je vis pour ma cité et pour mon temps.* » (*Ibid.*) Il est un homme conscient de ses faiblesses et de son impureté. Quand la Peste exprime son mépris des hommes « *petits, besogneux, toujours à mi-hauteur* », (TRN, 291) Diego reprend dans une phrase clivée qui joue, par l'emphase, sur l'extraction du complément circonstanciel « *à mi-hauteur* » : « *C'est à mi hauteur que je tiens à eux. Et si je ne suis pas fidèle à la pauvre vérité que je partage avec eux, comment le serais-je à ce que j'ai de plus*

*grand et de plus solitaire ? » (Ibid.)*

### **Un mal allégorique dans un monde dichotomique**

Le drame inscrivant l'action dans une lutte entre le bien et le mal peut être rapproché de l'auto sacramental<sup>223</sup> défini par Camus comme un spectacle allégorique pour la lecture duquel le créateur donne clairement les clefs au spectateur. Il a revendiqué, comme nous l'avons déjà dit, la dimension symbolique de sa pièce en avouant, non sans ironie, « *je plaide coupable* ». Il est vrai que le théâtre allégorique a toujours tenté Camus. En 1953, il monte, à l'occasion du Festival d'art dramatique d'Angers, sous la direction de Marcel Herrard, *La Dévotion à la croix* de Calderón. Dans sa présentation, il définit la pièce en expliquant qu'elle « *cherche à faire revivre un spectacle, à retrouver le mouvement de ce qui fut d'abord une pièce jouée devant un auditoire populaire, une sorte de mélodrame religieux [...] à mi-chemin des mystères et du drame romantique.* » (TRN, 525) En note, il précise que les mystères, en Espagne, étaient appelés autos sacramentales. En 1957, toujours à Angers, Camus, cette fois, décide de monter *Le Chevalier d'Olmedo* de Lope de Vega qu'il rapproche de Roméo et Juliette « *pour l'entrecroisement des thèmes de l'amour et de la mort. L'héroïsme, la tendresse, la beauté, l'honneur, le mystère et le fantastique qui agrandissent le destin des hommes, la passion de vivre en un mot, courent au long des scènes et nous rappellent l'une des plus constantes dimensions de ce théâtre qu'on veut aujourd'hui enfermer dans des placards et des alcôves.* » (TRN, 718) Même si cette pièce n'est pas un *auto*, mais une *comedia* « *qui donne la primauté à l'action et à la rapidité du mouvement* » (TRN, 717), elle n'en est guère éloignée.

---

<sup>223</sup> Traditionnellement, l'auto sacramental est une pièce jouée à l'occasion de la fête du Saint Sacrement, la fête-dieu, en Espagne, à la cour des « *rois catholiques* » à la fin du XVI<sup>e</sup> et dans le courant du XVII<sup>e</sup> siècles. Le thème est lié à l'eucharistie. Le succès est assuré par les nombreuses commandes des municipalités des grandes villes qui, voulant rivaliser de splendeur dans la célébration de la Fête-Dieu, se disputent les meilleurs poètes des autos. Cela permet ainsi aux troupes de monter des comédies profanes. Ce sont donc les mêmes troupes qui créent et jouent les célèbres *comedias* et les autos. Et la tentation est grande de transformer certaines *comedias* en *autos* par une modification du dénouement. Les poètes manient un monde d'abstractions dont le catéchisme enseignait les noms et qu'ils vont pouvoir personnifier. Il s'agit des vertus, des vices, des ennemis de l'âme, des facultés spirituelles : la raison, la mémoire et la volonté. Même les quatre éléments résumant le monde matériel, terre, eau, air, feu ainsi que les saisons, peuvent devenir personnages de drame. Lope de Vega, puis Calderón, sont les deux représentants les plus célèbres des *autos*. Camus admirait le théâtre classique espagnol. Désormais le genre de l'auto sacramental sera désigné par l'expression en italiques *auto*.

En effet, *auto* et *comedia* sont les deux faces, sacrée et profane, du théâtre espagnol du siècle d'or auquel Camus se réfère bien souvent. Leur origine est la même, seule la commande diffère mais les techniques et la dimension éthique sont proches. Ainsi Camus inscrit sa pièce dans une dimension allégorique qui suppose - en amont - un refus de la psychologie. Il ne s'agit donc pas tant de comprendre les motivations intérieures de tel ou tel personnage que de les inscrire dans des schémas codés. La secrétaire exemplifie la mort qui cède ici, non sans humour (noir), à la tentation de l'administration abusive, inepte et aveugle. Elle évoque les Moires, ces trois sœurs que les Latins nomment les Parques et qui sont comme autant de visages, de facette ou de saisons d'une unique Moïra : Clôthô, Lachésis et Atropo, la Fileuse, la Destinée (ce qui est envoyé par le sort) et l'Inflexible. Pour chaque mortel, elles accordent une mesure de vie, dont elles règlent la durée, la première en filant, la seconde en enroulant le fil, la troisième en le coupant. La secrétaire, lorsqu'elle entre en scène, porte un uniforme avec un col et des manchettes blancs, comme l'indiquent les didascalies. À la fin de la pièce, elle change d'apparence. C'est une vieille femme au masque de mort. Elle imprime des marques sur le corps de ses victimes. Ces marques sont au nombre de trois : la première rend l'homme suspect, la deuxième le condamne, la troisième le radie. Elle possède un carnet sur lequel elle tient le compte des vies et des morts, explique et montre son pouvoir absolu en rayant des noms, provoquant ainsi la mort immédiate de l'élu. Elle explique qu'auparavant elle était associée avec le hasard<sup>224</sup> alors que désormais elle est sous tutelle. En effet, cette figure emblématique d'Atropos se double de la représentation cynique d'une administration inepte.

De même, la Peste, allégorie de la tyrannie, se présente comme un sort funeste qui s'abat sur une terre. Elle évoque le pays dévasté et rendu stérile des mythes médiévaux qui ne peut retrouver sa fécondité que si un Perceval innocent accomplit son destin. Dans la seconde partie, la Peste réclame le silence et annonce, péremptoire, le sortilège de la stérilité de la terre : « *Je suis celui qui aigrit le vin et qui dessèche les fruits. Je tue le sarment s'il veut donner des raisins, je le verdis s'il doit nourrir du feu.* » (TRN, 284) Il proclame la loi de la violence, de l'enfermement et du silence. Mais la victoire de Diego, Perceval moderne, est annoncée par le chœur qui chante la fécondité : « [...] *L'homme triomphe ! Et la victoire alors a le corps de nos femmes sous la pluie de l'amour. Voici la chair heureuse, luisante et chaude,*

<sup>224</sup> « *J'étais libre avant vous, dit la secrétaire à la Peste, et associée avec le hasard. Personne ne me détestait alors. J'étais celle qui termine tout, qui fixe les amours, qui donne leur forme à tous les destins. J'étais la stable.* » (TRN, 293-294)



*grappe de septembre où le frelon grésille. Sur l'aire du ventre s'abattent les moissons de la vigne. Les vendanges flambent au sommet des seins ivres. Ô mon amour, le désir crève comme un fruit mûr, la gloire des corps ruisselle enfin.* » (TRN, 285) La tyrannie contemporaine est ainsi associée aux fatalités mystérieuses des temps immémoriaux. Diego est, à l'instar de Perceval, d'abord silencieux, dépassé par les événements qu'il ne comprend pas. Dans le roman de Chrétien de Troyes, on sait qu'il aurait suffi à Perceval de demander une explication quand il assiste, chez le roi Pêcheur, au cortège du Graal, pour que la prospérité de la Terre Gaste qui entoure le château du Graal revienne et pour que le roi Méhaigné guérisse.

Dans *L'État de siège*, Diego, après le silence de la lâcheté, affronte sa peur. Il ose parler et brise aussitôt le sortilège. C'est le moment de la révolte. À la fin de la deuxième partie, au moment même où il allait fuir avec le batelier, il défie la secrétaire. Il exprime son mépris, son dégoût. Puis, après une longue tirade qui marque l'ascendance de sa volonté, il la nie : « *Je vous refuse, je vous refuse de tout mon être* ». (TRN, 271) Au début de la pièce, Diego confiait à Victoria : « *Je ne me reconnais plus. Un homme ne m'a jamais fait peur, mais ceci me dépasse, l'honneur ne me sert de rien et je sens que je m'abandonne [...] je suis étranglé de stupeur [...] Mes mains tremblent d'horreur et la pitié bouche mes yeux.* » (TRN, 213) À la secrétaire, il dit enfin, au moment de sa victoire sur lui-même, à la fin de la deuxième partie : « *Oui ! J'ai bien compris votre système.* » (TRN, 271) En effet, Diego parcourt le chemin christique des héros des *autos*. Il peut évoquer Sigismond, héros d'un *auto* que Calderón a tiré de *La vie est un songe*.<sup>225</sup> On a déjà évoqué le cheminement de Diego. L'état paradisiaque est représenté par le chant à deux voix dans lequel les amants, au début de la pièce, échangent les paroles d'amour et de désir qui évoquent *Le Cantique des cantiques*. Le héros est promis au bonheur parfait. La comète du mal apparaît dans le ciel, Un homme meurt. Diego est alors saisi par la peur. Il éloigne de lui celle qu'il aime. Honteux, il sent le mal gagner en lui. Malade, poursuivi par les sbires de la Peste, il se réfugie chez le juge et, pour obtenir qu'on ne le livre pas, menace de contaminer le plus jeune fils : « *Regarde, homme de la loi ! dit-il au juge, Si tu fais un seul geste, j'écraserai la bouche de ton fils sur le signe de la peste.* » (TRN, 253) Et, lorsque Victoria lui dit : « *Diego, ceci est lâche* » (*Ibid.*), il

---

<sup>225</sup> Sigismond s'inscrit dans une symbolique chrétienne qui conduit l'homme d'un état paradisiaque à la chute puis à la rédemption.

rétorique : « *Rien n'est lâche dans la cité des lâches.* » (*Ibid.*) Quand la secrétaire frappe Diego à l'aisselle et le marque pour la deuxième fois, le contaminant, celui-ci éprouve de l'horreur face à ce signe et, pris de folie, exprime à Victoria des sentiments de haine : « *Ah ! Je hais ta beauté, puisqu'elle doit me survivre ! Maudite qui servira à d'autres !* » (TRN, 260) Et, après avoir voulu contaminer le jeune frère pour obtenir qu'on ne le livre point, c'est avec son aimée qu'il veut partager le mal : les didascalies nous indiquent qu'il l'écrase contre lui et dit : « *Là ! Je ne serai pas seul ! Que m'importe ton amour s'il ne pourrait pas avec moi !* » (*Ibid.*) La promesse d'amour généreux se transforme en haine égoïste. La terreur a fait chuter l'homme. Après ces vilénies, il tente de fuir, négociant son passage avec le batelier mais il est retenu par la secrétaire qui lui refuse ce libre-arbitre. C'est alors, pour Diego, l'heure de la rédemption. Haine et dégoût laissent place à une juste révolte qui éloigne la peur et enlève ses pouvoirs à la secrétaire. Diego désormais n'a plus de moment de faiblesse. Son parcours christique le conduit jusqu'au sacrifice de sa vie. Tel Jésus, il offre sa vie pour sauver les péchés du monde, résiste à la tentation d'un amour égoïste que la Peste lui promet contre l'abandon de la cité. Diego se sacrifie pour sauver les hommes. Il est le christ laïc d'un monde profane. Son sacrifice est la promesse d'une cité de justice humaine, de bonheur terrestre. C'est aussi ce qu'Ilona Coombs, dans *Camus, homme de théâtre*, exprime : « *Ce qui fait la grandeur du théâtre de Camus, c'est que seul parmi les dramaturges contemporains, à l'exception de Claudel, il a tâché d'inventer des mythes nouveaux qui puissent refléter les immenses bouleversements du monde moderne. En outre, dans ce théâtre qui aspire à être universel, comme le théâtre antique, se jouera ce qu'on pourrait appeler une "passion" puisqu'à un ordre imparfait va succéder un désordre destructeur qui, après le sacrifice d'une victime expiatoire, sera remplacé par un renouveau d'ordre libérateur transcendant.* »<sup>226</sup>

La dimension christique du héros s'inscrit dans un monde incarné, un monde d'odeurs et de saveurs, de plaisir et de douleur. Camus, à l'instar des créateurs d'*autos*, personnifie les éléments. Ils ont un rôle dans l'action. Dès le début de la pièce, le monde naturel occupe une place prépondérante. L'apparition de la comète dans le crépuscule du matin ouvre l'action. L'établissement de la dictature s'accompagne de l'apparition d'une brume épaisse. « *Des brumes affreuses commencent à s'épaissir aux quatre coins de la ville, dissipent peu à peu l'odeur des fruits et des roses, ternissent la gloire de la saison, étouffent la jubilation de*

<sup>226</sup> Ilona COOMBS, *Camus, homme de théâtre*, Nizet, 1968, p.99

*l'été.* » (TRN, 223) Alors le peuple attend le vent comme la seule force qui puisse les libérer du mal qui les opprime et les tue. Le vent est d'abord perçu comme une nostalgie d'un passé de gloire sensuelle, d'harmonie du monde : « *Ah ! Cadix, cité marine ! Hier encore, et par-dessus le détroit, le vent du désert, plus épais d'avoir passé sur les jardins africains, venait alanguir nos filles. Mais le vent est tombé, lui seul pouvait purifier la ville.* » (Ibid.) Plus loin, le chœur chante encore « *les vents sont en panne et le ciel est vide.* » (TRN, 227) Une cité minérale, sans arbres ni fleurs, devient l'arène des meurtres légitimés par la dictature. Le salut doit venir de la mer et du vent « [...] *le seul refuge est la mer dont ces murs nous séparent. Que le vent se lève et nous pourrions enfin respirer.* » (TRN, 250) Quand Diego a vaincu sa peur et, par là même, la secrétaire, il enlève le bâillon de la bouche du pêcheur qui « *levant les yeux au ciel* », (TRN, 274) demande à son sauveur « *Qu'est cela ?* » Et Diego doit répondre « *le vent de la mer...* » La libération du peuple coïncide avec le moment où le vent se lève. Le dénouement, par la voix du même pêcheur, donne la suprématie aux éléments naturels sur le monde des hommes. La mer engloutit la cité des hommes. Ce combat entre la nature et le monde des hommes est repris par Camus dans « L'Exil d'Hélène ». L'essayiste écrit : « *Nous tournons le dos à la nature, nous avons honte de la beauté. Nos misérables tragédies traînent une odeur de bureau et le sang dont elles ruissellent a couleur d'encre grasse [...]* Nous vivons ainsi le temps des grandes villes. Délibérément, le monde a été amputé de ce qui fait sa permanence : la nature, la mer, la colline, la méditation du soir. » (E, 854-855) C'est bien à ce combat que nous assistons dans *L'État de siège* et la victoire, non pas d'un individu, dont l'action est niée par le chœur des femmes, mais des forces de la nature. Ainsi l'action se dégage de l'histoire événementielle et accède au mythe. Or la superposition entre l'histoire et le mythe pourrait être harmonieuse dans une réécriture légendaire mais Camus n'est pas Homère ni Ossian. Il ne chante pas la naissance d'un État et, conséquemment, peut difficilement intégrer l'histoire dans le mythe. La vision dysphorique de l'histoire contemporaine explique d'ailleurs l'étiement et la disparition de l'épopée qui s'enracinait dans un terroir où se mêlaient histoire et légende. Si les éléments naturels confèrent à la pièce une dimension mythique qui nie l'histoire, qu'en est-il donc de sa finalité politique ?<sup>227</sup>

---

<sup>227</sup> Cf. notamment *Le Légendaire au XIX<sup>e</sup> siècle*, Claude MILLET, PUF, Paris, 1997

### Bienveillance et cynisme aristophanesques

Aux éléments naturels s'oppose le monde bigarré des hommes, ce peuple andalou qui prend vie sur les places de la cité. À l'instar d'Aristophane dont il se réclame, Camus, dans *L'État de siège*, met en scène des petites gens aux prises avec l'actualité, il critique les instances du pouvoir, la lâcheté du gouvernement en place et l'ignominie des dictatures. Il s'en prend ainsi aux puissants de ce monde, aux mœurs politiques et remet en question les fondements de la cité. Le théâtre d'Aristophane est caractérisé par une liberté dans l'imagination créative, le langage, le geste et la pensée qui suppose un véritable engagement dans la vie politique et une vraie attention lucide au mouvement des idées. Camus dramaturge est séduit par cette force, cette liberté du théâtre antique. Il tente de se dégager des oppositions entre la tragédie et la comédie pour créer un théâtre total. Comme chez Aristophane, ce qui importe, ce n'est pas tant la peinture du peuple ou la critique cynique des faux penseurs que l'éloge des temps de paix qui seuls sont porteurs de la valeur essentielle de l'éthique camusienne : le bonheur.

Le peuple vit à travers des voix anonymes, incarnées sur la scène par des acteurs. Ces hommes et ces femmes n'ont pas d'identité. Ils sont une masse, une collectivité. Tantôt ils s'expriment individuellement ; les didascalies donnent comme indication du porteur du discours : UNE VOIX. Tantôt ils parlent collectivement ; c'est alors le chœur qui a pour fonction de transmettre le discours collectif. Dans la première partie, Camus met en scène la vie des hommes et des femmes de Cadix sur la place centrale, un jour de marché. La ville prend vie à travers l'évocation de quelques scènes pittoresques. Des mendiants demandent la charité. Leur discours est une parodie du discours de l'église : « *Mieux vaut le faire tôt que jamais* » dit l'un d'eux (TRN, 198) ou encore « *Faites toujours la charité : deux précautions valent mieux qu'une !* » (*Ibid.*) L'aspect farcesque apparaît lorsqu'un mendiant, faisant mine de respecter le silence imposé à propos de l'apparition de la comète, affirme : « *Il ne s'est rien passé, c'est entendu* » (*Ibid.*) tandis qu'un autre, lui faisant écho, renchérit : « *Mais il se passera peut-être quelque chose* » (*Ibid.*) en volant la montre du passant. Camus utilise les ressorts de la farce en mettant en scène la dispute autour de l'étal du pêcheur. Tandis que celui-ci vante son produit dans une langue imaginée : « *Une dorade fraîche ou un œillet ! la fleur des mers* », (*Ibid.*) une vieille l'insulte : « *ta dorade, c'est du chien de mer !* » (*Ibid.*) Suit une série d'invectives. Le pêcheur affublant la vieille du nom de « *sorcière* » tandis qu'elle répond :

« *Aïe, fils de ta mère ! Regarde mes cheveux blancs.* » (*Ibid.*) Des vendeurs font l'éloge de leurs produits. Une voix reprend l'exorde de la première grande tirade lyrique du chœur qui chante l'abondance : « *Il ne se passe rien, il ne se passera rien. À la fraîche, à la fraîche* » (TRN, 203) tandis que d'autres vendent du poisson, des sardines frites, des tomates « *lisses comme ton cœur* », de la dentelle et du linge de noces.<sup>228</sup> Sur la place du marché, les comédiens font leur apparition. Le théâtre dans le théâtre est un poncif, il évoque le *theatrum mundi*. Mais ici, cette scène remplit une fonction plus réaliste. Elle parachève la peinture de la vie du peuple. Elle rappelle les origines profanes de la *comedia* et renoue avec une conception populaire de ce spectacle vivant. Les comédiens annoncent la représentation d'une pièce de Pedro de Lariba, *Les Esprits*.<sup>229</sup> Les acteurs font la présentation de leur spectacle : « *Ouvrez vos beaux yeux, gracieuses dames et vous seigneurs, prêtez l'oreille ! Les acteurs que voici, les plus grands et les plus réputés du royaume d'Espagne [...] vont jouer, pour vous complaire, un acte sacré de l'immortel Pedro de Lariba : Les Esprits [...]* » (TRN, 202) Au même moment, un arracheur de dents propose ses services.

Les voix du peuple laissent également transparaître la peur, la lâcheté et la superstition. Quand la comète apparaît, les hommes ont peur. Ils craignent la fin de l'Espagne, la fin du monde, la colère divine. C'est avec cynisme qu'un des hommes du peuple rappelle ce qu'on fait d'eux en temps de guerre : « *Oui, et c'est ainsi qu'on se fait casser la tête. Bête comme cochon, voilà ce qu'on est. Et les cochons, on les saigne !* » (TRN, 191) La voix des femmes, péjorativement associée à un bruit de caquet, véhicule les peurs collectives quasi fantasmagiques. Les femmes font naître des monstres évoquant les tableaux de Bosch.

« *Il avait à la gorge une énorme bête qui lui pompait le sang*  
 – *C'était une araignée, une grosse araignée noire*  
 – *Verte, elle était verte !*

<sup>228</sup> Dans *La Paix*, Trygée demande à la paix qu'il a délivrée le retour de l'abondance sur les marchés : « *Fais que notre marché soit bondé de bonnes choses : de Mégare aulx, concombres précoces, coings, grenades, petits mantelets pour esclaves ; de chez les Béotiens que l'on voie affluer les gens portant oies, canards, ramiers, pluviers, et que, serrés autour d'elle pour faire nos provisions, nous bousculions Morychos, Téléas, Glaucétès et bien d'autres gourmands.* » ARISTOPHANE, *La Paix*, V. 999-1009, p. 141, ARISTOPHANE, Tome II, *Les Guêpes – La Paix*, texte établi par Victor COULON et traduit par Hilaire VAN DAELE, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1980.

<sup>229</sup> Cette œuvre sera mise en scène par Camus et jouée en 1953 au *Festival d'art dramatique d'Angers* et le dramaturge, dans son avant-propos, écrit : « *L'adaptation qui est présentée ici avait été faite en 1940 et représentée en 1946, en Algérie, pour les mouvements de culture et d'éducation populaires.* » (TRN, 443) Il paraît alors vraisemblable que Camus, par le choix de cette pièce dans *L'État de siège*, établisse un lien avec l'expérience du théâtre populaire et collectif qu'il eut à Alger.

– *Non, c'était un lézard des algues*

– [...] *C'était un poulpe [...]* » (TRN, 207)

Ainsi, comme le découvre Diego, les hommes ne sont pas purs. Ils aiment la vie, dans la paix, mais ils ont aussi une propension à l'insulte et au vol. Ils sont faibles et superstitieux et se réfugient dans le confort des discours messianiques. Ils écoutent le prêtre, la sorcière ou l'astrologue. Mais Diego, à l'instar de Camus, se dit solidaire de ces hommes imparfaits. Quand la peste prophétise « *le temps des esclaves* », il réclame « *le temps des hommes libres !* » (TRN, 291) Diego affirme que les hommes libres sont dans les bagnes et dans les charniers, faisant ainsi allusion à toutes les victimes des guerres totalitaires, à tous les prisonniers politiques. La Peste, avec une lucidité cynique, fait remarquer à Diego : « *Mets à tes hommes libres l'habit de ma police et tu verras ce qu'ils deviennent.* » (*Ibid.*) Ce dernier réplique : « *Il est vrai qu'il leur arrive d'être lâches et cruels. C'est pourquoi ils n'ont pas plus que toi le droit à la puissance. Aucun homme n'a assez de vertu pour qu'on puisse lui consentir le pouvoir absolu.* » (*Ibid.*)

Cette ambivalence ontologique est constitutive de la comédie antique. On la retrouve dans l'opposition entre la force destructrice exemplifiée par Nada et le goût pour le bonheur exemplifié par le pêcheur. Chacun d'eux exprime, par sa voix, ses positions existentielles. Chaque discours est repris et amplifié par le chœur qui transforme la voix individuelle en voix collective, la singularité en mythe. Nada est un personnage traditionnel de farce par son goût pour le vin, trait constitutif du personnage de comédie. Dès sa première réplique, il expose deux aspects de son caractère : il détient une vérité que personne ne veut entendre. Il parle à sa bouteille. Il se dit lui-même « *ivrogne par dédain de toutes choses et par dégoût des honneurs* ». (TRN, 192) Plus loin il affirme ne croire « *à rien de ce monde, sinon au vin.* » (TRN, 194) Les ivrognes, en chœur, reprennent les propos de Nada, appellent à la destruction totale et se réjouissent seulement à l'idée de boire. (TRN, 205-206) La farce, comme chez Aristophane, mêle le grotesque et le sordide. Les cadavres s'accumulent dans la ville touchée par la peste et Nada, ivre mort, a été chargé dans la charrette qui se dirige vers le cimetière. Les didascalies nous indiquent que « *Nada ivre saute de la charrette en hurlant.*

NADA : – *Mais puisque je vous dis que je ne suis pas mort !*

*On veut le remettre dans la charrette. Il s'échappe.* » (TRN, 236-237)

Nada évoque Diogène de Sinope, le cynique. Comme lui, il montre une rage à se faire connaître, voire reconnaître. Il tire profit des avantages que lui offre la dictature tout en dénonçant la vie civique comme un mal inévitable, il ne croit pas à la raison qui n'est que prévarication et mystification. *L'État de siège* est une farce cynique qui parodie les philosophes nihilistes. Nada, « Rien », incarnation du nihilisme, est le premier personnage identifié à prendre la parole, dénonçant l'armée avec cynisme : quand l'officier conseille aux hommes du peuple de rentrer chez eux, « *la guerre est notre affaire, non la vôtre.* », (TRN, 191) Nada réplique « *Aïe Si tu disais vrai ! Mais non, les officiers meurent dans leur lit et l'estocade, elle est pour nous !* » (*Ibid.*) Il prononce un discours d'adieu, avant la parole finale accordée au pêcheur, homme humble, proche des forces de la matière. « *Adieu, braves gens, vous apprendrez cela un soir qu'on ne peut pas bien vivre en sachant que l'homme n'est rien et que la face de Dieu est hideuse.* » (TRN, 300) C'est la face d'ombre de Nietzsche. En effet le philosophe porte sur le nihilisme un jugement ambivalent, il peut être force de destruction, née de l'amertume et de la déception, mais aussi énergie motrice, puissance de création. Le nihilisme naît du ressentiment qui est spiritualisé puis qui dégénère vers le dégoût de la vie caractérisé par une immense lassitude, une fascination du néant et un désir de mort. Le nihilisme est également lucidité douloureuse. Dans son discours final, Nada décrit le monde futur avec tout le pessimisme, voire le cynisme, qui est la zone d'ombre de Camus.<sup>230</sup> Diego a rendu la voix aux hommes bâillonnés.<sup>231</sup> Mais Nada annonce un malheur plus pernicieux : « *Nous étions muets, nous allons devenir sourds.* » Le son de la fanfare accompagne ces paroles comme pour exemplifier les techniques pour assujettir le peuple. Les cérémonies de l'après-guerre ressurgissent de la voix de Nada : « [...] *le sang de ceux que vous appelez les justes illumine encore les murs du monde, et que font-ils, ils se décorent ! Réjouissez-vous, vous allez avoir vos discours de prix.* » (TRN, 299) On entend, à travers la voix de Nada, l'amertume de Camus et sa tentation pour le pessimisme et le suicide. Dans ses *Carnets*, le dramaturge écrit, donnant la parole à un anonyme désigné sous la lettre X : « *X. "Je suis un homme qui ne croit à rien et qui n'aime personne, du moins originellement. Il y a en moi un*

---

<sup>230</sup> Camus écrit : « *Ma tentation la plus constante, celle contre laquelle je n'ai jamais cessé de mener un exténuant combat : le cynisme.* » (C II, 317) et aussi : « *Imaginons un penseur qui dit : "Voilà, je sais que cela est vrai, mais finalement, les conséquences m'en répugnent et je recule. La vérité est inacceptable même pour celui qui la trouve." On aura ainsi le penseur absurde et son perpétuel malaise.* » (C II, 82)

<sup>231</sup> À la fin de la deuxième partie, après sa victoire contre la secrétaire, les didascalies nous donnent des indications sur l'action de Diego : « *Il va, au milieu du silence, vers un malade bâillonné. Scène muette. Diego avance la main vers le bâillon et le dénoue. C'est le pêcheur. Ils se regardent en silence.* » (TRN, 274)

*vide, un désert effrayant... !"* » (op.cit. 274) Toujours par le truchement d'un autre, il laisse émerger la face obscure de sa conscience et cède à la tentation de tout dire. Dans *Carnets II*, on peut lire : « *On ne dit pas le quart de ce qu'on sait ; Sinon, tout croulerait. Le peu qu'on dit, et les voilà qui hurlent.* » (Ibid.) Nada, tout au long de la pièce, clame son nihilisme. Il nie l'honneur : « *L'honneur est un phénomène sidéral passé ou à venir. Supprimons.* » (TRN, 196), l'amour, les enfants, la nature, Dieu, « *Plus on supprime et mieux vont les choses. Et si on supprime tout, voici le paradis Les amoureux, tenez ! J'ai horreur de ça ! Quand ils passent devant moi, je crache dessus. [...] Et les enfants, cette sale engeance ! Les fleurs avec leur air bête, les rivières incapables de changer d'idée ! Ah! Supprimons, supprimons ! [...] Dieu nie le monde et moi je nie Dieu ! Vive rien puisque c'est la seule chose qui existe.* » (TRN, 237) Il est ainsi l'allié passif-actif de toutes les formes de tyrannie. La secrétaire qui apprend de Nada que son nom signifie « rien » constate : « *Avec un nom pareil, nous avons tout à faire ensemble ! Passe de ce côté-ci. Tu seras fonctionnaire de notre royaume.* » (TRN, 238)<sup>232</sup>

La mort de Nada est évoquée par la parole finale du pêcheur : « *Il est tombé. Les flots emportés le frappent et l'étouffent dans leurs crinières. Cette bouche menteuse s'emplit de sel et va se taire enfin.* » (TRN, 300)<sup>233</sup> Nada, dans son suicide, est comme vaincu par le vent qui souffle en tempête et par la mer qui l'engloutit. Le pêcheur confirme la victoire des éléments : « *Regardez la mer furieuse a la couleur des anémones. Elle nous venge. Sa colère est la nôtre. Elle crie le ralliement de tous les hommes de la mer, la réunion des solitaires. Ô vague, ô mer, patrie des insurgés, voici ton peuple qui ne cédera jamais. La grande lame de fond, nourrie de l'amertume des eaux, emportera vos cités horribles.* » (TRN, 300)

À cet être nihiliste, cynique, ivrogne, valet des dictatures, docte bavard réduit au silence, comme le renégat par le sel de la mer qui lui emplit la bouche, s'opposent les hommes de la joie, du plaisir immédiat. *L'État de siège* n'est pas une pièce sombre qui se complaît dans la peinture sordide d'une humanité soit faible – victime – soit cruelle – bourreaux. « *Ni peur, ni haine, c'est là notre victoire !* » dit Diego (TRN, 284) faisant ainsi écho au titre

<sup>232</sup> Nada peut être considéré comme un « possédé » à l'instar de Pisarev, Bakounine et Netchaïev sur lesquels Camus appuie sa réflexion dans *L'Homme révolté*, dévoilant les liens unissant le nihilisme au totalitarisme. Prônant la destruction, Nada exige l'humiliation et favorise la violence. Ainsi la révolte nihiliste s'auto-détruit dans sa démesure. « *Tous ceux qui ont dépassé la mesure seront impitoyablement détruits* » écrit Camus. (C II, 198)

<sup>233</sup> Camus reprendra cette image dans la phrase conclusive du « Rénégat » : « *Une poignée de sel emplit la bouche de l'esclave bavard.* » (TRN, 1593)



programmatische de la série d'articles publiés à Combat « *Ni victimes, ni bourreaux* ». Camus croit dans l'homme et dans le bonheur immédiat. S'il évoque la guerre ou la répression, c'est aussi, en contre-chant, pour chanter la paix. Aristophane, dans les temps de très grande instabilité a, dans de nombreuses pièces, fait l'éloge de la paix, notamment dans *Les Acharniens* (425 av. J.-C. ), *La Paix* (421 av. J.-C. ) et *Lysistraté* (411 av. J.-C. ) où il raille les causes de la guerre et dénonce le rôle des profiteurs. La paix y est célébrée pour toutes les joies qu'elle apporte, la vie tranquille, la bonne chère, les réunions joyeuses et les plaisirs de l'amour.<sup>234</sup> On peut reprocher à Aristophane d'évoquer, en pleine guerre, ce qu'il y a de plus égoïste et de plus sensuel dans les bienfaits de la paix : mais on doit plutôt le louer d'avoir proclamé avec courage l'absurdité de la guerre qui ne provoque que drames et déchirements. *L'État de siège* est aussi un éloge de la paix. C'est dans le lyrisme des chants du chœur que Camus exprime sa passion du bonheur et son appétit sensuel. À la fin du prologue, alors même que la comète menace l'heureuse stabilité de la cité, le chœur, comme nous l'avons déjà vu, chante l'opulence. On y entend « *les rumeurs joyeuses du peuple* », (TRN, 197) « *la terre est douce et [...] le ciel nourricier* » (*Ibid.*) Le chœur appelle à la jouissance des sens. Il loue la bonne chère : « *Aujourd'hui, dorades, sardines, langoustines, poisson, poisson frais venu des mers calmes, fromage, fromage au romarin ! Le lait des chèvres mousse [...], la viande congestionnée à odeur de luzerne, offre en même temps le sang, la sève et le soleil à la rumination de l'homme. [...] À la coupe ! À la coupe ! Buvons à la coupe des saisons.* » (TRN, 197-198)

Le temps de la paix, c'est le temps de la fraternité, c'est la paix dans les foyers. C'est aussi du temps pour l'amour. Diego et Victoria chantent à l'unisson cette ivresse des sens où les corps sont en osmose avec les éléments : « *Avec quoi laves-tu ce visage pour le rendre aussi blanc que l'amande ?* » demande Diego. « *Je le lave avec l'eau claire, l'amour y ajoute sa grâce !* » (TRN, 202) « *Est-ce l'eau claire et la nuit qui ont laissé sur toi l'odeur du citronnier ?* », « *Non, c'est le vent de ton amour qui m'a couverte de fleurs en un seul jour !* »

---

<sup>234</sup> La paix, chez ARISTOPHANE, permet de s'abandonner aux plaisirs de la vie rurale, le travail dans les champs, l'abondance dans les campagnes et les beautés de la nature. « *Allons, rappelez-vous, hommes, l'ancienne vie que la déesse nous dispensait jadis, ces briques de figues sèches, et les figues fraîches, et les myrtes, et le vin doux, et la bande de violettes près du puits et les olives que nous regrettons tant.* » (*op.cit.* V. 574-581, p.123) C'est aussi la paix dans le foyer. « *Ce que j'aime, chante le chœur, ce ne sont pas les combats, mais, assis au coin du feu, de boire à qui mieux mieux avec des camarades après avoir allumé le plus sec de mon bois, les souches arrachées en été ; de griller des pois chiches, de rôtir des glands de hêtres, tout en baisant la Thratta, pendant que ma femme se lave.* » (*op.cit.* v. 1128-1139, p.147)

(*Ibid.*) Aristophane chante les joies de l'amour dans l'hymen final.<sup>235</sup> Plus loin, le chœur proclame l'immobilité et dans cet équilibre cosmique, la force inaltérable du bonheur (TRN, 205) et lorsque la Peste a établi son régime de terreur, il exprime la nostalgie d'un passé serein : « *Nos femmes n'ont plus le visage de fleur qui nous faisait souffler de désir, l'Espagne a disparu* » (TRN, 248) [...] « *dans le silence des roseaux dans le soir, des bras frais de nos femmes.* » (TRN, 249)<sup>236</sup> Les hommes simples, les paysans proches de la terre confient leur sens du bonheur : « *L'olive et le pain donnent du goût à la vie* » (TRN, 276) et Diego les incite à la révolte : « *Si vous voulez garder le pain de l'espoir, détruisez vos certificats, crevez les vitres des bureaux, quittez les files de la peur, criez la liberté aux quatre coins du ciel !* » (TRN, 277) Quand Diego meurt parce qu'il s'est desséché dans ce combat, il confie le monde à Victoria : « [...] *ce monde a besoin de toi. Il a besoin de nos femmes pour apprendre à vivre.* » (TRN, 297)

La guerre, associée à la mort, est une affaire d'homme. Le temps de l'amour, de la fécondité, de l'abondance, en un mot, le monde de la paix, est confié, par la voix de Diego, à la responsabilité des femmes. La paix est en effet un état d'équilibre, d'innocence dans la mesure où elle permet à l'homme de jouir de tous les bonheurs que lui offre la vie tandis que la guerre le place dans un dilemme déchirant où s'opposent le goût naturel pour la jouissance égoïste et les valeurs héroïques de renoncement à soi, de sacrifice aux impératifs de la cité. La guerre, c'est la fin de la transparence entre soi et le monde. « *On ne peut pas jouir du cri des oiseaux et de la fraîcheur du soir – du monde tel qu'il est. Car il est recouvert maintenant d'une couche épaissie d'histoire que son langage doit traverser pour nous atteindre. Il en est déformé. Rien de lui n'est senti pour lui-même parce qu'à chaque moment du monde s'attache toute une série d'images de mort ou de désespoir. Il n'y a plus de matin sans agonies, plus de soir sans prisons et plus de midi sans carnages épouvantables.* » (C II, 118) La paix, c'est

<sup>235</sup> *La Paix* se termine par l'hymen entre Trygée et Opôra, femme qui accompagnait la paix lorsque Trygée la libéra et qu'Hermès destinait au vigneron athénien. Celui-ci appelle les hommes à goûter les bonheurs de la vie et de l'amour. « *Qu'on se recueille, qu'on fasse sortir ici l'épousée, qu'on porte les torches, que le peuple entier s'associe à notre joie et à nos acclamations* », (v. II 17-1119) Le Coryphée reprend : « *Oh, trois fois heureux ! comme tu mérites les biens qu'à présent tu possèdes ! Hymen, hyménée ! Oh !* » Et le chœur lui fait écho. (v. 1334-1336)

<sup>236</sup> L'allusion aux cieux séparés fait écho au roman *La Peste* d'abord intitulé par Camus *Les Séparés* comme en témoignent les nombreuses notes des *Carnets* où il écrit notamment : « *Ce qui me semble caractériser le mieux cette époque, il s'agit du temps de la guerre, c'est la séparation. Tous furent séparés du reste du monde, de ceux qu'ils aimaient ou de leurs habitudes.* » (C II, 90) ou encore « *Les Séparés. Id. Tout au bout du temps de la peste, ils n'imaginaient plus cette intimité qui avait été la leur et comment avait pu vivre près d'eux un être sur lequel, à tout moment, ils pouvaient porter la main.* » (*Ibid.*, 91)

l'innocence, associée dans la pensée de l'auteur au temps de sa jeunesse : « *J'ai vécu toute ma jeunesse avec l'idée de mon innocence, c'est-à-dire avec pas d'idée du tout.* » (C II, 154)

## POÉTIQUE DE L'AMBIGUÏTÉ

La poétique de l'ambiguïté est marquée par le doute, par la faille, l'éparpillement. Elle se signale par l'émergence de la fracture discursive, déjà apparente dans l'engagement auprès du peuple espagnol. Camus prend conscience d'un positionnement difficile à cerner. Il avance sur un chemin de grande solitude alors même qu'il n'a cessé de lutter pour faire entendre la voix de tous à travers la sienne propre, alors même qu'il a voulu s'unir à ceux au nom desquels il parlait.

### **La crise algérienne : de la parole diffractée au silence**

*« Algérie. Je ne sais pas si je me fais bien comprendre.  
Mais j'ai le même sentiment à revenir vers l'Algérie qu'à  
regarder le visage d'un enfant. »* (C II, fin 1943, 117)

Peut-on comprendre Camus sans se poser la question de son lien avec l'Algérie ? Comment appréhender son œuvre et ses engagements d'homme et d'idéologue sans tenter de cerner le mystère des origines, l'évidence d'une jeunesse offerte à l'innocence et à la force du soleil méditerranéen, la passion charnelle et la séparation, l'éloignement et l'émergence de la « question algérienne ». Le parcours conduit du mythe originel à la tragédie. La parole qui chante la gloire d'un amour sans mesure sur une terre sans âge, en s'inscrivant dans l'histoire, se teinte d'inquiétude. Camus dénonce, on l'a vu dès son reportage en Kabylie, la misère du peuple algérien, misère inacceptable dans le contexte d'une idéologie coloniale qui n'avait alors aucune connotation négative mais, au contraire, supposait une finalité humaniste. On se souvient des questions de responsabilité que pose alors le jeune journaliste. Déjà il avait l'intuition d'une certaine urgence, urgence compassionnelle face à un sous-développement apitoyant mais aussi urgence politique face à l'inacceptable et dangereuse irresponsabilité des instances de pouvoir. C'était en juin 39. Et les paroles d'amer cynisme rapportées par le jeune journaliste deviennent tristement prophétiques : « *Vivement la guerre parce que du moins on nous donnera à manger.* » dit un Kabyle. (Frag, 282) L'effort de Camus pour modifier les rapports entre colons et colonisés, pour permettre aux autorités une prise de conscience

nécessaire est rendu caduc par l'imminence de la guerre. Les titres des journaux algérois épousent l'actualité internationale dénonçant le pacte germano-soviétique. Camus porte également son intérêt sur les aléas de l'histoire, s'interroge sur la validité d'un dialogue avec Hitler, critique le gouvernement Daladier et se passionne pour l'Espagne républicaine. Le 3 septembre 1939, le Royaume-Uni et la France déclarent la guerre à l'Allemagne, et le jeune artiste, dans l'intimité de ses notes personnelles, de constater : « *La guerre a éclaté. Où est la guerre ? En dehors des nouvelles qu'il faut croire et des affiches qu'il faut lire, où trouver les signes de l'absurde événement ? Elle n'est pas dans le ciel bleu sur la mer bleue, dans ces crissements de cigales, dans les cyprès des collines. Ce n'est pas ce jeune bondissement de lumière dans les rues d'Alger.* » (C I, 165) Le monde se déchire, la guerre vient fissurer l'innocence originelle, impose sa loi, transforme les hommes. « *Nous savons qu'à une certaine extrémité du désespoir, l'indifférence surgit et avec elle le sens et le goût de la fatalité.* »<sup>237</sup> (Loin de toute indifférence, Camus s'engage, mais, à l'instar de Pia, il s'engage en se marginalisant. Il refuse tous les régimes européens « *pas seulement le nazisme, le fascisme, le franquisme* ». <sup>238</sup> Il refuse d'adhérer à un quelconque parti, critique toute soumission à une ligne de conduite déterminée par une instance supérieure et lointaine. Il se fait des ennemis. *Soir Républicain* qui a remplacé *Alger Républicain* est soumis à la censure. Il entre en conflit avec les autorités et bientôt cesse ses activités. Pia regagne la métropole. Quelques mois plus tard, Camus le suit. Il quitte un pays en guerre où chantent les cigales sous le ciel bleu et pur et connaît son premier véritable exil. L'Algérie n'avait-elle plus de place pour lui ? A-t-il cédé à l'attrait de Paris ? Pia a favorisé ce changement. Camus désormais est un exilé, un étranger dans son pays, un homme dont le cœur se tourne vers le sud tandis que son métier de journaliste et d'artiste l'ancre dans la capitale. Cette séparation imposée favorise l'émergence de la nostalgie. L'Algérie est la terre d'une jeunesse innocente que la guerre est venue brutalement réduire à néant. Le monde a perdu son évidence, il est brisé, marqué par des limites qui, loin de cette métaphore, prennent l'aspect de barbelés. Camus fait allusion à ces barbelés de « *Retour à Tipasa* ». Après l'évocation éblouie d'un passé gorgé de splendeurs

<sup>237</sup> Éditorial de *Soir Républicain* publié le lendemain de l'encerclement de Varsovie par les Allemands, cité par TODD, *op.cit.*, p.284

<sup>238</sup> *Ibid.*, p.293

innocentes,<sup>239</sup> il évoque la réalité d'un présent cloisonné.<sup>240</sup> Cette expérience sert de support à une exemplification : « *Élevé d'abord dans le spectacle de la beauté qui était ma seule richesse, j'avais commencé par la plénitude. Ensuite étaient venus les barbelés, je veux dire les tyrannies, la guerre, les polices, le temps de la révolte. Il avait fallu se mettre en règle avec la nuit : la beauté du jour n'était qu'un souvenir.* » (E, 870)

La Seconde Guerre mondiale accentue le déclin des anciennes puissances dominantes. La France capitule, elle est occupée par les forces ennemies, humiliée. Elle cède à plus fort qu'elle. Elle plie face à une nouvelle hégémonie. Le prestige qu'elle a pu conserver auprès des colonisés s'émousse, se fissure. En outre, une certaine élite politique musulmane, lasse de promesses jamais tenues, abandonne le désir d'être « assimilée » et œuvre désormais pour l'indépendance ou une république autonome fédérée. Messali Hadj et Ferhat Abbas s'unissent pour former les Amis du Manifeste de la Liberté (AML).

Les événements de Sétif sonnent le glas des fastes d'un Empire tout-puissant. En 1954, des attentats dans les Aurès marquent, pour les historiens, le début de ce qui est finalement appelé « la guerre d'Algérie ». Camus, qui n'a cessé d'intervenir, de faire entendre son jugement sur sa terre natale, s'investit de nouveau dans le journalisme, dans un nouveau combat bien plus ambigu et périlleux que ceux qu'il a menés jusqu'alors. Ce n'est plus le jeune homme enthousiaste et caustique, libre-penseur plein d'avenir d'*Alger Républicain*, ce n'est plus le moraliste de *Combat*, prophète d'un monde de liberté, c'est un homme las et blessé, un homme qui a osé emprunter des chemins en dehors des idéologies dominantes.<sup>241</sup> Érodé par les attaques de gauche et de droite, il décide pourtant encore une fois de faire entendre sa voix

---

<sup>239</sup> « *La nuit, parfois, je dormais les yeux ouverts, ruisselant d'étoiles. Je vivais alors.* » (E, 870)

<sup>240</sup> « *Quinze ans après je revenais, je retrouvais mes ruines, à quelques pas des premières vagues, je suivais les rues de la cité oubliée à travers des champs couverts d'arbres amers, et, sur les coteaux qui dominent la baie, je caressais encore les colonnes couleur de pain. Mais les ruines étaient maintenant couvertes de barbelés [...]* » (E, 870)

<sup>241</sup> Jeanyves GUÉRIN dans *Portrait de l'artiste en citoyen*, oppose l'engagement sartrien et l'engagement camusien : « L'engagement préconisé par Sartre s'apparente pour Camus à une sorte de "service militaire obligatoire" (E, 1079) C'est pourquoi il écrit : "Le seul artiste engagé est celui qui, sans rien refuser du combat, refuse du moins de rejoindre les formations régulières, je veux dire le franc-tireur." (E, 1092) Lui seul est assuré de sauvegarder sa liberté d'esprit [...]. S'engager dans une organisation ou pour une cause, ce n'est pas, pour Camus, entrer en religion. Le politique, c'est le contingent, l'empirique, ce n'est pas l'absolu, comme l'ont cru certains maîtres penseurs. Il n'a pas pour sa part rejeté une religion pour se jeter dans un ersatz de religion. », *op.cit.*, p.30

en acceptant de participer à l'aventure de *L'Express*<sup>242</sup> dont la création est liée à la volonté affichée de faire revenir Pierre Mendès France au pouvoir.<sup>243</sup>

Sa collaboration à *L'Express* commence en mai 1955 et se termine en février 1956. Il rédige trente-cinq éditoriaux. Dans quinze d'entre eux, il aborde directement la question algérienne. Les vingt autres sont des éditoriaux concernant la politique intérieure ou internationale, la place de l'artiste dans la société ou la place de l'homme dans le monde. Il semble pourtant que, d'une certaine façon, l'Algérie soit toujours présente à l'esprit de l'éditorialiste. Si elle n'est pas au premier plan, elle est suggérée ou se situe hors champ. Le thème que le journaliste choisit d'aborder peut parfois surprendre. Il est nécessaire d'analyser comment Camus place sa voix au cœur de la tragédie algérienne, mais également comment il choisit parfois de décaler le discours.

Certes la volonté de Camus semble dirigée vers la dénonciation des injustices et des hypocrisies, vers l'établissement ou le rétablissement d'un monde où régnerait une plus grande harmonie. Mais quelle est cette harmonie sans cesse recherchée ? N'est-elle pas une illusion toujours plus conceptuelle et lointaine ? L'Algérie est une terre française depuis 1830. Jamais Camus ne problématise la question de la légitimité de cette appartenance. Il part de cet état de fait, et sa réflexion de justice s'amorce à partir d'une acceptation totale de l'entreprise coloniale. Qu'est-ce que l'Algérie ? Qui sont les Algériens, quelles sont les différentes communautés ethniques et religieuses occupant le pays ? Qui sont les véritables autochtones ? Camus n'est pas un historien. Il est un artiste qui s'implique dans son temps avec son corps et son cœur plus qu'avec une réflexion conceptuelle. Il ne remet pas en question les structures. Au sein du monde tel qu'il est, il œuvre pour des améliorations et non pour une révolution. En ce qui concerne la révolution algérienne, un autre écueil se présente à lui. Outre son

<sup>242</sup> Ce journal se veut l'organe de la bourgeoisie de gauche et du mendésisme militant. Il est très lié à la personnalité de Jean-Jacques SERVAN-SCHREIBER, son fondateur. Le premier numéro paraît le 16 mai 1953 avec une rédaction jeune et talentueuse groupée autour de Françoise GIROUD. *L'Express* ouvre ses colonnes à la gauche humaniste et prend très rapidement des positions hostiles à la politique française en Algérie dénonçant, après 1954, la répression et la torture.

<sup>243</sup> Pierre MENDÈS FRANCE a d'ailleurs participé à la création de *L'Express* en 1953. Situé à la gauche du parti radical dont il assume la présidence, il est investi comme premier ministre et ministre des Affaires étrangères en 1954. PMF signe la paix en Indochine et accorde l'autonomie interne à la Tunisie. Renversé le 5 février 1955, MENDÈS FRANCE et les radicaux-socialistes fondent, par un accord avec les républicains sociaux de Chaban-Delmas, la SFIO de Guy Mollet et l'UDSR de François Mitterrand, le Front républicain. *L'Express* est l'organe de cette alliance. La majorité parlementaire que le Front constitue fait que PMF devient ministre d'État dans le cabinet Mollet en février 1956. En désaccord avec la politique suivie en Algérie « où le recours aux armes ne saurait suffire », il démissionne trois mois plus tard. En 1958, il s'oppose à la politique gaulliste et s'oppose à une « Algérie française », solution qu'il trouve trop tardive et impossible.

implication affective et son absence d'approche objective et conceptuelle, il donne l'impression – et on lui en fera le reproche – d'être vague. Cela vient d'une mobilité des lieux depuis lesquels il écrit et de la multiplicité des récepteurs. Camus ne parle pas de la même façon selon qu'il est un algérois impliqué dans la vie locale, c'est le cas lorsqu'il participe à *Alger Républicain*, ou qu'il est un parisien déjà reconnu par l'intelligentsia de la capitale, c'est le cas lorsqu'il est éditorialiste à *Combat*, ou enfin qu'il est un écrivain à la fois reconnu et décrié, blessé et usé par des querelles inattendues, c'est le cas lorsqu'il accepte de collaborer à *L'Express*. Tantôt il s'adresse aux « Arabes », ne les nommant presque jamais autrement, tantôt il s'adresse aux Français d'Algérie, parfois aux Français de France, mais l'instance énonciative peut fluctuer au sein d'un même article. Cette imprécision est accentuée par le fait qu'il n'est véritablement en accord avec personne, ni avec les « Arabes » nationalistes, ni avec les Français d'Algérie colonialistes, ni avec les Français métropolitains indifférents ou hostiles. Cette solitude du discours conduit le journaliste, et l'homme, à choisir, délibérément et ouvertement, un certain silence – qui lui sera durement reproché. Ce silence est la marque d'une crise du langage, d'un doute sur l'efficacité de l'implication par le discours. Il signale un désenchantement amer et une nouvelle aporie politique. Il est la marque du renoncement à l'innocence. L'humilité née du doute esquisse alors une nouvelle approche du monde et de l'art. Si Camus n'aborde plus publiquement l'Algérie, il le fait dans son œuvre de fiction. Sa parole se fictionnalisant s'affine et se situe alors plus près de sa sensibilité d'homme.

Bien sûr on peut regretter la mort prématurée de Camus et l'ignorance dans laquelle il laisse ses lecteurs quant à la position qui aurait été la sienne au moment de l'indépendance. Ce silence définitif laisse la parole aux autres, les « camusiens », les Français d'Algérie, les Algériens de l'indépendance. Le constat que l'on peut faire de la réception contemporaine des positions de Camus sur l'Algérie est son maintien dans un silence souvent marqué par la frustration du côté algérien et le malentendu du côté de ceux qui étaient appelés alors les Français d'Algérie et qui sont devenus les « rapatriés ».

### **Discours multiples pour un auditoire diffracté, d'Alger Républicain à Combat**

Jamais Camus n'a véritablement cessé de parler de l'Algérie. À l'époque où il était algérois, sa participation à *Alger Républicain* a dévoilé non seulement un homme épris de

justice sociale mais aussi un pamphlétaire caustique dénonçant les hypocrisies, les lâchetés, les insuffisances et les malversations politiques. Il défend les innocents, fustige Rozis le maire de droite d'Alger.

### **Juin 1939, le procès El Okbi**

Le 2 août 1936, le grand mufti d'Alger fut assassiné. Il était considéré comme un conservateur, proche de l'administration coloniale et proche des grands colons occidentaux. Le cheikh El Okbi était un progressiste favorable aux réformes sans être hostile aux Français. Le mufti est tué à l'heure où un meeting réunissait réformistes et conservateurs devait débiter. El Okbi est accusé. Son procès se déroule trois années plus tard. *Alger Républicain* est alors créé, *Alger Républicain* est alors créé, Albert Camus est une jeune journaliste déjà expérimenté. En outre son expérience au parti communiste lui a permis d'explorer, à son détriment, les arcanes secrets de la politique. Il défend El Okbi qui finalement est gracié faute de preuves suffisantes. On ne sait pas aujourd'hui si le cheikh est innocent ou coupable. Olivier Todd écrit en note : « À ce jour, l'affaire n'a pas été totalement éclaircie. Mohamed Lebjaoui (ancien responsable FLN) explique en 1970 qu'El Okbi était coupable. Amar Ouzegane, dans sa correspondance avec Charles Poncet, n'est pas d'accord. »<sup>244</sup> Malgré ses déceptions personnelles liées à l'échec de son engagement dans la politique, Camus conserve une vision simple et innocente du monde. Le muphti, étant conservateur, ne peut qu'être combattu, parce que perverti par la puissance et l'argent. Le cheikh El Okbi est un réformiste dont le journaliste dresse un portrait élogieux qui ne laisse aucune place au doute : « *Il faut croire que le spectacle de l'innocence poursuivie garde un prestige particulier. Mais jusqu'ici celui qu'on avait un certain malaise à voir dans le box d'accusés, encadré de gendarmes, s'était tenu dans une réserve silencieuse. Hier, du moins, en fin d'audience, il a pu parler. Et bien qu'il n'ait encore prononcé que quelques phrases, on peut dire aujourd'hui que l'atmosphère des débats a changé. Ils ont été mis sur leur véritable plan. Et l'impression de supériorité spirituelle que donnait hier le cheikh, l'économie de ses discours et la hauteur de ses vues rendaient vivant aux yeux du spectateur désintéressé le paradoxe singulier d'une accusation qui charge du pus bas des crimes une des intelligences les plus nobles et les plus vénérées du monde islamique.* » (Frag, 424) Dans un autre article, le journaliste insiste sur la

<sup>244</sup> O. TODD, *op.cit.*, p.1080



douceur du cheikh. (Frag. 431) Plus loin, il restitue l'élogieux témoignage d'un certain Raymond Benichou, qui a l'impression que la religion est le centre de la vie spirituelle du cheikh.<sup>245</sup> Ce que Camus dénonce encore une fois, c'est le fonctionnement de la justice qui favorise les puissants au détriment des plus faibles. C'était le cas lors du procès Hodent qui mettait aux prises de riches propriétaires terriens à un simple ingénieur envoyé en Algérie pour appliquer les mesures généreuses du Front populaire. Ici, lors du procès du cheikh El Okbi, l'injustice se teinte de racisme puisque la puissance est identifiée au système colonial et la justice est au service de cette même puissance. Ainsi, le journaliste démonte les fausses accusations et dénonce par la restitution de déposition de la partie mise en accusation les méthodes employées : « *Dans un mélange assez bizarre de français et d'arabe, Boukheir explique dans quelles conditions il a avoué. Pieds et poings attachés, il a été frappé et cravaché de 10h15 à 1h du matin.* » (Frag, 427)

Cette affaire annonce l'émergence du sentiment national au sein de la population indigène. Le cheikh explique sa démarche politique et sa volonté, en créant la Société des Oulémas, de donner aux musulmans le sens de la dignité. Camus restitue sa parole au discours direct libre : « *Il précise que cette société se proposait d'unir les musulmans [...]. Ces bus concrets, l'humanité devait s'en enorgueillir. Mais ils allaient contre les intérêts particuliers qu'on a essayé de confondre avec ceux de la France. [...] Les Oulémas ne se proposent même pas de combattre les marabouts, mais de faire cesser les haines de religion et de race.* » (Frag, 434) Il est possible que Camus ait minimisé l'importance de ces événements qui marquent une évolution des musulmans vers un désir d'identité qui peu à peu se transforme en désir d'autonomie politique. El Okbi était certainement, à l'instar de Ferhat Abbas, encore proche des Français et enclin à trouver des compromis. Ce n'est qu'ultérieurement que les déceptions s'enchaînent (abandon du projet Blum-Viollette, revendications ignorées, élections truquées) entraînant le durcissement des positions respectives. L'implication de Camus dans cette affaire nous apprend sa réelle connaissance des partis politiques, son intimité réelle avec la population musulmane et son empathie avec les revendications musulmanes. À cette époque, dans l'esprit du jeune journaliste, le colonialisme est à combattre car il est une

---

<sup>245</sup> « *Il a l'impression, rapporte le journaliste, que la religion est le centre de la vie spirituelle du cheikh et qu'il s'est proposé une sorte d'idéal de pureté qu'il veut communiquer à ses auditeurs. Il a eu le sentiment d'avoir devant lui une sorte d'Occidental.* » (Frag, 459) Notons le paradoxe entre la religiosité du cheikh et son aspect d'homme occidental et ce que cela révèle dans le domaine de la volonté illusoire d'assimilation.

manifestation de la loi du plus fort. Plus tard, son discours semblera avoir radicalement changé. Pourtant il sera encore du côté des plus faibles en demandant le maintien des populations occidentales en Algérie.

### **L'Algérie depuis Paris**

Camus suit Pia dans de nouvelles aventures journalistiques. Il participe à l'effort de guerre par sa plume, publiant clandestinement les *Lettres à un ami allemand*. À la libération de Paris souffle un vent d'espoir qui confère à ses éditoriaux une tonalité épique. La parole longtemps brimée par l'oppression et la censure est enfin libérée. Le journaliste peut exprimer son opinion sans contrôle. Dès le 13 octobre 1944, Camus revient au dossier algérien en reprenant les propos du ministre des Colonies. Il accrédite les paroles de Pleven qui propose de « *poursuivre la conquête des cœurs* » (Combat, 251) et « *de donner à chaque colonie le maximum de personnalité politique* » (Ibid.) Le journaliste souligne, à bon escient, l'imprécision des formules employées par le ministre, mais elles ne sont pour lui qu'un point de départ : « *Sans doute ces formules sont encore vagues, mais il me semble bien y distinguer une intention précise.* » (Ibid.) Et, fort de cette solidarité qui l'unit à l'équipe de rédaction de *Combat* dans ce Paris nouvellement libéré, fort de l'espoir de l'avènement de la cité de justice, Camus ne s'encombre pas de précautions inutiles et exprime sa position non seulement avec une très grande clarté mais aussi avec une lucidité prémonitoire qui lui permet, sans le savoir encore, d'annoncer les affrontements extrêmement violents de mai 45 à Sétif. Ainsi il rappelle l'importance pour une France affaiblie de maintenir ses positions coloniales : « *Aujourd'hui, du moins, la France est trop diminuée en Europe pour ne pas être attentive à tous ses biens.* » (Ibid.) Mais il insiste également sur la nécessité de respecter les populations indigènes. Déjà en 1937, on s'en souvient, Camus avait soutenu le projet Blum-Viollette. Il se souvient que cet échec est lié à l'immobilisme des populations françaises d'Algérie soucieuses de conserver leurs privilèges. Il sait déjà que le maintien de la cohabitation des deux communautés suppose la prise en considération du peuple arabe.<sup>246</sup> Il pressent que la défaite peut entraîner un double

<sup>246</sup> Il emploie les mêmes termes idéalisés pour désigner les Arabes ou les Espagnols : les deux peuples sont qualifiés de « *peuple viril* ». Dans l'article introductif de la série qui rend compte des événements de mai 45, Camus poursuit son portrait du peuple arabe : « *Il s'agit [...] d'un peuple de grandes traditions et dont les vertus, pour peu qu'on veuille l'approcher sans préjugés, sont parmi les premières. Ce peuple n'est pas inférieur, sinon par la condition de vie où il se trouve, et nous avons des leçons à prendre chez lui [...].* » (Combat, 499-500) On peut considérer que cet éloge est bien imprécis et marque davantage l'ignorance que la connaissance réelle du peuple arabe — concept qui n'a d'ailleurs aucun ancrage dans le réel puisque le

mouvement contradictoire dans les colonies françaises et notamment en Algérie : d'une part une perte de prestige auprès des populations indigènes et d'autre part un désir plus grand de répression comme pour affirmer la permanence d'une force qui ne saurait être remise en question. Il évoque également l'hostilité regrettable que les colons ont toujours manifestée à l'égard de tout changement : rappelant en filigrane ses combats menés à *Alger Républicain*, il écrit : « *Ce qu'on appelle là-bas, à tort ou à raison, l'esprit colon, s'est toujours dressé contre toute innovation, même demandée par la justice la plus élémentaire* ». (Combat, 252) Cette clairvoyance suppose une maturité que le temps de la guerre et de l'exil a donnée au journaliste. Évoquant la question coloniale, il se met à distance. Conformément à sa pratique d'éditorialiste à *Combat*, il emploie le "nous" d'une équipe de rédaction, d'une famille idéologique de laquelle il se sent solidaire. Face à ce "nous", le « *ils* » des colons de « *là-bas* » paraît plus lointain encore. Par ce "nous" de *Combat*, Camus s'adresse en connaissance de cause aux Français métropolitains pour attirer leur attention sur les réalités coloniales. Pourtant ces Français à qui ils s'adressent sont partiellement mis à l'écart quand il évoque leur attitude : « *Pour ceux d'entre nous qui connaissaient la politique coloniale, l'ignorance et l'indifférence des Français à l'égard de leur Empire avait quelque chose de proprement consternant*. » (Combat, 251) Il se peut que l'emploi dans cette phrase de l'imparfait situe le "nous" dans le passé d'*Alger Républicain*. Dans sa clause, Camus retrouve l'identité nouvelle de l'éditorialiste parisien et il éloigne les populations des colonies : « *Nous ne trouverons d'appui réel de nos colonies qu'à partir du moment où nous les aurons convaincues que leurs intérêts sont les nôtres et que nous n'avons pas deux politiques : l'une qui donnerait la justice au peuple et l'autre qui consacrerait l'injustice à l'égard de l'Empire*. » (Combat, 253) Déjà donc, Camus, malgré un ton qui donne l'impression de ne guère laisser de place au doute signale, par son emploi des pronoms et par ses infimes variations dans la cible énonciative, une faille qui ne fera que s'accroître avec les années et l'évolution tragique des événements. Camus n'est en osmose, ni avec les Français de métropole, ni avec les populations occidentales des colonies. Il a quitté l'Algérie et ne peut désormais plus connaître, avec la même acuité, l'évolution du climat politique, des tensions qui se développent. Bien sûr, il en a l'intuition car, par son implication journalistique en

---

territoire algérien est composé de groupes ethniques très divers — mais on peut aussi, contextuellement, apprécier une démarche laudative de respect et de considération, même si elle n'est pas exempte d'une certaine idéalisation.

Algérie, son investissement dans la politique locale, il a approfondi sa connaissance de la réalité complexe du pays. Mais à partir de 1939, il n'y vit plus. La distance lui permet parfois plus de lucidité, elle rend l'information plus incertaine. Ce sera notamment le cas lors de la restitution des événements de Sétif.

### **Sétif, 8 mai 1945**

En mai 45, des manifestations de nationalistes algériens éclatent dans onze villes d'Algérie. À Sétif et à Guelma, dans le Constantinois, ces manifestations se transforment en émeute, entraînant une répression effroyable : des centaines d'arrestation, des milliers de morts.<sup>247</sup> *Combat*, le 12 mai, seulement quatre jours après donc, rapporte ces événements dans un article assez bref, intitulé : « *Agitation en Algérie où la disette a fait naître un vif mécontentement chez les indigènes.* »

Ce n'est que dans l'édition du 13-14 mai que Camus entame une série d'articles consacrés à l'Algérie.<sup>248</sup> Ces articles sont repris dans *Actuelles III*, à l'exception de celui du 23 mai 1945 « *C'est la justice qui sauvera l'Algérie de la haine.* » (*Combat*, 528) dans lequel le journaliste brosse un tableau de la situation politique sur les territoires algériens, dénonçant la collaboration très active de la population avec le gouvernement de Vichy. La finalité de l'article est de défendre les partis luttant pour une plus grande justice en Algérie : le parti radical, le parti socialiste et le parti communiste. Il dénonce les accusations adressées au parti communiste d'avoir favorisé l'agitation et explique que les communistes souhaitent une extension de l'ordonnance du 7 mars 1944,<sup>249</sup> la suppression des communes mixtes et une politique sociale d'égalité. Si Camus n'a pas repris cet article dans *Actuelles III*, c'est peut-être justement du fait de l'implication du Parti communiste auprès des mouvements indépendantistes et donc la contribution à une violence qu'il combattrait sans répit.<sup>250</sup>

<sup>247</sup> Les militaires français parlent de six à huit mille morts, l'historien Benjamin STORA de quinze mille. *El Moudjahid*, en Algérie, évoque quatre-vingt cinq mille morts. Les nationalistes algériens, encore aujourd'hui, comptabilisent quarante-cinq mille morts.

<sup>248</sup> De façon générale, les journaux parisiens ne font état que des morts européens. La réalité politique de l'Algérie est très peu connue en France. *L'Humanité* évoque des émeutes « *réactionnaires* », parle de « *provocations, d'agents hitlériens* ». La SFIO, le PCF nient l'émergence de la question nationale algérienne. Droite et Gauche sont également assimilationnistes

<sup>249</sup> Cette ordonnance, signée par de Gaulle, ouvre aux Musulmans l'accès à tous les emplois civils et militaires, élargit leur représentation dans les assemblées locales du tiers aux deux cinquièmes et abolit les mesures d'exception.

<sup>250</sup> L'opinion la plus répandue, véhiculée notamment par le journaliste du *Figaro* Wladimir D'ORMESSON, que Camus cite dans son article liminaire du 13-14 mai, attribue l'instabilité politique en Algérie à des agitateurs

L'ensemble de ces six articles se caractérise par une certaine méconnaissance des faits. Camus n'a pas accès à la réalité des événements et entame sa série par une mise en perspective à la fois modérée et lucide.<sup>251</sup> Il retrouve la même tonalité que lors de son reportage sur la Kabylie, s'effrayant quant au niveau de vie des populations musulmanes. Il emploie d'ailleurs le terme « enquête » (Combat, 498) et revendique une objectivité dans son entreprise. Il se présente comme un témoin privilégié de la situation algérienne en précisant qu'il revient d'un séjour de trois semaines en Algérie. Il a donc entrepris une investigation de la situation du pays en le parcourant depuis la côte jusqu'à l'intérieur. On sait par des lettres qu'il a adressées à sa femme qu'il est arrivé en Algérie le 18 avril et qu'il est rentré à Paris le 7 ou le 8 mai. Dans cette correspondance, il évoque ses déplacements dans le Sud constantinois, sur les Hauts-Plateaux ou en Kabylie.<sup>252</sup> On retrouve cette tension inacceptable entre la beauté et la misère qui caractérisait son enquête de 1939 en Kabylie : « *Dans cet admirable pays qu'un printemps sans égal couvre en ce moment de ses fleurs et de sa lumière, des hommes souffrent de faim et demandent la justice.* » (Combat, 501) Dans l'article suivant il dénonce le manque d'eau et cède à l'attrait de la beauté des mots et des images incompatible avec la réalité évoquée : « *Ces terres démesurées sont couvertes d'un blé à tête légère qui ne dépasse pas les coquelicots que l'on aperçoit jusqu'à l'horizon* » (Combat, 504) ou encore « *Comprend-on bien que, dans ce pays où le ciel et la terre invitent au bonheur, des millions d'hommes souffrent de la faim ?* » (Combat, 506) Mais les contingences matérielles s'imposent avec force. Ce que d'aucuns ont reproché à Camus, c'est d'avoir le plus souvent considéré que les problèmes en Algérie étaient liés à la situation économique et d'avoir ainsi minimisé la dimension politique. C'est ce qu'il annonce clairement dans son article du 15 mai : « *La crise la plus grave dont souffre l'Algérie est d'ordre économique.* » (Combat, 502) Il dénonce la famine, avance des chiffres, fidèle en cela à son souci de précision et d'objectivité. Il dénonce le marché noir (Combat, 307) et les injustices de la distribution de blé venu de la métropole entre l'indigène et l'Européen. Il amorce ainsi la dimension politique en soulignant que la conjonction entre les injustices et la famine favorise l'émergence d'un climat d'instabilité dont les événements de Sétif sont une des manifestations.

---

qui profiteraient d'une situation instable pour susciter un désir de révolte.

<sup>251</sup> « *Devant les événements qui agitent aujourd'hui l'Afrique du nord, il convient d'éviter deux attitudes extrêmes. L'une consisterait à présenter comme tragique une situation qui est sérieuse. L'autre reviendrait à ignorer les graves difficultés où se débat aujourd'hui l'Algérie.* » (Combat, 497)

<sup>252</sup> Cf. note 2 (Combat, 498)

En ce qui concerne ces événements, Camus semble n'avoir connaissance que de la violence des émeutes, et non pas de la très sévère répression qui a suivi. Il évoque les premières en termes crus : « [...] *si l'on veut empêcher que des masses affamées, excitées par quelques fous criminels, recommencent le sauvage massacre de Sétif.* » (Combat, 506) L'adjectif « *sauvages* » est supprimé dans *Actuelles III* peut-être parce qu'il peut être considéré comme un poncif raciste. Ce n'est qu'à partir du 18 mai que le journaliste modifie sa perspective analytique. Dans l'amorce de l'article, il justifie son approche économique et sa dénonciation de la famine, mais annonce la nécessité d'aborder la dimension politique. On peut noter que cette réflexion est isolée dans le contexte politique de l'époque qui ne va guère au-delà de l'aspect économique, de la dénonciation d'agitateurs et de la nécessité d'une sévère répression. Du point de vue politique, il reprend méthodiquement les grandes dates des relations entre la France métropolitaine et l'Algérie. Il remet en mémoire le rendez-vous manqué du projet Blum-Viollette de 1936 et souligne la responsabilité des riches colons et des maires de droite. Il regrette que la récente proposition d'ordonnance du 7 mars 1944 qui offre une certaine ressemblance avec le projet avorté du Front Populaire arrive trop tard dans un contexte politique nettement moins favorable en 44 qu'en 36 du fait de l'affaiblissement de la France vaincue et de l'émergence d'une Fédération panarabe réunissant l'Arabie saoudite, l'Égypte, l'Irak, la Jordanie, la Syrie et le Yémen, et qui deviendra la Ligue arabe dont Camus contestera les finalités dans ses éditoriaux de *L'Express*. Il consacre un article à la présentation de Ferhat Abbas et de son parti « *les Amis du Manifeste* ». Il délimite clairement son auditoire : « *Il me paraît donc utile de faire connaître aux Français ce parti avec lequel, qu'on lui soit hostile ou favorable, il faut bien compter.* » (Combat, 523) Ici, Camus parle en son nom, il s'implique personnellement.

De façon très méthodique, après avoir introduit son thème, il scinde son article en deux parties dans lesquelles il présente d'une part l'homme Ferhat Abbas, d'autre part son programme politique. Il met en exergue les liens qui unissent l'intellectuel musulman et la culture française, justifiant par les faits qu'une assimilation désormais repoussée est pourtant d'une certaine façon déjà réalisée. Cette politique d'assimilation est pourtant jugée « *inaccessible* » par les « *Amis du Manifeste* ». Désormais, les Algériens musulmans demandent une constitution et même la reconnaissance d'un État. Cependant, cet État associerait élus musulmans et élus européens à égalité, malgré la différence d'importance

respective des deux communautés.<sup>253</sup> Camus conclut avec une simplicité proche de la naïveté en regrettant que l'administration française n'ait pas rendu « *accessible* » l'assimilation qui a été rejetée par la suite car elle ne pouvait être réalisée. Il attribue donc le durcissement de la situation à une certaine surdité de la part de ceux qui détiennent les rênes du pouvoir et estime que le risque à ne pas vouloir partager est de devoir céder. Dans cet éditorial du 20-21 mai 1945, Camus évoque le personnage d'Aziz Kessous, alors rédacteur en chef du journal des *Amis du Manifeste Égalité*.

Dix ans plus tard, membre de la S. F. I. O., Kessous tente de rassembler les libéraux français et algériens même après 1954 en créant le journal *Communauté algérienne*. Conçu en juin 1955, ce journal, faute de lecteurs et en raison de l'hostilité du gouvernement général, ne dura pas longtemps. Sa finalité était pourtant d'aider à la constitution d'une communauté vraiment libre. Dans le premier numéro du journal, paru le 1<sup>er</sup> octobre 1955, une lettre de Camus à Kessous est publiée sous le titre *lettre à un militant algérien*. Cette lettre est reprise dans *Actuelles III*. Elle est contemporaine de l'engagement politique et journalistique de Camus à *L'Express*. Dans cette lettre, Camus s'adresse à un ami algérien et énonce avec beaucoup de conviction la réalité du lien qui unit les deux hommes. Le "nous" est d'emblée présenté comme la conjonction d'un « *vous* » et d'un « *moi* ». Il réalise une osmose culturelle et véhicule l'espoir : « [...] *vous et moi, qui nous ressemblons tant, de même culture, partageant le même espoir, fraternels depuis si longtemps, unis dans l'amour que nous portons à cette terre, nous savons que nous ne sommes pas des ennemis et que nous pourrions vivre heureusement ensemble sur cette terre qui est la nôtre.* » (E, 963) Camus reprend positivement une parole de Kessous qui pourtant pourrait être lue de façon moins optimiste. Le militant algérien dit : « *Nous sommes condamnés à vivre ensemble.* » (E, 963) Le "nous" n'est pas une promesse de bonheur mais une condamnation inéluctable qu'il s'agit dès lors de vivre avec respect et honneur. Camus reprend cette notion de condamnation et, l'inscrivant dans l'univers tragique de la guerre, déplore la tentation de la mort : « *Forcés de vivre ensemble, et incapables de s'unit, ils décident au moins de mourir ensemble.* » (E, 964) C'est avec des accents épiques qu'il conclut : « *Je veux croire, à toute force que la paix se lèvera sur nos champs, sur nos montagnes, sur nos rivages et qu'alors enfin, Arabes et Français, réconciliés dans la liberté et la justice, feront l'effort d'oublier le sang qui les sépare*

---

<sup>253</sup> Les proportions sont de un et neuf dixièmes.

*aujourd'hui. Ce jour-là, nous qui sommes ensemble exilés dans la haine et le désespoir, retrouverons ensemble une patrie.* » (E, 965-966)

Camus revendique une union qui suppose une alliance de deux communautés étrangères l'une à l'autre et que la guerre dresse l'une contre l'autre, entraînant même le divorce des modérés, les exilant eux-mêmes dans la haine et le désespoir. Déjà en 1945, on observait une imprécision de l'instance énonciative. Ici aussi ce « *nous* » imposé force le trait et la pensée. Camus est aveuglé par sa passion pour cette terre d'Algérie, et au-delà des objections qu'il met en scène de façon dialogique,<sup>254</sup> dans une même phrase prédisant l'avenir, il se montre à la fois lucide et aveuglé : « *Mais vous et moi savons que cette guerre sera sans vainqueurs réels et qu'après comme avant elle, il nous faudra encore, et toujours, vivre ensemble, sur la même terre.* » (*Ibid.*) Malgré les erreurs d'un jugement altéré par la passion, cette lettre nous montre un Camus revendiquant avec sincérité et conviction une appartenance à une culture commune avec les « Arabes ». Il ne parlait pas leur langue mais était proche d'eux, comme le prouve son implication politique des années d'avant-guerre, son engagement pour la défense du cheikh El Okbi et sa dénonciation du système colonial jugé injuste et obsolète. Revendiquer son amour pour la terre d'Algérie ne suppose pas, pour Camus, de bâillonner les Arabes : « [...] *il n'y a pas de raison [...] pour que neuf millions d'Arabes vivent sur leur terre comme des hommes oubliés : le rêve d'une masse arabe annulée à jamais, silencieuse et asservie, est [...] délirant.* » (E, 964)

### Nouvel engagement journalistique

*« Je suis bien angoissé devant les affaires d'Algérie. J'ai ce pays aujourd'hui en travers de la gorge et ne puis penser à rien d'autre. L'idée que [...] je vais recommencer d'écrire des articles [...] et dans le malaise, puisque la gauche et la droite m'irritent également sur ce sujet, empoisonne mes journées. »<sup>255</sup>*

Commence alors la contribution de Camus à *L'Express*. Le temps de l'ambivalence est venu. Camus, dans le même temps, dit dans l'intimité de ses *Carnets* : le journalisme est « *un bordel intellectuel* » et confie à Jean Daniel : « *Le journalisme m'est toujours apparu comme*

<sup>254</sup> « *On me répondra, comme on vous répondra, que la conciliation est dépassée, qu'il s'agit de faire la guerre et de la gagner.* » (E, 965)

<sup>255</sup> 25 septembre 1955, Charles PONCET, « *Dans le sillage de Camus* », cité par TODD, p.848



*la forme la plus agréable pour moi de l'engagement.* » Sa motivation est, avec en toile de fond la tragédie algérienne, de faire revenir Mendès France au pouvoir. Or nous avons souligné le lien organique entre *L'Express* et PMF. Cette participation poursuit donc un objectif simple, mais elle se situe dans un contexte personnel et politique particulièrement dysphorique. C'est avec des accents qui sonnent justes qu'il écrit à Kessous, dans sa lettre : « [...] *j'ai mal à l'Algérie, en ce moment, comme d'autres ont mal aux poumons.* » (E, 963) Camus cède aux sollicitations de Jean Daniel. Il peut, de nouveau faire entendre clairement sa position à l'égard de l'Algérie. La tonalité de ses articles diffère de celle d'*Alger Républicain* ou de celle de *Combat*. Il n'a plus cette causticité pleine de fougue qui caractérisait son écriture dans le quotidien algérois. Il n'a plus ce professionnalisme précis et confiant de l'engagement collectif dans l'équipe de *Combat*.

Le temps du doute est venu, annoncé par les premières déceptions de l'évolution politique de l'après-guerre, par les querelles mesquines pour le pouvoir, par l'accueil fait à *L'Homme révolté* et les obscurs règlements de compte que l'ouvrage a entraînés avec les surréalistes et surtout avec Sartre, Jeanson et Beauvoir. Camus est las, désenchanté. Il traduit cette dysphorie dans une évolution nouvelle données à son œuvre en publiant *La Chute* ou *L'Exil et le Royaume*. Dans le domaine journalistique, ses éditoriaux de *L'Express* ne sont pas pour autant totalement désespérés. S'il n'avait pas un infime espoir de voir la situation s'améliorer, il ne se prêterait pas au jeu ; on ne peut le soupçonner de vouloir, par cette démarche, briller, séduire, être sur le devant de la scène. On ne peut l'accuser de se payer de mots car jamais il n'a cessé d'agir, d'intervenir auprès des populations arabes et des opprimés en général : en 1947, à *Combat*, il dénonce la torture ; en 1951, il fait une déposition à Blida pour défendre cinquante-six militants M. T. L. D. En juillet 1953, dans *Le Monde*, il dénonce l'attitude de la police parisienne à la suite d'une manifestation de Nord-Africains. Il intervient auprès du président Coty en 1954 pour défendre sept Tunisiens qu'on avait torturé pour les faire avouer. Au moment de son intervention, trois d'entre eux étaient déjà exécutés, mais Camus l'ignorait. Dans le premier numéro de *Libérons les condamnés d'outre-mer*, en juillet 1954, il s'inquiète de la montée de la violence. Après sa contribution à *L'Express*, on lui reproche de s'enfermer, voire de se réfugier dans le silence. Il est vrai qu'il affirme

ouvertement ne plus vouloir faire entendre sa voix, mais il continue d'agir et de tenter de sauver des vies.<sup>256</sup>

Sa participation à *L'Express* n'est qu'une des tentatives de Camus pour agir sur le monde, faire entendre raison à des hommes plongés dans une violence toujours accrue. Le temps du désenchantement n'exclut pas la réalité de l'urgence. La guerre en Algérie, même si elle n'est pas encore, en 55, considérée comme telle, s'installe pour un long temps.

Quinze articles cependant sur les trente-cinq diffusés concernent l'Algérie.<sup>257</sup> Un certain nombre de caractéristiques stylistiques et thématiques se retrouvent dans tous ces articles assez proches les uns des autres dans le temps. Ce n'est pas à *L'Express* le même type d'engagement que vit Camus. Il participe, de loin d'ailleurs, à un projet qui n'est pas le sien mais auquel il adhère partiellement. Il est comme un franc-tireur à qui on a donnée toute liberté d'écriture. C'est l'homme Albert Camus qui s'exprime, et il le fait en son nom, comme le prouvent les multiples occurrences des tournures personnelles.<sup>258</sup> Camus ne se présente pas comme le détenteur de la bonne parole. En aucun cas il n'est prophète, et, sur l'Algérie, il a

<sup>256</sup> En janvier 1957, il intervient en faveur de Debbache Moktar ; en juillet en faveur de Badeche Ben Hamidi accusé d'avoir assassiné Amédée Froger ; le 26 septembre en faveur de Mezzi, Brick, Amar, Harfouchi Mohamed, Mohammed Haddadi et quelques autres auprès du président Coty. Le 28 octobre, il écrit à Guy Mollet pour lui demander de suspendre les exécutions. En décembre, il adresse une lettre au président de la cour d'assises pour défendre Ben Saddok accusé du meurtre d'Ali Chekkal. En janvier 1959, il témoigne en faveur d'Amar Ouzegane ; le 13 février 59, il demande la mise en liberté pour Kaci Abdallah et Arous Ahmed, puis le 11 mars pour Messaoui Ahmed et Mimouni Abd el Kader ; en mai 59, il intervient pour aider Daniel Liddi interné au camp de Lodi. En août 1959, il demande la grâce pour Bouyaed Radhid, Berkouk Areski, Sahnounn Hamed.

<sup>257</sup> 9 juillet 1955 : « *Terrorisme et répression* » ; 23 juillet 1955 : « *L'avenir algérien* » ; 16 octobre 1955 : « *L'absente* » ; 18 octobre 1955 : « *La table ronde* » ; 21 octobre 1955 : « *La vraie démission* » ; 28 octobre 1955 : « *Les raisons de l'adversaire* » ; 1<sup>er</sup> novembre 1955 : « *Premier novembre* » ; 4 novembre 1955 : « *La charte de janvier* » ; 29 novembre 1955 : « *La loi du mépris* » ; 16 décembre 1955 : « *La trêve du sang* » ; 27 décembre 1955 : « *La grande entreprise* » ; 30 décembre 1955 : « *Explication de vote* » -- où il est partiellement question de l'Algérie, des choix politiques et des conséquences de ces choix, mais il y est aussi question de l'immobilisme social, de la paix, etc., la finalité de cet article étant d'appeler à voter pour le Front républicain et les candidats patronnés par Mendès France ; 10 janvier 1956 : « *Trêve pour les civils* » ; 17 janvier 1956 : « *Le parti de la trêve* » ; 26 janvier 1956 : « *Un pas en avant* ».

<sup>258</sup> « *Je suis de ceux [...]* », « *pour moi* », « *je me sens plus près* » (EX, 39), « *je parlerai donc ici comme je le puis, m'adressant d'abord aux miens* » (EX, 40), « *C'est pourquoi je traiterai en plusieurs articles des simplifications dont j'ai parlé* » (EX, 71), « *j'essaierai de montrer* », « *ceux qui pensent ainsi doivent d'abord le dire et ensuite, alors, aller s'exposer eux-mêmes en victimes expiatoires* » (EX, 73-74) La formule « *selon moi* » revient souvent, marquant la singularisation de la prise de parole et aussi une certaine humilité du point de vue. « *Je suis de ceux [...]* », « *pour moi* », « *je me sens plus près* » (EX, 39), « *je parlerai donc ici comme je le puis, m'adressant d'abord aux miens* » (EX, 40), « *C'est pourquoi je traiterai en plusieurs articles des simplifications dont j'ai parlé* » (EX, 71), « *j'essaierai de montrer* », « *ceux qui pensent ainsi doivent d'abord le dire et ensuite, alors, aller s'exposer eux-mêmes en victimes expiatoires* » (EX, 73-74) La formule « *selon moi* » revient souvent, marquant la singularisation de la prise de parole et aussi une certaine humilité du point de vue.

conscience que sa position lui confère à la fois plus de connaissances et moins de lucidité. La difficulté de Camus est de ne pouvoir se positionner clairement – c'est aussi ce qui rend aujourd'hui sa parole intéressante. Après avoir accepté d'écrire pour *L'Express*, il confie à Jean Grenier : « *Je suis embarrassé. Je ne sais plus que dire.* »<sup>259</sup> Sa seule conviction est l'impossibilité pour les Français d'Algérie de quitter cette terre qui est la leur. Au même Jean Grenier, en effet, il dit encore : « *De toute façon, il faut qu'Arabes et Français trouvent le moyen de vivre ensemble.* »<sup>260</sup> Camus ainsi ne prend pas la défense des colons occidentaux qu'il a toujours critiqués et dont il a déploré, du temps d'*Alger Républicain*, l'immobilisme politique et la frilosité des possédants, il se sent plus proche des humbles, des pauvres, qu'ils soient « Arabes », Français ou Espagnols. La nécessité pour lui de parvenir à un *modus vivendi* suppose le respect des deux communautés coexistantes, la communauté musulmane et la communauté européenne. Camus dénonce le racisme sous toutes ses formes. Au temps d'*Alger Républicain*, il admirait dans le cheikh El Okbi sa tolérance et son humanité. Il dénonce l'entreprise coloniale, refuse la mainmise d'un peuple sur un autre. Le Temps du colonialisme est révolu et dès son premier article, il rappelle, de façon didactique, les grandes étapes qui ont jalonné l'échec d'une politique respectueuse en Algérie. Il reconnaît l'identité culturelle arabe et accepte qu'elle ne puisse être réductible à l'identité française. L'expression « *la personnalité arabe* » (EX, 77, 81) revient à plusieurs reprises. Camus demande le respect de l'identité arabe, de la culture islamique et considère que ce respect est la condition *sine qua non* d'un partage du territoire. « *En bref, Arabes et Français doivent vivre libres et égaux sur la terre algérienne [...]* » (EX, 87) Il considère même que cette union est féconde : « *la culture française et la culture arabe ont été des contributions complémentaires à une civilisation plus vaste, dans le temps et dans l'espace [...]. Dans cette patrie commune, dont la Méditerranée est le cœur toujours vivant, la fusion de l'Orient et de l'Occident s'est plusieurs fois réalisée à l'occasion de synthèses créatrices.* » (EX. 51) Certainement se souvient-il de saint Augustin auquel il s'est intéressé pour son diplôme d'Études supérieures. Déjà en 1937, dans la conférence prononcée à l'occasion de la Maison de la Culture d'Alger, Camus fait l'éloge d'une culture méditerranéenne composée de toute la diversité des pays baignés par cette mer : « *Il y a une mer Méditerranée, un bassin qui relie une dizaine de pays.*

---

<sup>259</sup> O. TODD, *op.cit.*, p.818

<sup>260</sup> *Ibid.*

*Les hommes qui hurlent dans les cafés chantants d'Espagne, ceux qui errent dans le port de Gênes, sur les quais de Marseille, la race curieuse et forte qui vit sur nos côtes, sont sortis de la même famille.* » (E, 1322) Il ajoute : « *Ce goût triomphant de la vie, ce sens de l'écrasement et de l'ennui, les places désertes à midi en Espagne, la sieste, voilà la vraie Méditerranée et c'est de l'Orient qu'elle se rapproche. Non de l'Occident latin. L'Afrique du Nord est un des seuls pays où l'Orient et l'Occident cohabitent. Et à ce confluent, il n'y a pas de différence entre la façon dont vit un Espagnol ou un Italien des quais d'Alger, et les Arabes qui les entourent.* » (E, 1325) Ses sentiments n'ont certainement guère changé mais les événements l'ont éloigné de ces côtes baignées de soleil où il était heureux, et la marche de l'histoire ne conduit pas à l'harmonie des cultures mais au conflit meurtrier. Pourtant Camus reprend les mêmes termes que ce qu'il employait en 1937 : le 23 juillet 1955, il écrit : « *il y a une vocation française, à la fois historique et culturelle, à rassembler l'Orient et l'Occident, et donc à fédérer les territoires d'outre-mer avec la métropole.* » (EX, 51) Cette volonté de rendre possible une union des deux communautés est centrale. Jeanyves Guérin, dans son article sur la contribution de Camus à *L'Express*, analyse l'expression la « *communauté franco-arabe* » employée par Camus (EX, 47, 50), et précise : « La formule est générale et floue. On voit bien pourtant ce qu'elle signifie : que les deux peuples puissent vivre ensemble. Là est sans doute le fil conducteur des treize articles, la clé de voûte de leur architecture conceptuelle. »<sup>261</sup> Cette volonté de vivre ensemble rend essentielle et vitale la question d'un dialogue possible. Le thème est également récurrent dans les articles de *L'Express*. Dès son premier article sur l'Algérie (3 juillet 1955), il dénonce l'enchaînement des violences abominables et propose « *la convocation immédiate, à Paris, d'une conférence réunissant les représentants du gouvernement, ceux de la colonisation, et ceux des mouvements arabes (U.D.M.A, Ulémas, et les deux tendances du M.T.L.D.)*<sup>262</sup> Cette conférence, où chacun devra prendre ses responsabilités, aura pour seul et unique objet d'arrêter l'effusion de sang. » (EX, 45-46) Il revient sur ce projet dans l'article suivant, intitulé « *l'avenir algérien* » et explique que cela permettrait de « *donner un avenir à l'association franco-arabe* » (EX, 47) Il espère

<sup>261</sup> « Sur les treize articles algériens de Camus à *L'Express* », in *La Plume dans la plaie, les écrivains journalistes et la guerre d'Algérie*. Édition préparée par Philippe BAUDORRE, Presses universitaires de Bordeaux, 2003, p.121. Je compte deux articles de plus sur l'Algérie.

<sup>262</sup> L'U.D.M.A. est l'Union Démocratique du Manifeste Algérien de Fehrat Abbas ; le M.T.L.D. est le Mouvement pour le Triomphe des Libertés Démocratiques de Messali Hadj.

qu'« *un dialogue fécond* » permette aux Arabes et aux Français de vivre « *libres et égaux sur la terre algérienne* ». (EX, 87)

L'éditorial du 18 octobre 1955, « *La table ronde* », permet à Camus de développer l'idée d'une libre confrontation des parties concernées par la guerre, avec un égal respect pour les uns et les autres. Il reprend cette idée jusqu'en janvier 1956, date à laquelle se concrétise la nécessité du dialogue par le truchement de sa proposition d'une trêve civile et par son déplacement à Alger. Charles Poncet, dans un article pour le *Magazine littéraire* d'avril 1990 rappelle les violences exercées de part et d'autre et le fossé qui ne cesse de grandir entre les deux communautés. Il pense que, malgré ses voyages fréquents en Algérie, Camus a, en 1955, perdu le contact, écrit sur une Algérie révolue et n'a pas pris la mesure de la montée du nationalisme. Les conditions de sa conférence le confrontent durement à la réalité de la violence et de l'incompréhension qui se sont développées entre les deux camps. Poncet raconte : « Il serait trop long de décrire l'atmosphère enfiévrée qui régnait dans les dernières journées, et toutes les difficultés rencontrées. Qu'il me suffise de dire qu'en raison des menaces précises de troubles violents, nous fûmes contraints d'organiser notre manifestation au Cercle du progrès, siège de l'Association des Ulémas, et d'accepter l'offre de nos camarades musulmans d'organiser, avec leurs « amis », un service d'ordre efficace. En fait, nous allions vraisemblablement nous trouver sous la protection du FLN. [...] Mais avec une salle arabe, en bordure d'un quartier arabe, et un service d'ordre arabe, c'était nous retrouver frappés, aux yeux des Européens d'Algérie, d'une triple opprobre. »<sup>263</sup> D'aucuns ont affirmé que Camus avait été manipulé du fait de la présence de fellaghas du FLN, futurs membres du premier gouvernement algérien.<sup>264</sup> Mais on peut, a contrario, penser que la présence du FLN à cette conférence prouve qu'ils prenaient en considération cette proposition de trêve civile. Dans la salle, les deux communautés sont présentes. Sur l'estrade, Roblès préside avec à ses côtés Maisonseul et Ouzegane. Un père blanc représente l'église catholique, un pasteur l'église réformée, le docteur Khaldi était là en tant que musulman. Ferhat Abbas siège aux côtés de Roblès. À l'extérieur, des Français conspuent Camus et Mendès France, considérant que les deux hommes n'ont qu'un seul désir : la disparition de l'Algérie française. Ainsi Camus appelle à la confiance et à la compréhension au milieu d'un déchaînement de haine et de

---

<sup>263</sup> « L'impossible trêve civile » in *Magazine littéraire*, avril 1990, pp.28-29

<sup>264</sup> Ouzegane confie en 1975 dans une lettre à Poncet que le FLN a utilisé cette proposition de trêve dans la mesure où elle s'accordait à ses objectifs.

violence. Poncet fait le constat de l'effroi de Camus et de son étonnement face à tant d'incompréhension. Il écrit : « Je lui avais bien décrit en septembre 1955 la gravité d'une situation qui empirait sans cesse. Mais même pour lui, Paris était à mille six cents kilomètres d'Alger. »<sup>265</sup>

Dans son appel pour une trêve civile en Algérie, Camus reprend les grandes lignes des articles de *L'Express*. Il le publie dans *Actuelles III*. Il justifie sa démarche par sa foi dans l'efficacité du dialogue. Il s'agit, pour lui, de « rassembler la plupart des Algériens, français ou arabes, sans qu'ils aient rien à abandonner de leurs convictions ». (E, 991) Il dénonce le terrorisme et la répression, s'adressant ainsi en même temps aux deux communautés. Il réitère sa conviction d'une vie possible ensemble, du partage de la terre dans le respect des identités respectives. Il rappelle incessamment les périls de l'échec de la communication : « *Il n'y a plus de discussion possible, voilà le cri qui stérilise tout avenir et toute chance de vie* » (E, 995) Il annonce la recrudescence de la violence si le dialogue cesse et, employant un futur prophétique, il dépeint l'avenir : « *Ceux de nos amis arabes qui se tiennent aujourd'hui courageusement auprès de nous, de ce 'no man's land' où l'on est menacé des deux côtés et qui, déchirés eux-mêmes, ont déjà tant de difficultés à résister aux surenchères, seront forcés d'y céder et s'abandonneront à une fatalité qui écrasera toute possibilité de dialogue [...], ils entreront dans la lutte* ». (E, 996-997) En ce qui concerne les Français, il prédit les événements qui auront lieu : « [...] *ces Français auront la bouche fermée [...] Au lieu de cette large communauté dont ils rêvent, ils seront renvoyés alors à la seule communauté vivante qui les justifie, je veux dire la France.* » (E, 997) et poursuit en annonçant : « *Ainsi, [...] nos deux peuples se sépareront définitivement et l'Algérie deviendra pour longtemps un champ de ruines alors que le simple effort de la réflexion pourrait aujourd'hui changer la face des choses et éviter le pire.* » (E, 998) Le jeu des temps dénonce le pessimisme de Camus. Le futur simple de l'indicatif pose l'avenir sombre tandis qu'un conditionnel ose suggérer une autre voie que celle du pire. Dans son dernier éditorial sur l'Algérie dans *L'Express*, publié quatre jours après son intervention à Alger, Camus est conscient des faibles chances de réussite de son projet. Là encore l'emploi des temps est significatif. Le glissement du présent à l'imparfait semble signaler l'éloignement des chances de réussite de sa proposition. « *La trêve civile est un des moyens justement d'éviter le pire. Elle présente*

<sup>265</sup> *Ibid.*, p.30

*l'avantage provisoire de réunir au lieu de diviser. Tel était en tout cas le but de la réunion qui s'est tenue dimanche à Alger.* » (EX, 169) Camus est amer devant les manifestations de violence dont il a été victime de la part de la communauté européenne. L'imparfait signale l'émergence d'un découragement qui se concrétisera par le choix d'un silence public. Camus appelle les lecteurs à constater le durcissement des positions. La volonté de « *faciliter le dialogue* » est désormais annoncée comme un « *objectif limité* ». (EX, 171) La nécessité du dialogue était déjà la clé de voûte dans « *ni victimes, ni bourreaux : « Le long dialogue des hommes vient de s'arrêter. Et bien entendu, un homme qu'on ne peut persuader est un homme qui fait peur.* » (Combat, 610) Mais ce dialogue que Camus préconise, revendique et met en application sous différentes formes est à la fois menacé et marqué par de nombreuses imprécisions énonciatives dans le discours même de celui qui en fait l'éloge.

En 1955, dès le premier article intitulé « *Terrorisme et répression* » dans lequel Camus dénonce l'engrenage de la violence, les instances énonciatives ne sont pas stables, et contribuent à instiller un léger flou dans la position par ailleurs claire et convaincante du locuteur. Dans un exorde empreint de *pathos* « *Si l'Algérie doit mourir, elle mourra de résignation généralisée* » (EX, 39), le journaliste annonce explicitement le pire, la mort d'un pays, et implicitement le moyen de l'éviter : refuser l'indifférence et le découragement. C'est ainsi qu'il justifie sa périlleuse entreprise de reprendre une plume qu'il trempe dans « la plaie de l'histoire » pour reprendre le titre des articles recueillis par Philippe Baudorre.<sup>266</sup> Il semble parler en son nom, franc-tireur de l'intelligentsia parisienne comme nous l'avons déjà remarqué. Cependant, au début de l'article, il associe ce "je" à la communauté des Français d'Algérie en expliquant « *la communauté franco-arabe [...] existe déjà pour moi comme pour beaucoup de Français d'Algérie.* » (EX, 39) Cette identification à la communauté des Français d'Algérie entraîne aussitôt la revendication d'une identification à l'indigène : « *Si je me sens plus près [...] d'un paysan arabe, d'un berger kabyle, que d'un commerçant de nos villes du Nord, c'est qu'un même ciel, une nature impérieuse, la communauté des destins ont été les plus forts, pour beaucoup d'entre nous, que les barrières naturelles ou les fossés artificiels entretenus par la colonisation.* » (EX, 39) On notera, dans cette phrase, l'utilisation de deux pronoms de la première personne du pluriel qui ne renvoient pas aux mêmes référents : « *nos* » dans « *nos villes du Nord* » associe le "je" du journaliste aux

---

<sup>266</sup> *La Plume dans la plaie, op.cit.*

métropolitains, tandis que le "nous" de « *beaucoup d'entre nous* » renvoie aux Français d'Algérie. Il poursuit en désignant ses interlocuteurs : « *je parlerai donc ici comme je le puis, m'adressant d'abord aux miens, Français et Arabes* ». (EX, 40) Ici encore il s'inclut dans une communauté plus vaste que celle des Français d'Algérie correspondant en réalité à l'ensemble des habitants du pays. Puis, dans un souci pédagogique, il rappelle les erreurs politiques du passé, notamment l'échec du projet Blum-Viollette, et change subrepticement d'interlocuteurs. Il s'adresse là aux métropolitains, rejetant les Français d'Algérie dans une troisième personne du pluriel qui les transforme en « absents » du discours : « *La réaction des Français d'Algérie fut alors si puissante que le projet [...]* » (EX, 41) Il "nous" enjoint alors de comprendre la dialectique négative qui se met en place : « *Nous devons comprendre l'origine et le mortel mécanisme si nous voulons lui échapper* ». (EX, 42) On peut considérer que ce "nous" est le plus large possible. Quelques lignes plus loin, les Français métropolitains sont de nouveau désignés à la troisième personne du pluriel : « *Les Français sont peut-être prêts à perdre dans l'indifférence ce qu'ils reçurent autrefois dans la distraction.* » (EX, 43) On retrouve le "nous" du journaliste engagé : « *La responsabilité collective, nous sommes payés pour le savoir, est un principe totalitaire.* » (EX, 44) Il partage la responsabilité de la répression de mai 1945 à Sétif et Guelma, fustigeant la répression, sur le ton de la confession, il avoue : « *Nous l'avons fait dans le Constantinois, pour notre honte, en 1945* » (EX, 45) Finalement, dans cet article, comme dans beaucoup d'autres, nous ne pouvons octroyer à Camus d'identité énonciative précise. Le journaliste est en effet à la fois éditorialiste parisien indépendant et franc-tireur, Français métropolitain, Français d'Algérie, paysan arabe ou berger kabyle. De même, il annonce clairement qu'il s'adresse aux siens, habitants de l'Algérie, Français et Arabes, et les exclut du discours en changeant brusquement d'interlocuteurs. Son propos est simple : le terrorisme et la répression sont à bannir. Les erreurs politiques du passé sont lourdes de conséquences et l'avenir est incertain. Mais ce qui est incertain également, c'est le lieu d'où parle Camus qui fluctue sans cesse. Le sujet, s'il est exilé, perd ses limites énonciatives. Le lieu auquel il se rattache désespérément lui semble également avoir perdu ses limites : « *L'Algérie n'est pas la France, elle n'est même pas l'Algérie, elle est cette terre ignorée, perdue au loin, avec ses indigènes incompréhensible, ses soldats gênants et ses Français exotiques, dans un brouillard de sang. Elle est l'absente...* » (EX, 67) C'est avec beaucoup de pathétique que s'exprime ici l'éditorialiste, un *pathos* qui éloigne du souci de clarté objective



spécifique à l'écriture journalistique. D'où Camus parle-t-il quand il qualifie les indigènes d'« *incompréhensibles* », lui qui précédemment s'identifiait aux bergers kabyles ? Qui considère que les soldats sont une gêne et les Français d'Algérie des êtres « *exotiques* » ? Sa voix restitue ici une sorte d'inconscient collectif des années 50 dans la métropole. Elle se fait polyphonique et dénonce les lieux communs. Ainsi paraît-il essentiel à Camus de rappeler au lecteur métropolitain que « *les Français d'Algérie ne sont pas tous des brutes assoiffées de sang ni tous les Arabes des massacreurs maniaques.* » (EX, 69) Il réajuste également les jugements sur les Français métropolitains qui ne sont pas tous « *démissionnaires* », de même que les officiers ne sont pas tous « *nostalgiques* » (*Ibid.*) Dans un autre article, c'est dans un style plus imagé et plus incisif qu'il dénonce le *topos* du colon esclavagiste : « *À lire une certaine presse, il semblerait vraiment que l'Algérie soit peuplée d'un million de colons à cravache et à cigare, montés sur Cadillac.* » (EX, 72)<sup>267</sup>

Cette dénonciation implicite des jugements hâtifs permet au journaliste d'attirer notre attention sur le danger des mots et sur la nécessité de parler : « *Mais qu'importe après tout que les mots manquent ou trébuchent, s'ils parviennent fugitivement au moins, à ramener parmi nous l'Algérie exilée [...]* » (EX, 68) D'une certaine façon, Camus peut être appréhendé dans ces articles comme un médiateur. Il ne cesse de prôner la nécessité du dialogue entre différents camps qui s'affrontent ou s'ignorent : les métropolitains, les Français d'Algérie, les Arabes. Tantôt il s'adresse aux uns, tantôt aux autres, rappelant sans cesse les différentes parties à la nécessité d'une vraie rencontre. Ainsi dans l'article « *La vraie démission* » il s'adresse aux Français d'Algérie rappelant les erreurs passées, les jugements faussés, les impasses politiques. Sa finalité ici est de les convaincre d'accepter les réformes sans considérer que cette attitude est une démission mais, au contraire, qu'elle est essentielle pour maintenir l'espoir de la continuation d'une vie commune sur la même terre. Le 28 octobre 1955, il s'adresse aux militants arabes.<sup>268</sup> S'il communique respectueusement avec les camps

---

<sup>267</sup> Camus se souvient de ses origines modestes, lui le fils d'une femme de ménage de Belcourt est bien placé pour rappeler que « *80% des Français d'Algérie ne sont pas des colons, mais des salariés ou des commerçants. Le niveau de vie des salariés, bien que supérieur à celui des Arabes, est inférieur à celui de la métropole.* » (*Ibid.*) Pour les évoquer, il a certainement à l'esprit l'image de sa mère, de sa grand-mère, de son frère ou de son oncle tonnelier. Il parle de « *petites gens* », de « *Français laborieux, isolés dans leur bled et leurs villages [...]* offerts aux massacres pour expier les immenses péchés de la France colonisatrice. » (EX, 73) Il souhaite que ceux qui pensent qu'il faut expier les péchés d'une France coupable parce que colonisatrice doivent « *d'abord le dire et ensuite [...]* aller s'exposer eux-mêmes en victimes expiatoires. » (EX, 73-74)

<sup>268</sup> « *Avant d'en venir, sinon aux solutions du problème algérien, du moins à la méthode qui les rendrait possibles, il me reste à m'adresser aux militants arabes.* » (EX, 99)

opposés, c'est qu'il vit intimement la légitimité de l'un et de l'autre.<sup>269</sup> Et cela permet, comme le dit Guérin,<sup>270</sup> de lire le vocable « *tragédie* », souvent employé pour désigner la guerre d'Algérie (EX, 48, 158) dans son acception originelle d'affrontement de deux forces légitimes. C'est justement en 1955 que Camus prononce à Athènes une conférence sur l'avenir de la tragédie. La concomitance des événements nous permet de faire une lecture croisée de cette allocution sur l'histoire littéraire et de ses éditoriaux dans *L'Express*. D'une certaine façon, chez Camus, tout est lié. Jamais la littérature n'est éloignée de l'histoire. En 1955, à Athènes, il dit « *nous vivons une époque tragique.* » puis il rappelle que « *les grandes périodes de l'art tragique se placent, dans l'histoire, à des siècles charnières, à des moments où la vie des peuples est lourde à la fois de gloire et de menaces, où l'avenir est incertain et le présent dramatique.* » (TRN, 1701) On peut aisément penser que les événements d'Algérie sont présents à son esprit. Tout son engagement, dans les éditoriaux de *L'express*, dans les lettres ou les conférences, illustre la conception de la tragédie développée dans cette allocution prononcée à Athènes. « *Les forces qui s'affrontent dans la tragédie sont également légitimes, également armées en raison [...] la formule tragique par excellence : Tous sont justifiables, personne n'est juste.* » (TRN, 1705) Et c'est bien ce message que Camus, loin de tout esprit de parti ou de propagande, veut faire entendre. Ni les Français d'Algérie ni les nationalistes algériens, ni les métropolitains hostiles ou indifférents ne sont justes. Tous peuvent être justifiables, peuvent être entendus ; c'est pourquoi le rôle que joue Camus est celui du chœur qui commente les événements et tente de faire entendre avec le plus d'honnêteté intellectuelle et de qualité d'empathie les uns et les autres. Il va même jusqu'à « mettre en scène » la tragédie dans son allocution prononcée à Alger en janvier 1956 qui peut, d'une certaine façon, être considérée comme le pendant politique de la conférence d'Athènes.

<sup>269</sup> Mais il y a bien plus que l'un et l'autre... Au moins trois groupes, chacun morcelé et divisé profondément. Voilà, pour une part, l'origine du drame.

<sup>270</sup> « À plusieurs reprises, Camus voit dans la guerre d'Algérie une "tragédie". On peut y voir un cliché journalistique. Comment ne pas évoquer néanmoins un texte qui précède de peu les premiers articles et où les mots-clés sont les mêmes, la conférence d'Athènes ? La tragédie y est caractérisée par l'affrontement de deux forces également légitimes. « *Antigone a raison, mais Créon n'a pas tort.* » (TRN, 1705) Les deux adversaires sont justifiables, sinon justes. Chacun, dans un premier temps, entend monopoliser le droit et ignorer celui de l'autre. Personne n'ayant absolument raison, il est cependant une limite à ne jamais franchir. Celui qui, par aveuglement ou par passion, ignore cette limite, court à la catastrophe pour faire triompher un droit qu'il croit avoir seul. Le partage des droits ne rend pas pourtant l'affrontement tragique inexpiable. C'est pourquoi le chœur prône la prudence. Quand le journaliste préconise inlassablement le dialogue, l'apaisement, la reconnaissance de l'autre, il s'inscrit dans le sillage des poètes grecs – on pense à *Œdipe à Colone* ou à *Iphigénie en Tauride*. » Jeanyves GUÉRIN, « Sur les treize articles algériens de Camus à *L'Express* », in *La Plume dans la plaie*, op.cit. pp.123-124

Ainsi la position de Camus est intimement douloureuse et publiquement incompréhensible. Partant du principe que personne n'est juste dans un monde complexe et ambigu, la place pour le malentendu est un abîme dans lequel on a précipité Camus.

Il veut faire entendre les revendications des Français d'Algérie, leur donne des conseils de modération et de respect de l'identité algérienne, mais par ailleurs les accuse d'avoir, par leur immobilisme égoïste, contribué largement à la dégradation de la situation. Il s'adresse à eux en étant un des leurs mais se désolidarise en les accusant d'infantilisme politique. Il parle aux Français métropolitains en étant également un des leurs mais aussi un homme de « là-bas » qui, de ce fait, a une position privilégiée pour mieux connaître la situation en Algérie et, de façon didactique, l'exposer à l'ignorance de ses lecteurs. Mais il n'hésite pas, par ailleurs, à fustiger cette ignorance qui se transforme en indifférence coupable. Il est également un ami des Algériens, se sent, on l'a vu, plus proche d'un berger kabyle que d'un ouvrier du Nord de la France.<sup>271</sup> Il a, on le sait, défendu les mouvements algériens, le P. C. A., le M. T. L. D. de Ferhat Abbas, il a défendu le cheikh El Okbi, dénoncé la misère et le racisme, milité pour la reconnaissance d'une identité du peuple algérien mais par ailleurs, jamais il ne considère la légitimité d'une revendication d'indépendance nationale. Ses amis algériens même les plus intimes le lui reprochent encore aujourd'hui. « *Tous sont justifiables, personne n'est juste* », cette position est intenable et conduit Camus à l'isolement politique.

## Silences

*« J'ai décidé de me taire en ce qui concerne l'Algérie  
afin de n'ajouter ni à son malheur, ni aux bêtises que l'on écrit à  
son propos. » (E, 1843)*

## **Dysphorie existentielle et crise du langage**

L'isolement de Camus provient d'une position énonciative complexe liée à son sentiment d'être « exilé » et à son refus de tout dogmatisme. Sa parole revendique l'apaisement, le dialogue, le respect et entraîne, comme ce fut le cas à Alger lors de sa

---

<sup>271</sup> On peut aussi considérer que cette fluctuation des cibles du discours est une caractéristique du genre de l'éditorial. En réalité, il parle à tout le monde, à tous ceux qui le lisent, à l'« opinion publique » en se donnant l'attitude, pour développer ses arguments, de s'adresser à telle ou telle fraction de cette opinion. C'est un jeu rhétorique.

conférence pour la trêve civile, plus de violence et plus de passion. Il invite les colons à reconnaître une identité algérienne. Il suscite des manifestations des Français d'Algérie hostiles à cette démarche de conciliation dans un climat déjà haineux. Il déçoit ses compatriotes et ne satisfait pas les Algériens puisqu'il ne veut pas entendre leur revendication nationale. Déçu par les antagonismes multiples, de retour à Paris, il écrit son dernier article sur l'Algérie : « *Un pas en avant* ». (E, 169) Ce titre rappelle le mot attribué à Hocine Aït Ahmed qui, lors d'une conférence, a dit : « *Nous étions au bord du gouffre, depuis nous avons fait un grand pas en avant.* » C'est un peu ce que Camus peut ressentir à son retour d'Alger. Les confidences de Charles Poncet dévoilent le désarroi de Camus : « *Roblès avait raccompagné Camus à son hôtel. De retour chez lui, il appelait pour me dire l'angoisse de notre ami, sa hantise au long de la réunion, que sa tentative d'humanisation du conflit et de rapprochement des communautés ne dégénère en une confrontation sanglante entre elles. Les jeunes musulmans qui constituaient notre service d'ordre mis en place sur la place du gouvernement étaient plus nombreux que les contre-manifestants. S'ils étaient armés, la moindre maladresse pouvait mettre le feu aux poudres. Devant le tour dramatique pris par cette journée, Camus se sentait piégé : venu en médiateur, il se découvrait apprenti-sorcier apportant involontairement sa caution à l'un des camps. Bref, selon Roblès, Camus était fort mécontent.* »<sup>272</sup> Ainsi, il fait la douloureuse découverte que ce qu'il dit ne peut être entendu et peut servir la passion meurtrière des deux camps. En mars 1956, il dit à Roblès : « *Si un terroriste jette une grenade au marché de Belcourt que fréquente ma mère et s'il la tue, je serais responsable dans le cas où, pour défendre la justice, j'aurais également défendu le terrorisme. J'aime la justice mais j'aime aussi ma mère.* »<sup>273</sup> À Mouloud Feraoun, lors d'un voyage à Alger en mars-avril 58 où il revoit sa mère, son frère Lucien, Emmanuel Roblès, il confie : « *Lorsque deux de nos frères se livrent un combat sans merci, c'est folie criminelle que d'exciter l'un ou l'autre. Entre la sagesse réduite au mutisme et la folie qui s'égosille, je préfère les vertus du silence. Oui, quand la parole parvient à disposer sans remords de l'existence d'autrui, se taire n'est pas une attitude négative.* »<sup>274</sup> Camus se tait parce que sa lutte prend place dans un monde où plus personne n'est ni juste ni innocent. Philippe Baudorre, dans son introduction à *La Plume dans la plaie, les écrivains journalistes et la*

<sup>272</sup> Charles PONCET, « L'impossible trêve civile », *Magazine littéraire*, op.cit., p.30

<sup>273</sup> Cité par Roger QUILLIOT. (E, 1843)

<sup>274</sup> Cité par SMETS. (EX, 203)

*guerre d'Algérie*, cite un propos de Jean Daniel extrait de *Esprit, écrire contre la guerre d'Algérie* qui illustre le désarroi de Camus et son origine : « Au fond, le drame, avec l'Algérie, c'est qu'elle ne puisse pas être notre guerre d'Espagne. Et comme on a souhaité qu'elle le fût ! [...] Toute une génération continue aujourd'hui encore d'essayer de retrouver dans le conflit algérien tout ce qui avait fait la ferveur unitaire et la tension rassurante de la guerre d'Espagne pour les Malraux, Koestler, Hemingway, etc. De ce qu'elle avait été aussi pour les autres, les Sartre et Camus qui n'en avaient jamais fini avec leur nostalgie de la pureté espagnole. C'est la recherche de l'innocence. »<sup>275</sup> Il semble que Camus a fait le deuil de cette nostalgie de l'innocence. Il prend la mesure du danger de la recherche d'une « absolue pureté ». En février 1958, dans son avant-propos aux *Chroniques algériennes*, il constate : « *Les uns veulent que leur pays s'identifie totalement à la justice et ils ont raison. Mais peut-on rester justes et libres dans une nation morte ou asservie ? Et l'absolue pureté ne coïncide-t-elle pas, pour une nation, avec la mort historique ?* » (E, 896)

L'expérience de l'engagement dans le conflit algérien modifie sa perception du langage provoquant d'une part une crise de confiance dans la valeur des mots et corrélativement une volonté de leur conférer une plus grande précision. La volonté de parler clairement est un leitmotiv du Camus journaliste. Depuis *Alger Républicain* jusqu'à *L'Express*, il réitère la nécessité d'une langue droite, claire, limpide, honnête. Mais le doute s'insinue quant à l'efficacité et à la valeur de l'engagement par les mots. Le désir de l'apaisement n'est pas un appel à la démission. Comment, au milieu du vacarme de l'histoire faire entendre la souffrance des peuples ? « *L'intellectuel parlera, d'une voix hésitante, et ce sera en vain. Ce n'est pas une réponse qui viendra vers lui, mais l'imprécation, et l'imbécile polémique. Selon ce qu'il dira et son sujet, et son humeur, il aidera indirectement les marchands, il favorisera sans le vouloir les policiers. Il aura ainsi desservi ceux qu'il aime et il lui faudra, pour tout salaire, supporter, contre sa nature même, d'avoir des ennemis. À tant de malheurs, ne faut-il pas préférer le silence, et cette ironie qui aide à vivre ? Ainsi le galeux se retourne sur son lit, grattant ses plaies.* » (EX 59-60)

Il tente pourtant de restituer une situation de communication tronquée, déséquilibrée et même manipulée. Le journaliste dénonce, en Algérie, une absence de communication qui résulte du bâillonnement des Algériens. Dans une forme dialogique signalée par l'emploi des

---

<sup>275</sup> Cité par BAUDORRE in *La Plume dans la plaie*, op.cit., p.19

caractères en italiques, Camus reproduit une affirmation simple : « *Car il faut, en effet, à la France des interlocuteurs arabes* ». (EX, 49) Il développe les conditions d'un échange équilibré : « *Une personne ne se définit pas seulement pas ce qu'elle exprime ; elle doit encore se faire écouter.* » (Ibid.) et rappelle les raisons de l'échec : « *Le peuple arabe s'est exprimé comme il l'a pu : la dizaine de soulèvements qui jalonnent les cent ans de colonisation prouvent qu'il avait quelque chose à dire. Mais on ne l'a pas écouté, on ne lui a même pas parlé. Et aujourd'hui, pour retarder toute réforme, le grand argument consiste à plaider l'absence d'interlocuteurs. S'il n'y en a pas, en vérité, c'est qu'on les a supprimés* » (Ibid.) Cette dénonciation entraîne une volonté de restituer la voix des « Arabes » ; c'est ce que le journaliste entreprend, même s'il est partiellement aveuglé par sa passion de la terre algérienne et son sentiment d'appartenance à ce pays. Il s'engage auprès d'eux, fait connaître aux lecteurs français la complexité du monde arabe et de leurs revendications et se rend compte que cette démarche pourtant juste peut légitimer le crime et tuer sa mère. C'est alors qu'il ne peut que se taire et expliquer son silence en publiant les *Chroniques algériennes*. Préfaçant son ouvrage, il écrit : « *Quand le destin des hommes et des femmes de son propre sang se trouve lié, directement ou non, à ces articles qu'on écrit si facilement dans le confort du bureau, on a le devoir d'hésiter et de peser le pour et le contre* ». (E, 892) Il définit le rôle de l'intellectuel qui, dans cette « *casuistique du sang* » où chacun justifie ses exactions par les crimes de l'autre par la nécessité de « *travailler dans le sens de l'apaisement* ». (E, 895) On fait subir au langage des contorsions, à gauche, on excuse le terrorisme, à droite on entérine la torture. Les Français d'Algérie deviennent de la part des Français métropolitains objet de mépris. : « *Quand un partisan français du FLN ose écrire que les Français d'Algérie ont toujours considéré la France comme une prostituée à exploiter, il faut rappeler à cet irresponsable qu'il parle d'hommes et de femmes dont les grands-parents, par exemple, ont opté pour la France en 1871 et quitté leur terre d'Alsace pour l'Algérie, dont les pères sont morts en masse dans l'Est de la France en 1914 et qui eux-mêmes, deux fois mobilisés dans la dernière guerre, n'ont cessé, avec des centaines de milliers de musulmans, de se battre sur tous les fronts pour cette prostituée.* » (E, 879) Camus est las de cette violence, de ce mépris, de ces mensonges. Il doute de l'impact de son engagement journalistique et craint le malentendu. Trop impliqué, trop passionné, trop déchiré, il est du côté de ceux que l'on fait passer pour des « *souteneurs* », des « *exploiteurs* » alors qu'il appartient au peuple des

déshérités, des pauvres, des sans-voix. C'est ce qu'il rappelle à cet « *irresponsable partisan du FLN* » en précisant : « *Je résume ici l'histoire des hommes de ma famille qui, de surcroît, étant pauvres et sans haine, n'ont jamais exploité ni opprimé personne* » (*Ibid.*) et d'ajouter que « *les trois quarts des Français d'Algérie leur ressemblent* » (*Ibid.*)

### **Truchements décalés**

Le dégoût, la peur du malentendu fatal, la crainte de justifier le règne de la terreur imposent le silence à Camus. Mais dans ce silence résonne encore la voix de l'engagement et de la passion pour l'Algérie. Camus décale, semble parler d'autre chose, retourne à la fiction mais ne cesse d'inscrire des mots au cœur de l'Algérie, terre méditerranéenne, et de retrouver, par d'autres truchements, ses convictions profondes.

### **ARGOS**

En 1955, on l'a rappelé, il prononce à Athènes une conférence sur l'avenir de la tragédie ; sa lecture de l'histoire est étroitement liée à l'histoire des peuples, des conflits, des tensions politiques. Ce n'est pas le choix d'un artiste engagé, c'est le constat d'un homme plongé dans une époque de tourments politiques. À l'instar du sage oriental qu'il cite en exorde, Camus aurait certainement préféré naître sous des cieux plus cléments. En homme responsable, il fait face, il assume, il engage sa personne. Car, dit-il, il préfère les hommes engagés que les littératures engagées. Cependant cet engagement n'est pas toujours direct, il peut être médiatisé, décalé, comme métaphorisé. Ainsi, le choix thématique du premier éditorial de Camus à *L'Express* peut surprendre. C'est depuis la Grèce, où il est en voyage, qu'il envoie son premier article « *Le métier d'homme* » (EX, 25) consacré au métier d'archéologue. Lottman écrit à ce sujet : « En lisant cet article, Servan-Schreiber prit Daniel à témoin : "Qui va s'intéresser à cela ?" Et Daniel répondit : "Si vous ne le publiez pas, vous n'aurez pas Camus." Servan-Schreiber le publia évidemment (dans le numéro du 14 mai 1955), et il télégraphia à Camus que son texte était magnifique. »<sup>276</sup> Jean Roudaut, en janvier 1968, a montré que cet éditorial reprenait des thèmes déjà développés par Camus : la fraternité des gens de métier, la dignité du travail librement accepté, le monde conçu comme

---

<sup>276</sup> LOTTMAN, *op.cit.*, p. 559

un royaume à explorer, le bonheur du soir et du silence.<sup>277</sup> Le décalage paraît grand entre les attentes de l'équipe de *L'Express*, le contexte politique et le thème choisi par Camus. La note qui précède l'éditorial semble vouloir atténuer l'effet de surprise, voire de déception, des lecteurs en rappelant le passé prestigieux du célèbre rédacteur en chef de *Combat*.<sup>278</sup> Camus semble s'éloigner de l'histoire événementielle, de l'instant immédiat de tourmentes politiques, de conflits déchirants, pour renouer avec une autre histoire à la fois plus intime et plus universelle. Tout d'abord il fait l'éloge d'un métier où les hommes travaillent en équipe et sont heureux, apaisés, joyeux, se sentent utiles et en harmonie – c'est tout cela qui lui fait aimer le théâtre, ou le football – mais c'est essentiellement le lien entre l'Algérie et la Grèce, entre Orléansville et Argos qui est, dans cet éditorial, le plus intéressant. On peut lire cette identification comme une nouvelle approche de la culture méditerranéenne. Il compare le peuple grec et le peuple arabe : « *Quant aux deux peuples, la pauvreté et une commune fierté les font ressemblants. La même lumière plus lourde en Algérie, plus nue en Grèce, les aide un peu à vivre.* » (EX, 26) Nous pouvons considérer ce texte comme une approche métaphorique de la situation algérienne sur laquelle Camus, on l'a vu, craint de s'engager.<sup>279</sup> Son entrée en matière passe donc par une allégorie qui s'inscrit dans une terre bien réelle, une terre de Méditerranée – comme l'Algérie. Dans cet éditorial, il est en effet question de guerres passées qui ont tout détruit et d'hommes dont le métier est de retrouver les vestiges du passé et de reconstituer ce qui fut. Les guerres ne durent pas toujours, ni les civilisations, mais les hommes sont là, toujours et reconstruisent sans fin, avec constance et innocence. Camus semble s'abandonner au lyrisme : « *La forteresse [...] couronnées de milliers de coquelicots rouge sombre [...]. Cette plaine, que les oliviers couvent de cendre grise à perte de vue [...]* » (EX, 27-28) Pourtant, c'est aussi l'Algérie en guerre qu'il évoque dans ces images teintées de sang et de mort – cendre grise des oliviers – rouge sombre des coquelicots – et cette forteresse

<sup>277</sup> Jean ROUDAUT, *Preuves*, Janvier 1968, pp.42-47

<sup>278</sup> « Un grand nom a surgi dans les lettres françaises depuis dix ans : celui d'Albert Camus. *L'Express* est heureux et fier d'accueillir, cette semaine, le premier article écrit par l'auteur de *La Peste* depuis de longues années. Cet article marque sa rentrée dans le journalisme actif qu'il avait abandonné après avoir quitté la direction du premier *Combat*, celui des deux années qui suivirent la Libération. C'est de Grèce où il voyage en ce moment, qu'Albert Camus inaugure sa collaboration à *L'Express*. » (EX, 25)

<sup>279</sup> Il confiait à Charles PONCET dans une lettre : « *Je suis bien angoissé devant les affaires d'Algérie. J'ai ce pays en travers de la gorge et ne puis penser à rien d'autre. De plus, l'idée que dans une quinzaine de jours, je vais recommencer à écrire des articles dans L'Express qui devient quotidien, qu'il faudra donc que je parle de l'Afrique du Nord et dans le malaise, puisque la gauche et la droite m'irritent également sur ce sujet, empoisonne mes journées.* » Camus et la politique, actes du colloque de Nanterre, 5-7 juin 1985, sous la direction de J. GUÉRIN. L'Harmattan, p.199



est celle du crime des Atrides qui « *régnait ici en même temps sur une poignée d'arbres et sur un monde* ». (EX, 28) Or le destin tragique des Atrides commença par la haine d'Atrée pour son frère Thyeste, exemplification du conflit qui déchire Arabes et Français d'Algérie. Si Camus ne peut encore écrire sur la guerre d'Algérie qui le blesse, l'opprime, l'empoisonne. Il propose aux lecteurs, pour son retour dans le "journalisme actif" ce beau texte d'espoir dans lequel il confie l'essentiel de ce qu'il est et de ce qu'il pense : son amour pour la Méditerranée, le conflit entre l'Histoire et la beauté du monde, l'apaisement du crépuscule, la force harmonieuse d'un travail utile – on retrouve là son attachement à la pensée de Simone Weil – mais aussi le sanglant conflit qui oppose deux frères qui pourraient, à l'instar de ces jeunes archéologues, vivre « *en amitié profonde avec le peuple qui les entoure* ». (EX, 26) Ce voyage en Grèce est si important qu'il écrit à Char le 11 mai : « *J'y ai trouvé ce que je suis venu chercher et plus encore. Je rentre debout.* »<sup>280</sup> Cette métaphore désigne un homme qui a retrouvé sa force physique et sa dignité. Ce voyage le réconcilie avec lui-même en lui rendant une Méditerranée qui le justifie et qui justifie tous ses combats passés et à venir.

### MOZART

Si le premier éditorial étonne la direction, la rédaction et les lecteurs par le choix du sujet et le ton adopté, il en est de même pour le dernier que le journaliste consacre à Mozart. Le 22 janvier, Camus est à Alger, au cœur des événements, au cœur de l'action, dans un effort ultime pour croire à l'efficacité de la parole. Car, comme il l'a dit dans l'éditorial du 8 octobre 1955 « *Sous le signe de la liberté* », « *un écrivain doit collaborer à la chose publique : il ne peut pas se séparer* ». (EX, 60) Cette action est sa justification d'être au monde, elle lui octroie une « *dignité plus grande* », lui donne « *l'honneur de vivre* ». (EX, 61) Il concrétise la volonté « *d'éclaircir les limites de l'homme, et [d'] y maîtriser sans cesse la démesure de l'oppression* » (EX, 61) par son déplacement à Alger. Il n'est plus dans le confort de son bureau, il ose affronter le réel et sa complexité, et l'expérience est certainement plus difficile encore que ce à quoi il s'attendait. Il connaît l'inquiétude, le doute, l'appréhension de parler en public, il fait face à une salle agitée, à une foule en colère et agressive. « Cette haine atteignait Camus de plein fouet » raconte Charles Poncet. « Des pierres venaient frapper les fenêtres et

---

<sup>280</sup> Cité par LOTTMAN, *op.cit.*, p.558

il fallut en hâte rabattre les volets. »<sup>281</sup> Il prêche l'apaisement, le respect, la fin de la violence et déclenche la haine des siens. Le projet de trêve civile n'est pas abandonné pour autant et les libéraux d'Alger continuent de se battre dans ce climat de tension extrême. Camus rentre à Paris et les amis d'Alger ont hâte de lire l'éditorial de *L'Express*. Charles Poncet raconte : « Le 2 février, nous prîmes connaissance de son article de *L'Express* "Remerciement à Mozart". L'auteur à la fois journaliste et moraliste prend de la hauteur et s'éloigne, en célébrant le génie éternel de Mozart, des bassesses et des turpitudes de nos temps. Mais en lisant cette méditation, nous nous demandions si elle n'était pas en même temps un adieu au combat que nous menions avec lui. »<sup>282</sup> C'est bien le dernier éditorial de Camus à *L'Express*. Le temps d'un silence public est venu pour lui mais non pas le temps du renoncement. Jean Daniel qualifie ce dernier article de « méditation étrange et inspirée, [...] comme pour se reposer de ses écrits politiques. Une méditation qui est un des plus beaux exemples de *chronique*, dans la véritable tradition du journalisme le plus noble. »<sup>283</sup> On a l'impression, à lire cet éditorial, de retrouver le point initial d'un cercle virtuel qui figurerait la courte et vaine participation de Camus à *L'Express*. Camus inaugure son retour au journalisme actif et engagé par un article sur la mort des civilisations, la grandeur des paysages méditerranéens et l'émouvante humilité du travail de reconstruction de quelques hommes jeunes, heureux, généreux et apaisés. Il met un point final à sa participation par cet hommage rendu à Mozart pour célébrer le 200<sup>e</sup> anniversaire de sa naissance. À la différence du premier éditorial, Camus ici se justifie par une mise en scène dialogique des réactions offusquées de son lectorat : « *Eh quoi ! Mozart au milieu de l'histoire la plus folle et la plus pressante, Mozart devant l'Algérie de la haine, la France de la démission ?* » (EX, 174) À la différence de son chant méditerranéen du 14 mai 1955, ici Camus revendique clairement le choix du décalage et rappelle l'importance de la création. C'est l'occasion pour lui de renouer avec sa subtilité d'artiste, de rappeler à tous qu'il est une voix plus profonde, intime, puissante qui donne corps au monde : « *Après deux siècles, dans l'Europe démente, un homme fragile, un peu fantasque, qui a su avec une apparente et libre aisance donner une voix à la sensualité comme à la tendresse, à la joie innocente et au mystère mortel, vient encore consoler et réunir.* » (EX, 175)

<sup>281</sup> Charles PONCET, *L'impossible trêve civile*, op.cit., p.30

<sup>282</sup> *Ibid.*

<sup>283</sup> Cité par Paul-F. SMETS, *Cahiers Albert Camus* 6, p.174

Et Camus de rappeler que la création artistique n'éloigne pas le compositeur – ou l'auteur – du monde. Il est « solitaire et solidaire ». « Il ne se sépare de rien, embrasse tout le registre humain, de la jouissance à l'effusion, et accepte son temps sans le bouder. » (EX, 175) Mozart devient pour Camus une exemplification positive de l'homme européen. Son génie s'oppose à toutes les tyrannies et suppose un respect de tous les hommes. L'éditorialiste rappelle le parcours de Don Juan mort sous le feu divin pour n'avoir pas respecté les limites. Il dénonce ceux qui parlent sans notion de limites : « *le mensonge conscient de notre société intellectuelle consiste à parler comme si elles n'existaient pas* ». (EX, 177) De quelles limites s'agit-il ? Des limites de l'efficacité politique du journalisme actif auquel il renonce dans ce même article ? Des limites des capacités des hommes à comprendre autrui, à prendre en considération un autre point de vue ? Des limites compassionnelles ? Des limites de l'histoire ? Ce que nous dit Camus, tant dans l'article liminaire que dans celui qui clôt la série, c'est que les événements de l'histoire passent, s'effacent, et que l'art demeure dans sa simple et essentielle force d'expression. Solidaire des événements de son époque, il ne s'interdit pas de se placer dans un lieu plus élevé qu'au centre d'une mêlée où règnent la haine, le malentendu et la surdité. Peut-être l'homme entend-il d'autres voix qui traversent le temps ? C'est « *le génie* », « *le vrai créateur*, dit Camus, [...] *ne se croit pas obligé [...] de forger sa grammaire ni sa syntaxe. Il parle le langage de tous. Mais reprenant le langage traditionnel, il le met au service de nouveaux modes et le fait retentir de façon imprévue.* » (EX 175)

Ainsi que le signale Smets, Camus « abandonna le journal quand il acquit la conviction qu'après le 6 février 1956 le gouvernement français avait définitivement perdu la confiance des Arabes ». (EX, 191) Il indique clairement son désir de retrouver le chemin de la création artistique. L'art n'est pas un refuge, une fuite. L'artiste ne s'isole pas dans sa tour d'ivoire. *Le Discours de Suède* est pour l'essentiel consacré à cette question. Il rappelle, dès l'exorde, le malheur de l'Algérie, dédie son discours à son instituteur de Belcourt. Il réitère sa volonté nécessaire de parler au nom de ceux qui subissent, au nom de ce petit peuple d'Alger auquel il rend hommage. Smets cite la réponse de Camus à Armand Guibert qui le félicite : « *Oui, dès ce moment où l'excès d'honneur qu'on me faisait m'embarrassait, je m'aidais d'une pensée qui a toujours été mon réconfort. Je me retournais vers Alger. Là-bas se trouve ce que j'aime le plus au monde et j'ai attendu, pour savoir ce que je devais penser de ce qui*

*m'arrivait, de savoir que ma mère en était heureuse.* »<sup>284</sup> Il s'inscrit dans ce temps d'une histoire devenue « *démentielle, perdu, comme tous les hommes de mon âge, dans les convictions du temps* » (E, 1072) et refuse la démission, le renoncement, le découragement, le cynisme, le nihilisme qui tous justifient les tyrannies. Il se sent, humblement, solidaire d'une génération dont l'unique vocation est d'« *empêcher que le monde ne se défasse* ». Il se sent « *riche de ses seuls doutes et d'une œuvre encore en chantier* ». (E, 1071) Il continue d'écrire une œuvre qui s'enracine dans la terre d'Algérie, œuvre pleine d'ombre, de doutes et de découragements dans *L'Exil et le Royaume*, œuvre baignée par la lumière de son enfance dans *Le Premier homme* que la mort accidentelle laissera inachevée.

### Entre passion et raison

Il est bien périlleux de vouloir restituer avec justesse la nature des liens qui unissaient Camus à l'Algérie. On peut sans risque énoncer la relation quasi charnelle qu'il avait avec ce pays et dont une grande partie de son œuvre rend compte. Cette terre, il l'a aimée passionnément, il y a grandi, il a connu ses plus fortes sensations dans la luxuriance odorante de Tipasa, sur les plages écrasées de soleil, dans les immensités sans âge des paysages, dans cette lumière « *un peu lourde* », aveuglante, dans le vent enivrant. Mais le peuple, les peuples ? Pour quelles raisons les Arabes sont-ils absents de son œuvre de fiction ? Il me paraît difficile d'interpréter cette absence comme un marque de mépris, ou de lire le meurtre de l'Arabe dans *L'Étranger* comme le signe d'un racisme latent. Sa vie d'homme, ses amitiés, son engagement politique, les raisons de son exclusion du PCA, son engagement journalistique, ses combats dans l'ombre pour sauver des dizaines d'Algériens condamnés, ses luttes incessantes pour la reconnaissance de l'identité algérienne, son sens de l'honneur qui ne se paie pas de mots nous interdisent le doute sur sa sincérité et sur le respect de ceux qu'il appelait « les Arabes ».<sup>285</sup> Et c'est avec beaucoup d'étonnement que je lis les reproches d'un Hocine Aït Ahmed qui d'une part s'étonne que Camus emploie ce vocable « *Arabes* » pour désigner le peuple algérien et qui aussitôt revendique lui-même, avec fierté, cette appellation :

<sup>284</sup> SMETS, *op.cit.*, p.199

<sup>285</sup> Rappelons la lettre adressée, à Kessous, le militant socialiste algérien, après le prix Nobel : « *Vous savez tout ce que ce moment peut avoir aussi de douloureux pour moi et que je vous retrouve dans une même peine. Je pars après-demain en Algérie. À mon retour peut-être ferais-je encore une tentative, si j'apprends là-bas qu'une chance existe d'être utile. Mais dans tout cela vous êtes le seul avec qui j'aie senti mon accord total et à qui je veuille dire ma pensée fraternelle.* » Cité par SMETS, (EX, 199)

« On sent, dit Hamed, une distance quand il évoque le reste des Algériens. Il dit "le peuple arabe", "les Arabes" – la formule d'ailleurs n'est pas péjorative ; pour ma part, je me revendique comme Arabe, non comme Kabyle. »<sup>286</sup> Est-ce une insulte ou une reconnaissance ? On le lui reproche puis on s'en enorgueillit. Il y a là, me semble-t-il, un réel paradoxe. Et il me paraît également bien injuste de lui reprocher, comme le fait encore Aït Ahmed « une ignorance des réalités algériennes »<sup>287</sup> et de reconnaître aussitôt sa dénonciation de la situation en Kabylie en 1939, sa connaissance de Ferhat Abbas, son implication à l'Étoile Nord-Africaine.

Ce n'est pas ce que dit Amar Ouzegane, ce militant algérien de la première heure, un des fondateurs du Parti communiste, dirigeant du FLN et qui connaissait Camus depuis 1935. À l'occasion d'un film anniversaire réalisé par Antenne 2, Ouzegane, en 1980, affirme que Camus a « contribué à l'essor du mouvement national, surtout à une époque où les intellectuels formés par l'école française considéraient qu'il n'y avait pas d'autre solution que la naturalisation et l'assimilation à la France. Lui, à l'époque, était beaucoup plus lucide, beaucoup plus révolutionnaire qu'eux, et il a contribué à ce que la personnalité algérienne soit affirmée et soit reconnue. »<sup>288</sup> Ce que l'on peut admettre, avec Aït Ahmed, c'est que Camus, après la guerre, n'a jamais voulu prendre en considération la revendication d'une nation algérienne. Cependant, historiquement, Aït Ahmed est dans l'erreur quand il dit que « la nation algérienne existait avant 1830. »<sup>289</sup> De même, Camus, aveuglé par sa passion, n'a pas perçu l'émergence de cette nation algérienne revendiquant, non plus l'assimilation, ni même le fédéralisme, mais tout simplement l'indépendance. Il croyait avec franchise et honnêteté à la légitimité de la présence de la population française sur le sol algérien. Bien sûr le sens de l'histoire lui a donné tort, mais le cours des événements édicte des vérités qui par la suite paraissent éternelles. Le monde se construit par d'incessantes migrations. Le nombre donne la puissance et la légitimité. On décide que cela est juste. Camus était piégé. Mais il était l'ami de certains Algériens qui, quoique indépendantistes, ont salué la publication des *Chroniques algériennes*. Mouloud Feraoun, l'auteur kabyle assassiné en 1962 par l'OAS,<sup>290</sup> lui écrit :

---

<sup>286</sup> Intervention de Hocine Aït Ahmed, *Camus et la politique*, actes du colloque de Nanterre, 5-7 juin 1985, sous la direction de Jeanyves GUÉRIN, Harmattan, p.191

<sup>287</sup> *Ibid.*, 192

<sup>288</sup> Cité par SMETS, (EX, 203)

<sup>289</sup> Intervention de Aït Ahmed, *op.cit.*

<sup>290</sup> Voir la préface de ROBLÈS à son roman *Terre et sang*.

« Non seulement vous dites ce que vous pensez de ce que l'on a décidé d'appeler le problème algérien mais vous pensez juste et vous dites bien. Et cette pensée juste vous a conduit précisément à refuser d'approuver les vôtres et de condamner les miens. Voilà pourquoi [...] de cette Algérie qui souffre, que vous aimez bien, vous du moins, je vous adresse un salut amical, avec toute l'admiration que l'on doit à un esprit lucide, à un homme courageux. »<sup>291</sup> Camus est désavoué par les siens et par les Algériens parce qu'il était trop ou pas assez patriote comme il le dit lui-même, et pour expliquer son amour de l'Algérie, il avoue l'aimer comme un Français et ajoute : « *Ce que trop d'Arabes ne comprennent pas, c'est que je l'aime comme un Français qui aime les Arabes, et veut qu'ils soient chez eux en Algérie, sans pour cela s'y sentir lui-même un étranger.* »<sup>292</sup>

Homme passionné quand il s'abandonne à sa nature orphique, il se veut un homme de raison quand il est Salomon, quand il bâtit la cité des hommes. Il ne comprend pas que la plupart des autres ne veulent pas distinguer leurs passions de leur raison et ont pour raison d'être en politique fidèles à leurs passions, légitimes ou non. Mais on ne dialogue pas avec les passionnés, on ne leur fait pas « entendre raison ». Pour l'avoir cru, il a désenchanté son monde.

### De l'Algérie des hommes à la Grèce des dieux

« *Un sage oriental demandait toujours dans ses prières que la divinité voulût bien lui épargner de vivre dans une époque intéressante.* »<sup>293</sup>

« Camus l'Algérien » écrit Gabriel Audisio dans son hommage publié par la *Nouvelle Revue Française* à la mort de l'écrivain. Audisio évoque « l'algérianité de Camus » qui est « peut-être une des clés de son universalisme, comme l'hispanité pour Cervantès [...] »<sup>294</sup> Il en donne pour preuve l'influence de Camus sur « la plupart des écrivains algériens d'expression française, issus des populations arabes et berbères, auxquels on peut joindre les Juifs de

<sup>291</sup> Cité par SMETS (EX, 207)

<sup>292</sup> Cité par Robert MALLET, « *Présent à la vie, étranger à la mort* » pages de journal, *Hommage à Albert Camus*, NRF, 1<sup>er</sup> mars 1960, p.440

<sup>293</sup> Camus commence deux conférences en utilisant ce même exorde. Dans sa conférence sur l'avenir de la tragédie, il poursuit en introduisant la notion de tragique, tandis que dans la conférence du 14 décembre 1957 prononcée à Stockholm, l'allégorie du sage oriental lui permet un trait d'esprit : « *Comme nous ne sommes pas sages, la divinité ne nous a pas épargnés et nous vivons une époque intéressante* », puis il poursuit en développant la nécessité pour l'artiste de s'engager.

<sup>294</sup> *Hommage à Albert Camus*, NRF, 1960, p.433

souche autochtones » et prétend que « ces Musulmans et ces Juifs nord-africains sentaient qu'à sa façon Camus lui-même incarnait et exprimait une certaine communauté d'existence. » Audisio évoque l'Algérie comme un pays « torrentiel », où la démesure règne dans le climat physique comme dans les esprits, provoquant les hommes, ou du moins les meilleurs, à un effort constant de domination sur soi et sur les éléments. » Suivant Camus sur le chemin de sa vie, observant et analysant certains aspects de l'œuvre, on est sans cesse ramené vers cette Algérie solaire et méditerranéenne où il a été enfant avant d'être un homme impliqué dans tous les combats. Il y a connu l'incarnation heureuse, le refus du confort matériel, du destin sans surprise. Il s'est engagé au parti communiste, a défendu les Algériens. Il s'est battu avec fougue. Sa plume de journaliste suppose en amont une certaine innocence non dénuée de lucidité et d'alacrité.

Cette innocence prend la figure du jeune roi Salomon, qui a dans le temps de la paix construit dans la promesse de l'abondance et la joie de l'alliance. Camus est fort de cette énergie qu'il déploie dans les plaisirs erratiques d'une jeunesse baignée de soleil et dans les luttes pour la justice sociale et politique. L'œuvre en gestation ne renonce à rien, inclut plaisirs et engagements, sens des responsabilités et refus du conformisme. Camus est jeune, innocent sans être naïf, confiant sans aveuglement. Il se passionne pour les affaires judiciaires, s'indigne devant la famine des autochtones, exerce son esprit critique face aux exactions locales. Il a foi dans la possibilité d'œuvrer pour un mode meilleur, dénonce les dominations politiques iniques dans un théâtre engagé, écrit des articles, des lettres, donne des conférences, voyage. Le sang espagnol et l'appartenance fière au peuple de Méditerranée confère à sa voix une pointe d'orgueil. Cet honneur est, à l'époque de *Combat*, mis au service de l'avenir d'une France forte dans une Europe juste. Camus tourne le regard vers d'autres horizons que les rivages baignés de soleil et la Méditerranée. Il s'enflamme pour la justice du monde qu'il s'agit dès lors de rétablir après une guerre humiliante et meurtrière. Le temps de la démocratie doit succéder aux méfaits des dictatures. Moralisateur sans être moraliste, il place sa foi dans la capacité de l'homme à œuvrer pour le bien du plus grand nombre. L'innocence de sa jeunesse se conceptualise et se place dans un discours plus ample, plus universaliste. Mais des failles apparaissent, des doutes, des déceptions.

En 1948, à la salle Pleyel, il prononce une allocution devant des hommes de différents horizons. Il tente de définir la position et le rôle de l'artiste dans ce siècle de tourmentes. Il

s'efforce de croire les hommes capables de construire un monde qui a du sens : « *Voilà pourquoi je trouve, par-dessus nos différences qui peuvent être grandes, que la réunion de ces hommes, ce soir, a du sens. Au-delà des frontières, quelques fois, sans le savoir, ils travaillent ensemble aux mille visages d'une même œuvre qui s'élèvera face à la création totalitaire.* » (E, 405) Car unité et totalité sont, dans l'univers camusien, antinomiques. La totalité est la négation des différences, la loi du plus fort, le règne du maître, du tyran, du dictateur. La suprématie de la parole unique devient slogan, propagande. Camus construit son œuvre et œuvre pour la construction d'un monde de diversité, d'acceptation des différences fécondes. Il veut réconcilier les communautés et réinscrire le destin de l'homme dans la beauté du monde. En 1957, à Stockholm, il définit la position de l'artiste : « *Car l'artiste se forge dans cet aller-retour perpétuel de lui aux autres, à mi-chemin de la beauté dont il ne peut se passer et de la communauté à laquelle il ne peut s'arracher.* » (E, 1702) Sa vocation d'écrivain le conduit à affronter les tempêtes et à « *porter, avec tous ceux qui vivaient la même histoire, le malheur et l'espérance [...]* » (E, 1703) Cette communauté revendiquée, cette solidarité avec les victimes du siècle n'est pourtant pas clairement définissable et, comme on l'a vu, Camus n'a jamais cessé de rechercher sa place dans une communauté : les hommes de gauche, les pauvres, les gens du théâtre, les Républicains espagnols, les Résistants, les Français d'Algérie, les Arabes, et toujours il est exclu ou s'exclut lui-même de tous ces groupes d'hommes, avec la permanence du sentiment que l'homme seul ne peut rien mais que l'artiste, pourtant, est essentiellement seul. La formule paronomastique souvent réutilisée par Camus, « *solitaire et solidaire* » cristallise cette dialectique indépassable.

Blessé, déçu, désabusé, inquiet et tourmenté par les trahisons et les luttes fratricides qui ensanglantent son pays, sa fougue et son enthousiasme faiblissent, sa foi en l'homme s'érode. L'unité rêvée de l'homme, du monde, des communautés vole en éclats. Camus vit avec amertume les revers de fortune, constate avec indignation les hypocrisies politiques des années d'après-guerre. Le 1<sup>er</sup> novembre 1954 marque une nouvelle étape dans le délitement intérieur. La cohérence politique, l'intégrité morale, la recherche de l'harmonie de l'homme dans le monde se heurtent avec brutalité à la violence des « événements ». L'intégrité de la voix se brise.

Camus dans ses prises de position sur la guerre d'Algérie se fragilise. Son discours est plus répétitif, moins percutant, moins incisif car la position du scripteur est soumise à une



instabilité liée à l'impossibilité de faire un choix. Le pays dont il parle n'a plus, sous sa plume, de frontières ni d'identité. Ses interlocuteurs sont difficilement identifiables et toujours changeants. Quand il s'adresse aux Français d'Algérie ou aux Français métropolitains, il ne peut dans les deux cas s'agir d'une entité simple et unifiée. De même, quand il s'adresse aux Arabes, cette communauté n'existe pas en tant que telle et Camus le sait bien. Alors pourquoi ces simplifications ? Pourquoi un homme qui a montré, dans d'autres domaines, une vraie lucidité apparaît-il ici aveuglé, sourd et d'une certaine façon inaudible ? On ne peut guère se prononcer sur sa position politique, si ce n'est la volonté de maintenir un dialogue et la nécessité d'une trêve que le cours de l'histoire a balayé d'une pichenette.

La voix brisée vole en éclats discursifs et n'atteint plus aucune cible ou provoque des malentendus. Le constat de l'inefficacité de son discours ou du danger d'une utilisation outrancière de ses paroles l'incitent à choisir un silence qui lui sera beaucoup reproché.

Le temple de Salomon est détruit. À la mort du roi, une assemblée réunie à Sichem se clôt sur le schisme de dix tribus ralliées à Jéroboam. Roboam, le fils de Salomon, ne conserve que Juda avec Jérusalem pour capitale. Deux royaumes hébreux remplacent celui de Salomon : Israël au nord, Juda au sud. Nabuchodonosor détruit le temple en -586. L'unité devient un mythe, le temple, un vestige d'une splendeur passée. L'unité est comme enfouie dans une conception séculaire voire mythique de l'histoire. Cela explique peut-être la fascination de Camus pour les ruines des temples grecs et pour le métier d'archéologue, dont il fait l'apologie au moment même où il renoue avec le journalisme en 1955. Cette année-là, il fait un voyage en Grèce. Dans sa conférence sur l'avenir de la tragédie, il assimile l'histoire de son temps à une tragédie qui conduit l'homme, non pas à l'élévation résultant d'un destin maîtrisé, mais à une déchéance, à une usure des cœurs, des espoirs. Face à cette civilisation de bâtisseurs de temple, il s'émerveille avec effroi, fait le terrifiant constat que l'humanité s'enlise dans la laideur et dans la destruction. Les guerres du XX<sup>e</sup> siècle, les silences hypocrites de l'Occupation, la désillusion des temps de la Libération, le développement des dictatures, les erreurs de la politique coloniale et les égoïsmes de tous bords, ont bien fini par mettre l'espoir en berne. Il ne s'agit plus dès lors d'œuvrer pour la construction d'un monde meilleur, mais d'oser faire front toujours et de contribuer, par une action humble, à entraver l'érosion de ce temple laïc qu'est la cité des hommes.

Il renoue avec la force et la nécessité de la création. Le caractère tragique de l'histoire nécessite une remise en question de la finalité de l'art. C'est l'objet de la conférence du 14 décembre 1957 à Stockholm où l'auteur développe cette tension entre « *le bruit et la fureur de l'histoire* » et le mensonge d'un art tourné exclusivement vers ce qui, dans le spectacle du monde, élève l'âme. Cette tension est illustrée par une anecdote : « *Sur la dunette des galères, on peut toujours et partout, nous le savons, chanter les constellations pendant que les forçats rament et s'exténuent dans les cales.* » (E, 1081) Il fustige également le réalisme socialiste qui est une autre forme de mensonge puisque cette littérature a pour fonction non pas de décrire le monde tel qu'il est mais tel qu'il sera : « *Pour bien reproduire ce qui est, il faut peindre aussi ce qui sera. Autrement dit, le véritable objet du réalisme socialiste, c'est justement ce qui n'a pas encore de réalité.* » (E, 1087)

Camus conclut par la nécessité du maintien de la tension entre l'histoire et l'homme dans la beauté du monde : « *Réjouissons-nous en tant qu'artistes, arrachés au sommeil et à la surdité, maintenus de force devant la misère, les prisons, le sang. Si, devant ce spectacle, nous savons garder la mémoire des jours et des visages, si, inversement, devant la beauté du monde, nous savons ne pas oublier les humiliés, alors l'art occidental peu à peu retrouvera sa force [...].* » (E, 1094-1095)

En avril 55, « *montant à l'Acropole* » (C III, 156), il retrouve l'ivresse physique et intellectuelle des points de vue élevés. Il vit une expérience de purification solaire, d'une grande violence évoquant le passage de *L'Étranger* où Meursault tue l'Arabe : « *[...] la lumière de onze heures tombe à plein, rebondit, se brise en milliers d'épées blanches et brûlantes. La lumière fouille les yeux, les fait pleurer, entre dans le corps avec une rapidité douloureuse, le vide, l'ouvre à une sorte de viol tout physique, le nettoie en même temps.* » (*Ibid.*) Face à la splendeur du passé et à la force d'une nature provocante exemplifiée par ce coquelicot solitaire d'un rouge sombre qui pousse directement sur la pierre nue, il pourrait redécouvrir la gloire d'aimer sans mesure qui jaillit des « *ruines couvertes de fleurs* », « *de la lumière à gros bouillons dans les amas de pierre* » (E, 55) de Tipasa. C'est pourtant un enseignement contraire qu'il tire d'une expérience semblable. « *Noces à Tipasa* » le réconcilie avec le monde. Il est accueilli, attendu, il est en devenir dans un univers plein de promesses. À Athènes, c'est aussi le printemps et la beauté sans mesure qui s'offrent à lui mais, en 1955, la marche du siècle a imprimé sa marque sanglante : En 37, à Tipasa, il écrivait avec un

enthousiasme juvénile : « *Je comprends ici ce qu'on appelle gloire : le droit d'aimer sans mesure.* » (E, 57)

À Tipasa, il revendique la fierté d'être homme contre les sceptiques et les peureux : « *On me l'a souvent dit : il n'y a pas de quoi être fier. Si, il y a de quoi : ce soleil, cette mer, mon cœur bondissant de jeunesse, mon corps au goût de sel et l'immense décor où la tendresse et la gloire se rencontrent dans le jaune et le bleu. C'est à conquérir cela qu'il me faut appliquer ma force et mes ressources.* » (E, 58) À Athènes, dix-huit ans plus tard, la vie n'apparaît plus comme une conquête heureuse, la sagesse se teinte d'amertume : « *On se défend ici contre l'idée que la perfection a été atteinte et que depuis le monde n'a cessé de décliner. Mais cette idée finit par broyer le cœur. Il faut encore et toujours se défendre contre elle. Nous voulons vivre et croire cela c'est mourir.* » (C III, 157) Résister à la tentation du désespoir et de la mort est une nouvelle forme de conquête. Quand il visite le musée national, il découvre les caves du bâtiment dans lesquelles, depuis la guerre, on a placé les corés<sup>295</sup> « *pour les protéger de l'invasion et des destructions pendant la guerre.* » (C III, 158) On peut lire le récit de la découverte de cette beauté désormais cloîtrée comme une métaphore du ravage des guerres. L'homme descend dans les profondeurs des caves et, à l'instar de l'allégorie de la caverne, il ne peut avoir désormais qu'un reflet de la beauté du monde qui, dans l'expérience camusienne, correspond au souvenir d'une splendeur passée à laquelle le temps de l'histoire l'a contraint de renoncer.

Pourtant les paysages de Grèce, dans leur ressemblance avec ceux de l'Algérie, donnent à Camus une force tellurique et solaire qui l'éloigne de l'amertume en lui offrant ce bout d'immédiate éternité. Camus ose dire : « *Après cela le reste n'a plus d'importance.* » (C III, 165) C'est dans l'écriture intime des *Carnets* qu'il ose confier son enthousiasme devant le monde. Il se sent « *ivre de lumière, la tête pleine d'éclats et de cris silencieux, avec dans l'astre du cœur, une joie énorme, un rire interminable [...]* » (C III, 163) La dichotomie, la fracture entre la beauté du monde et la monstruosité de l'histoire est comme résorbée dans ce cri silencieux, ce rire interminable qui est celui de Dionysos.

---

<sup>295</sup> Coré (ou koré) désigne une statue de jeune fille debout, typique de l'art grec archaïque.

# ORPHÉE

## OUVERTURE

### ***Asphodèles et barbelés***

La poésie contemporaine ne s'inscrit plus dans la sereine succession hugolienne des temps primitifs, épiques et dramatiques mais dans leur juxtaposition douloureuse et inextricable. Peut-on encore s'abandonner à la beauté du monde, sans une distance critique dysphorique mais avec un bonheur innocent et jubilatoire ? Peut-on se faire l'écho de la nature, faire chanter cette musique que tout homme porte en lui ?<sup>296</sup> Camus a grandi dans les printemps de Tipasa, baigné par « *le soleil et l'odeur des absinthes* ». (E, 55) Abandonné et exalté, il chante l'innocence, esquisse sa figure d'homme et de poète, fait crisser sa plume dans le silence assourdissant. Il se trouve en se perdant, fait l'expérience initiatrice du « saisissement extatique devant les choses »,<sup>297</sup> traduit ce tremblement face à l'immédiateté et la proximité d'un présent précaire. L'histoire des hommes envahit l'espace édénique où le chant originel résonne en échos infinis. En 1939, les barbelés encerclent Tipasa et figurent une ellipse qui éloigne le sujet de lui-même et du monde. Camus doit faire un voyage en Grèce. La déclaration de guerre met un terme brutal à ce projet. Dans la nouvelle « Prométhée en enfer », cet échec devient une exemplification de la tension entre la nature et l'histoire, entre le chant orphique et le fracas des armes, entre le paradis originel et le présent devenu enfer.<sup>298</sup> Il fait entendre le désenchantement de Chateaubriand qui confie à Ampère partant en Grèce : « *Vous n'aurez retrouvé ni une feuille des oliviers ni un grain des raisins que j'ai vus dans l'Attique. Je regrette jusqu'à l'herbe de mon temps. Je n'ai pas eu la force de faire vivre une bruyère.* » (E, 842) et construit la nouvelle sur la dichotomie entre le temps de l'histoire et

<sup>296</sup> Au tout début de sa préface aux *Voix intérieures*, HUGO écrit : « *La Porcia de Shakespeare parle quelque part de cette musique que tout homme a en soi. — Malheur, dit-elle, à qui ne l'entend pas ! — Cette musique, la nature aussi l'a en elle. Si le livre qu'on va lire est quelque chose, il est l'écho, bien confus et bien affaibli sans doute, mais fidèle [...] de ce chant qui répond en nous au chant que nous entendons hors de nous.* » Victor HUGO, *Œuvres complètes*, Le Club Français du Livre, 1967, tome cinquième, p.557

<sup>297</sup> Maria ZAMBRANO, *philosophie et poésie*, José Corti, En lisant en écrivant, 2003, p.19

<sup>298</sup> « *L'année de la guerre, je devais m'embarquer pour refaire le périple d'Ulysse. À cette époque, même un jeune homme pauvre pouvait former le projet somptueux de traverser une mer à la rencontre de la lumière. Mais j'ai fait alors comme chacun. Je ne me suis pas embarqué. J'ai pris ma place dans la foule qui piétinait devant la porte ouverte de l'enfer. Peu à peu, nous y sommes entrés. Et au premier cri de l'innocence assassinée, la porte a claqué derrière nous.* » (E, 842)

celui du chant. Homme responsable, citoyen engagé, intellectuel lucide, il ne peut ni ne veut tourner le dos à l'histoire. Mais cette nécessité de faire face à une éthique de l'engagement ne doit pas inciter l'homme à oublier ni même à nier la couleur d'un soir de Provence, l'odeur du sel, le chant du grillon et la folle bruyère. Il doit affronter l'histoire sans en devenir l'esclave. C'est le message transmis par le dieu éponyme. Camus fait entendre sa voix dans un dialogue conflictuel avec Hermès : « *Je vous promets la réforme et la réparation, ô, mortels [...]. Ô justice, ô ma mère, [...] tu vois ce qu'on me fait souffrir.* » (E, 843) Prométhée ne renie pas la justice mais il demande aux hommes de faire preuve de force, de courage, d'habileté et de vertu pour lui donner une forme humaine et non pas celle, monstrueuse, qui naît d'une soumission servile à une histoire aveugle et désincarnée. L'homme doit être maître de son destin. Il ne doit pas s'abandonner à ce temps de l'histoire qui stérilise la terre, où la bruyère ne pousse pas, où les grillons ne chantent pas. Cela suppose qu'on ne sépare pas le bonheur de la beauté. Cette double nécessité est allégorisée par le besoin vital de pain et de bruyère. Camus revivifie le mythe prométhéen en appelant les hommes à plus d'exigence en désirant ne rien séparer. Ainsi, « *le cœur douloureux des hommes et les printemps du monde* » (E, 844) seront réconciliés.

Peut-on être fidèle à l'histoire et chanter la beauté harmonieuse de la nature ? Quelle est, pour le créateur, la posture la plus juste face aux dérèglements de l'histoire, aux atrocités de la guerre, à la cruauté, à la lâcheté, aux millions de morts et de suppliciés ? Le silence est-il le seul choix digne, ou la littérature engagée, militante, responsable et clairvoyante est-elle seule justifiable ? À l'époque de la jeunesse du lyrisme, poésie et histoire allaient l'amble. Sur le ton de l'évidence, Hugo explique, dans la préface des *Voix intérieures* : « *Si l'homme a sa voix, si la nature a la sienne, les événements ont aussi la leur. L'auteur a toujours pensé que la mission du poète était de fondre dans un même groupe de chants cette triple parole qui renferme un triple enseignement, car la première s'adresse plus particulièrement au cœur, la seconde à l'âme, la troisième à l'esprit.* » Et de citer *L'Énéide* pour légitimer son propos : « *Tres radios* ». <sup>299</sup> Au XIX<sup>e</sup> siècle, histoire et lyrisme peuvent coexister par l'émergence de la subjectivité du poète. Le poète créateur projette son moi intime dans le monde et propose, par un mouvement ascendant du langage, une réécriture de l'histoire à partir d'une expérience

---

<sup>299</sup> Victor HUGO, *op.cit.*, p.558 La citation de *L'Énéide* est extraite du chant VIII, vers 429. « *Tres imbris radios* », (trois rayons de pluie tordue). Hugo avait traduit le passage en 1817 et il a déjà utilisé la citation latine dans la *Préface de Cromwell* en 1827.

intime. « C'est ainsi qu'en partant de ce qu'il y a de plus individuel, il peut prétendre à l'universel et retrouver autour de lui, à partir de lui, un monde plein et sans lacune. »<sup>300</sup> Dans la *Préface de Cromwell*, Hugo revendique cette alliance du poétique et de l'historique en faisant du poète l'éclaireur d'un monde nouveau. Il s'agit, écrit-il, « *d'élever, lorsqu'ils le méritent, les événements politiques à la dignité d'événements historiques.* » Pour cela, il doit « *se maintenir, au-dessus du tumulte, inébranlable, austère et bienveillant.* »<sup>301</sup> La dysphorie naît du développement de l'ère industrielle et de l'accroissement des cités urbaines au sein desquelles, à l'instar de Baudelaire, le poète ne connaît plus que désenchantement et amertume. L'angoisse spleenétique a remplacé l'effroi romantique. Si le poète est témoin de son temps, c'est pour en délivrer les facettes menues, éclats kaléidoscopiques de la vie moderne des *Tableaux parisiens* ou du *Spleen de Paris*. La tendance est alors, comme en témoigne l'œuvre de Mallarmé, à l'enfermement dans l'espace littéraire d'une création détachée des contingences matérielles, politiques, historiques. Puis vient le marcheur des Ardennes, ce mage, ce faune, ce prophète ailé qui se sent paysan : « *Moi ! Moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre ! Paysan !* »<sup>302</sup> Pour Rimbaud, le poète est un voleur de feu. À la fois Faust et Prométhée, il s'inscrit dans cette foi du XIX<sup>e</sup> siècle en une science qui va enfin retrouver l'unité originelle du monde. Il est proche des développements de Renan dans *L'avenir de la science* ou de Hugo qui, dans son *William Shakespeare*, décrit l'homme dressé sur le promontoire de la pensée, d'où l'on aperçoit les ténèbres, s'obstinant à sonder l'inexploré, l'impalpable. Au siècle suivant, le poète qui voit une Deuxième Guerre mondiale succéder à la première, plus horrible encore, plus insidieuse dans la cruauté, plus ignominieuse dans la mégalomanie meurtrière, n'est plus voyant mais témoin lucide et impuissant d'un nouveau désastre. Face à cette histoire qui est folie et destruction, lâcheté et crime universalisé, des poètes n'ont pas renoncé aux accords subtils et mystérieux de la lyre.<sup>303</sup> Ainsi que l'explique Ferrage, « ces poètes font en quelque sorte le pari de maintenir coûte que coûte un lien avec l'originel, avec la forme immémoriale du monde, [...]. S'ils se détournent

<sup>300</sup> Hervé FERRAGE, « Lyrisme et histoire » in *Camus et le lyrisme*, textes réunis par Jacqueline LÉVI-VALENSI et Agnès SPIQUEL, actes du colloque de Beauvais, 31 mai - 1<sup>er</sup> juin 1996 organisé par la Société des Études Camusiennes et le Centre d'Études du Roman et du Romanesque, Sedes, 1997, p.10

<sup>301</sup> Victor HUGO, *Ibid.*

<sup>302</sup> Arthur RIMBAUD, *Œuvres poétiques*, Garnier-Flammarion, 1964, p.140

<sup>303</sup> On peut évoquer JACCOTTET, BONNEFOY ou CHAR.

de l'histoire, ce n'est pas pour s'isoler dans la langage ou se perdre dans la subjectivité, mais pour mieux faire entendre la voix de ce qui, dans le monde, échappe au temps linéaire, historique, et peut redonner un sens à notre vie en lui indiquant un centre, un ordre qui la dépasse mais dans lequel elle serait comprise, ordre qui correspond assez exactement à ce que les Grecs appellent le *cosmos*. »<sup>304</sup>

Cette tension entre « la voix des événements » et celle de la nature ouvre une brèche dans la complexité de la relation au temps. En 1937, dans ses *Carnets*, Camus dénonce l'inanité d'une perception figée et linéaire du temps<sup>305</sup> et souligne la coïncidence du bonheur et de l'absence du sens historique chez les Grecs qui vivent dans un temps mythique.<sup>306</sup> Il oppose l'âme grecque à l'intelligence romaine et situe dans le passage entre l'Hellène et le Romain la fin de la culture au profit de la civilisation.<sup>307</sup> Dans une formule concise, il recentre sa recherche : « *Toute la question : l'antithèse de l'histoire et de la nature* ». (C I, 101) Dans « Révolte et art », il explore à nouveau cette tension : l'homme doit prendre sa place dans l'histoire sans renoncer à la beauté du monde.<sup>308</sup> Selon la terminologie de Ricœur, il s'agit donc, pour l'artiste, de trouver une connexion entre le temps vécu et le temps cosmique, et de caractériser, de délimiter, de maîtriser ou de comprendre l'élaboration d'un tiers-temps qui est le temps proprement historique.<sup>309</sup> Comme l'attestent de nombreuses annotations dans les *Carnets*, la substitution du temps historique au temps mythique est vécue, chez Camus,

<sup>304</sup> Hervé FERRAGE, *op.cit.*, p.15

<sup>305</sup> « *C'étaient les Allemands qui inventèrent les horloges mécaniques, effrayants symboles du temps qui s'écoule, dont les coups sonores, retentissant jour et nuit des tours innombrables par-dessus l'Europe Occidentale, sont peut-être l'expression la plus gigantesque, dont soit jamais capable un sentiment historique de l'univers. Hommes de culture européen-occidentale, doués de sens historique, nous sommes une exception, non la règle.* » (C I, 100)

<sup>306</sup> « *Absence de sens historique chez les Grecs. "L'histoire, de l'Antiquité jusqu'aux guerres persiques, est le produit d'une pensée essentiellement mythique. "[...] / La colonne égyptienne était dans le début une colonne en pierre, la colonne dorique était une colonne en bois. L'âme attique exprimait par là sa profonde hostilité à la durée. "La culture égyptienne, incarnation du souci" Les Grecs, peuple heureux, n'ont pas d'histoire.* » (C I, 100)

<sup>307</sup> On se souvient que, chez Camus, la notion de civilisation est associée à l'idée d'une décadence des valeurs originelles d'un peuple vivant en harmonie avec la nature. Évoquant les fastes de la ville de Vienne, il écrit par exemple : « *Vienne – civilisation – Luxe amoncelé et jardins protecteurs. Détresse intime qui se cache dans les plis de cette soie.* » (C I, 56) Peu de temps auparavant, il écrivait : « *La civilisation contre la culture. / Impérialisme est civilisation pure. Cf. Cecil RHODES. " L'expansion est tout " - les civilisations sont des îlots – La civilisation comme aboutissement fatal de la culture. (Cf. SPENGLER) / Culture : cri des hommes devant leur destin. / Civilisation, sa décadence : désir de l'homme devant les richesses. Aveuglement.* » (C I, 50)

<sup>308</sup> « *L'art, du moins, nous apprend que l'homme ne se résume pas seulement à l'histoire et qu'il trouve aussi une raison d'être dans l'ordre de la nature. Le grand Pan, pour lui, n'est pas mort. Sa révolte la plus instinctive, en même temps qu'elle affirme la valeur, la dignité commune à tous, revendique obstinément, pour en assouvir sa faim d'unité, une part intacte du réel dont le nom est la beauté.* » (E, 679)

<sup>309</sup> Paul RICŒUR, *Temps et récit*, tome 3, Le temps raconté, Éditions du Seuil, Essais, 1985, p181

comme une régression.<sup>310</sup> Dans sa relation particulière à la totalité, le temps du mythe favorise l'avènement d'une parole poétique.<sup>311</sup> En revanche, le temps historique, temps de la civilisation s'inscrit dans le goût de la richesse matérielle et, conséquemment, du désir de conquête et d'hégémonie. Le poète est justement celui qui maintient l'arc tendu, celui qui, à l'instar de Char « *aux prises avec l'histoire la plus enchevêtrée, n'a pas craint d'y maintenir et d'y exalter la beauté dont l'histoire justement nous donnait une soif désespérée.* » (E, 1165) Camus, préfaçant les œuvres de Char pour une édition allemande, donne à entendre la voix du poète : « *Dans nos ténèbres, il n'y a pas une place pour la beauté. Toute la place est pour la beauté.* » (*Ibid.*) La poésie n'est pas chant isolé ou décalé, elle est l'essence même de la vie. Elle rassemble et justifie le combat.<sup>312</sup>

Maulpoix, dans *Adieux au poème*, oriente la tension vers un autre horizon : « À la question souvent posée : "comment écrire après Auschwitz ?", je continue d'entendre la réponse apportée par Edmond Jabès : *Mes chants ont la friabilité des os sous la terre. J'ai célébré autrefois la sève et le fruit. J'accordais peu d'importance au vent. / Le ciel ferré de l'automne est notre lourd firmament.* (Edmond Jabès, *Livre de Yukel*, éd. Gallimard, p. 206) Cette réponse prend la forme d'une brève poétique qui vient confirmer le mot de Paul Celan : "Il y a encore des chants à chanter au-delà des hommes." [...] Il s'agit de considérer l'invisible, qu'il soit d'un souffle ou d'une mémoire enfouie. Marquer sa fidélité, en une parole discontinue et fragmentaire, à ce qui a été et qui a disparu. Prendre soin de la finitude comme on prend soin des morts. En veiller la trace, en entretenir la mémoire. Demeurer le présent souci d'une souffrance passée. »<sup>313</sup> D'un côté, des poètes comme Char, mais aussi Jaccottet ou Bonnefoy façonnent leur art dans l'horreur du désastre en resserrant le lien avec l'originel, le

<sup>310</sup> Le temps mythique est au temps historique ce que la culture est à la civilisation.

<sup>311</sup> « [...] le temps mythique nous reporte [...] en un point de la problématique du temps où celui-ci embrasse encore la totalité de ce que nous désignons d'une part comme monde, d'autre part comme existence humaine. [...] Il nous faut [...] remonter au-delà de la fragmentation entre temps mortel, temps historique, temps cosmique, [...], pour évoquer avec le mythe un "grand temps" qui *enveloppe*, selon le mot préservé par ARISTOTE dans sa *Physique*, toute réalité. » *Ibid.*, p.190

<sup>312</sup> « *Au milieu de nos citadelles démantelées, voici que, par la vertu d'un art secret et généreux, la femme existe, la paix et la dure liberté. Et loin de nous détourner du combat, nous apprenons que ces richesses retrouvées sont les seules qui justifient qu'on se batte. Char fait plus alors que nous exprimer : il est aussi le poète de nos lendemains. Il rassemble, quoique solitaire, et à l'admiration qu'il suscite se mêle cette grande chaleur fraternelle où les hommes portent leur meilleur fruit.* » (E, 1165-1166) Le poète est ici considéré comme un médiateur, un traducteur d'une pensée collective que Camus suggère par l'emploi du pronom "nous", ce qui le rapproche des poètes romantiques qui ont la double faculté d'entendre la voix de la nature et celle des hommes, autrement dit de s'inscrire dans un temps à la fois humain et cosmique. « *Le singulier a valeur d'universel* » écrit Camus. (C I, 51)

<sup>313</sup> Jean-Michel MAULPOIX, *Adieux au poème*, José Corti, En lisant en écrivant, 2005, p.17



mystère des temps mythiques, avec une nature héraclitéenne. De l'autre des poètes comme Jabès et Celan qui, avec effroi et lucidité, ont inscrit dans certaines de leurs œuvres, une transmutation des horreurs de la guerre.<sup>314</sup> Le rapport au temps est un point essentiel dans l'appréhension de la création, littéraire et plus particulièrement poétique, mais également de toute autre forme d'art. Le poète, enfermé dans « le tunnel » de l'époque,<sup>315</sup> peut ainsi, par l'écriture, distribuer une nouvelle donne, inventer ses propres règles, distendre le présent, faire revivre le passé ou donner forme au futur : « Il est un être au regard double, tourné vers la nature qui demeure et vers le présent qui s'enfuit, vers les semblables et vers les dieux, vers le réel et vers l'irréel... En cela même, il tend et tord la langue où se nouent les contradictions. »<sup>316</sup>

**« Mais cette leçon, la dois-je à l'Italie ou l'ai-je tirée de mon cœur ? »**

Dans « Le Désert », Camus relate un voyage en Italie. L'écrivain part du constat d'une contradiction entre la vie et l'écriture.<sup>317</sup> Il dénonce l'illégitimité du couple poésie-vérité<sup>318</sup> que Goethe avait célébré dans un ouvrage éponyme. Cette vérité qu'il poursuit dans l'impermanence, le mobile, le fluide, tend à disparaître dès lors qu'on la transmue en mots qui la déforment, la figent et la sclérosent. La vérité, telle que Camus l'appréhende, est la certitude de la mort. Une certaine poésie, celle « *qui est affaire d'âme* » (E, 80) est signe d'un refus de cette précarité essentielle. Mais il est une autre poésie, « *plus haute* », celle figurée par la « *flamme noire que de Cimabué à Francesca les peintres italiens ont élevée parmi les paysages toscans comme la protestation lucide de l'homme jeté sur une terre dont la splendeur et la lumière lui parlent sans relâche d'un Dieu qui n'existe pas.* » (Ibid.) Le nouvelliste emprunte une « modalité lyrique »<sup>319</sup> pour exprimer les divergences définitoires de la notion de poésie. Dans un mouvement paradoxal de rétention-abandon qui pourrait bien

<sup>314</sup> Voir « Chanson de l'année tragique », dans le recueil *Chansons pour le repas de l'ogre* écrit par Edmond JABÈS entre 1943 et 1945, *Le Seuil - Le Sable*, Gallimard, Poésie, 1990, p.48

<sup>315</sup> Dans une réflexion sur la notion de "contemporain", MAULPOIX rappelle l'inquiétude de MALLARMÉ d'appartenir au "quotidien néant", ou de s'enfoncer dans ce qu'il nomme le "tunnel" de l'époque. Il signale que ce motif est repris par Dominique FOURCADE dans *Xbo* : « La surface est le grand thème de notre époque / Et le tunnel sa grande réalité. », *Adieux au poème, op.cit.*, p.55

<sup>316</sup> MAULPOIX, *Adieux au poème, op.cit.*, pp.59-60

<sup>317</sup> « *Vivre, bien sûr, c'est un peu le contraire d'exprimer.* » (E, 79)

<sup>318</sup> « *Il s'agit bien vraiment de pittoresque, d'épisode, de nuances ou d'être ému. Il s'agit bien de poésie. Ce qui compte, c'est la vérité. Et j'appelle vérité tout ce qui continue.* » (E, 79)

<sup>319</sup> Dominique RABATÉ, *Poésie et autobiographie*, rencontres de Marseille, 17-18 novembre 2000, cipM, 2004, p.10

caractériser son lyrisme, il saisit le monde, se saisit, se délimite et se limite dans la crainte d'un *pathos* déplacé, d'une langue qui, par l'excès n'atteint pas la cible. Que poursuit le poète dans « *le silence, la flamme et l'immobilité* » ? « *Témoigner* » dit Camus, donner à voir, à entendre, partager une émotion, une respiration, une épiphanie. Mais également « *exprimer peu* », comme si la concision était le gage de l'intensité. Ce sont une éthique et une esthétique dont Camus poursuit les miroitements vibratoires, incertains et labiles qui se déploient dans ces quelques pages, prolégomènes d'une vie et d'une œuvre. Et c'est avec une lucidité mêlée d'intuition que l'auteur s'interroge sur la source de la parole : « *Mais cette leçon, la dois-je à l'Italie ou l'ai-je tirée de mon cœur ?* » (E, 87) D'où naît la parole ? Quel est le lieu de surgissement d'une voix qui se dit et s'inscrit dans le monde ? Quelle relation le poète entretient-il avec la parole poétique, quelle est la distance au monde, à soi, au langage, favorable à son épanouissement ?<sup>320</sup> Maria Zambrano retrace, dans son ouvrage *Philosophie et poésie*, le moment inaugural de la naissance du *logos* qui est nécessité de s'abandonner ou de résister à un saisissement extatique originel. Le poète, homme des possibles, possède ce qui s'offre à ces yeux, regarde, touche, écoute, et mêle à ses perceptions extérieures des visions intérieures formant ainsi un monde ouvert. Le philosophe se fait violence pour se libérer de cette extase originelle vécue comme la menace d'un ravissement identitaire, comme l'abandon périlleux à l'illusion. « La philosophie, écrit la condisciple d'Ortega y Gasset, est une extase qu'un déchirement fait échouer. »<sup>321</sup> Cette dualité première stigmatisée par la philosophie platonicienne est l'origine d'une fracture entre la recherche d'une unité rationnelle, d'une vérité éternelle dégagée des contingences et l'abandon confiant à une diffraction féconde dont l'énergie créatrice peut également conduire à l'unité : « Celui qui parle, fût-ce des apparences, n'est pas entièrement esclave ; celui qui parle, fût-ce de la multiplicité la plus bigarrée, vient d'atteindre une sorte d'unité, car pris dans le pur saisissement, dans ce qui change et s'écoule, il ne réussirait à rien proférer, pas même un chant. »<sup>322</sup> La musique, forme liminaire du lyrisme, est source d'unité, car elle fait naître l'harmonie de la diversité. La

<sup>320</sup> L'une des finalités du colloque de Marseille organisé par Dominique RABATÉ et Éric AUDINET en novembre 2000 est précisément d'appréhender la relation autobiographie-poésie en termes de distance : « Donc essayer d'élucider comment la poésie travaille la matière à la fois de la langue et de la vie, et peut-être reprendre ce que nous indiquions dans le texte de présentation, que ce soit une question de distance – à tous les sens du mot –, distance entre les pratiques scripturales, entre les positions théoriques, distance entre le sujet et soi-même, distance entre le sujet et la langue. », *op.cit.*, p.17

<sup>321</sup> Maria ZAMBRANO, *op.cit.*, p.19

<sup>322</sup> *Ibid.*, p.27

définition, la délimitation du sujet divergent selon la posture choisie, résistance ou abandon. L'homme platonicien est celui qui poursuit une vérité unique et immuable. Dans la cité, il défend la justice comme condition première de la constitution d'une société parfaite. Dans cette République idéale imaginée par Platon, le poète est un ennemi car il est associé au monde des apparences, de l'illusion et du mensonge. Platon proscrit le poète parce que celui-ci est la voix de l'irrationnel, de l'ivresse, de l'éphémère, de la beauté. Ce combat de la justice et de la beauté est bien celui qui déchire l'œuvre de Camus. Il inscrit en filigrane un autre combat, celui de la raison qui régit un sujet à la recherche du vrai et de l'intuition qui ne craint pas l'éparpillement, l'émiettement de l'être, du temps et du monde. La crise contemporaine du sujet, évoquée par Magris dans *L'Anneau de Clarisse*, se déploie à partir de cette dualité fondatrice, de cette fracture violemment imposée par la philosophie platonicienne. La fin du XIX<sup>e</sup> siècle marque en effet une crise identitaire dysphorique. Nietzsche est le chantre, le prédicateur, le révélateur, le catalyseur de cette crise identitaire liée à la perception d'une rupture entre la vie et un Tout organique et achevé. L'existence paraît inachevée, le sujet est un être livré au fourmillement de la vie. La totalité vole en éclats et, avec elle, ce que Magris appelle « le grand style », <sup>323</sup> c'est-à-dire la capacité de la langue à « réduire le monde à l'essentiel », à « dominer la prolifération du multiple en une laconique unité de sens. Le grand style réduit et comprime les dissonances de la vie en une harmonie unitaire. » <sup>324</sup> Cette réduction, cette compression sont appréhendées par Nietzsche et par Heidegger comme une « violence métaphysique qui impose aux choses la camisole de force de l'identité et fait d'elles le symbole d'un universel qui viole leur singularité. » <sup>325</sup> On retrouve l'approche philosophique de Zambrano sur la dualité inaugurale entre une philosophie totalisante et une poésie du singulier, de l'unique et de l'épars.

Le poète est justement celui qui se risque à l'éparpillement, à la fragmentation identitaire. Maulpoix écrit : « Le sujet lyrique ne se reconnaît pas, comme le sujet pensant, dans l'unité stable du "*cogito*", mais se diffracte et se révèle aventureusement, au sein d'un réseau de figures qui transforment et multiplient ses traits. Il se cherche, se perd puis se retrouve, dans un constant jeu de miroirs et d'illusions. [...] Déchiré par l'angoisse, submergé

---

<sup>323</sup> Claudio MAGRIS, *L'anneau de Clarisse*, Grand style et nihilisme dans la littérature moderne, L'Esprit des Péninsules, 2003

<sup>324</sup> Claudio MAGRIS, *op.cit.*, p.13

<sup>325</sup> Claudio MAGRIS, *op.cit.*, p.13

par l'émotion, toujours en procès avec le monde, il tâtonne à l'intérieur de lui-même, et s'éprouve comme le côté opposé à l'immuable (Hegel), contraint de rechercher au-dehors la stabilité qui lui fait défaut. »<sup>326</sup> Cet éparpillement de l'être, générateur de jubilation extatique ou de dysphorie existentielle, traverse les ouvrages de Camus si difficiles à classer d'un point de vue générique. La nature du "je", la posture du sujet *face* ou *dans* le monde, la source de la voix poétique, tissée de tessitures harmonieuses ou cacophoniques, sont des questionnements incessamment réitérés. Camus est-il jamais parvenu à cet équilibre entre l'abandon et la résistance rationnelle ? N'est-il pas, comme le suggère avec beaucoup de délicatesse et une admiration embarrassée Jaccottet, sur le chemin de la poésie, toujours à la lisière de cette forêt obscure, devinant ses attraits, ses secrets, goûtant ses effluves enivrants mais toujours retenu par un bras invisible, dont le corps pourrait être celui de l'histoire, de la justice ou de Platon ?<sup>327</sup>

<sup>326</sup> Jean-Michel MAULPOIX, *Du Lyrisme*, José Corti, En lisant en écrivant, 2000, p.375

<sup>327</sup> JACCOTTET, le 22 avril 1954, rend compte de *L'Été* dans sa « Chronique littéraire », publiée à la *Nouvelle Revue de Lausanne*. Il fait part de sa gêne puis de son admiration : « Mais qu'y avait-il dans *Noces*, qu'y a-t-il aujourd'hui dans *L'Été* qui me gêne (alors que je voudrais admirer sans réserve), sinon précisément, peut-être, non pas sur le plan des idées, mais dans le langage même, une perpétuelle nostalgie du langage poétique ? Comme si Camus, entraîné par un mouvement exactement contraire à celui de sa pensée, ou du moins de ses affirmations les plus évidentes, essayait de s'exprimer en poète, ou plutôt comme si la phrase courait après la poésie, et encore malheureusement, dans ce que la poésie a de plus évident, d'un peu trop avoué : les beaux rythmes (envolées et balancements), les grands mots, les adjectifs nobles [...] D'où l'hypothèse que j'avance ici sous toutes réserves, que Camus ait la nostalgie d'une littérature absolument "dégagée", qu'une sorte d'hésitation entre la Justice et la Beauté provoque cette tension, cette emphase parfois, et finalement le malaise du lecteur. *L'Été* m'apparaît comme [...] la plainte sans faiblesse d'un prince que l'ombre fait souffrir, et dont la voix vibre parce qu'elle cherche quelque chose qu'elle n'atteint pas. » Plus loin dans le même article, il reconnaît l'authenticité et la force de la tentation poétique chez Camus : « Un homme qui a senti cela, l'énigme de la lumière, ce que nous dit, ou semble nous dire le monde, l'encourageante, la merveilleuse leçon des choses ou des moments, un homme qui éprouve cela profondément comme il semble que ce soit le cas pour Camus, ne peut qu'être tenté, même inconsciemment, par la poésie, dont l'affaire semble ne pas être autre chose que de laisser passer, ou de faire passer, cette voix du monde jusqu'à nous. » Chroniques 1951-1970, Gallimard, 1994, pp.65-68

***Dionysos, Apollon, Ulysse, les lyrismes camusiens***

Dans l'œuvre de Camus, la tentation lyrique emprunte des chemins multiples. Certains mènent vers l'obscur et le mystère, le refus d'une distinction morale entre le bien et le mal, l'ivresse fusionnelle, le jaillissement, le chant mythique de sirènes. D'autres ouvrent des horizons vers l'amour du beau, l'harmonie, le plaisir de l'œuvre civilisatrice et de la perfection. D'autres enfin rapprochent l'homme de sa vérité première, de sa condition précaire et de la nécessité d'une sagesse virile. Dionysos, Apollon et Ulysse exemplifient ces trois voies, ces trois postures du sujet lyrique camusien.

Originellement, le lyrisme est musique, et la musique, sœur de la tragédie grecque. L'esprit de la musique est « la voix du savoir universel diffus dans tous les êtres, la clameur qui monte de l'unité primitive dont les individus se sont détachés et émancipés, par l'effet d'une faute primitive, qu'ils expieront sans doute par la mort, mais d'abord par l'invincible nostalgie du retour à l'union totale, à l'Un indivis, au néant. »<sup>328</sup> Dans la tradition orphique, avant même que le monde soit, un œuf cosmique, contenant toutes les potentialités du monde, apparut dans la Béance. Il se scinda, donnant ainsi naissance au ciel et à la terre. De cette fracture initiale jaillit un être appelé Phanès, Protogonos, Métis, Éros, Ériképaios, c'est-à-dire, la lumière, l'originel, l'intelligence, le désir, l'impulsion. Cette cosmogonie décrit l'évolution du monde comme une dégradation de l'unité originelle vers l'éclatement, la dispersion ; l'homme est l'ultime résultat de cet éparpillement, il est né d'une cassure cosmique et son existence individuelle est considérée par les orphiques comme le non-être.<sup>329</sup> Cette conception orphique de l'origine du monde inscrit la nostalgie de l'unité dans une dimension mythique et sacrée du monde. L'homme issu d'un tel processus peut-il espérer retrouver l'harmonie originelle ? Un autre mythe orphique permet d'explorer ce questionnement ontologique, celui de Dionysos. Ce dieu, lorsqu'il était enfant, fut dévoré par les Titans. Zeus, en colère, réduit les Titans en cendres. De ces cendres naissent les hommes. Ainsi s'explique leur dualité ; le bien, l'origine divine, vient de Dionysos et le mal, l'esprit de violence, la propension au meurtre, des Titans. Zeus fait ensuite renaître Dionysos pour inaugurer le règne de l'Unité, antérieur au temps de la différence. Dionysos est assimilé à Phanès, à Protogonos, à Éros. Il

---

<sup>328</sup> Geneviève BIANQUIS, Préface à *La Naissance de la tragédie*, Gallimard, 1949, p.7

<sup>329</sup> Concomitamment, la tradition grecque a une perception opposée de la naissance du monde. HÉSIODE situe à l'origine de toute chose non pas cette unité parfaite symbolisée par l'œuf mais un chaos informe à partir duquel, par étapes successives, les puissances s'organisent, les êtres se perfectionnent jusqu'à la naissance de l'homme, aboutissement d'une progression constructive.

est la puissance, il englobe le multiple, efface le partage traumatisant entre les dieux et les hommes. Il intègre et réconcilie les contraires, il est une force primordiale qui permet d'unifier. On se souvient que Dionysos est un dieu qui signifie l'ailleurs, il désigne l'autre. Il n'est pas un dieu de la cité. Il est la force sauvage de la nature, le refus du politique et des valeurs de la vie socialisée. Bêtes et hommes se confondent dans cet élan puissant vers une unité organique.

Dans *La Naissance de la tragédie*, Nietzsche fait coïncider l'évolution de l'art à l'opposition entre l'apollinisme et le dionysisme. La tragédie attique est le lieu d'une présence simultanée, heureuse et productive des deux mouvements. L'esprit dionysiaque est, pour Nietzsche, l'esprit des mystères, l'irrationnel capiteux, délirant, enivrant, sensuel, équivoque. Il est terreur et ravissement. Il conduit l'homme vers ce lieu où il retrouve un lien avec la nature, même celle qui est devenue étrangère ou hostile. Par cette union, il retrouve, avec ivresse, une indifférenciation, un état non individué que seule la musique peut traduire : « Dans cet évangile de l'harmonie universelle, non seulement chacun se sent uni, réconcilié, fondu avec son prochain, mais il se sent identique à lui, comme si le voile de Maïa se déchirait et ne flottait plus qu'en lambeaux autour du mystère de l'unité originelle. Par ses chants et ses danses l'homme montre qu'il est membre d'une communauté supérieure, il a oublié la marche et la parole, il est sur le point de s'envoler dans les airs. »<sup>330</sup> L'apollinisme désigne l'attrait positif de la beauté des apparences. Apollon est dieu du sculptural, du rêve qui se donne à voir. « C'est en rêve, d'après Lucrèce, que les formes magnifiques des dieux sont d'abord présentées à l'âme des hommes ; c'est en rêve que le grand sculpteur a aperçu la stature ravissante des êtres surhumains. [...] Cette nécessité heureuse du rêve, les Grecs l'ont en quelque sorte personnifiée dans leur Apollon. »<sup>331</sup> Apollon est le « Brillant », dieu de la lumière, de l'intellect ; dieu de la prédiction, il se projette vers l'en-avant, il porte au loin son regard, c'est pourquoi il se plaît sur les hauteurs. Il guérit, préside à la fondation des cités, conseille les sages et les législateurs. Aux poètes, il préconise la mesure, l'harmonisation des

<sup>330</sup> NIETZSCHE, *La Naissance de la Tragédie*, op.cit., p.26

<sup>331</sup> *Ibid.*, p.23 À propos de la sculpture, Camus énonce des réserves sur les notions de perfection et de grand style qu'elle suppose : « *Le plus grand art et le plus ambitieux de tous les arts, la sculpture, s'acharne à fixer dans les trois dimensions la figure fuyante de l'homme, à ramener le désordre des gestes à l'unité du grand style.* » (E, 660) En novembre 1936, il écrit dans ses *Carnets* : « *Voir la Grèce. Esprit et sentiment, goût de l'expression comme preuves de décadence. La sculpture grecque déchoit quand apparaissent le sourire et le regard. La peinture italienne aussi, avec le XVI<sup>e</sup> siècle des "coloristes". Paradoxe du Grec grand artiste malgré lui. Les Apollon doriques admirables parce que sans expression. Seulement l'expression était donnée par la peinture (regrettable) – Mais la peinture partie, le chef-d'œuvre demeure.* » (C I, 42)

contraires. Les sept cordes de sa lyre sont en rapport avec les sept lettres de l'alphabet auxquelles on donnait une signification mystique. Il élève l'art vers la sublimité. La création suppose, non plus une fusion orgiaque avec la nature, comme pour Dionysos, mais une distance. Le poète ne se confond pas avec les images, il les voit défiler *devant* lui. Son art est celui de la mimésis, de l'imitation du réel.<sup>332</sup> Apollon est, dans la philosophie nietzschéenne, le dieu de l'individuation : « Apollon nous apparaît derechef comme la divinisation du principe d'individuation dans lequel seul se réalise la fin éternellement accomplie de l'Unité primitive, sa rédemption par l'apparence ; il nous montre d'un geste sublime que le monde de la douleur est tout entier nécessaire afin que l'individu poussé par elle enfante la vision rédemptrice et, plongé dans cette contemplation, demeure paisible dans sa barque oscillante en pleine mer. »<sup>333</sup> Cette approche de l'individuation ne correspond pas à la conception contemporaine de l'individu dont les prémices apparaissent à l'époque moderne, quand l'homme désire « posséder en ce monde tout ce qui avait été renvoyé dans l'autre. »<sup>334</sup> L'individuation est un être intégral qui se réalise par la contemplation<sup>335</sup> puis, à l'époque chrétienne, par la rédemption. Cependant, indifférenciation dionysiaque et individuation apollinienne révèlent des cheminements antinomiques. Apollon exige la mesure, c'est-à-dire, selon la pensée grecque, la connaissance de soi.

Cette dualité tensionnelle esquisse les contours d'un lyrisme camusien, lui confère une couleur, une tessiture. D'autres dyades complémentaires ou décalées se superposent à cette approche mythologisante. Dionysos est à Apollon ce que le temps cosmique est au tiers-temps, ce que l'intuition est à la raison. D'un côté le lyrique, tel que Hugo le définit dans sa préface de *Cromwell*,<sup>336</sup> de l'autre l'émergence des temps épiques de l'homme dans la cité.<sup>337</sup>

<sup>332</sup> On se souvient de la condamnation platonicienne de la mimésis en raison de l'éloignement de la vérité qu'elle suppose. Voir, à ce sujet, le chapitre de MAULPOIX, « Lyrisme, mimésis et modèles » dans *Du Lyrisme, op.cit.*, pp.43-78

<sup>333</sup> NIETZSCHE, *La Naissance de la Tragédie, op.cit.*, p.37

<sup>334</sup> Maria ZAMBRANO, *Philosophie et poésie, op.cit.*, p.102

<sup>335</sup> Cette approche est reprise par PLATON.

<sup>336</sup> « Aux temps primitifs, quand l'homme s'éveille dans un monde qui vient de naître, la poésie s'éveille avec lui. En présence des merveilles qui l'éblouissent et qui l'enivrent, sa première parole n'est qu'un hymne. Il touche encore de si près à Dieu que toutes ses méditations sont des extases [...]. Il s'épanche, il chante comme il respire. Sa lyre n'a que trois cordes, Dieu, l'âme, la création ; mais ce triple mystère enveloppe tout, mais cette triple idée comprend tout. », *Le Club français du livre*, 1967, p.45

<sup>337</sup> « Peu à peu cependant cette adolescence du monde s'en va. Toutes les sphères s'agrandissent ; la famille devient tribu, la tribu devient nation. [...] L'instinct social succède à l'instinct nomade. Le camp fait place à la cité, la tente au palais, l'arche au temple. Les chefs de ces naissants états sont bien encore pasteurs, mais pasteur de peuples ; leur bâton pastoral a déjà la forme de sceptre. Tout s'arrête et se fixe ; les rites règlent la prière ; le dogme vient encadrer le culte. Cependant les nations commencent à être trop serrées sur le globe.

D'un côté, la fusion, la dispersion, l'émiettement euphorique ou dysphorique, la complicité avec l'obscur, l'immanence et l'horizontalité, de l'autre, l'ordonnement, le goût pour la lumière solaire, pour la verticalité, la transcendance. D'un côté l'acceptation d'un Tout organique qui suppose l'adhésion au mal, de l'autre, un désir de sagesse et de spiritualité. D'un côté l'évidence du refus de l'unicité de la vérité, de l'autre une démarche heuristique, totalisante et exclusive. D'un côté le *mythos*, de l'autre le *logos*.

Mais cette approche binaire ne permet pas d'aborder une dimension qui est celle de l'homme dans le temps humain et qui peut être exemplifiée par le personnage homérique d'Ulysse. Camus, à la fin de *L'Homme révolté*, dans une première version du chapitre "Au-delà du nihilisme" de la partie V, "La pensée de midi", rappelle l'importance d'une humanité exempte de divin, de ce visage tout entier tourné vers un soleil, vers ce monde dont la grandeur semble nier la précarité, de cet homme grec qui trouve dans la mesure de Némésis sa seule justification.<sup>338</sup> Némésis, à l'instar de Moïra, est fatale aux démesurés, elle est l'expérience des limites et de l'énigme de l'homme. Camus, grand admirateur de Nietzsche, prend ses distances : « *Il est bien vrai que la démesure peut être une sainteté, lorsqu'elle se paye de la folie de Nietzsche. Mais cette ivrognerie de l'âme qui s'exhibe sur la scène de notre culture, est-ce toujours le vertige de la démesure, la folie de l'impossible dont la brûlure ne quitte jamais plus celui qui, une fois au moins s'y est abandonné ? Prométhée a-t-il jamais eu cette face d'ilote ou de procureur ?* » (E, 703) Salas conclut son ouvrage sur Camus en écrivant : « La démesure de l'homme est dans l'ivresse pathologique d'une liberté sans bornes. »<sup>339</sup> Après la rédaction de *L'Homme révolté*, son attitude change. Ce qu'il dénonce, c'est l'absolue liberté, la liberté affranchie de la loi car elle « devient menaçante par ses possibilités infinies de déploiement. La recherche des limites devient la réponse philosophique que Camus lui oppose. »<sup>340</sup> La réconciliation avec la mesure et la justice des hommes, la nouvelle justesse de sa posture permet au devenir humain de s'inscrire dans le

---

Elles se gênent et se froissent ; de là les chocs d'empire, la guerre. [...] La poésie reflète ces grands événements. » HUGO, pour illustrer ce temps poétique cite PINDARE, HOMÈRE mais aussi toute la tragédie grecque avec une attention particulière accordée au chœur qu'il considère comme « le poète complétant son épopée », Victor HUGO, *Œuvres complètes*, tome troisième, *Ibid.*, pp.45-46

<sup>338</sup> « *Les Grecs [...] n'ont jamais divinisé l'homme. C'est nous qui après coup, interdits devant le rayonnement, avons divinisé le visage grec. Mais l'homme grec n'a connu cette réussite que parce qu'il refusait la divinité sans pour autant s'enivrer d'une négation désespérée. Le monde n'a jamais cessé d'être son premier amour.* » (E, 1661)

<sup>339</sup> Denis SALAS, *Albert Camus, La juste révolte*, Éditions Michalon, 2002, p. 118

<sup>340</sup> *Ibid.*, p. 117



monde. Jacques Comery revient sur la tombe de son père,<sup>341</sup> Ulysse retrouve son fils et sa femme à Ithaque. Camus, dans une version préparatoire à l'écriture de « La pensée de midi », retrace le parcours d'Ulysse que rien ni personne ne pouvait retenir de prendre la mer, de se mesurer à l'espace sans bornes. Il cite un extrait de la *Divine Comédie* dans lequel Dante fait parler Ulysse : « *Ni la tendresse pour mon fils, ni la compassion pour mon vieux père ne purent triompher de l'ardeur qui me possédait.* » (*Divine Comédie*, 26, 94, 97) » (E, 1661) Il poursuit en le comparant à Faust, celui qui veut la science et la gloire. Abandonné par Athéna, il erre et connaît toutes les limites. Au centre de l'œuvre et de l'expérience, Ulysse est confronté au choix définitif : Calypso lui offre l'immortalité, « *mais Ulysse regarde au loin de l'autre côté des eaux. Le goût de la terre, les souvenirs de sa chère Ithaque remplissent alors sa bouche. Il refuse l'immortalité [...]. Il choisit, contre la divinité, la patrie de chair, le lit d'une femme, le regard intimidant d'un fils ; Ulysse revient vers la terre où l'on meurt.* » (E, 1662) Cette émergence de la conscience par le choix, l'acceptation de la finitude, de l'incomplétude et de la mort, l'acceptation de la vie prosaïque, esquissent une nouvelle poétique, fait entendre une voix dans laquelle se tend, comme l'arc d'Ulysse, la vérité labile d'un cœur d'homme, le goût de la beauté et la réalité immédiate et concrète du monde. Magris rappelle en quoi le XIX<sup>e</sup> a été fatal à ceux qui, à l'instar de Werther qui se suicide, n'ont pas su concilier le monde chaotique et disloqué, les contingences du quotidien, le développement d'une société industrielle qui éloigne l'homme de la nature et de sa dignité et l'exigence de beauté. Est-il possible, sans se suicider comme l'a fait Werther, de concilier « la poésie du cœur et la prose du monde » ?<sup>342</sup> Nouvelle tension emblématisée par l'arc tendu, celui d'Ulysse dont les cordes chantent quand il le tend dans l'instant fatal de la vengeance. On se souvient que le dernier chapitre de *L'Homme révolté* est placé sous le signe de Némésis qui personnifie la vengeance divine, celle justement qui s'abat sur les humains trop heureux et qui, à l'instar des prétendants, se réjouissent de l'être. Elle est la gardienne des conditions et se charge de rappeler à chacun sa place dans un ordre de l'univers que toute démesure (*hybris*) met en péril. Elle est la sagesse inculquée par la vie, composée de l'intermittence du bonheur, du cycle des destins humains. Ce lyrisme de la tension, de la mesure, dans l'acception grecque du

<sup>341</sup> « *Il n'y avait plus sous cette dalle que cendres et poussières. Mais pour lui, son père était de nouveau vivant d'une étrange vie taciturne et il lui semblait qu'il allait le délaisser de nouveau, le laisser poursuivre cette nuit encore l'interminable solitude où on l'avait jeté puis abandonné.* » (LPH, 32)

<sup>342</sup> Claudio MAGRIS, *L'anneau de Clarisse*, op.cit., p.34

"Connais-toi toi-même" est un lyrisme qui rassemble. De l'indétermination dionysiaque, le sujet accède à l'individuation apollinienne et parvient à l'émergence d'une parole collective où l'identité est à la fois signe du même et de l'autre, où la parole la plus singulière et la plus solitaire se prête à l'autre. Maulpoix développe cette notion dans le chapitre « Lyrisme et identité » extrait de *Adieux à la poésie*. Cette fluctuation de la posture du sujet est à la source du questionnement sur le lyrisme. Comme le dit encore Maulpoix, « le sujet lyrique n'existe pas, comme n'existe pas la quatrième personne du singulier imaginée par Ferlinghetti [...]. Cette quatrième personne n'est ni le "je" biographique de l'individu, ni le "tu" dramatique du dialogue, ni le "il" épique ou romanesque, mais une personne potentielle et contradictoire que travaillent de concert ces trois instances. » Le "je" contrôle et ordonne, le "tu" permet le détour par l'autre pour se saisir, le "il" permet de mettre à distance la subjectivité en l'objectivant, le "nous" « rêve d'une collectivité humaine réunie et requalifiée qui lui ferait don d'une identité heureuse. »<sup>343</sup> Camus lyrique est tenté, en bout de course par ce "nous" qui réinvente l'*epos*, un *epos* qui est à la fois intériorisé et projeté vers le monde sans la nécessité d'une action. Sa voix la plus ultime et la plus intime, celle du *Premier homme*, emploie la troisième personne du singulier comme si la meilleure façon de se saisir était de se mettre à distance. Dans un paradoxe qui n'est qu'apparent, cette dépossession est l'assurance d'un équilibre entre le risque de trop se dire et celui de n'avoir plus rien à dire.<sup>344</sup>

#### LA FLÛTE DE DIONYSOS

Dieu de la vigne, du vin et de l'ivresse, Dionysos marche, suivi d'un cortège de femmes, les bacchantes, cependant que le sol ruisselle de lait et de miel. « *C'est l'abondance de l'été, s'écrie le chœur dans L'État de siège. À peine si le printemps s'achève et déjà l'orange dorée de l'été lancée à toute vitesse à travers le ciel se hisse au sommet de la saison et crève au-dessus de l'Espagne dans un ruissellement de miel, pendant que tous les fruits de tous les étés du monde, raisins gluants, figues pleines de sang, abricots en flammes, viennent dans le même moment rouler aux étals de nos marchés.* » (TRN, 197) Dieu de la végétation et de

<sup>343</sup> MAULPOIX, « La quatrième personne du singulier » in *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique RABATÉ, PUF, Perspectives littéraires, 1996, pp.153-154

<sup>344</sup> Dans sa lettre introductive à l'ouvrage retraçant le colloque de Marseille sur la relation entre la poésie et l'autobiographie, Dominique RABATÉ termine par ces mots : « Quand une histoire n'est pas suffisamment la sienne, rien ne (se) passe – ou juste une forme déjà usée, répétée. Un fétiche textuel. Quand manque l'écart ou la coupure (le jeu de la langue dans son altérité incompréhensible), c'est de la logorrhée narcissique, de la petite personne en représentation. », *op.cit.*, p.12

l'eau, dieu-taureau, il préside les cérémonies orgiaques célébrées dans le transport, l'enthousiasme – en *theos* : possession par le dieu.<sup>345</sup> Nietzsche fait revivre avec force la divinité antique en créant le dionysisme qu'il identifie à l'esprit de la musique et qui permet l'identification d'un lyrisme fougueux, désordonné, viril. Dans la philosophie nietzschéenne, l'ivresse dionysiaque permet l'union, la réconciliation, la fusion : « le lien se renoue d'homme à homme, mais même la nature qui nous est devenue étrangère, hostile ou asservie, fête sa réconciliation avec l'homme, son fils prodigue. La terre offre elle-même ses dons, les bêtes fauves des rochers et des déserts approchent pacifiés. »<sup>346</sup> Dans cette harmonie universelle, « chacun se sent uni, réconcilié, fondu avec son prochain ». <sup>347</sup> L'homme réconcilié par ce processus d'identification au génie de l'espèce sent en lui un bouillonnement de facultés grâce auquel, par la force d'un torrent dévastateur, il se fond dans la nature elle-même. « Noces à Tipasa » fait résonner cette musique dionysiaque, ce chant d'abondance, d'excès, de bonheur fou, de totale fusion. L'ivresse naît de la profusion des essences, des odeurs, des lumières, des couleurs. La phrase, parataxique,<sup>348</sup> restitue l'heureuse plénitude, la brillance du monde. Camus nous donne à voir la parure de l'univers que revêt le *cosmos* héraclitéen. « Jean Beaufret, à la suite de Martin Heidegger, définit le *cosmos* héraclitéen comme "l'ajointement antagoniste de toutes choses" et "l'étincellement partout de la merveille d'être ou, si l'on veut, du diadème de l'être." » Maulpoix, commentant cette citation, constate que cette brillance du monde, à laquelle les Grecs furent infiniment sensibles tient au fait que ses éléments les plus infimes portent tous le témoignage de la mystérieuse unité à la poursuite de laquelle s'engage la poésie. <sup>349</sup> Heidegger est en effet le philosophe qui a vu dans les présocratiques ceux qui ne se détournèrent pas de l'Être au profit de l'existant, ceux qui ont posé le problème des relations de l'Être et de l'étant, de l'opposition de l'être et du devenir, celui de la vérité définie comme

<sup>345</sup> Dans l'ébauche d'un synopsis dont on trouve trace dans les *Carnets*, Camus imagine deux Dionysos, le premier est dieu de la terre, dieu noir, dieu viril, Iacchos, « *un cri personnifié* » Iacchos est le violent cri de joie poussé par les bacchantes. Le deuxième est « *l'Asiate décadent : vin et volupté, bavardage.* » (C III, 48) Cette dichotomie esquisse l'ambivalence camusienne, la tension qui l'anime avec, d'un côté un attrait pour l'extase lucide, la démence tragique, le rire nietzschéen, de l'autre une méfiance pour toutes les formes d'excès et la volonté de maintenir intactes les facultés d'une raison socratique. D'un côté Nietzsche, la folie, l'ivresse, la dissonance tragique, de l'autre Socrate, le respect de la raison et de la cité, Camus est un homme écartelé.

<sup>346</sup> NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie*, op.cit., p.25-26

<sup>347</sup> *Ibid.*, p.26

<sup>348</sup> « *Au printemps, Tipasa est habitée par les dieux et les dieux parlent dans le soleil et l'odeur des absinthes, la mer cuirassée d'argent, le ciel bleu écrit, les ruines couvertes de fleurs et la lumière à gros bouillons dans les amas de pierres.* » (E, 55)

<sup>349</sup> MAULPOIX, *Du Lyrisme*, op.cit., p.326

ouverture, dévoilement et non comme rapport logique. La nature originelle, dans sa parure d'harmonie, est dénudée, comme l'aube rimbaldienne. Le voile de Maïa aboli. Un fragment de l'œuvre d'Anaximandre, extrait unique de l'ouvrage *De la nature*, contient l'essence de cette pensée dont Nietzsche, Heidegger et Chestov se sont inspirés : « Ce d'où tous les étants tirent leur existence est aussi ce à quoi ils retournent à leur destruction selon l'ordre de la Nécessité. Ces étants se rendent justice et réparation les uns aux autres de leur injustice selon l'ordre du temps. »<sup>350</sup> L'existence est ici considérée comme une dégénérescence, une perte, un éloignement de la perfection originelle, de l'un indifférencié. Les choses et les êtres, en naissant, se détachent de l'unité primitive. Le temps est donc ce tout au long de quoi expie l'ex-sistence sortie de l'être, le Multiple naît de la chute dans l'individualité ; l'étant, dira Heidegger, se voue à l'errance vis-à-vis de l'être qui en fonde pourtant la présence. Le principe des choses est l'Indéfini, l'Indifférencié, assimilé par Anaximandre au divin, à l'immortel, à l'impérissable. Cet *Apeiron* est ce d'où l'on vient et ce vers quoi on retourne lors de la dissolution finale. L'entre-deux, qui est le temps de notre vie, n'est qu'errance imparfaite. Le poète est celui qui a la révélation de ces vérités et les inscrit dans la langue imparfaite des hommes.

Le Verbe dionysiaque célèbre la vitalité, le désordre, chante l'obscur et la sauvage, suggère une unité primitive englobante, suppose un mépris des conventions de la Cité et des morales ontologiques. Il donne vie à une poétique du débordement et du contradictoire, une poétique de la dissidence. Une écriture pleine, sensuelle, baroque naît d'un monde de sérénité et d'ivresse, d'unification et de dislocation. La vibration miroitante du *logos* dionysiaque nous permet de voir surgir le visage effaré et effroyable, terrifiant et fascinant de l'homme sauvage, hagard et visionnaire.

### ***Fusion-dispersion***

Le jeune Camus, nourri de lectures nietzschéennes, chante une nature dans laquelle miroitent les éclats épars et éclatants de la philosophie présocratique. À l'âge de la maturité, préfaçant le œuvres de René Char, il ne renie rien de cet héritage : « *Char revendique avec raison l'optimisme tragique de la Grèce présocratique. D'Empédocle à Nietzsche, un secret s'est transmis de sommet en sommet, dont Char reprend, après une longue éclipse, la dure et*

<sup>350</sup> Jean BRUN, *L'Europe philosophe, 25 siècles de pensée occidentale*, Stock, Clefs de l'Histoire, p.28

*rare tradition.* » (E, 1163) Dans *Noces*, la forte présence des éléments premiers, la tentation de l'indifférencié dans la fusion, la conception de l'existence comme errance imparfaite et de la nature comme le réceptacle sacré d'une connaissance diffuse signalent l'attrait de la philosophie présocratique de l'Un originel.<sup>351</sup>

L'eau est dans de nombreuses cosmogonies à l'origine du monde. Elle donne la vie, purifie et permet à l'homme de s'assembler, de retrouver une plénitude du corps par une heureuse confusion des éléments premiers. Dans l'œuvre de Camus, l'eau est une source de plaisir, une tentation constante, un apaisement, une réconciliation : « *Il me faut être nu et puis plonger dans la mer, encore tout parfumé des essences de la terre, laver celles-ci dans celles-là, et nouer sur ma peau l'étreinte pour laquelle soupirent lèvres à lèvres depuis si longtemps la terre et la mer.* » (E, 57) La terre et la mer se mêlent, puis le corps avec le soleil et l'eau retrouvant ainsi, dans un tumulte des sens, une pesanteur sans horizon. Les récits de baignades sont nombreux dans l'œuvre, depuis les récits de jeunesse jusqu'au *Premier homme*. Dans *L'Étranger*, les rares moments de plénitude vécus par Meursault sont liés à la présence de l'eau et au plaisir simple de la baignade. La rencontre avec Marie a lieu à l'établissement de bains du port. À l'opposé des phrases hyperhypotaxiques de *Noces*, le style de *L'Étranger* se caractérise par l'utilisation de phrases courtes dénuées de modalisations. Meursault semble détaché des événements. Le lyrisme change de nature. « Là où il était à penser en termes de déploiement harmonieux et heureux, il faut à présent l'envisager en termes de rétention et de contrôle. Autant les essais paraissaient avoir été dictés par un premier jet, autant l'auteur de *L'Étranger* semble s'être donné pour mot d'ordre de retenir ce lyrisme, de le tenir à distance, voire de le refuser. »<sup>352</sup> Par là même Meursault apparaît comme un héros anti-lyrique dans la mesure où l'on considère le lyrisme comme le déploiement d'une écriture jaillissante restituant une expérience fusionnelle avec le monde. Pourtant il s'agit bien, dans cette œuvre, de la voix d'un sujet qui retrace des expériences intimes et un bonheur simple d'être au monde. Faut-il donc, pour être lyrique, construire des phrases amples, riches de déterminations et de qualifications ? L'évocation laconique, succincte et dépouillée d'une sensation d'harmonie

<sup>351</sup> ANAXIMANDRE de Milet (611-545) considère que l'air est l'élément premier. C'est l'air ou le souffle qui enveloppe le monde entier, notre âme est elle-même un souffle qui nous soutient. HÉRACLITE d'Ephèse (vers 500) voit dans le feu ce à partir de quoi peuvent être expliqués les différents phénomènes de l'univers. Le monde se consumera, non pour disparaître mais pour retrouver, dans cet incendie, le principe qui le fera renaître de ses cendres. THALÈS de Milet (624-548) accorde à l'eau le principe fondateur et ordonnateur du monde. Cette eau qui fait croître la végétation et désaltère l'homme est le moteur du *cosmos* tout entier.

<sup>352</sup> Camilla GJØRVEN, « L'absence de lyrisme dans *L'Étranger* », in *Camus et le lyrisme, op.cit.*, p.147

avec le monde peut-elle être encore lyrique ? La fréquence des phrases brèves, le goût d'une restitution plate de la sensation caractérise l'écriture de *L'Étranger*. Il n'en demeure pas moins que Meursault savoure les instants de plénitude et que sa voix se situe en un lieu imprécis qui esquisse l'idée d'un monde antérieur au *logos* : « *J'étais encore dans l'eau quand elle était déjà à plat ventre sur la bouée. Elle s'est retournée vers moi. Elle avait les cheveux dans les yeux et elle riait. Je me suis hissé à côté d'elle sur la bouée. Il faisait bon et comme en plaisantant, j'ai laissé aller ma tête en arrière et je l'ai posée sur son ventre. Elle n'a rien dit et je suis resté ainsi. J'avais tout le ciel dans les yeux et il était bleu et doré. Sous ma nuque, je sentais le ventre de Marie battre doucement. [...] Quand le soleil est devenu trop fort, elle a plongé et je l'ai suivie. Je l'ai rattrapée, j'ai passé ma main autour de sa taille et nous avons nagé ensemble.* » (TRN, 1138-1139)

Camus, proche de la Grèce antique, arpentant inlassablement les terres désertiques du sud de l'Algérie balayées par le vent se laisse emporter, modeler par cette force divine. L'air, c'est le vent du désert, celui qui souffle à Djemila et qui balaye les Hauts-Plateaux. Une expérience fusionnelle avec le vent confère au sujet une perte des limites favorisant l'osmose avec le minéral ou le végétal : « *Comme le galet verni par les marées, j'étais poli par le vent, usé jusqu'à l'âme. J'étais un peu de cette force selon laquelle je flottais, puis beaucoup, puis elle enfin, confondant les battements de mon sang et les grands coups sonores de ce cœur partout présent de la nature. Le vent me façonnait à l'image de l'ardente nudité qui m'entourait. Et sa fugitive étreinte me donnait, pierre parmi les pierres, la solitude d'une colonne ou d'un olivier dans le ciel d'été.* » (E, 62) Le vent accélère un processus d'étrange métamorphose qui révèle un état de l'homme antérieur à l'individuation, où la chair même se dessèche, où la peau devient comme un parchemin sur lequel on ne peut plus lire l'histoire du monde comme si le vent en avait effacé la mémoire, comme si l'homme était redevenu une chose muette dans le silence du monde.<sup>353</sup> Ce que racontent les ruines, Tipasa ou Djemila, c'est bien cette négation de l'humanité ou de l'histoire. Les vestiges des civilisations du passé, les marques de la domination de l'homme sont balayés par le vent, recouverts par la force

<sup>353</sup> « *Je me sentais claquer au vent comme une mâtore. Creusé par le milieu, les yeux brûlés, les lèvres craquantes, ma peau se desséchait jusqu'à n'être plus mienne. Par elle auparavant, je déchiffrais l'écriture du monde. Il y traçait des lignes de sa tendresse ou de sa colère, la réchauffant de son souffle d'été ou la mordant de ses dents de givre. Mais si longuement frotté au vent, secoué depuis plus d'une heure, étourdi de résistance, je perdais conscience du dessin que traçait mon corps.* » (E, 63)

luxuriante de la végétation.<sup>354</sup> L'homme, avec terreur et ivresse, comprend qu'il ne s'appartient pas et riche de cette dépossession fait résonner le chant du monde dans la vibration d'une corde tendue.<sup>355</sup>

Ce monde, régi par l'un ou l'autre de ces éléments primordiaux des philosophies présocratiques, est appréhendé dans sa totalité indifférenciée. Les synesthésies donnent accès à la féconde confusion des perceptions sensorielles. Les couleurs, les sons, les sens se confondent, dans une perception simultanée de l'expérience : « *La tête retentissante des cymbales du soleil et des couleurs* », (E, 58) le poète fait revivre les contrastes entre une salle pleine d'ombre et la « *route ardente de soleil* ». (E, 58) La fraîcheur est associée à l'obscurité d'un intérieur où la seule note de couleur est le vert de la menthe à l'eau tandis qu'à l'extérieur règne l'irradiation brûlante.

L'intensité des perceptions sensorielles est à la mesure de la force vitale du lieu. La restitution des perceptions olfactives relève d'une tonalité dionysiaque. L'excès des odeurs, leur force sauvage, l'ivresse qu'elles procurent sont comme des échos des célébrations orgiaques. La saveur d'une pêche, son goût sucré, le jus qui coule sur le menton sont bien plus que la promesse d'une jouissance totale des biens de ce monde, ils sont l'offrande immédiate, la justification du bonheur d'être au monde. La pêche qui devient « *fruit doré du monde* » est, non pas le signe d'une alliance avec un au-delà, mais la preuve d'une harmonie, d'un accord, d'un silence d'où naît l'homme dionysiaque, éclatant, avide de plaisirs immédiats, pressé de sentir le sang battre à ses tempes et dans son corps, heureux de cette vibration, de cette pulsation de ce bouleversement qui laisse pantois.<sup>356</sup> Le mot « vibration » est assez souvent l'indice d'une perception synesthésique, comme si l'ébranlement, le bouleversement permettaient l'accès à une vérité qui ne peut s'appréhender que par la confusion sensorielle,

<sup>354</sup> Dans *Le silence dans l'œuvre d'Albert Camus*, Hiroshi MINO écrit : « Si les vestiges d'une ville antique rappellent que l'homme veut se rendre maître de l'histoire en érigeant des monuments dont la nature lui fournit le matériau, ils attestent plus encore la victoire, à long terme, de la nature sur l'histoire. [...] Une ville que l'homme cesse d'entretenir sort de l'histoire et rentre dans la nature, où elle se décompose. On croit que l'histoire est une force qui soutient des choses qui tombent. Mais le spectacle des ruines enseigne que "le monde finit toujours par vaincre l'histoire". (65) Camus, dans *Noces*, se détache de l'histoire, il accepte de se livrer à la chute des choses. », José Corti, 1987, p.45

<sup>355</sup> « *Bientôt, répandu aux quatre coins du monde, oublié, oublié de moi-même, je suis ce vent et dans ce vent, ces colonnes et cet arc, ces dalles qui sentent chaud et ces montagnes pâles autour de la ville déserte. Et je n'ai jamais senti, si avant, à la fois mon détachement de moi-même et ma présence au monde.* » (E, 63)

<sup>356</sup> « [...] *je m'emplissais d'une vie odorante et je mordais dans le fruit déjà doré du monde, bouleversé de sentir son jus sucré et fort couler le long de mes lèvres. Non, ce n'était pas moi qui comptais, ni le monde, mais seulement l'accord et le silence qui de lui à moi faisait naître l'amour.* » (E, 60)

l'exacerbation des perceptions, leur féconde interchangeabilité. Dans « La femme adultère », le long cheminement vers la révélation d'une extase orgiaque avec le ciel transforme la matière de l'air, sa texture, son étoffe : « *L'air illuminé semblait vibrer autour d'eux, d'une vibration de plus en plus longue à mesure qu'ils progressaient, comme si leur passage faisait naître sur le cristal de la lumière une onde sonore qui allait s'élargissant.* » (TRN, 1569)

Le monde est éparpillement et réunification. L'auteur perçoit le désordre et accède à une vision de l'Un derrière le voile qui aveugle le profane. Ainsi, l'abondance des détails fait de l'artiste une sorte de peintre pointilliste. À bonne distance, le lecteur reconstitue l'image et retrouve le sens et l'unité du monde. Pour restituer la présence du silence, Camus est attentif à une série de petits bruits, « *des cris d'oiseaux, le son feutré d'une flûte à trois trous, un piétinement de chèvres, des rumeurs venues du ciel* ». (E, 61) Tous ces bruits sont la matière même du silence. De même, un paysage se construit par juxtaposition de touches : l'auteur place dans une phrase parataxique des éléments disparates, un chemin, un amas de pierres, les restes d'une maison, un arc de triomphe, des pavés luisants sur le sol, un temple ; puis il esquisse les limites : « [...] *tout conduit aux ravins qui bornent de toutes parts Djemila* [...] » (E, 61) Par une métaphore enfin, il suggère à la fois l'intégrité et la fragilité dérisoire de la construction humaine face à cette démesure du ciel qui est la seule vérité : « *un jeu de cartes ouvert sur un ciel sans limites* ». (E, 61) Des éclats, des détails infimes et insignifiants, Camus reconstruit donc un monde dont il dénonce aussitôt l'asthénie avant de rappeler l'essentiel de notre propre insignifiance face à la vastitude infinie d'un univers qui nous englobe et nous dépasse.

L'abondance dionysiaque transparaît dans l'écriture camusienne, dans ce goût, que l'on peut juger outré, de l'anaphore, de l'élévation par degré du ton, de l'utilisation réitérée des présentatifs et des déictiques, des gradations assurées par les vecteurs cataphoriques, mais qui a pour finalité de donner la sensation de l'opulence. Car ce monde, tel que le perçoit le jeune Camus lors de ses errances dans les ruines de Tipasa, est profusion. La végétation, dans sa force sauvage et envahissante, est une innocente provocation aux civilisations mortelles des hommes. Tipasa est envahie par des absinthes, des bougainvillées rosat, des roses thé, des hibiscus, des iris, des lentisques, des genêts, des pins, des cyprès. Camus retrouve, dans *Le Premier homme*, cet attrait pour une luxuriance qu'il restitue dans une phrase hyperhypotaxique. Les nombreuses énumérations, enrichies de subordonnées, appartiennent à



l'isotopie de la profusion du monde végétal : « *D'immenses eucalyptus, des palmiers royaux, des cocotiers, des caoutchoutiers à l'énorme tronc dont les branches basses s'enracinaient plus loin et formaient ainsi un labyrinthe végétal plein d'ombre et de secret, des cyprès épais et solides, des orangers vigoureux, des bouquets de lauriers d'une taille extraordinaire, roses et blancs, dominaient les allées effacées où l'argile avait mangé le gravier, rongées par un fouillis odorant de seringas, de jasmins, de clématites, de passiflores, de chèvrefeuilles en buissons eux-mêmes envahis à la base par un vigoureux tapis de trèfle, d'oxalis et d'herbe sauvage.* » (LPH, 221) La sensation d'abondance est transmise par la multiplication des noms d'essences. La langue semble poursuivre une finalité magique de réactivation du réel par la forme des mots, la longueur de la phrase à même de restituer l'aspect labyrinthique du lieu évoqué. La phrase, comme en une synesthésie, nous permet d'entendre la musique d'un monde empli d'effluves étourdissants. Dionysos réapparaît dans la figure de l'enfant retrouvant, dans ce labyrinthe végétal, les sensations fougueuses et enivrantes d'une nature sauvage et primitive : « *Se promener dans cette jungle parfumée, y ramper, s'y tapir le nez au niveau de l'herbe, défricher au couteau les passages enchevêtrés et en ressortir les jambes zébrées et le visage plein d'eau était une ivresse.* » (LPH, 221)

### Le satyre

Dans ce monde luxuriant se laissent parfois deviner les jeux d'un satyre et d'une naïade.<sup>357</sup> Ainsi, dans *La Mort heureuse*, Patrice a les attributs de force sauvage et de beauté virile d'un jeune faune fougueux, plein d'ardeur sauvage: « *Patrice se taisait aussi, tout entier intégré à la montagne avec sa chevelure rase ébouriffée de colchiques, aux sources glacées, à l'ombre et au soleil, à son corps qui consentait puis qui refusait. [...] La sueur coulait sur ses épaules où le soleil avait soulevé des épiluchures de peau. Bientôt un bruit de sources les accueillit et dans un renforcement un jaillissement de fraîcheur et d'ombre. Ils s'aspergèrent mutuellement, burent un peu, et Catherine se coucha sur l'herbe, pendant que Patrice, les cheveux bouclés sur le front, clignait des yeux devant le paysage couvert de ruines, de routes*

<sup>357</sup> « La nature encore vierge de connaissance, et qui n'a pas encore poussé les verrous de la porte qui mène à la civilisation, voilà ce que les Grecs apercevaient chez le satyre [...]. C'était le type original de l'homme, l'expression de ses émotions les plus élevées et les plus fortes, l'enthousiasme extasié par la force du dieu, le compagnon compatissant en qui se répètent les souffrances de ce dieu, l'inspiré dont la sagesse jaillit du sein même de la nature que le Grec considère avec une respectueuse admiration. », NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie*, op.cit., pp.57-58

*luisantes et d'éclats de soleil.* » (LMH, 177) Faune ou satyre, Patrice évoque cette divinité antique, adjointe au cortège de Dionysos lors de ses fêtes. La chevelure abondante, noire et bouclée, le torse nu sur lequel les desquamations suggèrent l'animalité, les jeux avec l'eau près de la source, la forte suggestion de désir sexuel dans l'image du jaillissement et l'alternance de l'abandon et du refus dans une tension du corps, tout suggère une scène primitive d'un satyre exerçant son désir et son plaisir sur une naïade, au sein d'une nature ardente et luxuriante. Une contre-figure de faune apparaît dans le personnage du mari de la femme adultère, ce « petit » voyageur de commerce dont la sensibilité est aussi subtile, légère, aérienne et fouguese que son implantation de cheveux raides et grisonnants sur un front serré, dont l'absence de grâce se lit dans la bouche irrégulière, le nez large, la nuque solide ou le large poignet dépassant du costume de flanelle grise. Le narrateur le qualifie ironiquement de « *faune boudeur* » (TRN, 1559), lui qui plus loin est aussi comparé à « *une femme qui veut plaire et qui n'est pas sûre d'elle* ». (TRN, 1567) Ce portrait paradoxal prépare, par contraste, le lecteur à l'éclatement cosmique des forces du désir. Marcel est l'exemplification de la dégénérescence d'une farouche, indomptable et inquiétante vitalité originelle. L'abondance, c'est aussi la fécondité, la célébration des noces de l'homme avec la terre.<sup>358</sup> « *Le soir après la pluie, la terre entière, son ventre mouillé d'une semence au parfum d'amande amère, repose pour s'être donnée tout l'été au soleil.* » (E, 76)

Les corps sur les plages d'Alger évoquent l'heureuse et insolente nudité des statues grecques que le christianisme, dans son acception culpabilisante de la chair, a tenté d'habiller. La vie à Alger renoue avec l'antique naïveté : « *Aujourd'hui et par-dessus cette histoire, la course des jeunes gens sur les plages de la Méditerranée rejoint les gestes magnifiques des athlètes de Délos.* » (E, 69) Dans ses *Carnets*, en juillet 1937, Camus revendique la simplicité d'un désir satisfait et critique à la fois le christianisme mortifiant et l'attitude intellectuelle de Gide qui « *demande à l'homme de retenir son désir* ». (C I, 54) Il réitère sa position dans une note de « L'Été à Alger », nouvelle de *Noces* essentiellement consacrée à la célébration des plaisirs incarnés, des corps qui halent au soleil, des rendez-vous avec les filles derrière le mur du cimetière, des bains, de tout ce qu'il appelle des « *joies simples* ». (E, 68) Le désir gidien,

<sup>358</sup> « *À la même époque pourtant, les caroubiers mettent une odeur d'amour sur toute l'Algérie. [...] Et voici qu'à nouveau cette odeur consacre les noces de l'homme et de la terre, et fait lever en nous le seul amour vraiment viril en ce monde : périssable et généreux.* » (E, 76)

exacerbé par l'attente,<sup>359</sup> qualifié par Camus d'intellectuel, est condamné sans appel et oppose à ce « compliqué », ce « cérébral », le cas de son ami Vincent : il « *boit quand il a soif, s'il désire une femme cherche à coucher avec, et l'épouserait s'il l'aimait (ça n'est pas encore arrivé)*. Ensuite, il dit toujours : "ça va mieux" ». (E, 69) Un personnage identique est évoqué dans les *Carnets*, Étienne, qualifié de « physique », qui aime la pastèque et « *rit de plaisir quand ce qu'il mange est bon* ». (C I, 124) Nous sommes proches de la figure de Meursault qui aime le café au lait, fumer sur son balcon, s'allonger sur une plage ensoleillée après un bain, caresser les seins de Marie ou manger des œufs « *à même le plat* ». (E, 1139) Quel lien relie encore ces postures existentielles et leur retranscription atones au lyrisme qui est musique enivrante célébrant l'harmonie universelle ? Peut-être justement cette absence de distance déjà évoquée est-elle l'une des écritures d'un certain lyrisme débarrassé d'excroissances métaphoriques, d'effets de style, d'une certaine préciosité dont Camus se méfiait mais pratiquait abondamment. Il est, à cet égard, proche de Flaubert qui s'est incessamment astreint à une plus grande concision dans l'écriture mais qui avait également le goût d'un lyrisme effréné, proche de la jouissance.<sup>360</sup> Le dénuement, la concision, l'absence de distance entre le sujet et le monde, entre la représentation qui est proposée et le lecteur figurent un lyrisme étranger à tout épanchement subjectif.

### **Parole d'ivresse, extase fusionnelle dans « La Femme adultère »**

« Loin des eaux calmes de la contemplation apollinienne », le poète dionysiaque a besoin de tous « les mouvements de la passion, depuis le chuchotement de la tendresse jusqu'au hurlement de la folie. »<sup>361</sup> lit-on dans *La Naissance de la tragédie*. Nietzsche ajoute que, dans la tragédie dionysiaque, tout ce qui appartient à l'ordre de la société fait place à « un sentiment d'unité tout-puissant qui nous ramène au sein de la nature. La consolation

<sup>359</sup> Dans *Les Nourritures terrestres*, on lit : « Il y a profit aux désirs, et profit au rassasiement des désirs – parce qu'ils en sont augmentés. Car, je te le dis en vérité, Nathanaël, chaque désir m'a plus enrichi que la possession toujours fautive de l'objet même de mon désir. », André GIDE, *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958, p.155

<sup>360</sup> « Les chevaux et les styles de race ont du sang plein les veines, et on le voit battre sous la peau et les mots, depuis l'oreille jusqu'au sabot. La vie ! la vie ! bander ! tout est là ! c'est pour ça que j'aime tant le lyrisme. Il me semble la forme la plus naturelle de la poésie. Elle est là toute nue et en liberté. Toute la force d'une œuvre gît dans ce mystère, et c'est cette qualité primordiale, ce *motus animi* (vibration, mouvement continu de l'esprit, définition de l'éloquence par Cicéron) qui donne la concision, le relief, les tournures, les élans, le rythme, la diversité » Gustave FLAUBERT, *Correspondance*. Lettre à Louise Colet (15 juillet 1853) cité par MAULPOIX, en exergue à *La Voix d'Orphée*, José Corti, "En lisant en écrivant", 1989

<sup>361</sup> NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie, op.cit.*, p.50

métaphysique que nous laisse [...] toute tragédie vraie, ce sentiment que la vie, si l'on va au fond des choses, malgré la variété des apparences, est d'une puissance et d'une volonté indestructible [...].<sup>362</sup> L'extase dionysiaque nie les réalités du quotidien et permet d'accéder, par une léthargie de la personnalité, par une négation du passé personnellement vécu, à une réalité qui dépossède, enivre et éblouit. La nouvelle « La femme adultère » consacre ses premières pages à l'évocation dysphorique d'un quotidien à la fois morne et hostile. Janine, mariée à Marcel, est « *mal à l'aise* » dans sa vie et dans son corps. Son existence, depuis son mariage avec ce jeune étudiant en droit, n'est que désenchantement. Par le monologue narrativisé, on accède à l'intériorité du personnage, on partage sa peine et son désarroi face à un destin qu'elle avait imaginé autre : « *Non, rien ne se passait comme elle l'avait cru.* » (TRN, 1561) L'univers semble se refermer sur le trois pièces occupé par le couple vieillissant et sans enfant. Peur de l'autre et fantasmes se déploient dans la fragile lassitude du corps alourdi par les années mais encore séduisant. Janine se trouble et rougit sous le regard aux yeux clairs d'un soldat français à la face tannée, longue et pointue comme celle d'un chacal, « *long et mince, si mince, avec sa vareuse ajustée, qu'il paraissait bâti dans une matière sèche et friable, un mélange de sable et d'os.* » (TRN, 1561) Les éléments descriptifs éloignent l'homme d'une réalité individualisée et le rapproche d'une évocation implicite du désert, annonçant ainsi, par une métaphore cataphorique, la suite de la nouvelle. L'étroitesse de la vie est suggérée par la multiplication des petites contrariétés sans importance, la panne du bus dans le désert, le froid et le vent, l'inconfort de la chambre d'hôtel, la mauvaise qualité d'un repas trop lourd et trop gras. Janine a le souffle court, le moindre mouvement la fatigue et l'étouffe. Cette femme fatiguée alourdie par les années et la lassitude, dans cet univers lugubre, froid et hostile, va faire l'expérience d'une fusion dionysiaque avec le monde. L'air se fait de plus en plus limpide, l'horizon semble s'ouvrir sur une infinie liberté, sur un royaume auquel l'expérience extatique va permettre d'accéder, dans un temps situé hors du temps, dans un instant où l'individu cesse d'être lui-même, devient autre, devient le monde. Janine, dans une première étape vers l'abandon de l'individuation, sent que le « *nœud que les années, l'habitude et l'ennui avaient serré, se dénouait lentement* ». (TRN, 1570) Les oripeaux de l'identité oppressante tombent. Dans ce corps dénudé offert à la splendeur de l'horizon désertique où la terre touche le ciel, une voix autre se fait entendre : « *En tous lieux,*

---

<sup>362</sup> *Ibid.*

désormais, la vie était suspendue, sauf dans son cœur où, au même moment, quelqu'un pleurait de peine et d'émerveillement. » (TRN, 1570) Sa bouche n'émet plus aucun son, son corps est devenu le réceptacle de la parole sacrée d'un univers qui ignore l'homme. Elle s'éveille et s'affranchit de la léthargie d'une vie consacrée à nier la mort et à la craindre dans l'obscurité des nuits partagées. Une voix l'appelle alors qu'elle ne perçoit que l'aboïement enrôlé des chiens du désert. Puis elle se « jett[e] dans la nuit », (TRN, 1573) et participe alors à la splendeur de l'univers. Éveillée, elle peut voir cette « vérité qui jaillit du cœur de l'univers. »<sup>363</sup> Elle vit « le naufrage de l'individu et son absorption dans l'Être originel. »<sup>364</sup> Janine désormais fait corps avec l'univers.<sup>365</sup> L'expérience fusionnelle figure un acte d'amour avec le ciel. Le corps de la femme sent une chaleur l'envahir et s'ouvre « un peu plus à la nuit » (TRN, 1574) et la nuit se répand en flots dans ce corps qui gémit. La violence de cette union sacrée, de ce rite orgiaque a renversé la femme qui s'est abandonnée à l'étreinte des constellations.<sup>366</sup> Les rites dionysiaques, la célébration de l'instinct qui, selon Nietzsche est le « vouloir vivre » des Grecs, transparaissent dans cette expérience au cours de laquelle la femme renoue avec « l'affirmation triomphante de la vie par-delà la mort et la métamorphose ; la vraie vie consistant, poursuit Nietzsche, dans la survie collective due à la génération humaine, grâce aux mystères de la sexualité. C'est pourquoi le symbole sexuel était pour les Grecs le symbole vénérable par excellence, la pensée profonde de toute la piété antique. »<sup>367</sup> La retranscription narrative du dionysisme dans « La femme adultère » naît peut-être d'un regard oblique vers la scène primitive d'où surgit l'individuation. Le trouble de notre conception « se redouble en ce que la sélection qu'opère la mort ne peut être dissociée de la succession généalogique d'individus qui ne puisent la possibilité d'être "individus" qu'à partir de la reproduction sexuée hasardeuse. Aussi la reproduction sexuée aléatoire, la sélection par la mort imprévisible et la conscience individuelle périodique (que le rêve restaure et fluidifie,

<sup>363</sup> NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie*, op.cit., p.63

<sup>364</sup> NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie*, op.cit., p.62

<sup>365</sup> « Dans les épaisseurs de la nuit sèche et froide, des milliers d'étoiles se formaient sans trêve et leurs glaçons étincelants, aussitôt détachés, commençaient à glisser insensiblement vers l'horizon. Janine ne pouvait s'arracher à la contemplation de ces feux à la dérive. Elle tournait avec eux et le même cheminement immobile la réunissait peu à peu à son être le plus profond [...] » (TRN, 1574)

<sup>366</sup> « Alors, avec une douceur insupportable, l'eau de la nuit commença d'emplir Janine, submergea le froid, monta peu à peu du centre obscur de son être et déborda en flots ininterrompus jusqu'à sa bouche pleine de gémissements. L'instant d'après, le ciel entier s'étendait au-dessus d'elle, renversée sur la terre froide. » (TRN, 1575)

<sup>367</sup> NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie*, op.cit., p.184

que l'organisation du langage réorganise et enténébre) sont une seule et même chose regardée en même temps. Or, cette "chose regardée en même temps", nous ne pouvons en aucun cas la voir. »<sup>368</sup> Par le choix de la fiction, Camus met à distance l'évocation de l'événement fondateur, cette "fascination" devant ce que soudain les yeux voient et qui ne peut être regardé. Si la musique dionysiaque, selon Nietzsche, éveille la terreur et l'effroi, si elle favorise le dualisme des émotions en mêlant le plaisir et les cris de douleur, c'est parce que l'homme se lamente sur une irrémédiable perte, un "manque" dirait Quignard : « L'homme est celui à qui une image manque. »<sup>369</sup> L'homme dionysiaque est celui qui, abolissant le monde des apparences, saisit soudain, d'un regard lucide, l'essence des choses. Il a connu ce qu'il en est, l'action désormais lui répugne car elle ne peut rien modifier.<sup>370</sup> Ce n'est pas la réflexion, non, c'est la connaissance vraie, la vue exacte de l'effroyable réalité qui l'emporte sur tous les motifs d'action. S'approcher de cette image manquante, de cette vérité primitive est source d'effroi. L'homme, comme pétrifié, tombe dans une sorte de léthargie. Le rêve, le langage, l'art domptent, organisent et enténébrent cette terreur des origines.

### Horizontalité

L'abandon aux mystères orgiaques de la dissolution de l'être dans le monde suppose le renoncement à une verticalité tout apollinienne. L'être dionysiaque, dans son désir de fusion avec les éléments, dans son goût pour la satisfaction du désir et sa méconnaissance des principes axiomatiques structurant la société des hommes, affectionne la posture horizontale. « *Sur le rivage, c'est la chute dans le sable, abandonné au monde, rentré dans ma pesanteur de chair et d'os, abruti de soleil, avec, de loin en loin, un regard pour mes bras où les plaques de peau sèche découvrent, avec le glissement de l'eau, le duvet blond et la poussière de sel.* » (E, 57) Les rares sensations de plénitude éprouvées par Meursault sont liées à la posture horizontale, soit qu'il soit allongé dans son lit, fumant des cigarettes, soit qu'il repose sur le ventre de Marie, sentant le battement de son sang, soit qu'il s'abandonne à la brûlure du soleil sur une plage. L'horizontalité immobile est plénitude, sécurité, sérénité, la verticalité et le

<sup>368</sup> Pascal QUIGNARD, *Le sexe et l'effroi*, Gallimard, Folio, 1994, pp.9-10

<sup>369</sup> *Ibid.*, p.10

<sup>370</sup> NIETZSCHE, comparant l'homme dionysiaque à Hamlet écrit : « [...] tous deux ont saisi une fois d'un regard lucide l'essence des choses ; ils ont *connu* ce qu'il en est, l'action désormais leur répugne ; car leur action ne peut rien changer à l'être éternel des choses, ils trouvent ridicule ou injurieux qu'on leur demande de remettre d'aplomb un monde sorti de ses gonds. La connaissance tue l'action ; pour agir il faut être enveloppé du voile de l'illusion. », NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie*, op.cit., p.56

mouvement supposent une menace implicite, une rupture d'harmonie : c'est à l'instant où Meursault s'avance vers l'Arabe que la fatalité du meurtre s'inscrit dans le destin et que l'équilibre du monde est rompu.<sup>371</sup> André Abbou, lors d'une intervention au colloque de Beauvais consacré au lyrisme de Camus, relie la récurrence de la posture horizontale au souvenir de la mère, et plus précisément au souvenir d'un épisode retracé dans la nouvelle « Entre oui et non » extraite de *L'Envers et l'Endroit*. Un soir, la mère subit une agression. Le médecin conseille alors au fils de rester auprès de la pauvre femme traumatisée. « *Il s'allongea sur le lit, à côté d'elle, à même les couvertures. [...] Ce n'est que plus tard qu'il éprouva combien ils avaient été seuls en cette nuit. Seuls contre tous. Les "autres" dormaient à l'heure où tous deux respiraient la fièvre. [...] Il ne restait plus qu'un jardin de silence où croissaient parfois les gémissements de la malade. [...] Il avait fini par s'endormir. Non cependant sans emporter l'image désespérante et tendre d'une solitude à deux.* » (E, 27) Cette scène, selon Abbou, « doit être regardée comme initiatique, quasi originelle ».<sup>372</sup> La posture horizontale, le sommeil, l'abandon, la sensation d'être « *dépaysé* » (E, 27), étranger aux autres et à soi-même, tous ces éléments entrent dans la composition de l'excipit de *L'Étranger* où Meursault justement repense à sa mère : « *Je crois que j'ai dormi [...]. Des bruits de campagne montaient jusqu'à moi. Des odeurs de nuit, de terre<sup>373</sup> et de sel rafraîchissaient mes tempes. [...] À ce moment, et à la limite de la nuit, des sirènes ont hurlé. Elles annonçaient des départs pour un monde qui maintenant m'était à jamais indifférent. Pour la première fois depuis longtemps, j'ai pensé à maman.* » (TRN, 1221) Le refus de la verticalité, de l'agitation et même de la parole est un retour à cette unité fusionnelle avec la mère que l'enfant ou le jeune homme ressent comme un lieu d'abandon et de « *tendre indifférence* ». (TRN, 1221) « Les personnages de Camus, écrit Abbou, issus de la matrice maternelle, n'en finissent pas de prendre la pose immobile des corps abandonnés, exempts de pensée et tournés vers le ciel [...]. L'image maternelle ainsi forgée, se trouve placée en blason aux quatre coins de l'œuvre,

<sup>371</sup> « *J'ai fait quelques pas vers la source. [...] À cause de cette brûlure que je ne pouvais plus supporter, j'ai fait un pas en avant. Je savais que c'était stupide, que je ne me débarrasserais pas du soleil en me déplaçant d'un pas. Mais j'ai fait un pas, un seul pas en avant. Et cette fois, sans se soulever, l'Arabe a tiré son couteau qu'il m'a présenté dans le soleil.* » (TRN, 1168)

<sup>372</sup> André ABBOU, « Du goût de l'innocence à l'attente du supplice » in *Camus et le lyrisme*, Actes du colloque de Beauvais, 31 mai-1<sup>er</sup> juin 1996, organisé par la Société d'Études Camusiennes et le Centre d'Études du Roman et du Romanesque, Sedes, 1997, p.55

<sup>373</sup> Dans la nouvelle « Entre oui et non », le narrateur évoque également la présence de la terre et le monde est perçu depuis une fenêtre qui cloisonne l'espace : « *Et toujours le même soupir de la terre. [...] Le triangle de ciel que je vois de ma place est dépouillé des nuages du jour.* » (E, 27)

aux moments propices où opère la mythogénèse. Celle-ci s'exprime en des équivalences conceptuelles qui représentent les vertus cardinales de l'homme voulant échapper au tragique de l'histoire :

« — immobilité ; silence ; prostration = minéralité  
— minéralité = éternité = innocence = insensibilité = bonheur. »<sup>374</sup>

### Minéralisation

« *Priez votre Dieu qu'il vous fasse semblable à la pierre. C'est le bonheur qu'il prend pour lui, c'est le seul vrai bonheur. Faites comme lui, rendez-vous sourde à tous les cris, rejoignez la pierre pendant qu'il est temps.* » (TRN, 179) lance Martha, dans un cri de souffrance lucide. Le rêve de pétrification est une tentation ultime et désespérée de dissolution de l'être dans le grand corps de la nature. L'homme entend « *le cri de la pierre* » et contemple la réalité de sa précarité et d'une mort imminente. Il se livre tout entier à la force des éléments, à la violence d'un vent qui le polit, redessine ses contours, l'érode et le pétrifie. La pierre, c'est l'émergence d'une vérité qui nie l'esprit. À Djemila, face aux pierres et au silence, le poète contemple un monde qui nie l'homme. La tentation est, par l'abandon de la lutte, le désir de minéralité. Dans « *Le Minotaure* », décrivant Oran comme une cité minérale, « *une ville au visage de pierre* » dans un paysage « *irréel à force d'être minéral* » (TRN, 819), le poète s'exclame : « *Capitale de l'ennui, assiégée par l'innocence et la beauté, l'armée qui l'enserme a autant de soldats que de pierres. Dans la ville, et à certaines heures, pourtant, quelle tentation de passer à l'ennemi ! quelle tentation de s'identifier à ces pierres, de se confondre avec cet univers brûlant et impassible qui défie l'histoire et ses agitations !* » (TRN, 830) Le désir est alors, ni de créer, ni de détruire mais de « *ne ressembler à rien* » (*Ibid.*) L'excipit de *La Mort heureuse* annonce la force de ce désir : « *Et pierre parmi les pierres, il (Patrice) retourna dans la joie de son cœur à la vérité des mondes immobiles.* » (LMH, 204) Cette pierre figure ici la mort heureuse vécue comme un retour à la paix et au silence. Le personnage de Meursault peut, lui aussi, évoquer l'aspiration vers la minéralité par son goût de l'immobilité, son aspiration à se fondre dans le monde. Ce silence de Meursault<sup>375</sup> est celui de

<sup>374</sup> André ABBOU, « Du goût de l'innocence à l'attente du supplice » in *Camus et le lyrisme, op.cit.*, p.57

<sup>375</sup> SARTRE, dans son explication de *L'Étranger* remarquait que la première partie du roman aurait pu s'intituler "*Traduit du silence*", Explication de *L'Étranger*, in *Situations I*, Gallimard, 1947, p.103 Roland Barthes qualifie l'écriture dans *L'Étranger* comme une « absence idéale de style, [...] la façon d'exister d'un silence. », Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Éditions du Seuil, 1972, p.56



la pétrification, c'est-à-dire d'un état antérieur au *logos*, d'un état de joie simple, d'union avec la nature, de noces muettes avec le monde.<sup>376</sup> Mais la pierre peut également se laisser saisir, elle est « *douce comme un asphodèle*. » (E, 831) La porosité du minéral et du végétal permet un dépassement de la tentation stérile de la néantisation minérale. L'homme devient Atlas portant le monde. Il retrouve l'appétence de mouvement face à un horizon immense et ouvert à toutes les promesses. L'identification métaphorique de la montagne et d'un navire, le rêve d'un départ vers d'autres horizons est antinomique de la tentation de pétrification et rapproche le poète de la figure d'Ulysse que rien ne peut retenir.

### **Le sauvage**

« Que croyez-vous que les critiques français aient négligé dans votre œuvre ?

– *La part obscure, ce qu'il y a d'aveugle et d'instinctif en moi.* » (E, 1925)

Lors de son voyage en Amérique du Sud, Camus découvre l'exubérance d'un peuple proche d'une nature luxuriante. Dans une interview accordée à un journal local, il ose une comparaison entre Paris et Rio : « *Paris est une composition artistique et Rio est une création de la nature. C'est la différence qui existe entre un séduisant mannequin et une paysanne pleine de grâce naturelle.* » (*Diario de Pernambuco*, 21-07-49).<sup>377</sup> Entre deux conférences, l'auteur, les sens exacerbés par une recrudescence de sa maladie, fait quelques excursions dans le pays. Il est frappé par la « *mince armature moderne plaquée sur cet immense continent grouillant de forces naturelles et primitives* » (JV, 109) et émet l'hypothèse d'un possible avenir de la culture dans ce continent préservé de « *la bêtise mécanique* ». (JV, 92) En compagnie d'un acteur noir, il parcourt le pays, assiste à une *macumba*, mélange rituel de danses et de chants où les pratiques religieuses locales sont imprégnées de catholicisme. Dieu doit descendre en chacun des participants. On demande à Camus de décroiser ses bras pour permettre à l'esprit divin de pénétrer son corps. La danse devient violente, les jeunes filles en

---

<sup>376</sup> « L'amour de Meursault pour le silence peut être interprété dans le même sens : la recherche de l'union avec la nature. L'homme est séparé de la terre et des autres animaux, parce qu'il est doué du *logos*. Comme le langage est un phénomène humain et que Meursault veut retourner à la terre, il n'y a qu'à supprimer le langage ou le réduire au minimum. », Pierre NGUYEN-VAN-HUY, *La métaphysique du bonheur chez Albert Camus*, Baconnière, 1968, p.166

<sup>377</sup> Cité par F. BARTFELD, *Albert Camus, voyageur et conférencier, le voyage en Amérique du Sud*, Lettres modernes, Archives des Lettres Modernes, 1995, p.9

transe, tombent sur le sol. L'auteur est très impressionné par ce spectacle et y consacre de très nombreuses pages dans son journal. Il se lance quelques jours plus tard dans une nouvelle excursion à Iguape qui lui permet de mieux comprendre les coutumes d'un pays « où les sangs sont mélangés à tel point que l'âme en a perdu ses limites » et où règnent « l'indifférence et [les] sautes de sang ». (JV, 128) La route pour accéder à Iguape est longue et difficile. L'expédition traverse trois fleuves sur des bacs de fortune, roule de nuit sur des chemins défoncés et parvient à destination en pleine nuit. Le lendemain, Camus assiste à une procession. En tête du cortège, des hommes portent la statue du Christ. Des pèlerins de toutes races et de toutes couleurs les accompagnent.

L'auteur dans une nouvelle du recueil *L'Exil et le Royaume*, « La pierre qui pousse », retranscrit cette plongée dans le monde sauvage de la nature et des rites ancestraux. Le voyage nocturne évoque un retour vers des temps anciens, vers un monde où l'homme n'a pas sa place. La nébulosité dans laquelle se déroule le voyage favorise l'émergence d'une atmosphère inquiétante. L'isotopie de l'obscurité prédomine dans l'*incipit* de la nouvelle, plongeant ainsi le lecteur dans l'étrangeté.<sup>378</sup> L'eau est présente sous la forme d'un fleuve deviné dans la nuit par « un large mouvement d'obscurité, piqué d'écaillés brillantes ». (TRN, 1657) L'apposition métaphorique identifie le fleuve à un serpent. Un certain animisme domine la scène où chaque élément semble doué d'une vie propre, les étoiles tremblent, la nuit, à la façon d'un animal sauvage, est « farouche »... Inversement, les hommes se fondent dans le grand corps confus de la nature, dans le brouillard, dans les ombres de la nuit. La végétation envahit l'espace. Les forces de la nature, le surgissement puissant du fleuve, l'action des hommes proviennent d'une énergie commune. Ainsi, les passeurs, sur le bac, tendent leurs muscles pour élever la perche au-dessus de leur tête et la plonger dans la profondeur du fleuve et la vibration qui affleure sur la surface de leur corps crispé par l'effort semble provenir du fleuve.<sup>379</sup> La confusion des éléments génère une impossibilité d'identifier la source d'une sensation. La mer, présente sous la forme du fleuve qui s'élargit infiniment, se mêle à la forêt elle-même identifiée, par une catachrèse, à un océan puissant et envahissant.<sup>380</sup> Les effluves oppriment l'espace, le saturent

<sup>378</sup> « La zone d'ombre », « un large mouvement d'obscurité », « une nuit plus dense et figée », « La voiture et l'homme disparurent dans la nuit. », « les masses sombres de la forêt », « le ciel noir », « des ombres confuses », « l'obscurité de la forêt », « profondeurs de la nuit ». (TRN, 1657-1661)

<sup>379</sup> « Les grands nègres s'immobilisèrent, les mains au-dessus de leur tête, agrippées à l'extrémité des perches à peine enfoncées, mais les muscles tendus et parcourus d'un frémissement qui semblait venir de l'eau elle-même [...] ». (TRN, 1659)

<sup>380</sup> « Entre cet océan tout proche et cette mer végétale [...] ». (TRN, 1660)

et favorisent la confusion par une impossibilité d'en cerner l'origine : « *Une odeur fade, venue de l'eau ou du ciel spongieux, flottait. [...] La voiture roulait [...] au milieu d'une odeur molle et sucrée.* » (TRN, 1660-1661) Les eaux et la nuit se font lourdes, « *immenses et farouches.* » (TRN, 1660) La présence des animaux sauvages est furtive et menaçante, tels ces « *oiseaux aux yeux rouges* » qui apparaissent brusquement dans le halo des phares ou le « *feulement étrange [qui] leur parvenait des profondeurs de la nuit.* » (TRN, 1661) La poussière rouge d'une terre aride remplace la végétation tropicale. Le jour se lève sur un monde stérile et hostile où l'homme, peu à peu, se laisse pénétrer par les éléments qui l'envahissent, par le goût tenace de la poussière rouge dans la bouche.<sup>381</sup>

### **La « macumba », dithyrambe brésilien.**

L'homme occidental, D'Arrast dans la nouvelle, exemplifie la foi contemporaine des hommes dans les progrès techniques. Le maire qui reçoit l'ingénieur ne manque pas, dans un discours restitué au style indirect libre, de faire l'éloge du progrès et de la technique en exprimant sa très grande joie d'accueillir un homme qui va, par ses connaissances, maîtriser la force destructrice d'un fleuve dont les eaux envahissent le village : « *Commander aux eaux, dompter les fleuves, ah ! le grand métier, et sûrement les pauvres gens d'Iguape retiendraient le nom de M. l'ingénieur, et dans beaucoup d'années le prononceraient dans leurs prières.* » (TRN, 1663) L'homme civilisé, convaincu des bienfaits du progrès, est confronté à la bienveillance d'hommes naturellement bons immergés dans une nature qui les englobe sans les nier. Il découvre, avec fascination, le métissage des races et des religions dans des rites qui célèbrent avec violence le retour à l'animalité. Une femme « *remuant sa face animale abo(ie) sans arrêt.* » (TRN, 1676) La respiration se fait haletante, la tête semble se détacher du corps et le langage articulé laisse la place à « *un long cri collectif et incolore, sans respiration apparente, sans modulations, comme si les corps se nouaient tout entiers, muscles et nerfs, en une seule émission épuisante qui donnait enfin la parole en chacun d'eux à un être jusque-là absolument silencieux.* » (TRN, 1676) Les dieux antiques semblent ici renaître. À leurs côtés, les jeunes filles sont transformées en nymphes ou en déesses. Ainsi la figure de Diane chasseresse transparaît dans l'évocation de cette fille nubile « *vêtue d'une robe verte, (portant)*

---

<sup>381</sup> La métamorphose de l'être par l'envahissement de l'espace dans l'intime rappelle la figure du soldat dans « La femme adultère » dont l'identification avec le désert est réalisée par l'évocation d'une matière « *sèche et friable, un mélange de sable et d'os.* » (TRN, 1561)

*un chapeau de chasseresse (et qui tient) à la main un arc vert et jaune, muni de sa flèche, au bout de laquelle (est) embroché un oiseau multicolore.* » (TRN, 1677) La jeune fille, par son cri, devient oiseau. La cérémonie est rythmée par une musique incessante et enivrante, entêtante et captivante. La dépossession de l'être, le retour inouï à une animalité muselée, étouffée, niée dans nos sociétés modernes,<sup>382</sup> l'abandon extatique aux rythmes d'une musique frénétique, tout évoque le dithyrambe dionysiaque tel que l'évoque Nietzsche : « Dans le dithyrambe dionysiaque, l'homme est porté au paroxysme de ses facultés symboliques ; l'émotion inouïe qui exige de s'exprimer, c'est l'abolition du voile de Maïa, l'identification au génie de l'espèce, voire à la nature elle-même. À présent il faut exprimer en symboles l'être même de la nature ; un nouveau monde en symboles est requis, un symbolisme qui met en mouvement le corps entier, non pas le symbolisme des lèvres, du visage, de la parole, mais la danse totale qui agite de son rythme tous les membres. Aussi les autres forces symboliques de la musique, rythmique, dynamique et harmonie, croissent soudain avec impétuosité. Pour saisir ce déchaînement total de toutes les forces symboliques, il faut que l'homme soit parvenu à ce haut degré de dépouillement de soi qui cherche à s'exprimer symboliquement par ces forces. »<sup>383</sup> L'effet produit sur D'Arrast est un mélange de lassitude et de répulsion et de retenue<sup>384</sup> tant il est difficile et périlleux de supporter le renoncement aux limites d'un *ego* cloisonné par l'histoire, la politique, la philosophie. Plus tard, son désir de fuite se fera même

<sup>382</sup> Dans ses journaux, Camus consacre de longues pages à la restitution minutieuse de sa participation à une macumba à laquelle il a été convié. On y trouve déjà, notées de façon plus abrupte, plus directe, des allusions à la violence et à l'animalité. La femme aux allures de chien, dans la nouvelle, est noire ; elle est, dans les journaux, « une Blanche épaisse, au visage animal ». Elle « aboie sans arrêt, remuant la tête de droite à gauche. » La transe est telle qu'elle évoque de la manière la plus violente l'expérience d'un renoncement à la vérité de l'union du corps et de l'esprit qui constitue notre être au monde. La métaphore de la décapitation se retrouve dans les deux versions dans une phrase à peine remaniée : « La tête, elle, s'agite d'avant en arrière, littéralement décapitée. » (Journaux, 90) Dans la nouvelle, Camus écrit : « littéralement séparée d'un corps décapité. » (TRN, 1676) insistant donc davantage sur l'effet que sur le fait. On peut noter l'étrange insistance de l'emploi *a contrario* de l'adverbe *littéralement* puisqu'il s'agit de l'emploi d'une métaphore. L'auteur donne à voir un événement qui se situe dans un au-delà de la raison où le mot métaphorique est le plus apte à restituer cette étrange réalité à laquelle il lui a été donné d'assister comme par hasard.

<sup>383</sup> NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie*, op.cit., p.30

<sup>384</sup> Dans l'analyse du récit de CONRAD, *Heart of Darkness*, Dominique RABATÉ développe le concept de "retenue" : « Et cette retenue est sans doute ce qui fait notre humanité. Marlow affirme en effet à propos des hommes des premiers âges : "Non, ils n'étaient pas inhumains. Voyez-vous, c'était là le pire, le soupçon qu'on avait qu'ils n'étaient pas inhumains". (p.156) C'est là le déplacement radical qu'accomplit Conrad, précédant la révolution freudienne : la frontière même de la barbarie passe au centre de l'homme ; la barbarie est l'essence de l'homme... à condition que la "retenue" s'y ajoute. », Dominique RABATÉ, *Poétiques de la voix*, José Corti, Les Essais, 1999, p.191

plus intense.<sup>385</sup> Mais il s'agit bien pour lui de s'abandonner, de suivre de chemin vers l'inconnu qui figure une mystérieuse initiation. À la rationalité du technicien se substitue une approche mystérieuse et insolite d'un monde où intériorité et extériorité sont perméables. Dès les premiers contacts, il pressent l'étrangeté de son voyage, la nécessaire et fatale confrontation, « *dans ce monde sans âge* » (TRN, 1680), avec un au-delà de lui-même qui n'est autre que lui-même. « *Il attendait, dans la chaleur rouge des jours humides, sous le étoiles menues de la nuit, malgré les tâches qui étaient les siennes, les digues à bâtir, les routes à ouvrir, comme si le travail qu'il était venu faire n'était qu'un prétexte, l'occasion d'une surprise ou d'une rencontre qu'il n'imaginait même pas, mais qui l'aurait attendu, patiemment, au bout du monde.* » (TRN, 1668) Aux questions naïves de Socrate,<sup>386</sup> l'initiateur noir de l'ingénieur, celui-ci comprend l'inanité du monde occidental et la raison profonde pour laquelle il est parti n'y trouvant pas sa place. Il sait aussi que sa « retenue » le sépare de cette sauvagerie intérieure, qu'il ne peut s'abandonner, qu'il ne sait pas danser.

### **Procession et initiation**

Pourtant l'expérience initiatrice va bien avoir lieu. Elle est annoncée par une écrasante chaleur et un soleil dysphorique, celui qui aveugle Meursault au moment du meurtre de l'Arabe, celui qui fait fondre le goudron le jour de l'enterrement de sa mère.<sup>387</sup> D'abord spectateur muet et pétrifié du brusque ébranlement de la procession bruyante et bigarrée, il devient acteur, renouant, par la force irréprouvable d'un mouvement compassionnel, avec une puissance insoupçonnée. Lors de la procession, un homme appelé le coq parce qu'il est cuisinier sur un bateau, doit réaliser la promesse de porter une pierre de cinquante kilos pour remercier Jésus de l'avoir sauvé lors d'un naufrage. D'autres sont morts et lui a survécu. La souffrance d'un corps lesté d'une lourde charge est une expiation, non qu'il ait commis une faute mais pour la seule raison qu'il est vivant. D'Arrast, à cet instant, fait une allusion vague à un événement qui aurait pu également nécessiter une expiation.<sup>388</sup> Du haut du balcon où il

---

<sup>385</sup> « *La rue vide, aux maisons désertes, l'attirait et l'écoeurait à la fois. Il voulait fuir ce pays, il pensait en même temps à cette pierre énorme, il aurait voulu que cette épreuve fût finie* » (TRN, 1682)

<sup>386</sup> La démarche maïeutique est clairement suggérée par le choix du nom. Cependant la raison socratique est ici paradoxalement mise au service du sauvagement et de l'irrationnel.

<sup>387</sup> « *Une chaleur humide écrasait la ville et la forêt immobile.* », « *Le ciel, d'un bleu presque franc pesait au ras des premiers toits éteints.* », « *Des urubus jaunâtres dormaient, figés par la chaleur [...].* », « *La chaleur tombait verticalement et D'Arrast cherchait un coin d'ombre pour s'abriter.* », « *le soleil massif* ». (TRN, 1678-1680)

<sup>388</sup> « *Et toi, n'as-tu jamais appelé, fait une promesse ?* »

contemple, entouré des notables de la ville, l'explosion de joie frénétique de la foule, il aperçoit le coq, sa lourde pierre sur le dos puis le perd de vue. Il s'élançe alors dans la foule. C'est la première étape. Le coq est défiguré par l'effort et la douleur, transformé en animal écumant : « *Une sueur huileuse et sale couvrait son visage [...], sa barbe était pleine de filets de salive, une mousse brune et sèche cimentait ses lèvres. [...] La sueur jaillissait littéralement.* » (TRN, 1683) Sur son corps meurtri, le sang et la terre se mêlent, de sa bouche, aucun son humain ne sort mais un râle hagard. D'Arrast saisit la pierre, la pose sur son dos et quitte le chemin de l'église, s'éloigne du vacarme de la foule, retrouve le quartier du fleuve et jette dans la case du coq la lourde pierre. La puissance qu'il trouve en lui et l'impulsion irraisonnée de désobéir aux lois des hommes rapproche D'Arrast d'un faune indomptable. L'isotopie de la puissance prend place dans la retranscription de cette étape ultime sur la voie de l'initiation. L'homme avance d'un pas puissant et ferme. Quand il entre dans la case, il se redresse, « *énorme soudain* », il écoute monter en lui « *le flot d'une joie obscure et haletante qu'il ne pouvait pas nommer.* » (TRN, 1685) Cette joie innommable est l'ivresse dionysiaque qui précède ou excède le *logos*, qui est tenue enfermée dans chaque homme, c'est la part sauvage, la part obscure. C'est pourquoi D'Arrast est silencieux et réconcilié : il n'est plus séparé de lui-même par l'illusion de la civilisation.<sup>389</sup>

### La part obscure

Camus, c'est l'homme du soleil et de l'ombre. Les deux substantifs sont choisis par Roger Grenier pour intituler sa monographie sur Camus.<sup>390</sup> Si l'ombre c'est, dans une place de taureaux, le côté des nantis et de l'injustice sociale, c'est aussi la part obscure, la folie, le sol qui se dérobe sous les pieds, les peurs innommables, les pulsions incoercibles. Dans ses *Carnets*, l'auteur applique trois adjectifs à la vie de l'auteur des *Essais* : « *Montaigne : une vie*

---

- *Si, une fois, je crois.*

- *Dans un naufrage ?*

- *Si tu veux. » Et D'Arrast dégagea sa main brusquement. Mais au moment de tourner les talons, il rencontra le regard du coq. Il hésita puis sourit.*

« *Je puis te le dire, bien que ce soit sans importance. Quelqu'un allait mourir par ma faute. Il me semble que j'ai appelé.*

- *Tu as promis ?*

- *Non. J'aurai voulu promettre.* » (TRN, 1672)

Cet événement mystérieux fait penser à l'épisode du pont dans *La Chute*.

<sup>389</sup> Nous sommes alors confrontés à cet étrange paradoxe d'une littérature à la recherche de l'indicible, remontant vers les temps archaïques et qui trouve sa justification dans l'éloge du silence.

<sup>390</sup> Roger GRENIER, *Albert Camus, soleil et ombre*, Gallimard, Folio, 1987

*glissante, sombre et muette.* » (C II, 25) Le sombre, l'obscurité, c'est le royaume des morts où se rend Orphée à la recherche d'Eurydice. « Le chant surprend et suspend la mort », il ranime « la foule du limon noir et du roseau flétri ». <sup>391</sup> Il est la vie face à la mort des autres, il annonce, dans une vibration, la beauté terrifiante d'une incarnation promise à la disparition, à la dissolution, à la décomposition. Le lyrisme fait l'expérience de la fascination de la finitude et du vide en comblant la béance par l'atemporalité conceptuelle du *logos*. « La poésie lyrique est par excellence, écrit Maulpoix, le lieu où l'individu *articule* le plus directement le sentiment de sa finitude. Elle exprime l'être-là de l'homme, elle dit sa condition précaire, ses affections, ses désirs, ses angoisses. Entendu comme emportement, mouvement et gonflement inspiré de la parole, le lyrisme réplique à quelque urgence ou signal angoissant ; il trahit le souci qui dévore la créature de prendre de vitesse sa propre mort dans le langage, voire de combler le double abîme toujours béant en aval et en amont de son existence. » <sup>392</sup> L'homme prend place entre le mystère de la scène originelle et celui de la mort. Le verbe remplit la vacuité fatale d'une disparition inéluctable. Les pages se noircissent, les phrases s'allongent indéfiniment dans la terreur du point final. Le verbe poétique poursuit l'illusion d'un flot ininterrompu, perpétuel, incessant, éternel. Le lyrisme camusien a peur du vide. Pas de pages blanches marquées par quelques infimes stigmates. Des pages pleines, des lignes serrées, une écriture petite et nerveuse. <sup>393</sup>

Camus, malade des poumons, fumeur, sujet à des étouffements, transfère à l'écriture les pouvoirs magiques d'un verbe puissant, d'une respiration harmonieuse. <sup>394</sup> Le verbe poétique, c'est le désir d'exorciser la mort dans une relation médiatisée par les mots. Je chante, j'écris, je trace sur la feuille blanche ces marques d'encre qui me sont consubstantielles, donc j'existe, je vis dans cette respiration silencieuse, juste et ample. Paradoxalement, c'est en proclamant l'innocence d'une relation simple, limpide et silencieuse avec la mort que je m'approche d'une vérité qui me fascine et me terrifie. Comment dire l'indicible, comment faire face à l'impensable de la mort ? Camus affronte très tôt ces questions sans subir la menace stérile du silence, sans s'abandonner au fragmentaire, au laconique, à la brisure existentielle et

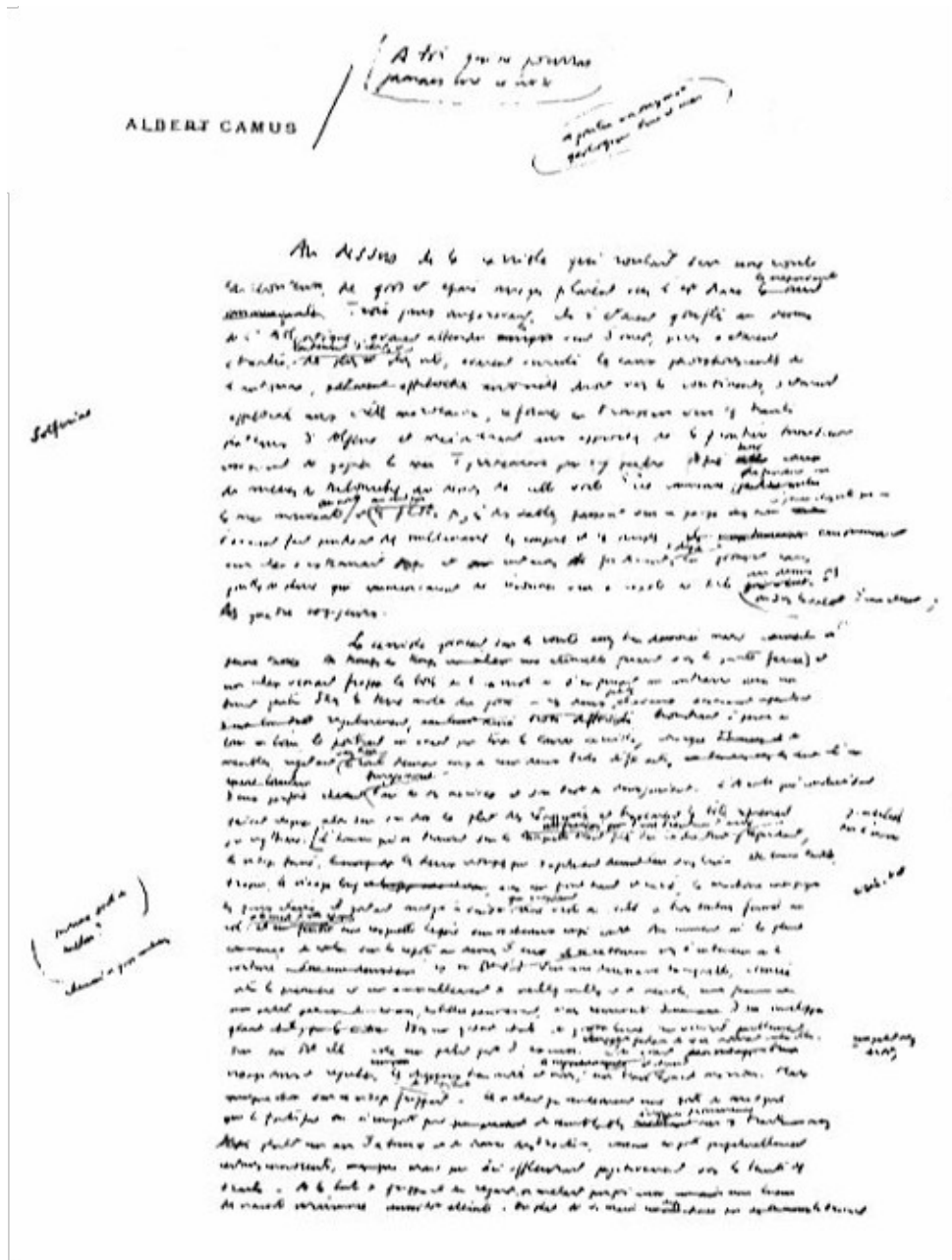
<sup>391</sup> MAULPOIX, *Du Lyrisme, op.cit.*, p.317

<sup>392</sup> MAULPOIX, *Du Lyrisme, op.cit.*, pp.317-318

<sup>393</sup> Voir fac-similé page suivante.

<sup>394</sup> « *Le style d'un artiste*, explique Camus, *c'est une respiration qui n'apporte pas seulement la quantité d'air nécessaire aux poumons. C'est celle qui l'apporte d'une certaine manière, pour que l'air soit le plus profitable, le plus agréable. [...] Je n'ai qu'une certitude : mon besoin d'être ému pour bien écrire.* », « Présent à la vie, étranger à la mort (Pages de Journal) », in *Hommage à Albert Camus, op.cit.*, p.440

esthétique. Il continue de remplir des pages de phrases longues qui célèbrent innocemment les vertus du silence. Le paradoxe de communiquer l'incommunicable, de chanter, dans un lyrisme généreux, la vérité des pierres muettes ne constitue pas un obstacle. Il répond à une urgence, fait la difficile expérience des limites ; il respire dans un souffle intérieur, il écrit et seul le crissement de la plume frémit dans la palpitation fragile de la vie fugace.



Fac-similé du manuscrit de l'incipit du Premier homme.



Le sombre, c'est aussi ce qui glisse, c'est la menace de la folie, la fascination du basculement, de la chute, du mouvement qui précipite vers un lieu où la vérité éblouit, brûle les ailes et détruit. La tentation d'une catalepsie finale où tout se réunit et s'embrase dans une épreuve ultime. Le point de fusion de l'extase et de la folie, l'instant où le fou, le sage et le saint sont anéantis dans un embrasement définitif. Grenier nous rappelle que lorsque Camus se rend à Turin en 1954, « c'est en pensant que c'est la ville où Nietzsche perdit la raison, où il tomba en sanglotant dans les bras de son ami Overbeck. On connaît la légende selon laquelle Nietzsche, le visage noyé de larmes, se jette au cou d'un cheval de fiacre battu par son cocher. » Grenier évoque également un épisode de *Crime et Châtiment* au cours duquel Raskolnikov fait un long rêve : « [...] il est enfant et il voit, impuissant, des ivrognes battre à mort une pauvre vieille petite jument. Il l'étreint, pleure, l'embrasse. Je ne peux m'empêcher d'être frappé par l'analogie des deux scènes où l'on retrouve les deux écrivains qui, avec Melville, comptent le plus pour Camus. »<sup>395</sup> Ces deux basculements provenant d'un brusque renversement des valeurs attirent Camus dans leur inertie.

Dans le dernier chapitre écrit du *Premier homme*, la part obscure est appréhendée en termes de pétrographie allégorique, de stratigraphie imaginaire où l'homme, à l'instar du globe terrestre recèle, dans ses profondeurs, « *des eaux profondes qui [...], du fond des labyrinthes rocheux, n'ont jamais vu la lumière du jour et reflètent cependant une lueur sourde, on ne sait d'où venue* ». L'intériorité mystérieuse devient « *centre rougeoyant de la terre* » alimenté par une lumière qui parcourt de tortueux chemins pour nourrir l'ardent magma enfoui. Cette descente dans les profondeurs souterraines figure le parcours orphique à la différence que le gouffre est clairement assimilé à l'intériorité humaine dont l'obscurité rougeoyante se nourrit de la lumière du jour. L'interaction entre l'extérieur et l'intérieur détermine l'être, donne la couleur et la forme de ses aspirations, de ses rêves, de ses fantasmes, de ses nostalgies<sup>396</sup> et finit par s'annihiler dans une identification entre l'intériorité métaphorique et le paysage vrai

---

<sup>395</sup> Roger GRENIER, *Albert Camus, soleil et ombre*, Gallimard, Folio, 1987, pp.25-26

<sup>396</sup> « *Et ce mouvement aveugle en lui, qui n'avait jamais cessé, qu'il éprouvait encore maintenant, feu noir enfoui en lui comme un de ces feux de tourbe éteints à la surface mais dont la combustion reste à l'intérieur; déplaçant les fissures extérieures de la tourbe et ces grossiers remous végétaux, de sorte que la surface boueuse a les mêmes mouvements que la tourbe des marais, et de ces ondulations épaisses et insensibles naissaient encore en lui, jour après jour, les plus violents et les plus terribles de ses désirs comme ses angoisses désertiques, ses nostalgies le plus fécondes, ses brusques exigences de nudité et de sobriété, son aspiration à n'être rien aussi, [...]* » (LPH, 258-259) La période se poursuit sur trois pages enchaînant l'intériorité obscure de l'être, la terre vraie d'Algérie et la présence menaçante des Arabes dans une même unité phrastique.

de son enfance : « [...] *oui ce mouvement obscur à travers toutes ces années s'accordait à cet immense pays autour de lui dont, tout enfant, il avait senti la pesée avec l'immense mer devant lui, et derrière lui cet espace interminable de montagnes, de plateaux et de désert qu'on appelait l'intérieur [...].* » (LPH, 257) Les mouvements invisibles d'une intériorité d'abord exemplifiée par les profondeurs terrestres se résorbent dans la réalité de la terre algérienne qui, à son tour devient une métaphore, par la toponymie, de l'intériorité. Dans la même unité phrastique, l'obscurité prend la figure de l'Arabe, « *danger permanent* ». (LPH, 257) L'autre, l'autochtone, apparaît comme un ennemi, celui dont on se méfie, celui dont on a peur. Alors, on se calfeutre à l'instar de la tante qui « *passait au moment du coucher pour voir si on avait bien tiré les énormes verrous sur les volets de bois plein et épais [...].* » (*Ibid.*) Mais, dans le même temps, cet étranger est admiré, comme un noble seigneur dans un pays « *où la loi de la force régnait encore et où la justice était faite pour châtier impitoyablement ce que les mœurs n'avaient pu prévenir [...].* » (*Ibid.*) L'obscur n'est ici pas tant le renversement des valeurs que l'ambivalence, la coexistence de sentiments antithétiques. Ce peuple est « *attirant et inquiétant, proche et séparé.* » (*Ibid.*) La peur est liée à la multitude, les Arabes apparaissent nombreux, concentrés.<sup>397</sup> L'opposition se concrétise dans le récit d'une bagarre avec un de ces arabes en bleu de chauffe qui fait surgir l'image de la victime de Meursault. L'obscur, c'est le désir informulé de tuer l'autre, l'étranger, celui qui est différent de soi, qu'on admire et dont on a peur, qui est le frère et le pire ennemi.

Les « *désirs obscurs* » (LPH, 259) sont intimement liés au corps, aux sensations olfactives qui éveillent l'animalité tapie au fond de l'être, garrottée par la morale et la bienséance. Aux fragrances enivrantes du jasmin, du chèvrefeuille ou de l'eau de Cologne se mêlent « *l'odeur surie des cabinets [...], celle des grandes salles de classe froides [...]* », (*Ibid.*) celle, plus troublante encore, des camarades, l'effluve de la chair, le relent de la laine ou d'un vêtement mouillé, l'exhalaison d'un rouge à lèvres. Les appétences s'animent, débordent, emportent l'enfant dans une tourmente incoercible, une fulgurance soudaine des sens. Une ardeur affamée l'identifie aux « *chiens qui entrent dans une maison où a passé une femelle en chasse* » (*Ibid.*) L'homme devient un cri brutal, une transpiration âcre dans la poussière, il défaille au contact d'une main, d'une épaule dans l'ivresse infinie du désir

<sup>397</sup> « [...] *ils étaient si nombreux dans les quartiers où ils étaient concentrés, si nombreux que par leur seul nombre, bien que résignés et fatigués, ils faisaient planer une menace invisible qu'on reniflait dans l'air des rues certains soirs [...]* » (LPH, 257-258)

inconnu de confondre les chairs, de prendre, de posséder, de pénétrer. Surgit alors la figure maternelle, la femme que l'on désire et que l'on ne peut toucher et la satisfaction maladroite de désirs confus, dans les odeurs les plus fortes et les plus animales ou auprès « *du chien Brillant quand il s'allongeait contre lui au soleil et qu'il respirait sa forte odeur de poils* ». (LPH, 260) Dans cette obscurité caverneuse, l'auteur recherche, comme à tâtons, l'intime trouble, puissant, lointain et immédiatement présent. Il poursuit inlassablement, les yeux bandés comme pour mieux les retourner vers l'intime, sa force et sa vérité identitaires dans la nébulosité du souvenir et les lumineuses ténèbres de la métaphore. Il cherche la source des instincts vitaux, de l'avidité face à la vie, de la soif inextinguible. Le lyrisme dionysiaque de l'obscurité, tourné vers l'apologie de la vie généreuse, inlassable, jaillissante se révèle, par l'ironie du sort, testament posthume.<sup>398</sup>

L'obscurité des profondeurs est magma en feu, désirs inexprimables, instincts de vie et pulsions de mort, elle est le centre, la source, l'origine, l'indifférenciation primitive, la latence animale. Elle est le Minotaure dans le labyrinthe mythique. En Grèce, Zeus a coutume de se métamorphoser en taureau pour séduire les mortelles. Minos, le roi légendaire de Crète, est le fils de Zeus taureau et d'Europe. Sa femme Parsiphaé se donne à un taureau issu des vagues, des profondeurs de l'inconscient, d'un royaume à connotation maternelle.<sup>399</sup> Le Minotaure est le fils de Parsiphaé. Thésée, dans un parcours initiatique au cœur des méandres du labyrinthe, tue le monstre dévoreur de jeunes gens et de jeunes filles. Le labyrinthe figure l'unité primordiale éclatée. En son centre, le Minotaure est la force vitale intacte, la sauvagerie originelle. Thésée, avec l'aide d'Ariane, est la victoire de la conscience humaine sur la férocité bestiale. Les villes labyrinthiques dans l'œuvre de Camus exemplifient la diffraction dysphorique, l'éclatement, la brisure kaléidoscopique, mais aussi le dévoilement par éclats lumineux de vérités intérieures, de plaisirs authentiques et primaires.

---

<sup>398</sup> Camus meurt brutalement comme on le sait après avoir écrit ces ultimes mots : « [...] *lui comme une lame solitaire et toujours vibrante destinée à être brisée d'un coup et à jamais, une pure passion de vivre affrontée à une mort totale, sentait aujourd'hui la vie, la jeunesse, les être lui échapper, sans pouvoir les sauver en rien, et abandonné seulement à l'espoir aveugle que cette force obscure qui pendant tant d'années l'avait soulevé au-dessus des jours, nourri sans mesure, égale aux plus dures des circonstances, lui fournirait aussi, et de la même générosité inlassable qu'elle lui avait donné des raisons de vivre, des raisons de vieillir et de mourir sans révolte.* » (LPH, 261)

<sup>399</sup> On renoue avec les plus antiques *synopsis* de souveraineté où le roi taureau doit s'accoupler avec le principe féminin et représente les idées primordiales de fertilité, de mort et de renaissance.

### **Innocence et culpabilité : de Caligula à Don Juan**

« *L'artiste tragique n'est pas un pessimiste. Il dit oui à tout ce qui est problématique et terrible. (Crépuscule des Idoles)* » (C I, 174)

Tout accepter, c'est accepter également, non seulement la part obscure de l'être, mais également sa part maléfique, pernicieuse, nuisible. C'est l'attrait de la démesure, le goût du sang et de la sueur, l'instinct de puissance et de domination, l'amour de la fatalité tragique. La voix poétique n'est pas une voix morale, édifiante. Depuis Baudelaire, elle chante la beauté du mal. Avant la fracassante déclaration nietzschéenne, Baudelaire, dans « Le coucher du soleil », poursuit un Dieu qui se retire. Le mal romantique se transforme en spleen et déplace son siège du cœur vers la rate. L'énergie nouvelle est celle d'un soleil noir. Le beau et le bien ne vont plus ensemble. « Il s'agira d'extraire la beauté du mal. »<sup>400</sup> L'individu perd l'indétermination originelle avec effroi et mélancolie,<sup>401</sup> il devient une cloche fêlée, un rebelle qui répond avec délices aux propositions du serpent qui glisse et ondule comme un corps langoureux. L'être n'est plus unifié, il est brisé par la faute originelle, qu'elle soit inscrite dans la culture judéo-chrétienne ou dans la mythologie grecque. L'homme est voué à la fracture par un mal inéluctable. Maulpoix, commentant le vers de Baudelaire « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans » explique : « Ce premier vers définit très précisément le statut du sujet baudelairien, à la fois fatalement lié et tragiquement séparé. Fatalement lié, car il transporte dans son cerveau fiévreux tout le savoir, les péchés, le vécu du monde, et séparé car ce statut quasi christique fait de lui un être sacrifié, hors temps, hors monde, comme l'emblème ou l'incarnation de la mélancolie. »<sup>402</sup> Le sujet est désormais à la fois le réceptacle confus d'un monde vieillissant et, séquelle d'une brisure, il est « parcellisé et dégradé ».<sup>403</sup> La parole poétique apparaît désormais comme « une réponse à une parole coupée, perdue, raturée, oubliée qui serait la parole de la vérité et de l'identité. »<sup>404</sup> Le poète tire sa force de sa « décréance ».<sup>405</sup> Le désespoir devient une énergie. À Jean-Claude Brisville, Camus, peu avant

<sup>400</sup> MAULPOIX, *Du Lyrisme, op.cit.*, p.88

<sup>401</sup> « J'ai peur du sommeil comme on a peur d'un grand trou / Tout plein de vague horreur, menant on ne sait où ; Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres, / Et mon esprit, toujours de vertige hanté, / Jalouse du néant l'insensibilité. – Ah ! ne jamais sortir des Nombres et des Êtres ! », BAUDELAIRE, *op.cit.*, p.143

<sup>402</sup> MAULPOIX, *Du Lyrisme, op.cit.*, p.104

<sup>403</sup> MAULPOIX, *Du Lyrisme, op.cit.*, p.105

<sup>404</sup> MAULPOIX, *Du Lyrisme, op.cit.*, p.106

<sup>405</sup> Michel DEGUY, *La Raison poétique*, Éditions Galilée, 2000, p.60

sa mort, citait Nietzsche : « *"En une surabondance de forces vivifiantes et réparatrices, les malheurs même ont un éclat solaire et engendrent leur propre consolation", dit Nietzsche. C'est vrai, je le sais, je l'ai éprouvé.* » (E, 1924) Caligula et Don Juan exemplifient, dans l'œuvre de Camus, cette énergie jubilatoire et menaçante, cette vitalité qui se délite, chez Don Juan, dans un corps dépravé, usé, jamais rédimé.

### Caligula, éclat maudit

J'examine en détail ici la pièce *Caligula*<sup>406</sup> qui met en scène l'homme dionysiaque dans toutes ses dimensions et ses tentations. L'empereur romain agit en effet à la frontière de la jouissance jubilatoire et de la jouissance morbide et mortifère dans un au-delà des valeurs structurantes et rassurantes, leur préférant ardemment une périlleuse confusion. L'éclat solaire du malheur vivifiant illumine d'un éclat obscur la figure de Caligula qui vit, jusqu'à la démesure, la passion désespérée d'une existence qu'il sait absurde. Proche de la folie d'Hamlet et de Lorenzaccio, il renoue avec la joie nietzschéenne de l'exaltation dionysiaque.

L'exaltation de la cruauté est une nécessité née d'une extase lucide. Dans ses *Carnets*, Camus note : « Ce qui me plaît : *porter sa lucidité dans l'extase.* » (C I, 59) L'action est déclenchée par un événement dont la brutalité éveille en l'homme ce que l'habitude maintient dans un sommeil stérile, atone et mensonger. Caligula est confronté à la mort de sa sœur et amante, Drusilla.<sup>407</sup> Le corps aimé, à la douceur parfumée et enivrante, n'est plus promesse de jubilation mais certitude de décomposition.<sup>408</sup> L'insupportable clairvoyance née de cette vérité liminaire plonge l'empereur dans l'obscur labyrinthe de la part maudite. La cruauté surgit de la lucidité qui exige corollairement « rigueur, application et décision implacable, détermination

<sup>406</sup> La pièce est examinée dans ses deux versions, celle de jeunesse, non datée, et celle remaniée en 1958.

<sup>407</sup> En janvier 1937, Camus intitule sa pièce : *Caligula ou le sens de la mort*, (C I, 43) En juillet de la même année, il note dans ses *Carnets* un court dialogue dans lequel Caligula confie l'amère suprématie de la mort : « *Révolution, gloire, amour et mort. Que me fait cela au prix de ce quelque chose en moi, si grave et si vrai ? - Et quoi ? - Ce lourd cheminement de larmes, dit-il, qui fait tout mon goût de la mort.* » (C I, 58) Ce goût de mort dans la bouche est repris dans la scène 11 de l'acte I : « *Oh, Caesonia, je savais qu'on pouvait être désespéré, mais j'ignorais ce que ce mot voulait dire. Je croyais comme tout le monde que c'était une maladie de l'âme. Mais non, c'est le corps qui souffre. Ma peau me fait mal, ma poitrine, mes membres. J'ai la tête creuse et le cœur soulevé. Et le plus affreux, c'est ce goût dans la bouche. Ni sang, ni mort, ni fièvre, mais tout cela à la fois. Il suffit que je remue la langue pour que tout redevienne noir et que les êtres me répugnent.* » (TRN, 26) L'expérience de la maladie a certainement donné à ces propos une vérité intime.

<sup>408</sup> Dans les premières versions de sa pièce, Camus accorde une place plus importante à la double évocation du bonheur sensuel et fusionnel partagé avec Drusilla et à la fascination de la décomposition : « *Ce qu'il me faut, c'est un corps, une femme avec des bras et des odeurs d'amour. [...] Et pourtant voici le plus douloureux : de ce soir-là, c'est tout ce qui me reste : le souvenir et sa pourriture.* » (TRN, 1759)

absolue. »<sup>409</sup> « La cruauté est avant tout lucide » écrit Artaud. « C'est une sorte de direction rigide, la soumission à une nécessité. Pas de cruauté sans conscience, sans une sorte de conscience appliquée. C'est la conscience qui donne à l'exercice de tout acte de vie sa couleur de sang, sa nuance cruelle, puisqu'il est entendu que la vie, c'est toujours la mort de quelqu'un. »<sup>410</sup> Camus considère Caligula comme « *un tyran intelligent, dont les mobiles semblaient à la fois singuliers et profonds.* » (TRN, 1750) Il inquiète, au sens étymologique du terme. Il refuse les compromis, les mensonges, les petits arrangements avec la vie : « *Très peu pour toi* » (TRN, 1754) fait-il dire à son personnage en stigmatisant, par l'apostrophe, le dédoublement emblématisé par le miroir, non pas signe de la contemplation narcissique mais indice de l'éveil de la conscience. Alors qu'il portait le cadavre de la femme aimée sur son dos, l'homme qui a vécu dans l'innocence du bonheur et dans la jouissance infinie est mort d'avoir compris que les hommes mouraient sans être heureux.<sup>411</sup> À ce constat absurde, Caligula oppose des postures d'exigence et de vérité, d'indépendance et de lucidité qui se heurtent au principe de réalité, et plus particulièrement à la vie et au bonheur d'autrui. L'application implacable d'un raisonnement à la fois logique et monstrueux plonge l'empereur dans cette cruauté évoquée par Artaud : « *Au demeurant, moi, j'ai décidé d'être logique et puisque j'ai le pouvoir, vous allez voir ce que la logique va vous coûter. J'exterminerai les contradicteurs et les contradictions.* » (TRN, 22-23) Nietzscheen, Caligula goûte les plaisirs vertigineux d'une épouvantable liberté et conquiert « *la divine clairvoyance du solitaire.* » (TRN, 106)

<sup>409</sup> Antonin ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Folio essais, 1964, p.156

<sup>410</sup> *Ibid.*, p.159

<sup>411</sup> « *J'ai couru, tu sais. Je reviens de loin ! Je la portais sur mon dos. Elle vivante, loin de son cadavre au visage d'étrangère. Elle était lourde et tiède. C'était un corps, sa vérité chaude et souple. Elle était encore à moi et elle m'aimait sur cette terre. — Mais j'ai beaucoup à faire. Il faut encore que je l'emmène loin, dans cette campagne qu'elle aimait.* » (TRN, 1754) Cet homme cheminant avec un cadavre sur le dos évoque la figure de Zarathoustra, qui, juste avant son existence prédicative, a également mené, sur son dos, le cadavre d'un funambule, mort d'une chute provoquée par la violence d'un grand gars bariolé qui avait l'air d'un paillasse et qui agresse verbalement le saltimbanque. Zarathoustra voit l'homme lâcher la corde et tomber dans le vide. Il promet à l'agonisant, non pas la résurrection, mais la paix d'une sépulture naturelle. Il dépose l'homme dans un arbre creux, à l'abri des loups et comprends qu'il doit désormais tendre à son but, poursuivre sa route, parler, non plus au peuple mais aux solitaires. NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra*, in *Œuvres*, Flammarion, Mille & Une pages, 2000, pp.335-340 Caligula, lui aussi, esquisse un chemin existentiel, ébauche une posture à l'instant précis où le corps refroidi place l'homme devant l'inacceptable et la nécessité d'une réaction.

**Éros, Thanatos**

« Tout ce qui est dans l'amour, dans le crime, dans la guerre, ou dans la folie, il faut que le théâtre nous le rende, s'il veut retrouver sa nécessité. [...] En un mot, nous croyons qu'il y a, dans ce qu'on appelle la poésie, des forces vives, et que l'image d'un crime présentée dans les conditions théâtrales requises est pour l'esprit quelque chose d'infiniment plus redoutable que ce même crime réalisé. » Artaud explique que la représentation théâtrale d'un crime, par l'effet cathartique, a davantage d'impact sur la sensibilité qu'un crime commis dans la réalité. Le théâtre de la cruauté doit toucher les sens par une « espèce de morsure concrète ». <sup>412</sup> Même si on a tué sur scène bien avant Camus ou Artaud, le choix de la représentation d'actions violentes représentées sur la scène s'inscrit dans une esthétique ontologique que l'auteur du Théâtre de la cruauté conceptualise dans son court essai. Caligula, dans un raisonnement sophiste, accuse Mereia de boire un contre-poison commettant ainsi un double crime : soupçonner l'empereur ou s'opposer à la toute puissance de sa volonté. Il décide donc de le condamner sur le champ à boire un poison. L'homme, saisi par l'effroi devant l'imminence de sa mort, « *se rapetisse* », « *secoué de sanglots, il refuse de la tête* ». Caligula commet, sur la scène, un acte d'une violence aussi inouïe que subite : « *Mereia tente alors de s'enfuir. Mais Caligula, d'un bond sauvage, l'atteint au milieu de la scène, le jette sur un siège bas et, après une lutte de quelques instants, lui enfonce la fiole entre les dents et la brise à coups de poing. Après quelques soubresauts, le visage plein d'eau et de sang, Mereia meurt.* » (TRN, 51) À la fin de la pièce, Caligula étrangle sa maîtresse Caesonia en discourant sur les vertus de la solitude extrême. Il goûte cyniquement la joie des crimes impunis et constate le règne absolu du sang et du mépris. Avec une logique implacable, il accompagne ses paroles d'un geste de strangulation qui tue, lentement, et sous les yeux des spectateurs, la femme qui conservait pour l'empereur des sentiments d'attachement et de tendresse. Cette même implacable logique, intimement liée aux exigences du théâtre de la cruauté conduit au meurtre de l'empereur. Hélicon reçoit les premiers coups de couteau dans le dos. Puis Caligula est frappé, de dos par un premier patricien, puis de face par Cherea. <sup>413</sup> Le bruit des armes, le mouvement furtif des

<sup>412</sup> ARTAUD, *Le théâtre et son double, op.cit.*, pp.132-133

<sup>413</sup> Roger QUILLIOT observe que Camus a modifié le personnage de Cherea. Chez Suétone, il était tribun d'une cohorte prétorienne, que Caius, sans considération pour son âge avancé, avait coutume de stigmatiser par toutes sortes d'outrages, comme un homme mou et efféminé. Le Cherea de l'histoire blesse Caligula au cou, par derrière. Camus laisse ce soin au vieux patricien, tandis que son Cherea frappe en pleine figure, avec son habituelle loyauté. (TRN, 1744) La valorisation de Cherea répond à un souci d'opposer des valeurs apolliniennes à la démesure dionysiaque de Caligula.

conjurés, les coups de couteaux portés dans l'indifférenciation d'un meurtre collectif entrent en résonance avec l'action de Caligula qui « *se relève, prend un siège bas dans la main et approche du miroir en soufflant. Il s'observe, simule un bond en avant, et devant le mouvement symétrique de son double dans la glace, lance son siège à toute volée en hurlant. [...] Le miroir se brise.* » On entend le rire fou de Caligula se transformer en hoquets et « *riant, râlant, [il] hurle : Je suis encore vivant !* » (TRN, 108)

Cette vitalité débordante se manifeste dans les caprices sexuels, qui, loin d'égaliser ceux d'Héliogabale tels que les décrit, reprenant le récit d'Artaud, Michel Onfray dans *La Sculpture de soi*, sont le signe d'un abandon aux forces dionysiaques. Certes les excès sexuels de Caligula sont empruntés à Suétone. Camus n'a rien ajouté et les mœurs romaines ne sont pas avares d'excentricités, de débordements, de frasques, de bizarreries, de déviances. Suétone évoque les amours incestueuses de Caligula avec ses sœurs et notamment avec Drusilla : « et devant tout le monde, à table, il les faisait passer tour à tour au-dessous de lui, tandis que sa femme se tenait au-dessus. En ce qui concerne Drusilla, on croit qu'il la déflora quand il portait encore la prétexte... Plus tard, il l'enleva au consulaire Lucius Casius Longinus qui l'avait épousée, et la traita publiquement comme sa femme légitime. » (TRN, 1741-1742) De même la femme de Mucius correspond, chez Suétone, à Livia Orestilla, épouse de Pison, dont Caligula abuse alors qu'il assistait au festin nuptial. Suétone précise : « Parmi les femmes de condition illustre il n'y en eut guère qu'il respecta : la plupart du temps, il les invitait à dîner avec leurs maris, puis, lorsqu'elles passaient devant lui, il les examinaient lentement, avec attention, à la manière des marchands d'esclaves, en leur relevant même la tête avec la main si elles la baissaient par pudeur ; ensuite, il sortait de la salle à manger autant de fois qu'il lui plaisait, emmenant celle qui avait ses préférences, et quand il revenait quelque temps après, avec toutes les marques de la débauche, il louait ou critiquait ouvertement, point par point, ce qu'il avait trouvé d'agréable ou de défectueux dans la personne de chacune et dans ses rapports avec lui. » (TRN, 1742) La cruauté de l'action de Caligula qui enlève sa femme à Mucius pour satisfaire quelque désir naturel est souligné par Cherea qui constate, à l'intention particulière du mari outragé, qu'il n'est pas de « *passion profonde sans quelque cruauté* ». (TRN, 1743) Hélicon renchérit : « *Ni d'amour sans un brin de viol* ». (TRN, 1744) Le dialogue stichomythique entre Cherea, Caesonia, les Patriciens est délibérément suggestif. Il y est question de la vigueur de Caligula et de son besoin de distraction. Camus ajoutait, dans



une version antérieure, qu'il était évident que l'action se passait ailleurs. Le cynisme était plus prégnant dans les premières versions où, fidèle à son modèle antique, Caligula, au moment où il rend sa femme à Mucius, précise : « *Un point sombre cependant : les reins sont faibles. Oui, les reins. Ils ne répondent pas en quelque sorte. (Mucius, pâle, s'est levé.) Ah ! tu ne me crois pas ! Au fait, tu as peut-être raison. J'en ai jugé un peu rapidement. Je vais voir. / Signe. La femme suit.* » (TRN, 1768)<sup>414</sup> La satisfaction du désir est, pour le cynique, comme pour Caligula, l'assurance de la liberté, la certitude de n'être pas asservi. La culpabilité liée à la pratique du plaisir est largement redevable à la suprématie de la morale judéo-chrétienne. Les caprices sexuels de Caligula sont le signe dionysiaque d'une nature débordante, d'une vitalité égale à celle d'un satyre antique, d'un faune des forêts obscures. C'est la part sauvage de l'empereur qui surgit, dès sa première apparition sur scène. Il a disparu trois jours et trois nuits, errant dans les forêts profondes et obscures. Quand il réapparaît, il est une résurgence dionysiaque, il est un faune sauvage et délirant. Il a franchi les limites de la bienséance, de la mesure, il a traversé des écrans invisibles aux yeux des ignorants, il se situe « par delà le bien et le mal ».<sup>415</sup> La nuit, il continue d'errer dans les couloirs obscurs et labyrinthiques de son palais tel le minotaure avide de dévorer de jeunes corps graciles.

### « **Le dispendieux et l'économe** »

Caligula, à l'instar de la figure onfrienne du condottiere, est un homme prodigue : « Il y a un profond amour du désordre chez celui qui préfère la dépense à l'épargne, une volonté délibérée d'élire Dionysos contre Apollon. Dissiper, consommer et consumer, dilapider, gaspiller ont à voir avec la démesure, la force qui cherche à déborder, la fête. Le don n'épuise

<sup>414</sup> Les pratiques sexuelles de Caligula s'inscrivent dans le cynisme grec. Diogène « satisfaisait ses besoins sexuels avec la même simplicité que se désirs alimentaires – avec le mèle flegme aussi. Sur la place publique, se gaussant des effarouchés, quand une partenaire lui faisait défaut, il soignait tout particulièrement son plaisir solitaire avec les méthodes qu'on sait. Joignant sa parole au geste, il se mettait en frais d'un aphorisme de son choix : "Si seulement je pouvais en me frottant le ventre, mettre un terme à ma faim et à mes besoins." Sœur en philosophie des cyniques les plus populaires, Hipparchia n'hésitait pas à mettre en scène sa sexualité [...]. Sibyllin, Sextus Empiricus rapporte l'anecdote : "Les hommes, par exemple, se retirent dans le privé pour avoir commerce avec leur femme, alors que Cratès le faisait en public avec Hipparchia." », Michel ONFRAY, *Cynismes*, Éditions Grasset & Fasquelle, Le Livre de Poche, Biblio Essais, 1990, pp.31-32 Caligula, dans la pièce, se retire pour satisfaire ses désirs. Dans la réalité historique, il pouvait se retirer en un lieu privé ou satisfaire ses pulsions publiquement, dans des moments de festins ou d'orgies.

<sup>415</sup> À l'apparition de Caligula à la scène 3 de l'acte I, Camus précise dans les didascalies : « *Caligula entre furtivement par la gauche. Il a l'air égaré, il est sale, il a les cheveux pleins d'eau et les jambes souillées.* » On apprend également qu'il semble avoir perdu l'art de l'élocution claire et raisonnable caractéristique de l'homme civilisé puisque, face au reflet de son visage dans le miroir, il « *grommelle des paroles indistinctes [...]* » (TRN, 1413)

pas la richesse qui le permet, car, dans cette logique de l'expansion, en forme de génération spontanée, la dépense est aussitôt suivie d'une nouvelle disponibilité pour un nouveau don. Le déploiement et la dissipation instaurent un rapport au temps éminemment singulier : l'instant suffit à la consommation. »<sup>416</sup> L'amer constat que fait Caligula de l'importance accordé au Trésor public est tourné en dérision et, dans une application aveugle d'une logique implacable, il peut affirmer : « *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.* » (TRN, 22) Caligula s'oppose aux hypocrisies frileuses et lâches des patriciens, il dénonce les pratiques de vol détourné par les taxes, les politiques meurtrières de conquête hégémonique. Il s'oppose, avec un cynisme destructeur, aux morales bourgeoises de volonté de conservation, d'immobilisme, de sécurité. Il s'inscrit dans la mobilité, l'éphémère, le fluide, l'insaisissable. « Il sait n'avoir pour seul capital que sa vie, qu'elle ne durera pas éternellement, que déjà elle est comptée, dès à présent limitée. »<sup>417</sup> Paradoxalement, il instaure la tyrannie la plus inadmissible et annonce le règne de l'anarchie joyeuse, de l'ivresse, de la jubilation. Force de vie et promesse de destruction s'actualisent dans le rire cynique.

### **Jeux, masques et reflets**

« *Il me faut des spectateurs* » dit Caligula. L'homme brisé — son image éclatée, son reflet fragmentaire d'un miroir terrifiant — se souvient de l'ivresse de la fusion et ne peut vivre sans la force enivrante de l'unité originelle dont il recherche désespérément, cyniquement et avec cruauté les pires avatars. Le miroir était l'un des attributs de Dionysos : les Titans lui en offrent un quand il est enfant et profitent de son trouble pour le tuer. « Ayant pourchassé son image, il fut pulvérisé dans le tout » (Olympiodore). Proclus écrit aussi, dans son *Commentaire sur le Timée* de Platon, que « le dieu s'était regardé et ayant contemplé sa propre image, il se mit à créer la pluralité. » Le reflet du dieu est donc le mode par lequel il s'exprime dans l'apparence. Proclus précise que « les théologiens anciens ont proposé le miroir comme symbole de la conformité à la perfection intellectuelle de l'univers. »<sup>418</sup> L'apollinien rejoint le dionysiaque dans ce jeu du dédoublement qui, loin de l'idiotie étymologique vers lequel tend

<sup>416</sup> Michel ONFRAY, *La Sculpture de soi*, Le Livre de Poche, Biblio Essais, 1993, p.108

<sup>417</sup> *Ibid.*, p.109

<sup>418</sup> *Encyclopédie des symboles*, Le Livre de Poche, La Pochotèque, 1996, pp.414-415

le dieu de la musique, du sauvage et de l'éphémère, est l'essence même du théâtre. La fascination de l'empereur pour son image vient du souvenir de l'unité originelle de l'androgynisme platonicien dont l'âme garde le souvenir. C'est pourquoi Caligula ne ment pas lorsqu'il confie que sa peine n'est pas liée à la mort de Drusilla mais à « autre chose ».<sup>419</sup> C'est pourquoi Caligula désormais ne peut plus que « jouer ». Il a perdu l'idiotie dans l'acception philosophique du mot, l'essence première de ce qui ne peut se dédoubler.<sup>420</sup>

Le miroir fracture l'être et le monde, restitue une image figée, inerte, défunte. Il est le signe indéfectible de l'altérité, de la finitude. Le jeu théâtral est le lieu de l'éternelle répétition de cette brisure existentielle. Nietzsche, expliquant la tragédie grecque par la juxtaposition heureuse de l'apollinien et du dionysiaque, retrouve ainsi le sens de cette étrange vérité : l'art dramatique est une décadence puisqu'il suppose le dédoublement par la conscience de soi, par la fascination de son image, donc la fracture ontologique. Mais il permet également la remémoration jaillissante d'une unité originelle dionysiaque et l'explosion jubilatoire des sens, loin de toute « morale ». <sup>421</sup> Camus pensait intituler sa pièce *Caligula ou le Joueur*.<sup>422</sup> Les événements historiques ont donné à la figure de l'empereur une dimension plus proche de l'actualité politique, l'éloignant ainsi de sa justification originelle, l'exploration périlleuse de l'intériorité obscure, de la sauvagerie, de la barbarie de l'homme. Dénonçant le régime dictatorial, il semble, paradoxalement, que l'homme soit absous.

Si Caligula est avant tout un joueur, c'est aussi parce que la comédie<sup>423</sup> est pour Camus le lieu de l'expérimentation des potentialités existentielles dont la vie réelle ne permet pas de goûter les saveurs suaves et amères. Il s'agit d'attraper, non plus la lune, mais, « *la conscience du roi* » dit Hamlet à propos du spectacle. C'est ainsi que Camus amorce sa réflexion sur la comédie dans *Le Mythe de Sisyphe* : « *Attraper est bien dit car la conscience va vite ou se replie. Il faut la saisir au vol, à ce moment inappréciable où elle jette sur elle-même un regard furtif. L'homme quotidien n'aime guère s'attarder. Tout le presse au contraire. Mais en même temps, rien plus que lui-même ne l'intéresse, surtout dans ce qu'il pourrait être. De là*

<sup>419</sup> « *Qui te parle de Drusilla, folle ?*, dit-il à sa vieille maîtresse et confidente, *Et ne peux-tu imaginer qu'un homme pleure pour autre chose que l'amour ?* » (TRN, 25)

<sup>420</sup> Cf. Clément ROSSET, *Le Réel, traité de l'idiotie*, Éditions de Minuit, Critique, 1977. L'idiotie est ce qui est sans double, c'est le singulier, le particulier.

<sup>421</sup> Néologisme nietzschéen désignant ce qui transforme la morale en moralisme. Cf. *Ecce homo*, « Pourquoi je suis si avisé », §.1 et *Volonté de puissance*, §.331 et 411

<sup>422</sup> Cf. *Carnets I*, pp.39, 58, 62, 63

<sup>423</sup> Camus emploie communément ce mot dans un sens générique. C'est par exemple le titre d'un chapitre du *Mythe de Sisyphe* où il est question du jeu de l'acteur sur une scène de théâtre.

*son goût pour le théâtre, pour le spectacle, où tant de destins lui sont proposés dont il reçoit la poésie sans en souffrir l'amertume.* » (E, 158) Le théâtre est également le lieu du dévoilement de la nature hybride de l'homme à la fois dieu et satyre. Par le truchement de l'acteur, l'artiste expose et libère, dans une violence parfois inouïe et incompréhensible, une authenticité intime, une réalité propre. Nietzsche disait, à propos de Shakespeare : « Je ne connais aucune œuvre qui déchire le cœur autant que Shakespeare : Faut-il qu'un homme ait souffert, pour avoir à ce point besoin de faire le bouffon ! – Comprend-on vraiment Hamlet ? Ce n'est pas le doute, c'est la certitude qui rend fou... Mais on doit être profond, abîmé, philosophe, pour sentir de la sorte. »<sup>424</sup> Le masque permet de parler vrai. Il permet au spectateur, dans l'obscurité de la salle, de quitter, le temps de la représentation, les oripeaux du paraître et de contempler, avec effroi et jubilation, le jaillissement sauvage de la part maudite. Si Caligula est avant tout un joueur, c'est aussi parce que la comédie est pour Camus le lieu de l'expérimentation des potentialités existentielles dont la vie réelle ne permet pas de goûter les saveurs suaves et amères. Il s'agit d'attraper, non plus la lune, mais, « *la conscience du roi* » dit Hamlet à propos du spectacle. C'est ainsi que Camus amorce sa réflexion sur la comédie dans *Le Mythe de Sisyphe* : « *Attraper est bien dit car la conscience va vite ou se replie. Il faut la saisir au vol, à ce moment inappréciable où elle jette sur elle-même un regard furtif. L'homme quotidien n'aime guère s'attarder. Tout le presse au contraire. Mais en même temps, rien plus que lui-même ne l'intéresse, surtout dans ce qu'il pourrait être. De là son goût pour le théâtre, pour le spectacle, où tant de destins lui sont proposés dont il reçoit la poésie sans en souffrir l'amertume.* » (E, 158) Le théâtre est également le lieu du dévoilement de la nature hybride de l'homme à la fois dieu et satyre. Par le truchement de l'acteur, l'artiste expose et libère, dans une violence parfois inouïe et incompréhensible, une authenticité intime, une réalité propre. Nietzsche disait, à propos de Shakespeare : « Je ne connais aucune œuvre qui déchire le cœur autant que Shakespeare : Faut-il qu'un homme ait souffert, pour avoir à ce point besoin de faire le bouffon ! – Comprend-on vraiment Hamlet ? Ce n'est pas le doute, c'est la certitude qui rend fou... Mais on doit être profond, abîmé, philosophe, pour sentir de la sorte. »<sup>425</sup> Le masque permet de parler vrai. Il permet au spectateur, dans l'obscurité de la salle, de quitter, le temps de la représentation, les oripeaux du paraître et de contempler, avec

<sup>424</sup> NIETZSCHE, *Ecce Homo*, in *Œuvres, op.cit.*, pp.1228-1229

<sup>425</sup> NIETZSCHE, *Ecce Homo*, in *Œuvres, op.cit.*, pp.1228-1229

effroi et jubilation, le jaillissement sauvage de la part maudite.

C'est pourquoi le travestissement permet le dévoilement d'une vérité qui, énoncée sans fard, nous aveuglerait.

D'où l'importance de la parodie comme instance révélatrice. Lorsque Caligula apparaît sur la scène, « *en robe courte de danseuse, des fleurs sur la tête* », (TRN, 88) mimant quelques gestes ridicules de danseuse, il est comme le bouffon shakespearien exprimant l'intensité insoutenable de la vérité par le rire tragique. De même, dans la scène 1 de l'acte III, il se déguise en Vénus et parodie une célébration religieuse.<sup>426</sup> La critique camusienne lit ce passage comme la mise en place d'une distance avec la pensée nietzschéenne, la volonté d'une émancipation philosophique.<sup>427</sup> Cette célébration à Vénus m'apparaît comme un chant dionysiaque qui, sans être totalement exempt d'une ironie salvatrice, célèbre l'origine indifférenciée de l'homme, l'alliance sublime des contraires, l'acceptation d'un monde sans vérité, d'une vie qui accueille la beauté, l'amour, la cruauté, la violence et le meurtre. Ces vérités insupportables ne peuvent s'énoncer autrement que par le mythe ou par la bouffonnerie. Elles sont les éclats obscurs de l'insaisissable, de l'étrange, de l'inquiétant : « *Aller jusqu'au bout, ce n'est pas seulement résister mais aussi se laisser aller. J'ai besoin de sentir ma personne dans la mesure où elle est sentiment de ce qui me dépasse. J'ai besoin parfois d'écrire des choses qui m'échappent en partie, mais qui précisément font la preuve de ce qui en moi est plus fort que moi.* » (C I, 60)

<sup>426</sup> Je reproduis la prière à Vénus extraite de la gangue de la parodie scénique : « *Déesse des douleurs et de la danse, née des vagues, toute visqueuse et amère dans le sel et l'écume, toi qui es comme un rire et un regret, une rancune et un élan, enseigne-nous l'indifférence qui fait renaître les amours, instruis-nous de la vérité de ce monde qui est de n'en point avoir et accorde-nous la force de vivre à la hauteur de cette vérité sans égale, comble-nous de tes dons, répands sur nos visages ton impartiale cruauté, ta haine toute objective ; ouvre-audessus de nos yeux tes mais pleines de fleurs et de meurtres, accueille tes enfants égarés. Reçois-les dans l'asile dénudé de ton amour indifférent et douloureux. Donne-nous tes passions sans objet, tes douleurs privées de raison et tes joies sans avenir.* » (TRN, 64)

<sup>427</sup> « La prière à Vénus-Caligula est d'un comique grinçant, elle couronne une orgie dionysiaque qui se révèle véritable conséquence de l'Absurde. Caesonia récite la prière que le chœur (encore une parodie) des patriciens répète sagement [...]. Non seulement la pensée, mais le style même de Nietzsche se trouvent là assez méchamment parodiés ; qu'on ne relise que quelques lignes d'*Ainsi parlait Zarathoustra* », Raymond GAY-CROSIER, *Les Envers d'un échec, Étude sur le théâtre d'Albert Camus*, Minard, Lettres modernes, 1967, pp.74-75

### Langage et vérité

Tenir ses promesses, « vivre ses rêves », renoncer à l'« affreux lyrisme », choisir les « forces vives de la poésie »,<sup>428</sup> ce sont là les gageures ontologiques et esthétiques étayant les choix de Caligula. L'empereur est celui qui, dans une posture zarathoustrienne inaugure une ère nouvelle d'exigence et de rectitude. « *Mais il s'agit maintenant de créer en soi un nouvel homme. Il s'agit que les hommes d'action soient aussi des hommes d'idéal et les poètes industriels. Il s'agit de vivre ses rêves – de les agir. Avant, on y renonçait ou s'y perdait. Il ne faut pas s'y perdre et n'y pas renoncer.* » (C I, 99) La volonté de Caligula est de faire coïncider le langage et le réel. Dans *La Sculpture de soi*, Onfray stigmatise cette nécessaire authenticité du *logos* : « Pas de morale jubilatoire sans la précision de ses intentions, d'une part, et sans la réalisation de celles-ci, une fois les choses dites, d'autre part. Pour éviter les désagréments et tâcher de produire le plaisir, l'hédoniste se doit de dire ce qu'il fait et de faire ce qu'il dit. »<sup>429</sup> Certes la valeur de cette qualité peut être outrée par la radicalité cynique, cependant, elle révèle les hypocrisies qui tissent la relation à autrui dans la cité. Ainsi, lorsqu'un patricien offre sa vie pour sauver celle de Caligula, celui-ci le remercie et le fait exécuter.<sup>430</sup>

Caligula est un empereur artiste, présenté comme tel avant même son apparition sur scène par Cherea qui, fidèle à la raison et aux lois de la cité, ne peut que regretter qu'il n'ait pas le bon goût de rester fonctionnaire comme les autres. Il abhorre les mensonges qu'il attribue aux littérateurs qui « *parlent pour ne pas s'écouter. S'ils s'écoutaient, ils sauraient qu'ils ne sont rien et ne pourraient plus parler.* » (TRN, 24) L'empereur, comme le véritable poète, est, par « cette divine méchanceté sans laquelle [on ne peut] imaginer la perfection »<sup>431</sup> porteur d'une vérité effrayante. « Nous avons tous peur de la vérité »<sup>432</sup> écrit Nietzsche.

<sup>428</sup> ARTAUD, pour définir la poésie dramatique parle de «forces vives» qu'il relie à la représentation de l'image d'un crime. Antonin ARTAUD, *Le théâtre et son double*, op.cit., p.133

<sup>429</sup> Michel ONFRAY, *La Sculpture de soi*, op.cit., p.185

<sup>430</sup> À la scène 9 de l'acte IV, Caesonia annonce : « *Caligula souffre de l'estomac. Il a vomi du sang.* » Un patricien propose, s'il se rétablit, d'offrir cent mille sesterces au trésor de l'État. Un autre offre sa vie : « *Jupiter, prends ma vie en échange de la sienne.* » Caligula apparaît. Cette annonce était un canular. Cependant, il accepte les généreuses propositions de Lucius et de Cassius : « *J'accepte ton offrande, Lucius. Je te remercie. Mon trésorier se présentera demain chez toi.* » À Cassius : « *Ah ! ceci est trop, Cassius, et je n'ai pas mérité tant d'amour. [...] Va, ami. Et souviens-toi que Caligula t'a donné son cœur.* » Cassius demande alors où le conduisent les gardes qui s'emparent de lui. « *À la mort, voyons,* précise simplement Caligula. *Tu as donné ta vie pour la mienne. Moi, je me sens mieux maintenant.* » (TRN, 93)

<sup>431</sup> NIETZSCHE, *Œuvres*, op.cit., p.1228

<sup>432</sup> *Ibid.*, p.1229

La pièce interroge l'artiste sur sa relation intime au langage, à la création, à la fascination pour l'ivresse poétique. Ainsi, à la scène 14 de l'acte II, Caligula cède à la douceur d'un chant à deux voix avec le jeune Scipion. Les deux hommes s'abandonnent avec langueur à une célébration très camusienne de « *l'accord de la terre et du pied [...] et aussi de la ligne des collines romaines et de cet apaisement fugitif et bouleversant qu'y amène le soir, du cri des martinets dans le ciel vert. [...] Et de cette minute subtile où le ciel encore plein d'or brusquement bascule et nous montre en un instant son autre face, gorgée d'étoiles luisantes.* » Quand une voix s'interrompt, l'autre poursuit le chant accédant ainsi à une musicalité fluide et éphémère, en demi ton dans un accord mineur. Le chant à deux voix cesse lorsque Caligula révèle son goût pour la cruauté et le sang révélant ainsi la part d'ombre et qui l'habite. À l'instar de Rogojine face à Mychkine, il reconnaît et respecte avec émotion la transparence de son jeune ami mais ne se trompe pas sur la noire opacité de son âme damnée.

La poésie doit être « force vive ». Elle évite ainsi les écueils du double mensonge de l'éternité et de la beauté figée. La poésie est mouvement et incarnation, elle jaillit d'un centre obscur et douloureux, garant d'impassibilité existentielle : la lucidité extatique et mobile, foudroyante et aveuglante. Dans « *Le Désert* », Camus écrit : « *Mais on comprend que par vérité je veux seulement consacrer une poésie plus haute : la flamme noire que de Cimabué à Francesca les peintres italiens ont élevée parmi les paysages toscans comme une protestation lucide de l'homme jeté sur une terre dont la splendeur et la lumière lui parlent sans relâche d'un Dieu qui n'existe pas.* » (E, 80) Lorsque Caligula propose le concours de poésie sur le thème de la mort à la scène 12 de l'acte IV, il permet au dramaturge une condamnation jubilatoire d'une poésie convenue, académique, mensongère, hypocrite et détestable. La parodie est grossière. L'écart entre la cynique dénonciation de cet « affreux lyrisme » et l'appel irrésistible d'une langue poétique et musicale, langoureuse, troublante, vibrante et authentique, crée une tension irrésolue et d'autant plus dysphorique que le jeune Scipion, seul porteur de cette flamme noire, s'avère incapable d'action. Son Verbe reste vain, stérile, inutile.

### **Sublime et nihilisme**

Caligula est un monstre sanguinaire, un ange déchu éperdu d'absolu, incapable de trouver le repos, d'accepter l'illusion, le mensonge, la douceur d'une promesse d'apaisement par l'effleurement d'une caresse ou par l'ivresse poétique. Pur et saillant, inattendu, surprenant,

inquiétant, effroyablement séduisant, il est notre double obscur, il est l'élan fatal vers le tragique aveuglant : « *Non Caligula n'est pas mort. Il est là, et là. Il est en chacun de vous. Si le pouvoir vous était donné, si vous aviez du cœur, si vous aimiez la vie, vous le verriez se déchaîner, ce monstre ou cet ange que vous portez en vous. Notre époque meurt d'avoir cru aux valeurs et que les choses pouvaient être belles et cesser d'être absurdes. Adieu, je rentre dans l'histoire où me tiennent enfermé depuis si longtemps ceux qui craignent de trop aimer.* » (C I, 43) Cette histoire dans laquelle Caligula se tient enfermé est la momification de la vie évoquée par Nietzsche qui regrette le développement d'un esprit suprahistorique, plein de dédain pour le temps présent. Le culte de l'histoire remplace le culte de dieu, éloigne l'homme de tout vouloir créateur, d'une vitalité surabondante qui suppose un abandon à l'instant et une faculté d'oubli du passé. Caligula est l'homme du présent, rendu plus présent encore par l'incarnation théâtrale, il est vivant d'une vie qui jusque dans la mort est une succession d'hapax existentiels, d'éclats quintessenciés de vie, de jouissance, de volonté créatrice et destructrice. Roger Grenier rapporte les propos de Claude Roy et Anne Philipe sur Gérard Philipe : « Si Gérard Philipe fut un Caligula déchiré et déchirant, *excessif* comme seule la jeunesse sait et peut l'être, dévoré d'un esprit d'absolu désespéré et inextinguible, c'est qu'en lui il sentait ce Caligula virtuel qui se dissimule dans la pénombre de presque tous les hommes. »<sup>433</sup> Il cite également un étrange témoignage de Gérard Philipe : « Quand je jouais Caligula, au théâtre Hébertot, je tournais dans la journée *L'Idiot*, et il y a eu un équilibre certain à ce moment-là entre cette force du mal pure qu'était Caligula, et cette force du bien pur qu'était l'Idiot. [...] Les deux personnages se complétaient [...] : le Prince du Bien et le Prince du Mal qui, tous deux, se rejoignaient finalement dans une pureté exacerbée. »<sup>434</sup> Gay-Crosier choisit de noter, en exergue de son étude sur *Caligula* cette pensée de saint François de Sales : « La pureté ne se trouve qu'en paradis ou en enfer. »<sup>435</sup>

Ce Prince du Mal est régi par un irrépressible désir de détruire et de tuer. Le nihilisme est la part mortifère d'un désir de vie quintessenciée qui suppose l'anéantissement préalable de ce qui existe : « *Ma volonté est de le changer. Je ferai à ce siècle le don de l'égalité. Et lorsque tout sera aplani, l'impossible enfin sur terre, la lune dans mes mains, alors, peut-être, moi-même je serai transformé et le monde avec moi, alors enfin les hommes ne mourront pas*

<sup>433</sup> Roger GRENIER, *Albert Camus, soleil et ombre, op.cit.*, p.146

<sup>434</sup> *Ibid.*

<sup>435</sup> Raymond GAY-CROSIER, *Les Envers d'un échec, Étude sur le théâtre d'Albert Camus, op.cit.*, p.55



*et ils seront heureux.* » (TRN, 27) La tragédie se fait palimpseste sur lequel on décrypte les écrits anarchistes du révolutionnaire russe Michel Bakounine, qui, dans *La Commune de Paris et la notion de l'État*, écrit : « Je suis un chercheur passionné de vérité et un ennemi non moins acharné des fictions malfaisantes dont le parti de l'ordre, ce représentant officiel [...] prétend se servir encore aujourd'hui pour abêtir et asservir le monde. Je suis un amant fanatique de la liberté [...]. Je suis un partisan convaincu de l'égalité économique et sociale, parce que je sais qu'en dehors de cette égalité, la liberté, la justice, la dignité humaine, la moralité et le bien-être des individus ne seront jamais qu'autant de mensonges. »<sup>436</sup> Mais, à la différence des anarchistes, la révolte de l'empereur se situe dans l'intime, dans la relation au monde d'un homme unique et singulier en même temps que semblable aux autres. Caligula stigmatise la volonté nietzschéenne d'approuver la vie jusque dans ses problèmes les plus étranges et les plus ardues, à devenir personnellement, par-delà la crainte et la pitié, l'éternelle joie du devenir elle-même, cette joie qui comporte celle de l'anéantissement.<sup>437</sup>

La pièce *Caligula* participe au cycle de l'absurde. Elle dénonce le dérèglement par l'excès d'une posture existentielle qui nie l'autre. L'empereur choisit une liberté de détruire qui ne peut conduire qu'au suicide : « [...] *si sa vérité est de se révolter contre le destin, son erreur est de nier les hommes*, explique l'auteur dans sa préface à l'édition américaine du théâtre. *On ne peut tout détruire sans se détruire soi-même.* » (TRN, 1729) La démesure, l'hybris tragique sont-ils des causes ou des conséquences du nihilisme ? Le personnage de Caligula est critiqué, notamment par Jean Grenier, par sa propension au romantisme. Par ailleurs, il apparaît comme une incarnation des périls de la posture nihiliste. Or, le nihilisme est une réaction dysphorique aux désillusions du romantisme. Il est la proclamation que la vie est sans valeur, qu'il est nécessaire de la détruire, par le suicide, l'assassinat. Selon Nietzsche, l'accomplissement de l'ère nihiliste est la conséquence d'une décadence liée à la puissance mortifère des médiocres qui exigent l'anesthésie de la conscience roborative et promettent un bonheur futur, dans le monde profane pour les hégéliens, dans l'au-delà pour les mystiques. Le dépassement du nihilisme proposé par le chant de Zarathoustra réside dans l'acceptation totale de ce qui est. Cela suppose le refus des mensonges, des promesses, des fausses justifications et des rédemptions. L'acceptation confiante de l'absence de finalité, de sens et de la mort de

---

<sup>436</sup> Claude FABER, *L'Anarchie, une histoire de révoltes*, Éditions Milan, 2002, p. 14

<sup>437</sup> André SIMHA, *Nietzsche*, Bordas, 1988, p. 149-150

---

Dieu est la condition même de l'émergence d'une ère nouvelle qu'annonce Zarathoustra. Une ère placée sous les auspices heureux de la contradiction qui est, comme le dit Nietzsche dans sa préface à *Aurore*, le moteur du monde. Le dépassement du nihilisme suppose le rejet du monde socratique et apollinien, des apparences et de cette foi platonicienne, néo-platonicienne et chrétienne en une vérité conceptuelle qui se nomme Idée, Un, Dieu. Le dépassement, c'est l'heureux accueil fait au vide, c'est l'affirmation de « Tout est faux ! Tout est permis ! » car tout dépendait de l'illusion née de la perspective. Toutes les valeurs sont le résultat d'une lente élaboration humaine. La découverte de la non-vérité est la condition de la vie. Après avoir tout nié comme étant faux, la résurgence de l'affirmation réside dans une foi nouvelle placée dans le pouvoir créateur de l'homme, dans son dionysisme. C'est la vie qui produit les valeurs, qui génère la décadence et le nihilisme, la transvaluation et la régénération par les forces de la création artistiques. L'art n'est pas le vecteur d'une vérité éternelle mais l'expression singulière d'une valeur aussi fondamentale que caduque.

Le nihilisme n'est donc pas la conséquence de la démesure. Il ne naît pas des excès de Caligula. Il est la conséquence des valeurs bourgeoises imposées par les patriciens ; il est dans la pratique de l'égoïsme hypocrite, de l'amour pour le Trésor public, du mépris de la vie d'autrui sous couvert de générosité. La véritable parodie de la pièce consiste à avoir confié aux vils patriciens les attributs du chœur antique. La démesure pourrait être la voie vers l'ère nouvelle, vers ce monde des valeurs singulières et labiles si elle ne s'était fourvoyée dans la négation de la vie. À l'instar d'Héliogabale, auquel Artaud consacra un récit en 1938 et qui inspire à Onfray un long passage dans *La Sculpture de soi*, Caligula s'égare dans une démesure qui suppose, non seulement la négation positive des valeurs hypocrites d'une société décadente, mais aussi la vie des hommes. Il réfrène l'élan poétique et achève son règne par la mise à mort de la poésie et des poètes sans distinction, oblitérant ainsi toutes les issues, toutes les richesses des séduisantes incertitudes du verbe poétique. L'Éternel Retour qui est incorporation active des erreurs, des passions et de la douleur est rendu impossible par le désir d'anéantissement de soi. Caligula ne pouvant être un surhomme décide de mourir. Il meurt de n'avoir pas accepté la nécessité d'une limite. L'ontologique rejoint ici le politique puisque, Caligula, à l'instar d'Héliogabale ou de Sade « montre l'impossibilité d'un excès sans aucune limite. À cette aune, tous les dictateurs du siècle ont mesuré leurs actions. Et il n'en résultera

que barbarie... »<sup>438</sup> La fascination de la barbarie eut, pendant la guerre, des conséquences sanglantes. Dans les versions successives de la pièce, Camus a favorisé la dénonciation des dangers de toute forme de pouvoir dictatorial au détriment d'une périlleuse et troublante plongée dans la part maudite de l'homme. La guerre est une explosion de cette barbarie qui habite tout homme. L'art en est une exploration et nous dévoile l'insoupçonné, le terrifiant, l'effroyable et aveuglante vérité à la faveur de la *catharsis*. Quilliot note dans *La mer et les prisons* : « Caligula est probablement, de toutes les pièces modernes, celle qui répond le plus exactement aux canons de la tragédie tels qu'on les trouve définis dans *La Naissance de la tragédie* : culte dionysien du vouloir vivre et de la liberté porté jusqu'à l'obsession totalitaire par la découverte du mal. »<sup>439</sup> En décembre 1938, dans sa présentation de la revue *Rivages*, Camus avoue par ailleurs que « *s'il est vrai que la vraie culture ne se sépare pas d'une certaine barbarie, rien de ce qui est barbare ne peut nous être étranger.* » (E, 1330)

L'intrication du poétique et du politique esquisse une voie nouvelle. Caligula exigeait la coïncidence entre le verbe et la réalité. Le cours de l'histoire a donné un écho puissant à son exigence. La barbarie a pris les armes et mis le feu à l'Europe. Caligula devient un parangon de tout dictateur. Nietzsche, le prophète du nazisme. L'exploration de la barbarie et l'honorable volonté de dépasser le nihilisme décadent ouvrent des brèches vers l'horreur, le monstrueux non médiat. Si la démesure dionysiaque ne coexiste avec la mesure apollinienne, elle menace de sombrer dans un *hybris* fatal.

### ***Hybris tragique***

Caligula est détruit par sa démesure. Il est à cet égard un héros tragique qui accepte de voir son image authentique dans un miroir. Il fait face à un mal qui résulte de nulle culpabilité. Clément Rosset parle avec justesse de « la responsabilité face au tragique de l'irresponsable » et fustige ceux qui affirment leur responsabilité, qui « parlent de leurs péchés, de leur bassesse, [qui] s'accusent de leur faiblesse, [qui] courbent la tête sous un mal nécessaire et lié à leur misère, un mal mérité dont ils revendiquent avec courage et humilité la responsabilité. O les paisibles hommes que voilà, ô la belle tranquillité d'âme ! »<sup>440</sup> Caligula n'est pas un homme tranquille. Il est à l'affût, toujours vivant même dans l'instant fatal du

---

<sup>438</sup> Michel ONFRAY, *La Sculpture de soi, op.cit.*, p.118

<sup>439</sup> Roger QUILLIOT, *La Mer et les Prisons. Essai sur Albert Camus*, Paris, Gallimard, 1956, p.63

<sup>440</sup> Clément ROSSET, *La Philosophie tragique*, PUF, Quadrige, 1960, p.47

meurtre. Il est l'homme tragique, celui qui est chevillé à la vie car sans tragique, il n'est pas de vie possible si ce n'est dans l'aveuglement d'une conscience obscurcie par la morale chrétienne, par la dichotomie entre le bien et le mal, par les notions de faute et de péché. Il est un éclat titanesque de la démesure, de la soif inextinguible de plaisirs, de liberté, de connaissances, de justice, d'indépendance ; il est l'aspiration nietzschéenne vers la surhumanité à l'instar d'autres figures peuplant l'univers camusien, Don Juan, Faust, Prométhée.

### Don Juan

*« Ce qui importe, dit Nietzsche, ce n'est pas la vie éternelle, c'est l'éternelle vivacité » (E, 162)*

Dans le chapitre consacré à la comédie dans *Le Mythe de Sisyphe*, Camus rapporte cette pensée nietzschéenne extraite de *Opinions et Sentences mêlées*, aphorisme 408. C'est le choix existentiel donjuanesque. À l'instar du comédien évoqué par Camus et de Caligula, Don Juan est un être à la recherche de la plénitude, du nombre, de la multiplication des expériences – en cela il est acteur. Son rire résonne dans les plaines d'Espagne jusqu'à la dérégulation de la sénilité. *« L'insolence victorieuse du rire, ce bondissement et le goût du théâtre, cela est clair et joyeux. »* (E, 152) Don Juan est nietzschéen dans sa passion pour une vie comblée dans l'immédiateté, dans sa capacité à s'inscrire dans la force du présent, à oublier le passé, à ne pas craindre l'avenir. André Simha cite un long passage extrait de la *Considération intempestive* intitulé *Du profit et du désavantage de l'histoire pour la vie* dans lequel Nietzsche développe sa conception du bonheur lié à une appréhension particulière du temps : *« Dans le plus petit comme dans le plus grand bonheur c'est toujours une seule chose qui fait qu'un bonheur est toujours un bonheur : la faculté d'oublier ou, pour s'exprimer en termes plus savants, la faculté de se sentir pour un temps en dehors de l'histoire. L'homme qui est incapable de s'asseoir au seuil de l'instant en oubliant tous les événements passés, celui qui ne peut pas, sans vertige ou sans peur, se dresser un instant tout debout, comme une victoire, ne saura jamais ce qu'est un bonheur, et, ce qui est pire, il ne fera jamais rien pour donner du bonheur aux autres. [...] Un homme qui serait incapable de rien oublier et qui serait condamné à ne voir partout qu'un devenir, celui-là ne croirait pas à son propre être, il ne croirait plus en soi, il verrait tout se dissoudre en une infinité de points mouvants et finirait par se perdre dans ce torrent du*

devenir. »<sup>441</sup> Don Juan est cet être du pur présent, toujours debout et riant, toujours victorieux et vivant comme Caligula, jusqu'à l'heure du trépas.

Il est dionysien dans ses métamorphoses, « il sait revêtir toutes les enveloppes, toutes les émotions [...] ». <sup>442</sup> Il est l'être tragique, il est dans « l'affirmation de la vie, même dans ses problèmes les plus étranges et les plus ardues. » Il est « la volonté de vie, se réjouissant dans le sacrifice. »<sup>443</sup> Sa finalité n'est pas d'inspirer la terreur ou la pitié, ni même de se purifier d'une passion dangereuse mais de vivre rassasié jusqu'à la joie de l'anéantissement. Camus projetait d'écrire une pièce sur le « *burlador* ». Il prend des notes dans ses *Carnets* tout au long de sa vie. En avril 1940, il esquisse un dialogue entre un moine et le séducteur. Au père franciscain, Don Juan confie qu'il croit « *au courage, à l'intelligence et aux femmes* », il ajoute qu'il refuse les vertus féminines d'amour et de charité proposées par l'église et leur préfère celles, plus viriles, de tendresse et de générosité. (C I, 215)<sup>444</sup> Un autre projet mêle en un personnage unique le mythe de Don Juan et celui de Faust.<sup>445</sup> « *Don Juan*, écrit Camus, *c'est Faust sans le pacte.* » (C III, 110) Déjà dans *Le Mythe de Sisyphe*, les deux personnages mythiques sont associés et opposés : « Le "*Burlador*" de Molina, aux menaces de l'enfer répond toujours : "*Que tu me donnes un long délai ! "Ce qui vient après la mort est futile et quelle longue suite de jours pour qui sait être vivant ! Faust réclamait les biens de ce monde : le malheureux n'avait qu'à tendre la main. C'était déjà vendre son âme que de ne pas savoir la réjouir. La satiété, Don Juan l'ordonne au contraire.* » (E, 153) Faust devient Don Juan quand le diable lui offre la séduction. (C II, 151) Faust est comme rajeuni en Don Juan. « *C'est l'esprit sage et vieux sur un corps jeune. Mélange détonant.* » (C III, 198)

<sup>441</sup> SIMHA, *Nietzsche, op.cit.*, p.101

<sup>442</sup> NIETZSCHE, *Œuvres, op.cit.*, p.1085

<sup>443</sup> *Ibid.*, p.1122

<sup>444</sup> Donner la parole à un franciscain n'est pas le fruit du hasard puisque certaines versions de la mort de Don Juan évoquent le fait que des membres de cette confrérie auraient tué le vil séducteur en le faisant passer pour foudroyé par le Commandeur. L'auteur confirme cette version dans les *Carnets III* : « Il consent au stratagème des franciscains qui le tuent. » (C III, 110)

<sup>445</sup> Ce rapprochement entre Don Juan et Faust a déjà fait l'objet de nombreuses tentatives dramatiques. En 1809, Nikolaus VOGT, dans le drame intitulé *La teinturerie ou l'imprimerie de Mayence (Der Farberhof oder die Buchdruckerei in Mainz)*. Don Juan, comme Faust est un Titan assoiffé d'infini comme dans la pièce de Christian Dietrich GRABBE de 1822 intitulée *Don Juan et Faust*. Cependant Don Juan, chez GRABBE, est moins puissant que son rival et représente la frivolité méditerranéenne opposée à la sincérité germanique.

Les notions de bien ou de mal n'ont aucune validité dans l'univers tragique.<sup>446</sup> L'acceptation lucide de la réalité de notre état tragique est une démarche existentielle exigeante et jubilatoire car elle suppose le renoncement à toute tergiversation, l'abandon à l'immédiat. Le Don Juan camusien est moliéresque et nietzschéen. Il est un libertin au sens dix-septémiste du mot : « *Il jouit des charmes et des intrigues de la connaissance – qu'il poursuit jusqu'aux étoiles les plus hautes et le plus lointaines – jusqu'à ce qu'enfin il ne lui reste plus rien à chasser, si ce n'est ce qu'il y a d'absolument douloureux dans la connaissance [...] C'est pourquoi il finit par désirer l'enfer. C'est la dernière connaissance qui le séduit.* » (C III, 198) Caligula poursuit la même flamme noire, nourrit la même passion absolue pour la lucidité, la clairvoyance extatique face à la réalité de notre condition tragique qui est source d'effroi et de jouissance. La précarité de la vie peut nous inciter, à l'instar de Faust, à passer un accord avec le diable ou bien à jouir avec plus d'intensité et d'heureuse jubilation des biens de ce monde. Mais sa rencontre avec Hélène, et Euphorion, l'enfant qui naît de cette union, sont une promesse de résolution des déséquilibres destructeurs et nihilistes de la démesure.<sup>447</sup>

Le cours de l'histoire imprime sa marque dans l'évolution d'une esthétique camusienne qui prend la mesure des responsabilités de l'homme dans la Cité. Avant d'emprunter cette voie de la sagesse prudente tracée par l'histoire, Camus n'était certes pas un homme sans morale, mais son appétit de vivre, sa sensualité exacerbée et la rencontre tragique avec la mort rendue prégnante par un goût de sang dans la bouche et des crises d'étouffement, le conduisent sur des chemins où le tragique, comme l'explique Clément Rosset n'est pas lié aux notions de bien et de mal mais à une perception lucide de notre condition d'homme. C'est le « tragique insurmontable et irresponsable ».<sup>448</sup> Le roman non publié de *La Mort heureuse* commence par le meurtre d'un personnage nommé Zagreus.<sup>449</sup> Nous n'avons aucune trace justifiant

<sup>446</sup> « *Dans le drame antique, celui qui paie c'est toujours celui qui a raison, Prométhée, Œdipe, Oreste, etc. Mais cela n'a pas d'importance. De toute façon, ils finissent tous aux enfers, raison ou tort. Il n'y a ni récompense, ni châtement. D'où, à nos yeux assombrés par des siècles de perversion chrétienne, le caractère gratuit de ces drames – le pathétique de ces jeux aussi.* » (C II, 13-14)

<sup>447</sup> L'éthique de la mesure grecque comme maintien positif des tensions contraires est développé dans la partie exemplifiée par Ulysse.

<sup>448</sup> Clément ROSSET, *La Philosophie tragique, op.cit.*, p.81

<sup>449</sup> L'ouverture du chapitre deux est consacrée à la vision fugitive d'un accident de travail auquel assiste Mersault. L'effroi devant le corps inerte et le sang est une figure de l'absurde et fait ressurgir, comme en une variation musicale, la mort de Zagreus. L'accident, c'est l'irruption brutale du tragique, le rappel insistant de la mort incontournable. Il ne s'agit pas de culpabilité mais de confrontation avec la fatalité. En 1960, dans un écrit de jeunesse, Clément ROSSET amorce sa définition du tragique par le récit d'un accident mortel qui est la

l'identification entre ce personnage et le Zagreus mythologique mais l'imprégnation nietzschéenne du Camus des années 36-38 peut légitimement nous laisser supposer qu'il ne s'agit pas d'un hasard. Dans *La Naissance de la tragédie*, Nietzsche évoque en effet le personnage de Zagreus. Loin de la théorie rassurante de la tragédie telle que l'a développée Aristote – et que nous avons conservé car elle est bienséante – Nietzsche rappelle qu'à l'origine la tragédie retrouve notre monstruosité consubstantielle et c'est celle-là même que l'on contemple, à la fois fasciné et à l'abri, dans les gradins, en allant au théâtre. Évoquant Œdipe, il revient aux fautes monstrueuses qui ont marqué son destin et associe le tragique à la réalisation contre-nature d'un acte terrible. Le vol du feu considéré comme un forfait permet à Prométhée d'annoncer le crépuscule des idoles. Selon Nietzsche, l'individu titanique est contraint au crime : « Si l'on a saisi le sens profond de la légende de Prométhée – je veux dire la nécessité du crime qui s'impose à l'individu titanique – on sentira aussi ce que cette représentation pessimiste a de non apollinien. Car Apollon justement cherche à apaiser les êtres individuels en traçant autour d'eux des limites ; il leur rappelle ensuite sans cesse comme des lois universelles et sacrées, dans ses préceptes relatifs à la connaissance de soi et à la mesure. »<sup>450</sup> Le héros de *La Mort heureuse* qui tue son mentor inscrit son action dans le tragique. L'influence de *Crime et Châtiment* et de *La Condition humaine* ne nous éloigne pas de l'interprétation dionysiaque de l'acte. Ces deux romans procèdent en effet de la même aveuglante et terrifiante lucidité face au tragique de la vie quintessencié par le meurtre. Mais le meurtre de Zagreus ajoute à cette approche particulière du tragique la dimension mythique liée au choix du nom. Nietzsche rappelle qu'à l'origine de la tragédie, l'unique sujet était les souffrances de Dionysos seul présent sur scène. Toutes les figures illustres de la scène antique, Prométhée, Œdipe, « ne sont que les masques de ce héros primitif. » Ils sont comme empêtrés « dans le réseau de la volonté individuelle. Du moment où le dieu ainsi manifesté parle et agit,

---

première rencontre vraie, brutale, immédiate, incontournable avec le tragique : « Examinons, par exemple, le cas d'une mort accidentelle : je me promène dans la rue, au pied d'un immeuble en construction ; un maçon fait un faux pas sur son échafaudage, tombe de vingt mètres et se tue. La nausée me monte à la gorge, mais tandis qu'on emporte le corps sur une civière et que je contemple la mare de sang sur laquelle on répand du sable, je m'aperçois que je suis plongé dans une horreur intellectuelle et non sous le coup d'un bouleversement physiologique. [...] j'ai saisi le tragique de la mort, non parce que le maçon s'est écrasé à mes pieds, mais parce que je l'ai vu, en l'espace d'une seconde, vivant, mourant, puis mort ; parce que le tragique s'est présenté à moi comme mécanisme, non comme situation. » Le tragique, c'est donc l'idée du passage entre l'état vivant et l'état mort. Cf. *La Philosophie tragique*, *op.cit.*, p.8 *La Mort heureuse*, avec la mise en scène des paradoxes entre la mort et la joie, le refus d'une morale du bien, est une approche romanesque du tragique.

<sup>450</sup> NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie*, *op.cit.*, p.71

il ressemble à un individu qui erre, cherche et souffre. » L'individuation naît du meurtre de Dionysos enfant, dévoré par les titans. « Les dieux olympiens sont nés du sourire de Dionysos, les hommes de ses larmes. » L'état d'individuation est la régénération de Zagreus, nom de Dionysos enfant, en une part divine et une part humaine, individuée et souffrante. Dionysos avait en lui une double nature, « démon cruel et sauvage », « souverain indulgent et doux ». L'univers désormais est morcelé en individus. Nietzsche évoque, dépeint, retrace – il n'est pas le créateur de cette philosophie mais le génial décrypteur – « une philosophie sombre et pessimiste qui n'est autre que la *doctrine des mystères* ». Il fait le constat que « l'unité de tous les êtres, l'idée que l'individuation est le fondement de tout mal et que l'art représente le pressentiment et la joyeuse espérance qu'un jour le charme de l'individuation sera rompu et l'unité restaurée. »<sup>451</sup> Le meurtre inaugural qui ouvre le premier roman non publié de Camus peut donc être lu comme une ouverture tragique qui, loin de toute notion d'éthique traditionnelle, renoue avec un mystère plus ancien suggérant l'émergence tragique de l'homme. Patrice naît du meurtre de Zagreus mais ne pourra accéder au mystère du bonheur total que dans le renoncement à l'individuation et dans un mouvement d'abandon au monde et d'oubli du temps. Dans une conversation avec Zagreus, le bonheur évoqué par Mersault est celui du caillou : « *Tout ce qui m'arrive par surcroît [...], c'est comme la pluie sur un caillou. Ça le rafraîchit et c'est déjà très beau. Un autre jour, il sera brûlant de soleil. Il m'a toujours semblé que c'est exactement ça, le bonheur.* » (LMH, 71) La notion d'impersonnalité<sup>452</sup> est posée comme prémices : « *M'appliquer à l'impersonnalité, voilà ce qui m'occupait.* » explique Mersault à Zagreus qui lui rétorque que pour être en congruence avec l'impersonnalité exemplifiée par l'idéal du caillou, il faut « *un corps de demi-dieu.* » (*Ibid.*) Ainsi, ce dialogue entre les deux hommes s'inscrit bien dans l'univers mythologique. Mersault, à la fois impassible, minéral et passionnément voluptueux est une incarnation dionysiaque du plaisir immédiat, fulgurant, dévastateur, total dans un accomplissement dépersonnalisé.

<sup>451</sup> *Ibid.*, pp.73-74

<sup>452</sup> L'importance de l'impersonnalité est attestée par les notes prises dans les *Carnets* : « *Ch. IV : conversation avec Z. entamée par "impersonnalité".* » (C I, 104)



**Le "je" dionysiaque****Impersonnalité**

« Parler de soi, c'est toujours embarrasser la poésie. »

Edmond Jabès, « Portes de secours » in « *Les mots tracent* »<sup>453</sup>

« Le sentiment, comme tu le sais, est enfant de la matière. », René Char, « *Le rempart des brindilles* »<sup>454</sup>

Le poète dionysiaque éloigne de son chant l'attrait apollinien du "je" issu du principe d'individuation considéré comme une décadence voire une déchéance par Nietzsche. Le lyrisme est une émotion impersonnelle. Tout ce qui est attaché à la personne est soumis aux stéréotypes, à l'enfermement stérile, à l'illusion, au mensonge. « L'artiste subjectif nous semble toujours un piètre artiste, écrit l'auteur de *La Naissance de la tragédie*, et ce que nous exigeons dans tous les genres et à tous les niveaux de l'art, c'est, avant tout et surtout, qu'on triomphe du subjectif, qu'on nous délivre du Moi et qu'on impose silence à tout vouloir et à tout désir individuel, puisque sans objectivité, sans une contemplation pure et désintéressée, nous ne pourrions jamais croire à la moindre création d'art véritable. »<sup>455</sup>

Dans un article intitulé « Le sujet lyrique hors de soi », Michel Collot explore les chemins des poètes qui ont choisi une parole qui est « ek-stase autant qu'exil. »<sup>456</sup> Il rappelle l'aversion de Platon pour une poésie qui suppose la dépossession, l'abandon de la raison, le mépris de la volonté de maîtriser l'être et le monde, une poésie qui fait le choix de l'ivresse, de l'aliénation non désespérée au temps, à l'autre, dieu ou être aimé. Le sujet n'est plus à considérer en tant que substance ou d'identité mais selon une approche phénoménologique. Il se constitue par sa relation avec le dehors, avec autrui dans une rencontre entre sa chair et l'opacité du monde, dans un obscur corps à corps qui favorise l'inclusion réciproque, la fusion en un tout et le juste retour comme en écho d'une voix qui retrace l'expérience. L'homme trouve ainsi à l'extérieur de lui-même une vérité qui serait vide de sens s'il ne la cherchait que dans l'intime. « C'est hors de soi qu'il peut la trouver. L'é-motion lyrique ne fait peut-être que prolonger ou rejouer ce mouvement qui constamment porte et déporte le sujet vers son dehors,

---

<sup>453</sup> Edmond JABÈS, *Le Seuil – Le Sable*, Gallimard, Poésie, p.157

<sup>454</sup> René CHAR, *Dans l'atelier du poète*, Gallimard, Quarto, 1996, p.677

<sup>455</sup> NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie*, *op.cit.*, p.41 NIETZSCHE est ici, dans sa conception de la beauté, encore kantien.

<sup>456</sup> Michel COLLOT, « Le sujet lyrique hors de soi », in *Figures du sujet lyrique*, *op.cit.*, p.114

et à travers lequel seul il peut *ek-sister* et s'ex-primer. »<sup>457</sup> Ce jaillissement à l'extérieur de soi est un élan vers le monde incarné, vers soi dans cette incarnation, vers les autres par la voix portée par la page ou par le chant, vers une justesse du ton, une couleur des mots, un toucher de la phrase.

Char confiait son bonheur à se sentir exister au moment de l'ordonnement des mots. Exister ce n'est pas s'isoler dans l'individuation. Le verbe poétique permet la rencontre avec l'autre. Le jaillissement de l'émotion liée au spectacle du monde est restitué dans l'acte d'énonciation et avec impersonnalité. Il concerne tout lecteur désormais maître de ce "je" fluide et labile, incertain et précaire. Dans le même poème de Char cité en exergue, le poète écrit : « Le dessein de la poésie étant de nous rendre souverains en nous impersonnalisant, nous touchons, grâce au poème, à la plénitude de ce qui n'était qu'esquissé ou déformé par les vantardises de l'individu. »<sup>458</sup> Cette impersonnalisation se réalise dans une rencontre avec la musique des « choses » qui résonne dans le silence du monde.<sup>459</sup> Collot rend hommage à Ponge qui, dans *Le Parti pris des choses* parvient à inventer une langue nouvelle qui permet une révolution copernicienne « par laquelle le sujet, au lieu d'imposer au monde ses valeurs et des significations préétablies, accepte de se "transférer aux choses", pour découvrir en elles un million de qualités inédites, qu'il pourra s'approprier, s'il parvient à les formuler. » Ce voyage vers le monde permet d'ouvrir des « trappes intérieures »,<sup>460</sup> « permet au sujet de s'affranchir des limites de sa personnalité, pour se renouveler en profondeur. »<sup>461</sup> Ponge reconstruit son "je" en y renonçant, en allant à la rencontre des choses et du monde. Le sentiment, « enfant de la matière », naît de la rugosité ou de la douceur d'un galet. L'attrait pongien pour la minéralité intéresse Camus qui s'en confesse au poète dans une lettre : « *C'est la première fois, je crois, qu'un livre me fait sentir que l'inanité est une source incomparable d'émotions pour la sensibilité et l'intelligence (nouvelle coïncidence : j'ai écrit des pages – assez lyriques malheureusement – sur les pierres [...]. En lisant votre livre, je puis dire déjà : si ce sont là les choses, les choses sont passionnantes !* » Plus loin, il ajoute : « *une des fins de la réflexion absurde est l'indifférence et le renoncement total – celui de la pierre.* » (E, 1664-1665)

<sup>457</sup> *Ibid.*, p.115

<sup>458</sup> René CHAR, « Le rempart des brindilles », in *Dans l'atelier du poète*, Gallimard, Quarto, 1996, p.677

<sup>459</sup> CHAR débute ainsi son poème « Le rempart des brindilles » : « Vers l'arbre-frère / aux jours comptés / Harpe brève des mélèzes, / Sur l'éperon de mousse et de dalles en germes / Façade des forêts où casse le nuage –, / Contrepoint du vide auquel je crois. », *Ibid.*

<sup>460</sup> Introduction au Galet, *Proèmes*, tome premier, Gallimard, p.199

<sup>461</sup> Michel COLLOT, « Le sujet lyrique hors de soi », in *Figures du sujet lyrique, op.cit.*, p.120

L'impersonnalité camusienne se réalise par l'attrait de la minéralité favorisant la résurgence d'un état indéterminé qui est un des mystères de notre condition originelle, de notre destinée ou de notre réalité immédiate et immanente.<sup>462</sup> De Mersault à Meursault, la voix se fait plus atone, comme pour restituer cette poésie de l'immanence, cette poésie de la matérialité qui s'accomplit dans le jaillissement du cri final du condamné à mort – ce que nous sommes tous – « [...] devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde. » (TRN, 1211) Dans *Noces*, la voix fluctue entre la tentation apollinienne de l'individuation, de la réalisation de soi par la multiplication et la restitution des expériences et l'abandon dionysiaque à la pure et enivrante matérialité dont la langue, dans sa texture même, rend compte. Le monde de Camus, ce monde de lentisques et d'absinthes, de galets vernis par les marées, de vent qui accourt en cascades, est un monde d'abondance dont la page sans blanc restitue l'épaisseur. « [...] c'est justement un certain poids de vie que je réclame et que j'obtiens. Être entier dans cette passion passive et le reste ne m'appartient plus. » (E, 63)

Un certain lyrisme suppose une absence de distance entre le sujet et le monde mais aussi entre le sujet et lui-même, entre l'écrivain et sa production. Le poète s'enivre de la saveur des mots et des méandres de la phrase. Il est tout entier contenu dans cette apparente profondeur d'un texte où miroitent abîmes et reflets moirés d'une âme ivre du monde et d'elle-même. Camus connaît l'attrait dionysiaque de l'impersonnalité et confie avec une certaine amertume dans ses *Carnets* : « Si j'avais assez de force et de patience, je sais bien à quel degré de parfaite impersonnalité j'arriverais, jusqu'à quelle poussée de néant actif mes forces pourraient aller. » (C I, 82)

L'influence nietzschéenne, prégnante dans « Le vent à Djemila », n'est pas encore remise en question. La clairvoyance, « la certitude consciente de la mort », le constat que rien d'autre n'existe que ce corps voué à la dissolution ne sont pas dysphoriques mais jouissifs. L'expérience fusionnelle avec le monde, l'expression d'une poésie de l'immanence, le renoncement heureux et léger à l'individuation décadente et stérile sont les éclats

---

<sup>462</sup> Jean-Marie GLEIZE entrevoit la possibilité d'un « lyrisme de pure immanence », d'un « lyrisme matérialiste », *A noir, poésie et littérature*, Éditions du Seuil, Fiction & C<sup>ie</sup>, 1992, p.121

kaléidoscopiques d'une poésie camusienne qui ne s'est pas encore encombrée de cette morale laïque qui le conduira loin de cette musique première d'un monde d'ivresse et de folie.<sup>463</sup>

### Poésie et folie

Le Verbe poétique est également jaillissement brutal du pessimisme, de la mélancolie, de l'angoisse. Il signale l'irruption de la mort, le scandale de notre condition, les monstruosité de nos désirs irrépressibles. Il est l'image en négatif des lumières de la raison. Platon, fidèle aux enseignements de Socrate, est le grand responsable de cette suspicion à l'égard de la poésie tragique. Clément Rosset restitue l'importance de ce basculement dans les mentalités par la prise de pouvoir dictatoriale de la raison et de la morale fondée sur le refus du tragique. Il qualifie cet acte de « *blasphème moral* ». <sup>464</sup> La poésie tragique résulte d'une tension entre le bien et le mal. Elle suppose l'acceptation simultanée d'un état et de son contraire. Elle permet la coexistence des paradoxes, l'épanouissement des apories. Elle est aux antipodes de la raison, de la morale, de la volonté de bonheur fondée sur la croyance dans le mieux. <sup>465</sup> Elle ignore le malheur qui est « une fuite devant le tragique, comme un moindre mal que choisit l'homme du bonheur soudain plongé dans la révélation tragique. » <sup>466</sup> Elle est l'expression d'une heureuse vitalité, exaltation, jouissance immédiate et absolue, prééminence de l'instant porteur d'éternité, force de l'oubli, négation de l'histoire, refus de l'idéal et de toute recherche de sens. Le monde n'a pas de sens et le désespoir est la condition même de la vitalité essentielle, de l'immanence. C'est la fin des mensonges et des illusions. Maria Zambrano rappelle ce schisme culturel provoqué par la suprématie de la philosophie platonicienne à partir du IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C. : « Platon, dans son effort pour rendre l'homme indépendant, pour le faire sortir de l'espace de la tragédie, rassembla le contenu humain et le mit sous le contrôle de la raison. Car, finalement, c'est grâce à la raison que l'homme existait et se libérait des dieux tyranniques. Le poète était le seul agent de cette tyrannie, le seul dont la voix ne chantait pas la raison. La seule voix du passé, de l'hier tragique et mélancolique. [...] C'est que la poésie, bien que parole n'était pas raison. Comment ce divorce est-il possible ? » <sup>467</sup> En

<sup>463</sup> L'évidence de la dépersonnalisation est attestée par certaines notes intimes : « *Je suis un écrivain. Ce n'est pas moi mais la plume qui pense, se souvient ou découvre.* » (C III, 275)

<sup>464</sup> Clément ROSSET, *La Philosophie tragique, op.cit.*, p.98

<sup>465</sup> « Comment le christianisme et le romantisme se représentent-ils le mieux ? Où le placent-ils ? Le mieux, pour eux, existe avant le temps : le paradis perdu ; et après le temps : le paradis de l'immortalité. », *Ibid.*, p.130

<sup>466</sup> *Ibid.*, p.131

<sup>467</sup> Maria ZAMBRANO, *Philosophie et poésie, op.cit.*, p.43

effet, la parole poétique est une parole irrationnelle, une parole au service de l'ivresse, une parole qui ne se soumet pas à la tyrannie d'une raison à la fois sclérosante et stérile. La parole poétique est l'expression d'une autre tyrannie, celle des ombres, celle du désespoir de celui qui désire ce désespoir. La raison lutte contre le tragique et l'idée de mort. La poésie s'y abandonne. À la fois lucide et désespérée, elle célèbre l'instant comme le seul bien véritable. L'homme est dans la caverne et sait qu'il n'existe rien au dehors, pas de monde lumineux et éternel, pas d'idéal désincarné. La force que suppose cette acceptation donne à l'homme tragique la stature d'un héros qui n'a pas de place dans la cité où règne une raison qui impose un renoncement aux forces vitales et contradictoires de la vie. Si vivre, c'est délirer, si la vie suppose l'ivresse de l'abandon aux forces obscures, le philosophe, par peur du chaos, instaure le règne de la raison comme un rempart au feu brûlant du désir, à l'amour de l'éphémère, à la passion de l'oubli. Le poète, lui, est possédé par la beauté du monde, par la chair précaire et ses plaisirs fugaces. Ce qu'il n'ignore pas c'est la nécessité de devoir y renoncer. Folie et sagesse ne s'opposent pas dans le verbe poétique. Les noces du ciel et de la terre, de l'homme avec le monde, de soi avec soi et avec les autres dans un mouvement de dépersonnalisation fécond,<sup>468</sup> tout ceci est le chant premier et dionysiaque d'un Camus libre de toute entrave morale, débordant de vitalité, d'un Camus tragique. À la fin de sa vie, il revient à l'évidence première d'une force originelle en-deçà ou au-delà de la morale. Il note dans ses *Carnets*, six mois avant de mourir : « *J'ai abandonné le point de vue moral. La morale mène à l'abstraction et à l'injustice. Elle est mère de fanatisme et d'aveuglement. Qui est vertueux doit couper les têtes. Mais que dire de qui professe la morale, sans pouvoir vivre à sa hauteur. La morale coupe en deux, sépare, décharne. Il faut la fuir, accepter d'être jugé et ne plus juger, dire oui, faire l'unité – et en attendant, souffrir d'agonie.* » (C III, 269) Bien loin de la morale, l'être sent, comme en une vibration douloureuse, l'intensité de l'instant, l'éternité à la lisière de la durée labile, l'éclair subit d'une illumination. Désormais hors du temps, tout entier saisi par le martèlement du monde, il s'abandonne à cette explosion de « *folie hagarde et douloureuse* ». Camus, à Venise, lors d'une tournée des *Possédés*, les nerfs tendus par l'absence de sommeil, l'excès de café et la chaleur étouffante, voit devant lui, avec l'effroi et la jubilation d'un Néron devant l'incendie de Rome, disparaître la ville de Venise dans un

---

<sup>468</sup> « *Jusqu'où ira cette nuit où je ne m'appartiens plus ?* » écrit le jeune Camus dans « Entre oui et non ». (E, 27)

flamboient imaginaire.<sup>469</sup> Camus, dans l'intime des *Carnets*, laisse éclater le fracas dionysiaque.

### **La musique**

*« Sur le chemin, le merveilleux éclat des géraniums rouges. Le fou a tiré de sa boîte un roseau fendu dans sa longueur et dont la fente est tapissée d'une peau de caoutchouc. Il en tire une bizarre musique, plaintive et chaude : "Il pleut sur la route..." La musique nous poursuit devant les géraniums et les gros massifs de marguerites, devant cette mer au sourire imperturbable. » (C I, 33)*

De ce fracas silencieux jaillit la musique. Elle seule laisse entendre un chant où le logos n'est pas entravé par la raison, elle seule peut restituer la splendeur du monde, le bruissement d'ailes d'un vol de corbeaux dans un ciel crépusculaire, la caresse bruissante de la vague sur la grève, le silence tumultueux des profondeurs obscures, le battement sourd du cœur et des tempes. *« Soir, silence, corbeaux, comme oiseaux de Lourmarin et la chatte, mes larmes, musique. » (C III, 144)* La musique, à l'origine même du lyrisme autorise la folie et la sagesse, chante la vie exaltante qui, dans le pli de son étoffe étincelante, laisse apparaître la couleur du deuil, la rugosité du réel. Elle scintille et explose dans un éclat solaire comme ces coups de cymbales sur la plage où Meursault tue l'Arabe.<sup>470</sup> La dimension synesthésique permet d'approcher le mystère du verbe poétique qui révèle des liens invisibles, fragiles résurgences d'une unité perdue. La musique du monde, c'est le rire dionysiaque : *« [...] ivre de lumière, écrit Camus lors d'un voyage en Grèce, la tête pleine d'éclats et de cris silencieux, avec dans l'ancre du cœur, une joie énorme, un rire interminable, celui de la connaissance après lequel tout peut survenir et tout est accepté. » (C III, 163)* La musique, dans son rythme,

<sup>469</sup> *« La ville était vide alors mais la chaleur ne faiblissait pas, ni à cette heure ni à celle du soir, toujours égale, toujours brûlante et humide, et Venise était toujours cernée pendant que, désespérant d'en sortir jamais, nous cherchions seulement à respirer [...], à durer enfin dans cet étrange temps sans repère ni repos, les nerfs tendus par le café et l'insomnie, arrachés à la vie. Êtres hors du temps, mais êtres aussi bien que nul ne désirait, ni rien au monde, que la continuation de cette folie hagarde et immobile, au milieu de l'incendie figé qui dévorait Venise, heure après heure, inlassablement, et à ce point qu'on attendait l'instant où d'un seul coup la ville tout à l'heure encore éclatante de couleurs et de beauté s'affaisserait en cendres que le vent absent n'emporterait même pas. Nous attendions, accrochés les uns aux autres, incapables de nous quitter, brûlant aussi, mais avec une sorte de joie interminable et étrange, sur ce bûcher de la beauté. » (C III, 270)*

<sup>470</sup> *« Je ne sentais plus que les cymbales du soleil sur mon front et, indistinctement, le glaive éclatant jailli du couteau toujours en face de moi. » (TRN, 1168)*

c'est le tempo du corps, le flux du sang dans les veines, le balancement de la marche ou de la danse, la diction d'une langue constituée de brèves et de longues, la singularité du réel, l'unicité de l'instant d'émission, l'enchantement inscrit dans la matière sonore et issu de corps. Elle permet la résolution d'un antagonisme entre la raison des philosophes et l'ivresse désespérée des poètes. Elle permet également d'accepter le mensonge de l'illusion et même d'en énoncer le besoin vital de nous rattacher aux mondes des apparences et des phénomènes. Elle s'inscrit dans le flux ininterrompu de la vie, tout entière dans sa phénoménalité, dans l'actualité de sa facture et de son audition. J'écoute une musique et n'ai rien à chercher ni à décrypter en deçà ou au-delà des notes dont je perçois, dans un ravissement où le corps et l'esprit se mêlent, l'harmonie, la force, la douceur, la dissonance inquiétante. La voix elle-même est musique par le souffle qui en est l'origine.

Nietzsche rappelle les liens étroits qui unissaient la tragédie et la musique, une musique gaie, légère, joyeuse, le chant dionysiaque de l'*aulos*.<sup>471</sup> L'*aulos* est un instrument à vent souvent désigné, à tort selon les puristes, sous le nom de flûte ou de pipeau. C'est un instrument à anche, de sonorité criarde et de justesse approximative. Il est formé de deux tuyaux indépendants dont les trous sont réglés chacun par une main, ce qui suppose une certaine hétérophonie. Dans les danses et les dithyrambes, son emploi s'accompagnait de percussions variées à base de tambourins et de crotales. Dès l'origine, les instruments à vent s'opposent aux instruments à cordes, lyre ou cithare. La flûte contre la lyre, c'est le souffle contre la corde pincée, la vitalité sauvage contre la maîtrise née de la civilisation, c'est une nouvelle fois Dionysos contre Apollon. La flûte champêtre est liée à la nature primitive, elle fait danser les Ménades, rythme leurs bacchantales et accompagne leurs délires de chair et de sang.

On raconte que la flûte est inventée par Athéna qui, mécontente de constater le gonflement de ses joues, la jette. Un berger, Marsyas, la trouve, enchante le monde de ses mélodies et suscite la jalousie d'Apollon qui le défie de jouer et chanter en même temps. Le berger, vaincu, est écorché vif. Le mythe retrace le triomphe de la civilisation sur les exhalaisons puissantes de la nature primitive. Nietzsche stigmatise cette triste victoire par le concept récurrent de décadence c'est-à-dire d'appauvrissement et d'épuisement. La décadence est la marque, selon Nietzsche, de l'art moderne. Le véritable artiste se doit donc avant tout de

---

<sup>471</sup> Initialement, *La Naissance de la tragédie* était intitulée « Les origines musicales de la tragédie ».

devenir inactuel, de retrouver dans l'inspiration dionysiaque le jaillissement même de la vie, de retrouver l'*aulos* délaissé et méprisé. Car l'*aulos* permet la légèreté et « ce qui est bon est léger, tout ce qui est divin court sur des pieds déliés. » Nietzsche ajoute : « Nous avons besoin d'un art moqueur, léger, fugace, serein comme les dieux, d'un divin artifice, qui, comme une pure flamme, entre flamboyant dans un ciel sans nuages ! »<sup>472</sup> La musique, c'est avant tout la danse, « le contraste de ce courant d'air frais et du souffle échauffé de l'exaltation. »<sup>473</sup>

### Bizet contre Wagner

C'est pourquoi, finalement, Nietzsche choisit Bizet contre Wagner. Le compositeur de Carmen lui permet de guérir de l'intoxication wagnérienne, alourdi par un *pathos* dramatique et versant inexorablement dans le « grand style ».<sup>474</sup> Dans *Le Gai Savoir*, le philosophe allemand met en place une nouvelle approche du tragique caractérisé par la gaieté, la pensée affirmative et la notion de retour qui, dans l'opéra de Bizet, prend la forme de la fatalité. La gaieté musicale, si proche de la joie tragique, est l'ouverture de l'esprit au mouvement du monde, à l'heureuse certitude du retour. Elle n'est pas une construction mais un don. Elle est faculté d'acquiescer à la vie de façon énorme, illimitée. Elle conduit au dithyrambe.

Le dithyrambe est un genre consacré à Dionysos.<sup>475</sup> L'origine incertaine du mot pourrait être une allusion à la double gestation du dieu de la mortelle Sémélé et de la cuisse de Zeus. Le dithyrambe est déterminé par l'essence même de Dionysos, dieu double incarnant la contradiction entre l'humain et le divin, entre la mort atroce et le triomphe. Il suppose, dans sa réalisation, une perte de l'identité et de l'individuation. La musique, non pas la musique apollinienne de la lyre dorienne, mais le flot continu de la mélodie qui enfante le poème plusieurs fois comme fut enfanté Dionysos lui-même, produisant ainsi la forme strophique.

<sup>472</sup> NIETZSCHE, *Nietzsche contre Wagner; Euvres, op.cit.*, p.1325

<sup>473</sup> *Ibid.*, p.1307

<sup>474</sup> « Le grand style vient à la suite de la grande passion. Il dédaigne de plaire, il oublie de convaincre. Il commande. Il veut. » (Frag. Posth. XIV, p.231, cité par SIMHA, 158)

<sup>475</sup> Dans ses textes divers sur la tragédie, NIETZSCHE décrit avec précision le dithyrambe : « Dans le dithyrambe printanier des origines, l'homme cherche à s'exprimer non comme un individu mais comme membre de son espèce. Le fait qu'il cesse d'être un homme individuel s'exprime par le symbolisme visuel, par la musique ; il s'exprime comme un satyre, comme un être naturel parmi d'autres êtres naturels, au moyen de gestes, et même d'une mimique renforcée, d'une *mimique dansée*. Mais au moyen de la musique il exprime les pensées les plus intimes de la nature ; ce n'est plus seulement le génie de l'espèce, comme dans le geste, c'est le génie de l'existence elle-même, la volonté de se faire entendre ici sans intermédiaire. Par le geste, il reste à l'intérieur des limites de l'espèce, donc du monde phénoménal, mais par le son il résout le monde phénoménal en son unité première, le monde de la Maïa s'évanouit sous son charme », *La Naissance de la tragédie, op.cit.*, p.237



On peut imaginer le chœur couronné, ivre de vin et de dieu, déchaîné comme les Bacchantes, constitué d'êtres métamorphosés en satyres dans l'attente de la vision du dieu. Platon admettait le mode phrygien, mode dionysiaque par excellence qui servait dans le dithyrambe. Cependant il l'associait à la tranquillité patriarcale alors qu'il devient, chez Aristote, le mode du mouvement passionné et de l'enthousiasme bruyant. Traditionnellement, deux autres modes étaient perçus comme opposés : le mode hypodorien et le mode dorien. L'hypodorien possède des qualités d'énergie, mais dans un esprit moins solennel et davantage porté à la joie que le mode dorien. Le dorien coïncide avec le lydien qui est une suite d'intervalles du grand système parfait.

L'accord mineur est à l'accord majeur ce que le dionysiaque est à l'apollinien. La gamme dite naturelle majeure correspond, sur les instruments à claviers à la succession des touches blanches : do-ré-mi-fa-sol-la-si-do. La gamme mineure, qui peut être montante ou descendante suit le modèle suivant : la-si-do-ré-mi-fa#-sol#. Ces deux gammes sont dites diatoniques. Une troisième gamme appelée chromatique est une suite de demi-tons théoriquement égaux. La gamme mineure est couramment associée au clair-obscur, aux lieux imprécis et indéfinis, à la tentation des lisières, des marges, des limites, des limbes. C'est l'être mi-homme, mi-bête, le satyre affublé de cornes de bouc, de pattes de chèvres, figuration de Pan, exemplification de l'homme sauvage.

« Mon style est une danse, un jeu avec les symétries de toute sorte et une gambade moqueuse par-dessus ces symétries. Cela se sent jusque dans le choix des voyelles. »<sup>476</sup> La relation entre le *logos* et la musique esquisse l'ambiguë frontière de l'écriture poétique et de l'écriture prosaïque. Camus n'a jamais, si ce n'est dans sa tendre jeunesse, écrit de vers dans une forme traditionnelle, rimée et rythmée. Sa vitalité, son exubérance, son « *anarchie profonde* » (E, 1921) le conduisent à la création d'une prose dense. La phrase n'en est pas moins musicale, faisant résonner comme en échos enivrants des mots récurrents, affectionnant des rythmes ternaires ou quaternaires. La phrase camusienne, dans *Noces* notamment, a la fluidité répétitive<sup>477</sup> des vagues méditerranéennes sur la grève solitaire. Elle célèbre « *l'accord de la terre et du pied* »<sup>478</sup> (TRN, 57) dans une ivresse des mots. Elle chante un chant de plénitude en comblant tous les blancs de la feuille, en remplissant le vide d'une petite écriture

---

<sup>476</sup> Lettre de NIETZSCHE à RHODES du 22 février 1884, citée par SIMHA, *Nietzsche*, Bordas, 1988, p.153

<sup>477</sup> L'expression est oxymorique, nous y reviendrons en abordant la notion de rythme.

<sup>478</sup> *Caligula*, II, 14

sûre et nerveuse. Elle creuse le silence, modèle l'instant, ébauche un espace. L'extériorité du monde et l'intériorité de l'auteur entrent en résonance, s'imbriquent, s'emmêlent confusément dans des accords mineurs.

Le monde est la matière de l'artiste. Le monde dans toute sa complexité, ses paradoxes, ses fadeurs et ses excès, le monde du transitoire et de l'éternel, du précaire et de l'idéal, de la joie dans le renoncement à l'espérance vaine illusoire et mensongère, le monde dans sa folle vitalité. L'enthousiasme, la ferveur, la terreur, le rire, c'est Mozart, le seul musicien auquel Camus rend hommage à plusieurs reprises. Compositeur dionysiaque, le génie de Salzbourg « *parle le langage de tous, écrit Camus dans un éditorial de L'Express, [...] et le met au service de nouveaux modes et le fait retentir de façon imprévue. [...] il ne se sépare de rien, embrasse tout le registre humain, de la jouissance à l'effusion, et accepte son temps sans le bouder.* » (EX, 175) À l'instar de Dionysos, le Don Juan mozartien est un personnage dont l'irréductibilité le rend haïssable aux yeux des sociétés tyranniques. Il est la victoire de l'individu sur le système, il est la radicalité du refus énoncé dans un éclat de rire, dans un accord radieux. Il est la résistance joyeuse, le choix de la vie irradiante, de la jouissance immédiate, le refus de toute tergiversation hypocrite, le dégoût de la mine chafouine : « *Écoutez les mesures triomphantes qui accompagnent les entrées de Don Juan. Il y a dans le génie cette indépendance irréductible, qui est contagieuse. Elle annonce d'avance qu'une certaine sorte d'esprits ne se pliera jamais qu'à une solidarité consentie, et à cette libre obéissance qui seule fait avancer l'histoire.* » (EX, 176-177)

Le prix à payer de cette irréductibilité est parfois lourd. Mais il est le gage d'une écriture exigeante. Camus confesse : « *J'ai dit ce qu'il fallait pour réunir, même quand je me sentais séparé. Et au bout de tout cela ce fut la catastrophe. Maintenant j'erre parmi les débris, je suis sans loi, écartelé, seul et acceptant de l'être, résigné à ma singularité et à mes infirmités. Et je dois reconstruire une vérité – après avoir vécu toute ma vie dans une sorte de mensonge.* » (C III, 266) Une nouvelle éthique naît, nietzschéenne et limpide : « *Exalter ce qui doit l'être. Taire le reste.* » (C III, 267) Mais le philosophe de Nîmes montre le cap : « *Nietzsche . "Aucune souffrance n'a pu, ni ne pourra m'induire à porter un faux témoignage contre la vie, telle que je la connais." [...] "Conquérir la liberté et la joie spirituelle, afin de pouvoir créer et ne pas être tyrannisé par des idéaux étrangers."* » (C III, 265)

La parole singulière c'est la force précaire et dérisoire d'une voix authentique à la recherche d'un accord avec le monde et avec les hommes. C'est la parole poétique, musicale, l'écho, la sourdine, le crescendo ou le *decrescendo*, la polyphonie gage d'harmonie, le chemin solitaire, le bruit des pas sur la route, le bruissement du monde et la rumeur sourde de la vie qui bat la mesure sur les tempes où perlent quelques gouttes de sueur. La marche, la cadence du pas, la musique d'un mot, la phrase qui enfle dans la tête bourdonnante. Le paradoxe de la dénégation nous conduit sur les traces de Dionysos. Le jeune créateur affirme : « *Et qu'ai-je besoin de parler de Dionysos pour dire que j'aime écraser les boules de lentisques sous mon nez ?* » (E, 57) Dans ce temps d'ivresse totale, ce temps ignorant les barbelés, il est Dionysos. Sa musique est celle du monde, de l'eau, de la terre et des absinthes, du désir sourd et bouillonnant dans un jeune corps, de la vie qui bat, du refus des promesses. ménippéens

## LA LYRE D'APOLLON

### **L'individuation**

*« Qui suis-je et que puis-je faire – sinon entrer dans le jeu des feuillages et de la lumière. Être ce rayon de soleil où ma cigarette se consume, cette douceur et cette passion discrète qui respire dans l'air. Si j'essaie de m'atteindre, c'est tout au fond de cette lumière. Et si je tente de comprendre et de savourer cette délicate saveur qui livre les secrets du monde, c'est moi-même que je trouve au fond de l'univers. »* (C I, 21)

Paradoxe de se perdre pour mieux se trouver, de saisir le "je" dans l'instant même de sa dissolution. Nécessité d'un sauvetage ontologique pour pouvoir créer. L'art suppose la préhension de soi, l'inscription de la voix dans un espace délimité, la restriction des champs du possible, le renoncement à la fusion dissolutive, à la jubilation extatique. Il faut réintégrer son corps dans le carcan du temps, son esprit dans le bornage d'une raison. La finalité de la vie suit une ligne éthique, s'inscrit dans le cadre de la cité des hommes, dans les exigences de l'humaine condition. "Je" semble naître de ce saisissement de soi dans l'instant : « *Maintenant je puis parler. Je ne sais pas ce que je pourrais souhaiter de mieux que cette continue*

---

*présence de moi-même à moi-même. Ce n'est pas seulement d'être heureux que je souhaite maintenant, mais seulement d'être conscient.* » (C I, 23)

L'une des tensions camusiennes réside dans une double postulation simultanée et contradictoire : l'attrait dionysiaque pour l'indifférencié, le fluide, la vie jaillissante, l'impersonnalité ; l'attachement apollinien à la beauté figée, à la raison, aux règles de la cité, à l'individu. Dionysos contre Apollon, mais aussi Nietzsche contre Platon. Camus affectionne également les deux philosophes. Tension féconde ou aporie créatrice ? L'auteur s'attache à la recherche de la personne. Il s'interroge sur son identité, sur son lien individualisé avec le monde, sur la finalité de sa vie, sur les pouvoirs de la raison, sur les vertus de la dialectique, sur le sens de l'histoire et la place de l'homme dans la cité. Autant de questions qui n'ont guère de sens dans l'approche dionysiaque et qui s'actualisent dans l'apollinien.

### **Mon nom est "Personne"**

Comment et d'où surgissent les notions de personne et la prédominance de la raison ? Si Apollon et Dionysos concilient leurs qualités spécifiques dans l'épanouissement heureux du tragique grec, ils n'en sont pas moins des entités contraires, hostiles, éloignées l'une de l'autre dans leur origine, leur fonctionnement, leur finalité. Dionysos est joie, légèreté aérienne, mobilité, ubiquité. Apollon marque l'avènement du désir de fixité, de beauté figée, de codes, de stéréotypes. Il signifie la nécessité de la limite à l'intérieur de laquelle peuvent se développer la cité et la civilisation, la morale. La distinction entre le bien et le mal s'actualise dans le même temps que la séparation de l'âme et du corps et la recherche du bonheur.

La personne conceptualisée est absente de la vie grecque dans l'Antiquité. Une exception cependant avec *Hippolyte* d'Euripide. Hippolyte noue avec la déesse Artémis une relation exclusive à laquelle elle répond personnellement. Ainsi que l'explique Jean-Pierre Vernant, le jeune héros entend la voix de la déesse, il lui parle, elle lui répond. Cette relation est condamnée par Thésée pour lequel l'aspect "personnel" comporte nécessairement un élément d'*hybris*. Le courroux divin châtie cette démesure. La pièce rappelle la distance entre les dieux et les hommes. Lors du dénouement, Artémis ne peut poser son regard sur le corps pantelant d'Hippolyte dont le père Thésée soutient la tête ensanglantée. De même, les exploits des héros « valent en eux-mêmes et pour eux-mêmes, indépendamment en quelque

sorte de celui qui les accomplit. Jamais les récits ne se placent dans la perspective du sujet. »<sup>479</sup> Pourtant, sous le soleil grec, la notion de personne émerge lentement. Mais ce n'est pas dans le monde de la tragédie qu'il faut chercher mais dans l'obscurité des mystères orphiques, dans la relation de l'homme avec le sacré. Le roi se fait devin. Le mage, philosophe. La conséquence de l'émergence de la personne des mystères est l'amorce d'une dichotomie de l'âme et du corps. « L'âme apparaît dans l'homme comme un élément étranger à la vie terrestre, un être venu d'ailleurs et en exil, apparenté au divin. »<sup>480</sup> L'expérience intérieure donne naissance à l'âme, *daïmôn*. L'ascèse permet de retrouver l'origine divine de l'homme. Le corps n'est alors qu'une enveloppe, une prison. La *psyché* qui, chez Homère était une fumée inconsistante, un fantôme sans relief et sans force qui s'exhale de l'homme à son dernier souffle, devient une puissance installée au cœur de l'homme vivant. Elle est une dimension nouvelle. Elle permet une objectivation du monde intérieur. La première pierre de l'édifice du moi est posée.

Le moi posé, la cité peut alors jaillir de l'informe et du désordre d'une vie indifférenciée. La raison fleurit sur ce socle nouveau. Elle s'enroule en volutes sur le thyrses du mage qui se fait philosophe par le développement du *logos*. « Par l'intermédiaire de la parole et de l'écrit, le philosophe s'adresse à toute la cité, à toutes les cités. Il livre ses révélations à une publicité pleine et entière. En portant le "mystère" sur la place, en plein agora, il fait l'objet d'un débat public et contradictoire, où l'argumentation dialectique finira par prendre le pas sur l'illumination surnaturelle. »<sup>481</sup> La cité s'élargit, éloignant le sauvage et l'informe, le désordre, l'obscur et le cruel, créant des règles, des limites, une morale. L'homme s'inscrit dans une dichotomie du bien et du mal, dirige ses actions pour la prospérité de la cité et invente la notion de bonheur. Apollon règne.

### **Le masque**

Le mot *persona* désignait primitivement un masque, un rôle dans une pièce de théâtre, et par analogie, chez Épictète ou Marc-Aurèle, la fonction assignée par la Providence à chaque homme dans sa vie. Le masque n'est pas forcément ce qui dissimule, il peut être aussi ce qui révèle. Les cubistes ont découvert l'art nègre, puis les surréalistes se sont intéressés aux

---

<sup>479</sup> Jean-Pierre VERNANT, *Mythe et pensée chez les Grecs*, La Découverte Poche, 1996, p.366

<sup>480</sup> *Ibid.* p.368

<sup>481</sup> *Ibid.* p.391

effigies de bois ou de métal aux traits le plus souvent exacerbés, dont "l'inquiétante étrangeté" et la "beauté convulsive" leur paraissaient puiser aux sources mêmes de la création dévoilant le mystère des forces primordiales, celles-là même qui commandent la fureur sacrée du poète. Ils retrouvaient ainsi l'origine du masque dans notre propre culture.

Camus, imprégné de culture grecque, renoue avec la révélation qui surgit du masque. La beauté du masque, sa justesse, la perfection d'un rôle joué avec exactitude et avec humilité permet à l'homme d'accéder à une vérité simple, forte et authentique, à une évidence immédiate. C'est aussi là que réside l'étrange paradoxe de la vérité fictionnelle, le "mentir-vrai", troublant et évident. Dans « Noces à Tipasa », Camus s'écrie : « *J'avais au cœur une joie étrange, celle-là même qui naît d'une conscience tranquille. Il y a un sentiment que connaissent les acteurs lorsqu'ils ont conscience d'avoir bien rempli leur rôle, c'est-à-dire, au sens le plus précis, d'avoir fait coïncider leurs gestes et ceux du personnage idéal qu'ils incarnent, d'être entrés en quelque sorte dans un dessin fait à l'avance et qu'ils ont d'un coup fait vivre et battre avec leur propre cœur. C'était précisément ce que je ressentais : j'avais bien joué mon rôle.* » (E, 60) Ainsi "je" est le vrai et le faux, l'authentique et le fictif, le même et le singulier, l'identique et l'altérité. "Je" n'est jamais si juste et troublant que lorsqu'il est autre.

### **Iipse-idem**

Par le masque, le même se pose sur l'altérité. *Iipse* et *idem* entrent dans une interaction féconde. Le masque du théâtre grec est la marque du héros antique. Son être ne vaut qu'à travers ses actions. Ses traits figés révèlent le même, permettent la *catharsis*, suggèrent à chacun des spectateurs la disponibilité identificatoire.<sup>482</sup> Le masque est le miroir de notre labyrinthe intérieur, figuration épurée des entrailles profondes. On s'y abîme pour retrouver une identité à la fois trouble et authentique. Ce flux identificatoire vers l'autre comme autre soi-même permet également la rencontre avec une intimité révélatrice. Par la rencontre du même, nous nous découvrons dans notre singularité irréductible. Ce voyage par le masque lève le voile du sommeil de la conscience. Tel Caligula face au miroir, nous pouvons

<sup>482</sup> Dominique COMBE écrit : « Commentant un poème de Goethe, Walzel affirme que "dans le lyrisme pur, le "Je" n'est pas un "Je" subjectif mais un masque – selon un thème très nietzschéen –, allant même jusqu'à montrer que le "Je" du lyrisme pur est si peu personnel et subjectif qu'il devient en réalité semblable à un "Il". », « La référence dédoublée », in *Figures du sujet lyrique, op.cit.*, p.48

contempler avec effroi et jubilation les traits tortueux de notre âme révélée. Le masque, à l'instar du masque mortuaire posé sur les cadavres pour dissimuler la décomposition et donner aux traits du visage une permanence, est une ébauche de la singularité. Il n'est plus, comme le masque de théâtre grec la marque de l'*idem* mais celle de l'*ipse*. Ici encore surgit l'individu qui, dans la force affirmative de sa vérité unique, se distingue de l'autre.

Ces remarques sur le masque, nées de l'approche étymologique du mot "personne", peuvent s'étendre à la notion d'identité. Ricœur, dans *Soi-même comme un autre* rappelle la valeur ambiguë de la notion qu'il décompose en deux termes, *idem* et *ipse*. Le premier indique ce qui dans l'identité nous fait semblable aux autres. Le deuxième signale l'unicité irréductible, le centre intime, singulier : « Je rappelle les termes de la confrontation : d'un côté l'identité comme mêmeté (latin : *idem* ; anglais *sameness* ; allemand : *Gleichheit*), de l'autre l'identité comme ipséité (latin : *ipse* ; anglais : *selfhood* ; allemand : *Selbstheit*). »<sup>483</sup> Ricœur s'interroge sur la permanence du moi et découvre l'importance de la relation à l'autre comme autre soi-même et comme autre tout court à qui l'on doit rendre compte de la parole donnée. Dans cet échange avec l'*alter ego*, le "je" se pose dans une nécessaire permanence.<sup>484</sup>

C'est dans l'acte de parole que l'être se dissimule et se divulgue dans le même temps. Il se dit à l'autre et fait naître l'autre en naissant à lui-même. Il se dévoile également en donnant corps par les mots assemblés à la rugosité du monde, à sa lumineuse clarté, à son opacité fulgurante. C'est dans le "figural" tel que le définit Jenny que l'être se pose dans la configuration linguistique de l'événement.<sup>485</sup> Prenant comme point de départ la réflexion de Ricœur qui, dans *La Métaphore vive* explique que « Tout discours est un événement »,<sup>486</sup> Jenny développe la relation entre le sujet parlant et son discours. L'énoncé procède d'un énonciateur et d'une circonstance ; il est, faisant événement, l'expression de la subjectivité du

<sup>483</sup> Paul RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, Paris, 1990

<sup>484</sup> MAULPOIX écrit à ce sujet : « La définition de l'identité passe par la relation à autrui. C'est dans le maintien du rapport à l'autre que se définit le propre. Je ne suis assuré de moi-même que par ma fidélité aux engagements pris. », *Adieux au poème, op.cit.*, p.207

<sup>485</sup> « Appelons donc "figural" le processus esthétique-sémantique qui conditionne la reconduction du discours à la puissance de l'actualité. Le "figural" plutôt que les "figures" qui évoquent les opérations spécifiques, locales dans un discours, et hétérogènes. [...] Une poétique du figural devrait décrire, dans une suite d'élucidations réciproques, les dispositifs formels et les moments phénoménologiques qu'ils produisent au cours de ces processus. », Laurent JENNY, *La Parole singulière*, Belin, 1990, pp.14-15

<sup>486</sup> « Tout discours se produit comme un événement, mais se laisse comprendre comme sens. Pour marquer le caractère d'événement du discours, Émile BENVENISTE forge l'expression d'"instance de discours", par quoi il désigne "les actes discrets et chaque fois uniques par lesquels la langue est actualisée en paroles par un locuteur". », Paul RICŒUR, *La Métaphore vive*, Éditions du Seuil, Points Essais, 1975, p.92

sujet parlant. Il s'organise à partir d'un moment, d'un espace et d'une position particulière du moi.

### Intériorité et extériorité

La singularité du sujet née de l'acte discursif s'appuie sur une référence au monde dans son irréductibilité. Jenny écrit : « Dans le mouvement pour rejoindre tel ou tel objet du monde, on a ouvert une "profondeur" qui est aussi une distance. Et aucune accumulation de mes mots ne pourra jamais la réduire. La multiplication des visées diffractera seulement cette distance en mille perspectives [...]. »<sup>487</sup> Cependant ce retrait du monde n'est pas une séparation absolue. Le discours se nourrit de la matière même du monde, se déploie avec lui.

Le sujet dans ses tentatives de préhension du monde se diffracte, se parcellise à l'infini dans des jeux de miroir. Il se rassemble dans sa voix. Maulpoix définit la voix poétique comme « une inflexion particulière, une façon originale de marquer d'un rythme, comme d'y faire "hésiter" le son et le sens. [...] Le sujet lyrique est à la fois une voix singulière (une articulation, une inflexion, un grain, une tessiture dont il est possible d'évaluer stylistiquement la singularité) et un résonateur de voix diverses, (un capteur, un enregistreur, une chambre d'échos). Chambre d'échos et boîte à images, le sujet lyrique tire son profit proprement poétique de son défaut d'identité. Son œil parle et écoute. Son écriture met son regard en voix : il reçoit, reproduit et redistribue des figures, tout comme il capte, enregistre et rediffuse des voix. Visionnaire (Hugo), voyant (Rimbaud), voyeur (Coppée), ou simple regardeur d'images et d'estampes (Baudelaire), il est capable de voir plus moins, mieux ou autrement qu'autrui. »<sup>488</sup> Le sujet se nourrit d'extériorité. Pourtant il est tout entier tourné vers lui-même et son discours ne semble pas avoir d'autre finalité que d'accéder à une intériorité singulière, à une expérience unique. C'est le paradoxe de la "référence dédoublée", expression empruntée à Jakobson par Ricœur<sup>489</sup> et reprise par Dominique Combe dans *Le sujet lyrique en question*. Le sujet lyrique pose sa voix dans une intentionnalité de la conscience, il s'inscrit dans une volonté heuristique de « re-description » du monde. Centré sur lui-même il s'élance vers le

<sup>487</sup> Laurent JENNY, *La Parole singulière, op.cit.*, p.19

<sup>488</sup> Jean-Michel MAULPOIX, *Adieux au poème, op.cit.*, p.214

<sup>489</sup> « À cette conception non référentielle du discours poétique, nous opposons l'idée que la suspension de la référence latérale est la condition pour que soit libéré un pouvoir de référence du second degré, qui est proprement la référence poétique. Il ne faut donc pas seulement parler de double sens, mais de "référence dédoublée" », Paul RICŒUR, *La Métaphore vive, op.cit.*, p.11



monde. Effaçant les contours de son être dans une pure contemplation fusionnelle, c'est lui-même qu'il trouve au point culminant de cette extase : « Au plan phénoménologique, cette double référence paraît correspondre à une double intentionnalité de la part du sujet, à la fois tourné vers lui-même et vers le monde, tendu à la fois vers le singulier et vers l'universel. De sorte que le rapport entre la référentialité autobiographique et la fiction passe par cette double intentionnalité. »<sup>490</sup>

### **Le lyrisme apollinien**

J'appelle lyrisme apollinien un lyrisme individué, cadré par la raison, orienté par la conscience, inscrit dans la cité des hommes. Lyrisme solaire et harmonieux, lyrisme de la mesure qui se construit à partir d'éléments opposés, équilibre conquis sur le désordre du monde. Cette poétique, consubstantielle à un *logos* qui a servi de support à l'émergence de la pensée rationnelle, s'inscrit dans la lumière solaire, la verticalité édifiante et edificatrice. Elle affectionne le cadre et l'image, le lisse et le poli, la beauté épurée des statues grecques, le rythme ternaire et la métaphore, la mise en page qui est aussi mise en cadre, la limite rassurante, la bordure, la lisière au-delà de laquelle on s'interdit toute incursion. C'est la victoire du conscient et de la règle, l'émergence d'une créativité dans les règles de l'art et la difficile gageure de la vie collective.

### **Illumination**

Lumière, soleil, éclat, apparence, reflet, tels sont les esquilles d'un lyrisme de l'image révélée par la lumière solaire, d'un lyrisme de l'apparence, de la beauté plastique, du toucher, de l'effleurement de la matière, des formes figées et froides du marbre travaillé et poli. Le soleil, dans un doux miroitement nous offre l'image du monde dans une lumière mordorée. Tipasa livre sa beauté sous l'éclat d'un soleil printanier. Mais ce soleil peut aussi être feu et rappeler à l'homme l'attrait dionysiaque de l'indifférencié du paradoxe et de la violence. Il apparaît comme une entité première, essentielle, constitutive du monde et de l'homme : « *Hors du soleil, des baisers et des parfums sauvages, tout nous paraît futile.* » (E, 56) Le soleil révèle la vérité de l'être et la mort inéluctable.<sup>491</sup> Il est lumière et obscurité tant il est vrai que le rapprochement poétique du lumineux et du ténébreux peut également donner accès à ce

---

<sup>490</sup> Dominique COMBE, « La référence dédoublée », in *Figures du sujet lyrique, op.cit.*, p.63

<sup>491</sup> « [...] j'aurai conscience d'accomplir une vérité qui est celle du soleil et sera aussi celle de ma mort » (E, 58)

double mystère de l'origine indifférenciée avant d'être individuée et du terme inéluctable de la dissolution. L'oxymore permet la restitution de ce paradoxe : « *La campagne est noire de soleil* ». (E, 55)<sup>492</sup> Le feu, c'est aussi l'éclair, la fulguration, la vision épiphanique, le souvenir d'une incandescence primitive, la promesse d'un embrasement final. Camus sait que le verbe poétique a le pouvoir de traduire, dans des images épurées, la condensation de la révélation. « *La poésie de Char habite l'éclair* », commente Camus dans sa préface aux œuvres du poète. Le soleil peut également être une menace, un vecteur de destruction, de déshumanisation terrifiante. C'est dans ce soleil dysphorique que Meursault enterre sa mère : « *Aujourd'hui, le soleil débordant qui faisait tressaillir le paysage le rendait inhumain et déprimant* ». (TRN, 1135) L'astre fait fondre le goudron et les pieds s'y enfoncent laissant sur la route une plaie noire.<sup>493</sup> Dans une construction symétrique, c'est le même soleil qui éclaire la scène du meurtre de l'Arabe. Le parallélisme est souligné par le narrateur : « *C'était le même soleil que le jour où j'avais enterré maman [...]* ». (TRN, 1168) Le soleil et la mort sont associés dans la double isotopie de la brûlure et de la violence. Il est un acteur de la tragédie qui se joue sur cette plage. C'est lui qui incite Meursault à faire un pas vers l'Arabe, brisant ainsi l'immobilité heureuse des êtres. Il gicle sur le couteau de l'Arabe, se transforme en « *lame étincelante* », en « *glaive éclatant* », en « *épée brûlante* » et atteint Meursault au front. Par une figure synesthésique, il est associé au bruit des cymbales et met un terme au silence serein du monde. Il favorise, figure et contient le bruit assourdissant des coups de feu qui détruisent l'équilibre du monde et privent l'homme du silence et de l'immobilité de l'univers.<sup>494</sup>

On retrouve cette même violence dans une évocation personnelle de l'Acropole lors du voyage en Grèce de mai 1955. Le soleil pénètre comme en un viol le monde de l'intime et dévoile une vérité intérieure exigeante et quasi intolérable. Il est l'astre tragique, le révélateur ultime et intransigeant de notre condition, de notre humanité flamboyante et misérable. Les

<sup>492</sup> « *Dans la grande lumière où Char est né, on sait que le soleil est parfois obscur. À deux heures, quand la campagne est recrée de chaleur, un souffle noir la recouvre. De même, chaque fois que la poésie de Char semble obscure, c'est par une condensation furieuse de l'image, un épaississement de la lumière qui l'éloigne de cette transparence abstraite que nous réclamons le plus souvent que parce qu'elle n'exige rien de nous. Mais en même temps, comme dans la plaine ensoleillée, ce point noir solidifie autour de lui de vastes plages de lumière où les visages se dénudent.* » (E, 1164)

<sup>493</sup> « *Autour de moi, c'était toujours la même campagne lumineuse gorgée de soleil. L'éclat du ciel était insoutenable. À un moment donné, nous sommes passés sur une partie de la route qui avait été récemment refaite. Le soleil avait fait éclater le goudron. Les pieds s'y enfonçaient et laissaient ouverte sa pulpe brillante.* » (TRN, 1136)

<sup>494</sup> « *J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux.* » (TRN, 1168)

figures liées à la violence des armes sont les mêmes que dans *L'Étranger* : « *Sur les temples et sur la pierre du sol que le vent semble avoir décapés jusqu'à l'os, la lumière de onze heures tombe à plein, rebondit, se brise en milliers d'épées blanches et brûlantes.* » (C III, 156) Mais ici, dans une inflation métaphorique, la violence se fait viol : « *La lumière fouille les yeux, les fait pleurer, entre dans le corps avec une rapidité douloureuse, le vide, l'ouvre à une sorte de viol tout physique, le nettoie en même temps.* » (C III, 156) Purification et prise de conscience de soi émergent sous l'assaut de l'astre éclatant. Les yeux s'ouvrent enfin sur la vérité existentielle révélée par le classicisme grec. Le soleil est ainsi, à la différence de l'inquiétante obscurité des profondeurs caverneuses, source de lucidité et facteur d'individuation. Il éclaire le monde et éclaircit la conscience. « *Mais, en même temps, entrait en moi avec je soleil quelque chose que je saurai mal dire. À cette extrême pointe de l'extrême conscience, tout se rejoignait et ma vie m'apparaissait comme un bloc à rejeter ou à recevoir.* » (E, 39) écrit le jeune Camus dans « La Mort dans l'âme ».

Le soleil favorise à la fois la connaissance de soi et l'émergence épanouie d'un monde coloré. L'image chamarrée de l'univers est un vivifiant catalyseur d'une perception intime de notre être. L'artiste, dès lors, se fait peintre quand se révèlent à lui les correspondances des teintes, les contrastes. Le paysage prend forme dans un jaillissement de couleurs primaires. L'univers miroite de coloris chatoyants, rendus plus vifs encore par l'éclat du soleil. Le sang rouge des hibiscus ou des géraniums se juxtapose au bleu des iris, à la blancheur éblouissante de la mer « *cuirassée d'argent* » (E, 55), « *qui roule ses chiens blancs* » (E, 57), au jaune « *bouton d'or* » de l'autobus. (E, 55) Les teintes ne se confondent pas, elles sont trop tranchées, trop crues, mais forment un tout fédéré par un système de contrastes et de correspondances. Leur perception exacerbée rapproche la description du paysage de la peinture des Fauves qui utilisent des peintures vives en touches juxtaposées afin de faire transparaître toute la violente beauté d'un paysage : « *Alors que les cyprès sont d'ordinaire des tâches sombres dans les ciels de Provence et d'Italie, ici, dans le cimetière d'El Kettar, ce cyprès ruisselait de lumière, regorgeait des ors du soleil. Il semblait que, venu de son cœur noir, un jus doré bouillonnât jusqu'aux extrémités de ses courtes branches et coulât en longues traînées fauves sur le vert du feuillage.* » (C I, 155) Dans un souci de restituer les paysages dans la vérité d'une perception, l'artiste pose des couleurs sur son papier comme le peintre sur sa toile, avec la même évidence, la même simplicité : « *Je décris et je dis : "Voici*

*qui est rouge, qui est bleu, qui est vert. Ceci est la mer, la montagne, les fleurs.* » (E, 57) Pourtant, le poète travaille avec des mots et non avec la matière première des pigments odorants des peintres. La densité de la couleur résulte de la force de l'image. La métaphore, par son mystère et son pouvoir suggestif, restitue alors, avec bien plus d'efficacité, la force et le caractère d'un paysage. La métaphore frôle l'oxymore quand le poète tente de saisir « *entre [ses] cils battants l'éblouissement multicolore du ciel blanc de chaleur.* » (E, 58) La mise en images du monde, favorisée par la lumière solaire et la lucidité du regard, est le travail même du poète.<sup>495</sup> Celui-ci figure plus qu'il ne donne à voir. Ricœur, analysant Fontanier dans *La Métaphore vive* écrit : « Ainsi, la figure est bien ce qui fait paraître le discours en lui donnant, comme dans les corps, contour, traits forme extérieure. De tous les tropes il faut dire qu'ils sont, "comme la poésie, enfants de la fiction" ; car la poésie, moins soucieuse de vérité que de ressemblance, s'attache à "figurer, à colorier son langage, à le mettre en images, en tableaux, à en faire une peinture animée et parlante". »<sup>496</sup>

### Verticalité

Perceptions colorées et lucidité s'allient étrangement : « *Hier. Le soleil sur les quais, les acrobates arabes et le port bondissant de lumière. On dirait que pour le dernier hiver que je passe ici, ce pays se prodigue et s'épanouit. Cet hiver unique et tout éclatant de froid. Du froid bleu. / Lucide ivresse et dénuement souriant [...].* » (C I, 29) Lumière éclatante, densité de la couleur, connaissance de soi née de la paradoxale union de la lucidité et de l'ivresse, tout converge vers la nécessaire et virile acceptation du désespoir révélé par les stèles grecques.<sup>497</sup> La lumière solaire de la conscience naissante favorise la verticalité. Dans la lumière de l'Acropole, les yeux ouverts sur la beauté révélatrice, Camus aperçoit des visages de corés et saisit avec effroi la force de la beauté grecque, la violence de l'évidence.<sup>498</sup> À l'horizontalité minérale célébrée par la poétique dionysiaque, s'oppose la célébration d'une verticalité qui signale la victoire de l'homme sur les éléments et sur sa périlleuse animalité. Être debout,

<sup>495</sup> « *On ne pense que par image.* » écrit Camus dans ses premiers *Carnets*. (C I, 23)

<sup>496</sup> Paul RICŒUR, *La Métaphore vive*, op.cit., p.83 Les références entre parenthèses renvoient à l'ouvrage de Pierre FONTANIER, *Les Figures du discours. Introduction* par Gérard Genette, Flammarion, 1968.

<sup>497</sup> L'intuition exprimée par Camus dans ses premiers *Carnets* : « [...] *le désespoir dans la lucide acceptation des stèles grecques.* » (C I, 29) est confirmée dans les années de maturité. Camus, lors de son voyage en Grèce en 1955 retrouve la même évidence : « *Les stèles funéraires aussi et cette douleur réprimée.* » (C III, 158)

<sup>498</sup> Le tout jeune Camus, opposant les concepts de civilisation et de culture, écrivait déjà : « *Culture : cri des hommes devant leur destin.* » (C I, 50)

c'est, dans un défi altier, être fier de pouvoir enfin toiser l'altérité trouble, la juguler, la nier. Les statues grecques illustrent l'importance de la verticalité. Jean-Pierre Vernant retrouve les sources de cette notion dans l'histoire de la statuaire grecque : « Dans le vocabulaire grec de la statue, très divers et assez flottant, comme M. E. Benveniste l'a montré, le terme *colossos*, du genre animé et d'origine préhellénique se rattache à une racine *kol-*, qu'on peut rapprocher de certains noms de lieu en Asie Mineure (*Kolossai*, *Kolophon*, *Koloura*) et qui retient l'idée de quelque chose d'érigé, de dressé. »<sup>499</sup> Il précise qu'à la différence du *bretas* ou du *xoanon* qui sont en quelque sorte des idoles portatives, le *colossos* se définit par son immobilité et sa fixation. Érigé en terre, il se dresse dans la lumière du jour et ne bouge plus. Double du défunt, il véhicule sa psyché. La notion de double est illustrée par l'épisode au cours duquel Achille rêve de Patrocle et voit son image, comme en songe ou la disparition d'Hélène dont la présence survit au palais sous la forme d'une image, d'un rêve, d'un *double*. On rejoint ce que Nietzsche explique à propos d'Apollon « le "Brillant", « le dieu de la lumière [qui] gouverne aussi la lueur belle du monde intérieur, de l'imagination. La vérité supérieure, la perfection de ces états de rêve comparés à la réalité diurne qui n'est intelligible que par fragments, le sens profond que nous avons de l'action salutaire et secourable de la nature dans le sommeil et dans le rêve sont l'analogie et le symbole de la faculté prophétique et, en général, de tous les arts qui font la vie possible et digne d'être vécue. »<sup>500</sup> Apollon est bien le prophète, le visionnaire, celui qui perçoit les images. Pour ne pas sombrer dans la folie de l'informe, il lui faut un sens de la limite que son art lui impose. Elle est définie par Nietzsche comme « le contour sobre, l'absence d'impulsions brutales, le calme et la sagesse du dieu sculpteur. Il rappelle ce que Schopenhauer raconte dans *Le Monde comme volonté et comme représentation* : l'homme, plongé dans la tempête, conserve une certaine sérénité en s'accrochant à sa frêle embarcation, c'est-à-dire au principe d'individuation.

La lumière éclaire le monde, le rêve fait naître l'image, le sens de la limite lui confère un contour défini. La verticalité surgit avec l'individuation. Le double, corolaire de la psyché, prend forme dans la sculpture. Le *colossos*, fixé par la matière, enraciné au sol, permet à la psyché dont il est le vecteur d'être, non plus mobile et insaisissable, mais localisée, immobilisée. La colonne dorique s'élève, indifférente au temps, dans le seul désir d'exister à

---

<sup>499</sup> Jean-Pierre VERNANT, *Mythe et pensée chez les Grecs*, op.cit., p.325

<sup>500</sup> NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie*, op.cit., p.24

l'instar des Apollons dont l'absence d'expression révèlent le lien avec l'intemporel né du passage à la représentation artistique.<sup>501</sup> L'aspect lisse, vide, poli de la statuaire grecque inscrit l'art dans une dimension sacrée, dans une émergence de la notion d'âme. L'ère platonicienne s'annonce ainsi dans les *colossos* dressés face à la précarité et dans le perfectionnement de la sculpture, art apollinien de la révélation d'une âme habitant le corps. Le sacré, en occident, se fonde sur une nécessaire fracture du corps et de l'esprit.

### De la fixation à l'objectivisation

La beauté platonicienne suppose la mise à distance de l'objet, la distinction entre le spectateur et le monde, entre le créateur et la création. Toute fusion est périlleuse car elle suppose le renoncement aux limites de l'individu et le deuil de toute conquête. Paradoxalement, Camus est à la fois dionysiaque et platonicien. Il révèle à plusieurs reprises dans ses *Carnets* son attachement à la philosophie de Platon. En janvier 36, il note : « Prisonnier de la caverne, me voici seul en face de l'ombre du monde. » (C I, 21) Le monde est apparence : « Partout une pellicule de soleil qui craquerait sous l'ongle mais qui revêt toute chose d'un éternel sourire. » (*Ibid.*) Voilà bien posée la dichotomie entre le monde d'ici-bas dans lequel l'homme est enfermé et ce monde de l'au-delà suggéré à travers un jeu d'ombres miroitantes rendues parfois scintillantes par le miracle de la révélation poétique. Dans ce monde platonicien, l'homme, aveugle et prisonnier cherche à se connaître, à se comprendre, à trouver les limites, à tracer les contours, à inventer sa mythologie.<sup>502</sup> Au fond de ce univers perçu comme un décor, l'homme croit parfois identifier son être et pouvoir répondre à la terrible question du « *Qui suis-je* ». (*Ibid.*) L'émergence de l'*ego* née de la philosophie platonicienne et favorisée par l'apollinisme est certainement la condition nécessaire de la création artistique. La fusion avec le monde, la tentation de la dissolution totale de l'être dans le néant de la mort ou dans l'indifférenciation d'un *cosmos* indistinct ne permet que le cri ou le silence. La naissance de l'individu, la limitation apollinienne et la distance de l'homme à l'image, inhérente à la philosophie de la caverne, permettent la naissance d'un art qui se fixe et se codifie. C'est ce que Nietzsche a exprimé dans *La*

<sup>501</sup> « Voir la Grèce. Esprit et sentiment, goût de l'expression comme preuves de décadence. La sculpture grecque déchoit quand apparaissent le sourire et le regard. La peinture italienne aussi, avec le XVI<sup>e</sup> siècle des "coloristes". / Paradoxe du Grec grand artiste malgré lui. Les Apollon doriques admirables parce que sans expression. » (C I, 42)

<sup>502</sup> « Platon va du non-sens à la raison et de la raison au mythe. Il contient tout. » (C II, 233)

*Naissance de la tragédie.* La tragédie grecque est l'équilibre miraculeux du dionysiaque et de l'apollinien. L'objectivisation inhérente à l'influence de la philosophie platonicienne favorise un lyrisme de la distance et de la vérité universelle. L'esthétique est liée à la recherche de cette vérité supérieure et la finalité de l'art est d'y accéder ou de la divulguer.

### **Les paysages**

Cette objectivisation permet une perception-retranscription du paysage qui est le creuset de toute création. L'artiste trouve là son inspiration. Paysage miroir, révélateur de l'intime, écho de notre présence au monde, indice irréductible de notre appartenance au vivant, il est aussi promesse de régénérescence par l'éternel retour des saisons, l'éclat éblouissant de l'éclosion miraculeuse du printemps. L'œil du créateur le transforme en image quintessenciée d'une beauté éternelle. L'alchimie artistique, tendue dans un désir d'éternité, transmue le précaire en beauté figée, immuable. Le créateur est saisi par la tentation de ne voir dans le paysage qu'un reflet de l'idéal. Par sa plume ou son pinceau, il ne reproduit pas mais recompose, révèle une vision, propose une image et s'inscrit au cœur du monde, se trouve, se retrouve, se crée, s'invente, dans l'artefact, une vérité intime. « Le paysage lyrique est plus qu'un état d'âme. Le sujet ne se contente pas de s'y contempler comme en un miroir, ni d'y déverser ses émotions. Il le choisit et le structure, lui prête les figures les plus inattendues, le détaille ou le réduit à presque rien, *l'invente*, le découvre en soi et se découvre en lui... Il se situe dans l'univers en le recomposant ; son identité est liée à sa localisation », <sup>503</sup> écrit Maulpoix dans *Du Lyrisme*. La construction de soi par l'identification avec un paysage est l'un des aspects les plus prégnants de l'écriture camusienne. La prédilection pour les points de vue élevés ne favorise pas des envolées lyriques à l'instar des Romantiques. Cette position du corps face à l'ampleur de l'horizon inscrit l'homme dans une vérité identitaire, ébauche une figure de l'universelle vérité, forme nouvelle du sacré. Dans les essais lyriques, dans les articles journalistiques, dans les romans, Camus réitère la posture de l'homme debout face à un vaste horizon qui catalyse l'émergence de l'être au monde, la prise de conscience d'une irréductibilité à la fois douloureuse et apaisante. La contemplation du monde absorbe l'être et l'engendre dans le même temps. L'écriture reproduit le paradoxe existentiel, propose un miroitement et une vibration du monde dans la matière des mots. À l'instar de Baudelaire dans

---

<sup>503</sup> MAULPOIX, *Du Lyrisme*, op.cit., p.339

« Le Confiteur de l'artiste », <sup>504</sup> Camus est comme absorbé par le paysage et fait l'expérience de la difficulté d'être au monde, de se perdre, de « noyer son regard dans l'immensité du ciel et de la mer », d'ignorer d'où jaillit la pensée, si elle naît du paysage ou de l'homme en contemplation : « [...] toutes ces choses pensent par moi ou je pense par elles (car dans la grandeur de la rêverie, le moi se perd vite !); elles pensent, dis-je, sans arguties, sans syllogismes, sans déductions. » Tandis que la tension évoquée par Baudelaire entre le monde et l'artiste se brise en aveu d'impuissance de l'artiste à reproduire la beauté du monde, Camus, lui, s'abandonne moins à cette culpabilité de l'artiste démiurge, puni de l'orgueil de vouloir être, à l'instar de Dieu, un créateur. Dès ses premiers écrits, il dévoile un souci de soi, un désir de se perdre pour mieux se trouver, de goûter l'errance pour savourer l'intime qui fait saillie : « [...] j'ouvre les yeux et mon cœur à la grandeur insoutenable de ce ciel gorgé de chaleur. Ce n'est pas si facile de devenir ce qu'on est et de retrouver sa nature profonde. » (E, 56) Témoigner suppose, en amont, l'intuition d'une vérité supérieure et entraîne une action démiurgique, une posture sculpturale : « À Tipasa, je vois équivaut à je crois, et je ne m'obstine pas à nier ce que ma main peut toucher et mes lèvres caresser. Je n'éprouve pas le besoin d'en faire une œuvre d'art, mais de raconter ce qui est différent. Tipasa m'apparaît comme ces personnages qu'on décrit pour signifier indirectement un point de vue sur le monde. Comme eux elle témoigne, et virilement. Elle est aujourd'hui mon personnage et il me semble qu'à le caresser et à le décrire, mon ivresse n'aura plus de fin. Il y a un temps pour vivre et un temps pour témoigner de vivre. Il y a aussi un temps pour créer, ce qui est moins naturel. Il me suffit de vivre de tout mon corps et de témoigner de tout mon cœur. » (E, 59)

### **Lyrisme de l'ascendance**

La récurrence des descriptions de paysages depuis des points de vue élevés s'inscrit dans une poétique fidèle à la philosophie platonicienne. La distance favorise la perception du monde sous la forme d'une image qui est reflet d'une perfection idéale à laquelle l'art donne accès. Libéré des entraves déontologiques d'une histoire qui nie les hommes, les humilie ou les broie, Camus affectionne les panoramas. <sup>505</sup> Son écriture prend la mesure de l'horizon, les

<sup>504</sup> BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, T1, *op.cit.*, p.278

<sup>505</sup> Dans le chapitre « Misère de la Kabylie », l'attrait pour les visions panoramique a été étudié. Le lyrisme cependant entrait alors en conflit avec la dimension politique des écrits journalistiques. L'émoi face à la beauté d'un paysage ou la disponibilité à soi nécessaire à l'épanouissement poétique étaient incessamment réfrénés par le souci de justice humaine et par le spectacle de la misère d'autrui. Les cigognes volent dans un



phrases s'allongent, les adjectifs se multiplient. L'émoi et l'effroi se mêlent dans la révélation de ce lien qui nous attache au monde, ce lien que le regard dénoue, que l'écriture annihile. Prendre de la hauteur, c'est être à la fois démiurge et point infime de l'univers. Les heures crépusculaires favorisent la trêve, brisent en éclats les tensions, elles sont le catalyseur de la révélation d'une vérité. En Kabylie, lors de son reportage, Camus restitue un épisode au cours duquel, avec un autochtone, il contemple le pays depuis une hauteur. L'effusion poétique transparaît dans une écriture métaphorique, dans l'élaboration de phrases hyperhypotaxiques : « *Devant cet immense paysage où la lumière du matin bondissait, au-dessus de ce trou vertigineux où les arbres paraissaient des fumées et dont la terre fumait sous le soleil [...]* » (Frag, 324) Mais ce qui importe, ce n'est pas l'aisance de la plume libérée par le spectacle d'une beauté offerte, c'est la révélation d'une authenticité qui lie l'homme au monde. Camus réitère une formule qu'il affectionne mais ne se galvaude pas dans la mesure où elle révèle l'essence même de sa poéticité : « *Je comprends ici...* ». Le paysage, le spectacle soudain et inattendu de la beauté du monde permet l'accès à une vérité ontologique. « *[...] je comprenais quel lien pouvait unir ces hommes entre eux et quel accord les liait à leur terre. Je comprenais aussi combien peu leur eût été nécessaire pour vivre aussi en accord avec eux-mêmes.* » (Frag, 324-325)

### **Thalès et Solon**

La poétique apollinienne affectionne les limites dans lesquelles l'homme inscrit sa déontologie et l'art ses règles. La lisière, c'est la ligne tracée qui exemplifie l'émergence de la cité, qui permet la distinction entre le sauvage et le culturel, l'inconnu et le policé.

L'historien Vernant retrace les affinités entre le poète et le législateur. Il pose les liens entre un homme comme Thalès et son contemporain d'Athènes, Solon, poète et législateur. Il rappelle que les deux hommes figurent parmi les Sept Sages qui, aux yeux des Grecs, incarnent la première forme de *sophia*, « sagesse toute pénétrée de réflexion morale et de préoccupations politiques. Cette sagesse tend à définir les fondements d'un nouvel ordre humain qui substituerait au pouvoir absolu du monarque ou aux prérogatives d'une petite minorité une loi écrite, publique, commune, égale pour tous. De Solon à Clisthène, la cité

---

ciel épuré, les coquelicots teintent les champs transformés en mer rougeoyante et ondoyante, mais les enfants jouent dans la boue des égouts et meurent pour avoir mangé des racines vénéneuses. (Frag, 278-336)

prend ainsi, au cours du VI<sup>e</sup> siècle, la forme d'un *cosmos* circulaire, centré sur l'*agora*, la place publique, et où chaque citoyen, semblable à tous les autres, tour à tour obéissant et commandant, devra successivement suivant l'ordre du temps occuper et céder toutes les positions symétriques qui composent l'espace civique. C'est cette image d'un monde social réglé par l'*isonomie*, l'égalité par rapport à la loi, que nous trouvons chez Anaximandre, projetée sur l'univers physique. Les anciennes théogonies étaient intégrées à des mythes de souveraineté enracinés dans des rituels royaux. Le nouveau modèle du monde qu'élaborent les physiciens de Milet est solidaire, dans sa positivité, sa conception d'un ordre égalitaire, son cadre géométrique, des formes institutionnelles et des structures mentales propres à la *polis*. »<sup>506</sup> Apollon est au centre de cette organisation, recevant des mains de l'un des sept sages un talisman. Cette *sophia* relève d'une éthique de la mesure et de la modération, elle intègre l'exigence de législation et de sacré. *Polis* et poétique sont intriqués, poursuivent la même finalité civilisatrice. Solon, par son œuvre de poète et de législateur, par son intuition du respect de la personne humaine pose les fondements de la démocratie, communique par de élégies gnomiques, inscrit l'homme dans la cité, s'adresse à lui depuis l'*agora*.

### Poétique et actualité dans l'écriture journalistique

Le miracle grec réside peut-être dans cette étrange et paradoxale alliance entre le poétique et le politique. L'œuvre de Camus est empreinte de ce pacte unificateur. Lors de son voyage en Grèce en 1955, l'auteur rencontre des archéologues français à Argos. Il en rend compte dans le premier article qu'il signe pour *L'Express*, suscitant un étonnement déçu de la part du public qui s'attendait à un engagement politique dans le contexte de la crise algérienne. Pourtant Camus retrouve là un souffle qui animait déjà son engagement lors de son reportage sur la misère en Kabylie alors qu'il n'était qu'un jeune journaliste inconnu. Le lyrique et le politique ne sont pas séparés. Ils se nourrissent l'un l'autre, prennent sens et épaisseur dans une approche ontologique non cloisonnante. La poéticité de l'écriture est au service d'une finalité civilisatrice de l'homme. L'article est un aveu, un constat, un bilan : « *Je n'ai jamais été heureux, je le sais, ni pacifié, que dans un métier digne de foi, un travail mené au milieu d'hommes que je puisse aimer.* » (EX, 27) L'amertume jaillit même avec une certaine brutalité : « *Sans travail, toute vie pourrit. Mais sans un travail sans âme, la vie*

<sup>506</sup> VERNANT, p.407

*étouffé et meurt.* » (*Ibid.*) La voix de Simone Weil résonne dans ces quelques lignes. Les notions d'enracinement et de justification sous tendent en effet l'œuvre de la philosophe. On se souvient qu'en 1949, Camus, dirigeant chez Gallimard la collection "Espoir", publie *L'enracinement*. L'année suivante, il publie *La Connaissance surnaturelle*, puis *La Condition ouvrière* et *Lettre à un religieux*. En 1953, *La Source grecque*. Ces publications sont toutes posthumes, Simone Weil est morte en 1946, à l'âge de 34 ans. Dans une lettre à la mère de la philosophe, il confie son admiration et sa certitude d'avoir affaire au «*seul grand esprit de notre temps*»<sup>507</sup> et prend la mesure du retentissement non démenti de cette œuvre marginale, inclassable et d'une terrible authenticité.

Un autre est mort à 34 ans, fauché par l'histoire et englouti par l'oubli et le silence : Leynaud, le jeune poète chrétien, à qui Camus rend hommage dans une préface aux "Poésies posthumes". (E, 1471) On y retrouve la même admiration pour un homme simple, sincère, totalement engagé dans la vie, peu soucieux des honneurs. Il est décrit comme un homme simple, sans apprêt, le cheveu en désordre, aimant sa femme et son enfant, la boxe et les bains de mer : «*Il aimait la vie physique, l'effort, la terre fraternelle, et tout cela silencieusement, de la façon même dont il mangeait, avec un bel esprit taciturne.* » (E, 1475) L'existence est ici justifiée par l'adéquation entre une morale et une action. La vie prend sens dans l'ombre, loin de la vie mondaine des élites parisiennes. Et, plus paradoxalement, Camus, dans cette préface, rend hommage à la capacité de Leynaud de remettre en question la puissance du langage poétique et même de tout langage en suggérant qu'il masque la vérité plutôt qu'il ne la dévoile. Le préfacier cite une lettre de Leynaud : «*Je me suis souvent demandé si je ne m'exerçais pas à la poésie pour me démontrer à moi-même que je n'étais pas poète, ou encore pour tuer en moi le prestige des mots qui est grand. Déjouer, tromper les mots qui nous séparent de nous-mêmes et de Dieu... Car il est vrai peut-être que les mots nous cachent davantage les choses invisibles qu'ils ne nous révèlent les visibles.* » (E, 1478) Cet éloge du silence est l'aveu implicite d'une tentation récurrente chez Camus. C'est pourquoi il extrait des poèmes de son ami «*deux ou trois cris qui suffisent à justifier une œuvre.* » (E, 1477)<sup>508</sup>

---

<sup>507</sup> Simone WEIL, *Œuvres*, Gallimard, Quarto, 1999, p.91

<sup>508</sup> La préface n'est pas exempte de paradoxes puisque précédemment, Camus rapportait une conversation avec son ami dans laquelle il confiait son «*impatience devant le poème court, la notation fugitive pratiqués par tant de modernes.* » (E, 1474) Or, comment le cri peut-il être rendu si ce n'est sous la forme la plus brève qui soit ?

---

L'attrait de Camus pour Leynaud est mêlé par l'identité entre un homme et sa terre d'origine. L'un des arcanes de l'art s'inscrit dans une réconciliation de l'homme avec le sol qui l'a vu naître. Ce sont les noces célébrées par le jeune artiste dans l'innocence du premier jet. Quand, à la fin de sa vie, il rend hommage à l'un des siens, Emmanuel Roblès, Camus retrouve les traits qui inscrivent une œuvre dans une vérité touchante. Roblès, en effet, selon Camus, « *sait ce qu'il a à dire. Il le sait et le sent aveuglément, dans l'obscurité du sang. L'homme aux prises avec la femme, l'honneur des humbles, la tragédie du devoir, la passion jusqu'au sang, et tout cela plongé dans une grande et bonne chaleur populaire, ce sont les thèmes d'une œuvre que j'ai vu naître et qui a grandi comme une plante vigoureuse sous les pluies et le soleil africains.* » (E, 1918)

On peut souligner que Camus, à travers ses lettres, ses préfaces, ses hommages, propose une poétique de l'homme incarné, reflet du sacré, de l'homme au service de la cité dans l'accomplissement humble d'une tâche simple dont parfois, fortuitement, les mots, les œuvres peuvent rendre compte. Ainsi qu'il le confie dans l'un des derniers entretiens, ce qu'il déplore dans la littérature contemporaine, c'est la prééminence de la forme sur le fond. « *L'erreur de l'art moderne est presque toujours de faire passer le moyen avant la fin, la forme avant le fond, la technique avant le sujet. Si les techniques d'art me passionnent et si je cherche à les posséder toutes c'est que je veux pouvoir m'en servir librement, les réduire au rang d'outils* » (E, 1927) Pour lui ce qui importe dans l'art, c'est le contenu, la matière, l'incarnation, le chant de la terre et des hommes qui l'habitent dans une histoire qui s'emballe et qui n'a pas de sens.

Les archéologues d'Argos, Simone Weil, Leynaud sont donc pour Camus des voix authentiquement émouvantes par la justesse de leur ton. Leur vie est justifiée par la réalisation de leur pensée, par le goût de la simplicité qui réconcilie avec une terre accueillante. Le seul métier qui mérite tous les honneurs est le métier d'homme. Il s'agit avant tout de témoigner, dans le souci de la vérité, de faire entendre une voix qui inscrit dans son *vibrato* les souffrances de son temps. Il s'agit aussi de faire écho à une vérité quintessenciée, enracinée, incarnée et éthérée, une vérité intime qui ne nie pas l'histoire mais la dépasse par la transmutation de l'art.

**Poétique et histoire dans *L'Été***

Dans son œuvre, le poétique est ainsi, le plus souvent mis au service d'une certaine idée de l'homme dans sa relation avec son temps et avec sa cité. La juste distance est requise qui suppose ou permet la création artistique. Ainsi qu'il le développe dans la préface à un ouvrage de Jules Roy « *l'art est dans la distance* ». (E, 1483) Cette distance est posée par la réhabilitation d'une certaine pudeur. La violence, la cruauté, les ignominies du XX<sup>e</sup> nécessitent un éloignement de l'artiste, une retranscription, une alchimie féconde. Dans son œuvre littéraire, Camus joue la distance. Cette démarche est certainement favorisée par la distinction entre le travail journalistique, les interventions du conférencier, les implications épistolaires qui nécessitent une adhésion plus immédiate au réel. On a vu cependant que, assez couramment, le journaliste est capable de décaler son propos en abordant, au cœur même d'une actualité brûlante, la beauté d'un paysage grec ou la force de la musique mozartienne. Ainsi, la part consacrée à l'actualité est cloisonnée dans des genres adaptés.

L'œuvre peut s'en éloigner sans la nier. L'artiste reste solidaire du monde mais sa participation face à un temps de souffrance, face à une Europe qui se déchire, est décalée. Dans « Les amandiers », il rappelle la nécessaire implication de l'artiste dans les affaires du monde. L'écriture est, dans la première partie de l'essai, proche de style des éditoriaux : un exorde citationnel dans lequel Camus rapporte une parole napoléonienne : « *Savez-vous, disait Napoléon à Fontanes, ce que j'admire le plus au monde ? C'est l'impuissance de la force à fonder quelque chose. Il n'y a que deux puissances au monde : le sabre et l'esprit. À la longue, le sabre est toujours vaincu par l'esprit.* » (E, 835) À partir de cet axiome impérial, l'auteur développe la relation entre l'artiste et son temps, rappelle la suprématie des peintres hollandais peignant des coqs de basses-cours face à la violence destructrice de la guerre de Cent Ans ou la force sereine des chants silésiens sur les cris des agonisants sur les champs de bataille. L'esprit régnait alors en maître. Il réitère l'impérieuse nécessité d'une implication de l'artiste dans les malheurs du temps. Il rappelle ces malheurs, l'Europe déchirée, les peuples empoisonnés. Derechef il appuie sa pensée sur une citation « *Le tragique, disait Lawrence, devrait être comme un grand coup de pied donné au malheur* » (E, 836) Il reprend la figure triviale du coup de pied : « *Il y a beaucoup de choses qui aujourd'hui méritent ce coup de pied.* » (*Ibid.*) Puis, dans un mouvement inattendu, son attention se porte aux amandiers. La langue acerbe et cultivée de l'éditorialiste prend des accents lyriques avec une soudaineté

étudiée. Les développements fondés sur les citations historiques, sur le conceptuel, cèdent la place à l'évocation d'un souvenir personnel : « *Quand j'habitais à Alger, je patientais toujours dans l'hiver parce que je savais qu'en une nuit, une seule nuit froide et pure de février, les amandiers de la vallée des Consuls se couvriraient de fleurs blanches.* » (*Ibid.*) Dans une dénégation, Camus refuse de considérer cette évocation comme un symbole. Et il semble bien qu'en effet il ne s'agisse pas tant d'une image délivrant un message moral qu'une posture face à l'histoire des hommes. Il ne s'agit pas de nier mais de regarder ailleurs, de garder les yeux ouverts sur la beauté du monde. Ce fragile point d'équilibre est la gageure camusienne. C'est la force de son esprit, sa conviction intime. Il retrouve Nietzsche dans une prédication éthique, rappelle qu'il s'agit de lutter contre l'esprit de lourdeur et n'hésite pas suivre les pas de son aîné en faisant l'éloge des vertus oubliées : « *la force de caractère, le goût, le "monde", le bonheur classique, la dure fierté, la froide frugalité du sage.* » (E, 837) Sa péroration renoue avec la promesse de la fleur : « [...] *qu'on n'oublie pas la force de caractère, [...] celle qui résiste à tous les vents de la mer par la vertu de la blancheur et de la sève. C'est elle qui, dans l'hiver du monde, préparera le fruit.* » (*Ibid.*) Le lyrisme est au service d'une déontologie. Le poétique au service du politique dans le sens grec du terme. Camus propose une foi qui implique la vertu, la frugalité, le raffinement et fait coïncider la parole et la forme dans une figure qui éclot en une myriade de fleurs blanches.

Le siècle, dans ses cruels excès, a prolongé la souffrance des hommes exemplifiée par le supplice de Prométhée. C'est peut-être ce que suggère Camus lors d'un voyage en Italie en notant : « *Au musée de Sienne l'un de ces nombreux jugements derniers (Giovanni di Paolo). À droite parmi les bienheureux deux amis qui se retrouvent lèvent les bras pour dire leur joie. À gauche, aux Enfers, Sisyphe et Prométhée dont on a prolongé la peine.* » (C III, 181) C'est cette même pensée dysphorique qui est à l'origine de la nouvelle au titre éponyme : « Prométhée aux Enfers ». L'auteur qui affirmait en 39 que la guerre ne se voyait pas et qu'elle n'était rien, confie en 1946 : « *Et au premier cri de l'innocence assassinée, la porte a claqué derrière nous. Nous étions dans l'enfer, nous n'en sommes plus jamais sortis.* » (E, 842) Prométhée aux Enfers, c'est Faust sans Hélène. Il faut choisir une voie médiane, une posture d'exigence et de justesse. Ce devait être la finalité de l'œuvre à venir placée sous l'égide de Némésis. Le sort en a décidé autrement. Il nous incombe désormais de saisir, dans les interstices, dans les demi-teintes et les contre-chants, les promesses non tenues d'une éthique

nouvelle. L'affrontement douloureux entre la souffrance des hommes en ce siècle de terreur et la beauté brutale d'une nature éternelle constitue l'étau de la nouvelle. On y retrouve les mêmes procédés d'écriture que dans « Les amandiers », notamment le goût de la citation et de l'image : « *L'histoire est une terre stérile où la bruyère ne pousse pas* », « [...] *il n'y a plus de place pour les grillons.* » (E, 842) L'auteur refuse le pessimisme : « *Il est bien vrai que nous sommes dans une époque tragique. Mais trop de gens confondent le tragique et le désespoir.* » (E, 836)<sup>509</sup> Affronter le tragique, c'est accepter la tension irréductible entre nos aspirations, nos désirs, nos pulsions, nos palinodies et la concrétude du destin, l'irréductibilité du réel. Inversant l'ordre déterminé par une éthique traditionnelle, Camus note dans ses *Carnets* : « *Trouver une démesure dans la mesure.* » (C I, 106)<sup>510</sup>

Prométhée est, à cet égard un héros tragique, qui, pour s'inscrire une nouvelle fois dans cette pensée nietzschéenne qui a nourri l'imaginaire camusien, « *dit oui à tout ce qui est problématique et terrible* (Crépuscule des Idoles). » (*Ibid.*) Ce fils de Titan amorce le déclin des dieux et le dépassement des hommes. Il inaugure l'ère de la métaphysique par la consécration de la Moïra, la Justice éternelle. Cette exigence suppose une foi dans la force de l'homme nouveau, une forme nietzschéenne de surhumanité. Quand, dans « Prométhée aux Enfers », Camus fait dire au dieu : « *Je vous promets la révolte et la réparation, ô mortels, si vous êtes assez habiles, assez vertueux, assez forts pour les opérer de vos mains.* », (E, 843) l'auteur affirme, avec confiance : « *S'il est donc vrai que le salut est dans nos mains, à l'interrogation du siècle je répondrai oui, à cause de cette force réfléchie et de ce courage renseigné que je sens toujours dans quelques hommes que je connais.* » Il ajoute que ces hommes sont « *fils de la justice* ». La lucidité face au désastre du siècle ne doit pas mettre en danger la force de l'esprit : « *Eux aussi souffrent du malheur de tous ? En connaissance de*

<sup>509</sup> Clément ROSSET montre, dans *La Philosophie tragique*, l'inadéquation entre le tragique et l'idée de malheur et dénonce la conception chrétienne ou romantique du temps qui rend impossible une appréhension authentique du tragique grec. Voir le chapitre « L'idée de malheur », *op.cit.*, pp.125-146

<sup>510</sup> Cette pensée décalée fait suite à une réflexion sur les notions développées dans *L'Homme révolté* : « *Une révolution s'accomplit toujours contre les dieux – à commencer par celle de Prométhée. C'est une revendication de l'homme contre son destin dont tyrans et guignols bourgeois ne sont que des prétextes.* » (*Ibid.*) Le mépris des dieux et l'affirmation de la valeur de l'homme qui se construit sans l'illusoire consolation de l'au-delà et de l'idéal, s'expriment par le rappel de la raison pour laquelle Zeus a retiré le feu aux hommes : « *À Sicyone, Prométhée trompa Zeus. Deux peaux de bœuf, l'une emplit de viande et l'autre d'os. Zeus choisit la dernière. C'est pour cela que l'usage du feu fut retiré aux hommes. De la basse vengeance.* » (C I, 163) Prométhée, c'est l'insoumission irréductible. Camus note « *Un Prométhée – comme idéal révolutionnaire.* » et ajoute la célèbre citation de Nietzsche : « *"Ce qui ne me fait pas mourir me rend plus fort" (Nietzsche).* » (C I, 174) C'est la volonté d'une justice des hommes, le désir d'inaugurer une civilisation mais également l'acceptation tragique de la vie dans toutes ses implications de bonheur fou et de souffrance infinie.

*cause. Ils savent justement qu'il n'est pas de justice aveugle, que l'histoire est sans yeux et qu'il faut donc rejeter sa justice pour lui substituer, autant qu'il se peut celle que l'esprit conçoit. C'est ici que Prométhée rentre à nouveau dans notre siècle.* » On retrouve le thème développé dans « Les amandiers ». Le tragique de l'histoire ne doit pas plonger l'homme dans un désespoir qui génère le cynisme ou le nihilisme. Il doit être affronté et dépassé, dans une entreprise prométhéenne qui n'a rien d'excessif mais qui au contraire est à la mesure des hommes. Pour garder grands ouverts les yeux du cœur, maintenir intact le goût pour la beauté, il est impérieux de considérer l'homme dans son intégrité. S'il est fils de l'histoire, il est aussi fils de la terre. S'il a besoin de pain, il a également besoin de bruyère. L'homme, à l'instar de Prométhée est un créateur.<sup>511</sup> C'est dans la source jaillissant de la terre qu'il nourrit son inspiration, qu'il se régénère et se réconcilie. Le poétique est la voie de ces retrouvailles entre l'homme et le monde, un dépassement des contingences de l'histoire, une révélation que l'homme est nié s'il ne foule pas l'herbe folle et odorante d'un champ baigné de soleil et retentissant du chant aveugle des cigales indifférentes : « *Au cœur le plus sombre de l'histoire, les hommes de Prométhée, sans cesser leur métier, garderont un regard sur la terre, et sur l'herbe inlassable.* » Dans l'envolée lyrique de la clause résonne l'espoir de Camus et sa foi dans l'homme à la croisée des chemins : « *Et cette admirable volonté de ne rien séparer ni exclure qui a toujours réconcilié et réconciliera encore le cœur douloureux des hommes et les printemps du monde.* » (E, 844)

### **Le tragique et la beauté, « L'exil d'Hélène »**

Camus, dans cette nouvelle, fait l'amer constat du mépris contemporain d'une beauté dévorée par la conception hégélienne de l'histoire dominante qui absorbe toutes les autres valeurs jusqu'à nier ce qui nourrit l'homme dans sa vérité essentielle, l'attachement à la terre. Le XX<sup>e</sup> siècle est le temps des ruptures, des dénis et des mensonges soutenus et conceptualisés par des courants philosophiques et idéologiques. L'homme devient un citoyen déraciné, un habitant de la ville qui ne connaît plus les ardeurs terrifiantes d'un soleil de plomb ni les saveurs suaves d'un soir d'été, ni l'enchantement envoûtant des hirondelles

<sup>511</sup> Ce que révèle ESCHYLE, NIETZSCHE nous le rappelle, c'est la créativité de Prométhée que tout artiste désormais revendique : « L'artiste titanique trouvait en soi l'orgueilleuse présomption de pouvoir créer les hommes, en vertu de sa sagesse supérieure, qu'il devait, à vrai dire expier par un martyr éternel ; l'âpre orgueil de l'artiste – tel est le contenu et l'âme du poème d'Eschyle [...] », NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie*, op.cit., p.69



trissant dans un crépuscule de jade. Camus constate que la littérature, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle avait délaissé le rapport de l'homme à la nature pour ne s'intéresser qu'à l'homme de la ville, l'homme aux prises avec l'histoire ou enfermé dans les cercles concentriques de sa conscience : « *On cherche en vain les paysages dans la grande littérature européenne depuis Dostoïevski.* » (E, 855) Durant l'été 1947, après avoir relu ses œuvres, il constate dans ses *Carnets* : « *Ce qui m'a sauté aux yeux : les paysages disparaissent peu à peu. Le cancer moderne me ronge moi aussi.* » (C II, 206) Il établit un parallèle entre la civilisation romaine et les bouleversements des structures sociales et idéologiques en Occident au XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>512</sup> Dans « L'Exil d'Hélène », il réitère sa position : « *Nous vivons ainsi le temps des grandes villes. Délibérément, le monde a été amputé de ce qui fait sa permanence : la nature, la mer, la méditation des soirs.* » (E, 855) Le lyrisme est traditionnellement lié au chant de la terre ou du ciel, il est célébration d'un lien sacré que le poète initié, inspiré, révèle au profane.<sup>513</sup> La gageure camusienne est d'inscrire sa voix dans une culture qui célèbre les noces de l'homme avec le monde sans nier le temps de l'histoire. Il invente un espace où le temps des horloges, celui de l'Histoire et celui de ce rapport intime d'un homme avec un effluve, un ramage, une brûlure, entrent en résonance, s'imbriquent, et, comme des métronomes décalés, entremêlent leurs rythmes. « L'Exil d'Hélène » est originellement dédié à René Char : « *À René Char, cette Hélène, passion commune, fraternellement. L'Isle-sur-Sorgue, 30 août 1948.* » La dédicace est précédée de ces vers :

« *Beauté ma toute droite, par les routes d'étoiles,  
À l'étape des lampes et du courage clos,  
Dans l'absurde chagrin de vivre sans comprendre  
Écroule-moi et sois ma femme de décembre.* » (E, 1825)

<sup>512</sup> « *La civilisation est le destin d'une culture. Ainsi le Romain succède à l'Hellène. Âme grecque et intelligence romaine. Le passage de la culture à la civilisation s'accomplit dans l'antiquité au IV<sup>e</sup> siècle, en occident au XIX<sup>e</sup> siècle. / Notre littérature et notre musique le sont pour des citadins. / Ainsi faisons-nous de l'Histoire de la Philosophie l'unique thème sérieux de toute philosophie. / Toute la question : / l'antithèse de l'histoire et de la nature.* » (C I, 101)

<sup>513</sup> Camus établit un lien consubstantiel entre la beauté artistique et la beauté de la nature. Il ignore en cela une large part de l'art qui puise son inspiration dans les paysages urbains ou feint d'ignorer les peintres impressionnistes, BAUDELAIRE, VERLAINE, APOLLINAIRE et tant d'autres, indifférent par là même à l'émergence de l'art contemporain. Portant, dans sa préface à l'édition allemande des poésies de René CHAR, il rend hommage aux poètes de la modernité : « *Et je suis heureux que cette édition allemande de mes poèmes préférés me donnent l'occasion de dire que je tiens René Char pur notre plus grand poète vivant et Fureur et Mystère pour ce que la poésie a donné de plus surprenant depuis les Illuminations et Alcools.* » (E, 1163)

Ce poème, présenté sous une forme versifiée traditionnelle est une exception dans l'écriture camusienne qui semble ne jamais s'autoriser cette forme d'expression – si ce n'est dans le temps de la prime jeunesse où la sensibilité trouve là un lieu convenu d'épanchement.

On retrouve cette tentation, sans cesse tenue à distance, dans une note des *Carnets*. Camus développe le thème de la nouvelle, l'attache inextricable entre le désespoir, la tragédie et la beauté comme filtre essentiel. Il ajoute : « *Ce que Char veut dire sans doute. Pour les Grecs, la beauté est au départ. Pour un européen, elle est un but, rarement atteint. Je ne suis pas un moderne.* » (C II, 240)<sup>514</sup> Le manuscrit de la nouvelle est conservé dans les archives personnelles de René Char. Le lien fraternel, la dédicace, le don du manuscrit, la communauté de pensée des deux hommes donnent à l'œuvre de Camus une résonance lyrique. La voix de Char se fait entendre, comme en un écho silencieux. Le lyrisme de Camus prend sa source dans la beauté du monde, dans une certaine innocence de l'homme et du monde. Il ne s'agit pas pour autant de nier les affres des hommes de la cité, les horreurs des guerres et des humiliations. Camus, dans la préface à l'édition allemande des œuvres poétiques de René Char, dénonce les impasses d'une certaine poésie et revient sur les lieux originaux du jaillissement lyrique : « *Après tant d'années où nos poètes, voués d'abord à la fabrication de "bibelots d'inanité", n'avaient lâché le luth que pour emboucher le clairon, la poésie devenait bûcher salubre. Elle flambait, comme ces grands feux d'herbes qui, dans le pays du poète, parfument le vent et engraisent la terre. Nous respirions enfin. Le mystère naturel, les eaux vives, la lumière faisaient irruption dans la chambre où la poésie s'enchantait jusqu'alors d'ombres et d'échos.* » (E, 1163) Le style camusien est ici comme un reflet de la poéticité qui est au cœur de sa réflexion critique mais également au cœur même de sa tentation artistique. La poésie n'est pas une négation de l'histoire, elle n'oriente pas son regard vers une beauté en fermant les yeux sur les malheurs des hommes. Elle se nourrit en un autre lieu que celui de l'actualité précaire. Elle est une quintessence, une présence exigeante. Elle est un fil qui jamais ne se rompt et qui parcourt au cours des siècles un chemin obscur et lumineux, aride et luxuriant, toujours sinueux, dans un ailleurs des cimes inaccessibles, dans la vérité éclatante d'un verbe qui jaillit de la source d'exigence et de vérité. Ainsi, Char peut être un poète contemporain, il inscrit son œuvre dans la réalité de son histoire en retrouvant la seule

<sup>514</sup> Comme en écho, Camus écrit dans la nouvelle : « *Les valeurs pour les Grecs étaient préexistantes à toute action dont elles marquaient précisément les limites. La philosophie moderne place ses valeurs à la fin de l'action.* » (E, 855)

évidence fondamentale des extases transmises par une parole prophétique et poétique qui résonne en échos. Camus relie Char à Empédocle et à Nietzsche : « D'Empédocle à Nietzsche, un secret s'est transmis de sommet en sommet, dont Char reprend, après une longue éclipse, la dure et rare tradition. Le feu de l'Etna couve sous quelques-unes de ses formules insoutenables, le vent royal de Sils Maria irrigue ses poèmes et les fait retentir d'un bruit d'eaux fraîches et tumultueuses. Ce que Char appelle "la sagesse aux yeux plein de larmes" revit ici, à la hauteur-même de nos désastres. » (E, 1163-1164)<sup>515</sup>

## **Apollon et Orphée**

### **Mythologie**

Apollon, au cours des multiples épisodes de sa vie, semble accéder à une philosophie de la mesure, de l'harmonie qui s'élabore à partir du chiffre sept correspondant aux notes de la gamme. La mesure c'est aussi l'acceptation des limites et de l'humilité quand, à la fin de sa vie, Apollon, puni par Zeus, accepte de se mettre au service d'un roi, ce qu'il fait avec simplicité et efficacité. Apollon est également un dieu devin. Après avoir tué le serpent Python, il prend sa place à l'oracle de Delphes et peut ainsi lire dans le passé et l'avenir. Il instaure la victoire des instruments à cordes sur les instruments à vent au cours d'une joute avec Marsyas. Il avait en effet proposé à son rival, muni d'une flûte, de jouer et de chanter en même temps. Apollon, évidemment victorieux, met en pièces Marsyas et proclame la supériorité des instruments à cordes. Il offre une lyre à Orphée qui possède un certain nombre des attributs d'Apollon, l'amour de la musique, l'art de la divination, la faculté de tenir tête aux dieux de l'Olympe et d'imposer des valeurs nouvelles, favorisant ainsi l'émergence de la civilisation. Avec la lyre offerte par Apollon, Orphée charme les bêtes féroces, les rochers et les arbres. Sa musique et sa voix ont même triomphé de l'envoûtement du chant des sirènes. Il s'était en effet embarqué sur le navire Argo, parti à la recherche de la toison d'or. Homère rapporte succinctement cet épisode dont nous trouvons une autre trace dans *Les Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes. Jacqueline de Romilly rappelle cet exploit : « Or la légende nous raconte qu'Orphée résista aux Sirènes. Et comment cela ? En prenant, lors du danger sa cithare, en jouant de cette cithare, et même très fort, tout en chantant de façon

---

<sup>515</sup> N'oublions pas que cette préface s'adresse aux lecteurs allemands et qu'elle est rédigée en 1958. Les cicatrices de la guerre sont encore bien vives.

allègre, afin de couvrir la voix tentatrice des Sirènes. Ainsi la voix, que l'on peut dire humaine, triompha-t-elle de ces êtres surnaturels. »<sup>516</sup> Analysant le passage, elle constate l'importance de la victoire de ce chant humain : « Nous voyons apparaître ainsi, à propos des Sirènes, cette musique humaine. Or c'est elle que nous allons retrouver dans la phase suivante quand, après le mythe et les premières légendes, va apparaître le récit en prose – plus ou moins véridique, encore un peu mêlé de merveilleux, mais s'inscrivant déjà dans l'histoire des événements humains, dûment authentifiés. »<sup>517</sup> Orphée, par la force de son chant victorieux des puissances surnaturelles, montre la voie de l'émergence de l'histoire. Le mythe s'efface, le merveilleux s'estompe. Le temps des hommes s'inscrit en surimpression sur le temps des dieux. Parallèlement, le parcours d'Ulysse retrace, avec plus de force et d'évidence, l'accès au temps humain.

Ainsi la lyre, parce qu'elle autorise le chant, marque l'avènement de la parole. Apollon, victorieux de Marsyas, Orphée, victorieux du chant des Sirènes, sont à l'origine de la force du verbe. Ils sont à la source de ce jaillissement qui permet à l'homme d'étendre sa puissance dans l'espace et dans le temps, de devenir maître de la divination et de l'enthousiasme. De la musique des dieux à la musique des hommes, du sacré à l'humain, Orphée, par la force de son chant, consacre le lyrisme.

#### « Le retournement et l'en-avant »

Apollon et Orphée étaient tous deux liés aux pratiques de la divination. C'est à Delphes qu'Apollon instaure son centre oraculaire après avoir tué le serpent Python qui y officiait. Quant à Orphée, il fut mis en morceaux par Dionysos irrité d'entendre Orphée célébrer son rival Apollon. Sa tête fut transportée dans une caverne. Là elle émettait des oracles nuit et jour au point qu'Apollon, voyant ses oracles désertés s'écria : « Cesse donc de te mêler de mes affaires, il y a trop longtemps que je te supporte, toi et tes chants, j'en ai assez. »<sup>518</sup> La tête demeura alors silencieuse. L'épisode le plus célèbre d'Orphée est celui au cours duquel il descend aux enfers à la recherche d'Eurydice. Par son chant, il vainc la résistance d'Hadès ainsi que les ombres des morts. Il lui est accordé de ramener Eurydice dans le monde des vivants, à condition de ne pas se retourner vers elle durant le voyage du retour.

<sup>516</sup> Jacqueline DE ROMILLY, *De la flûte à la lyre*, Éditions Fata Morgana, 2004, p.25

<sup>517</sup> Jacqueline DE ROMILLY, *De la flûte à la lyre*, *op.cit.*, p.27

<sup>518</sup> Robert GRAVES, *Les mythes grecs*, tome I, Fayard, 1967, p.125

Il oublie cette recommandation et Eurydice disparaît à jamais. Cet épisode tardif de la légende orphique s'inscrit dans une conception du temps qui autorise et sanctionne le retournement. Orphée retourne vers le passé en retrouvant Eurydice vivante. Il la perd définitivement en se retournant vers elle. L'en-avant de la divination oraculaire et le retournement ambigu de la tentative d'Orphée aux Enfers sont deux mouvements essentiels de la démarche poétique. Maulpoix écrit : « Quiconque ouvre une anthologie de poésie ne peut qu'être frappé par l'insistance de deux motifs antagonistes : l'*en-avant* et le *retournement*. D'un côté une célébration de l'éveil, du départ et de l'en allée, orientée vers le futur. De l'autre, une mélancolie crépusculaire, tournée vers la remémoration du passé. Parfois étroitement conjugués l'un à l'autre, ces deux motifs ont une valeur structurelle forte : ils nous renseignent sur les enjeux de l'expérience lyrique qui est une affaire de tourne et de tournures, une façon de *tourner* (dans) la langue... S'en aller et s'en revenir, ainsi que font les vers (*versus*), le tournant des rimes et le tournis des pages... »<sup>519</sup>

### **L'enfance, la mort**

L'homme est en équilibre précaire entre deux gouffres, deux néants qui l'enserrent et l'enferment, le nient et délimitent le temps de la vie. Il se penche, sujet au vertige, vers le temps de l'enfance qui l'a construit et vers le temps de la mort qui est son seul horizon. Le poète est un funambule qui chante le paradis perdu de l'enfance et l'attrait mortifère d'un oubli dans la disparition inéluctable. À l'orée de l'œuvre à venir, Camus se retourne vers ce passé d'ombre et de lumière dans lequel l'enfant a grandi. Paul Viallaneix écrit, dans sa préface aux écrits de jeunesse : « Le Royaume qu'il oppose à l'Exil appartient au passé. C'est un paradis perdu. La confiance de *L'Été à Alger* : "Il est bien connu que la patrie se reconnaît au moment de la perdre" se change, dans *Le Mythe de Sisyphe*, en maxime universelle : "La nostalgie est la marque de l'humain". »<sup>520</sup>

L'artiste est celui qui se retourne et cherche, dans cette spirale qui l'aspire vers le passé, une vérité de l'être, une justesse de la vie et de la voix. Maria Zambrano écrit : « Tel est le poète. Le poète avant et devant tout, est un fils. Le fils d'un père qui ne se manifeste pas toujours. Il est [...] un amant qui confond dans son amour illimité l'amour filial et l'amour tout

---

<sup>519</sup> Jean-Michel MAULPOIX, *Adieux au poème, op.cit.*, p.65

<sup>520</sup> Cahiers Albert Camus 2, *op.cit.*, p.15

court. L'amour filial, parce qu'il se tourne vers ses origines, parce qu'il en attend tout et que pour rien au monde il ne peut se détacher de ce qui l'a engendré. [...] Le poète part en arrière ; il se défait, désexiste, réintègre autant que possible la brume dont il est sorti.»<sup>521</sup> Le retournement vers les origines a le visage de l'enfance ou celui de l'Algérie. Les deux sont en surimpression. Dès ses écrits de jeunesse, Camus se retourne vers les heures de misère ensoleillée : « *Et me voici rapatrié. Je pense à un enfant qui vécut dans un quartier pauvre. Ce quartier, cette maison ! Il n'y avait qu'un étage et les escaliers n'étaient pas éclairés. Maintenant encore, après de longues années, il pourrait y retourner en pleine nuit. Il sait qu'il grimperait l'escalier à toute vitesse sans trébucher une seule fois. Son corps même est imprégné de cette maison. Ses jambes conservent en elles la mesure exacte de la longueur des marches. Sa main, l'horreur instinctive, jamais vaincue, de la rampe d'escalier. Et c'était à cause des cafards.* » (E, 24) En 1953, il revient à Alger et retrace ce voyage dans un nouvelle au titre évocateur, « Retour à Tipasa ». L'atmosphère étonnamment mouillée de la ville offre au voyageur une face embrumée de tristesse atone et silencieuse. Le temps se lit sur les visages des amis du passé.<sup>522</sup> Le rendez-vous n'est pas avec des êtres mais avec un lieu fondateur, un lieu où Camus a été heureux, innocent, enthousiaste, un lieu où il a trouvé les premiers accents d'un lyrisme qui s'abandonne sans calcul, sans pudeur, sans fard. Il fait renaître, par le charme évocateur des mots d'où jaillit ce passé englouti par les années, la guerre, l'éloignement, la cynique maturité : « *En ce lieu, en effet, il y a plus de vingt ans, j'ai passé des matinées entières à errer parmi les ruines, à respirer les absinthes, à me chauffer contre les pierres, à découvrir les petites roses vite effeuillées, qui survivent au printemps.* » (E, 869) Mais les mots confient également le désarroi, l'échec, l'effroi face à la perte de l'innocence, face au visage hideux des hommes devenus bourreaux ou victimes, piégés dans le temps de la guerre. Camus poursuit alors un fantôme du passé, un être baigné dans l'innocence d'un soleil brûlant. Il s'en rapproche en arpentant les ruines. « *Sur le promontoire que j'aimais autrefois, entre les colonnes mouillées du temple détruit, il me semblait marcher derrière quelqu'un dont j'entendais encore les pas sur les dalles et les mosaïques, mais que plus jamais je n'atteindrais.* » (E, 871) C'est alors qu'il élabore une esthétique fondée sur une

<sup>521</sup> Maria ZAMBRANO, *Philosophie et poésie*, op.cit., pp.144-145

<sup>522</sup> « *Le soir, dans les cafés violemment éclairés dans lesquels je me réfugiais, je lisais mon âge sur des visages que je reconnaissais sans pouvoir les nommer. Je savais seulement que ceux-là avaient été jeunes avec moi et qu'ils ne l'étaient plus.* » (E, 869)

ontologie exigeante, sur la nécessité de tout accepter. Le passé d'innocence sensuelle, le temps des horreurs de la guerre, des plaies ignobles et encore purulentes, tout se tisse en une voix qui ne veut rien exclure : « *Quand une fois on a eu la chance d'aimer fortement, la vie se passe à chercher de nouveau cette ardeur et cette lumière. Le renoncement à la beauté et au bonheur sensuel qui lui est attaché, le service exclusif du malheur, demande (sic) une grandeur qui me manque. Mais après tout rien n'est vrai qui force à exclure. La beauté isolée finit par grimacer, la justice solitaire finit par opprimer.* » (E, 871) Mais ce fantôme que Camus surprend sur les pavés glissants des ruines de Tipasa est peut-être aussi ce double de lui-même qu'il crée au fil de son œuvre. Il s'invente un passé, sent la distance que les mots instaurent entre l'expérience immédiate, sa retranscription et l'équilibre instable sur lequel il s'agit de poser un être de mots qui est à la fois suffisamment proche du créateur pour être crédible et suffisamment distant pour devenir sujet poétique. Les pas glissent, le fantôme apparaît dans les brumes évanescentes. La voix fait entendre le désarroi face aux incertitudes du sujet et le désenchantement face à la marque hideuse de l'histoire qui, sous la forme des barbelés, a la force irrécusable d'un réel indubitable.<sup>523</sup>

### **Le déplacement, le mouvement**

La marche, l'errance positive, la mission de relier la parole divine et la parole des hommes, le monde et le poète, les hommes entre eux sont des défis permanents de l'écriture. Le regard porté au loin, vers les limbes du passé ou les rivages de l'avenir, est favorisé par la marche, le mouvement, l'errance fructueuse, la bigarrure des possibles, l'horizon chamarré, l'espace kaléidoscopique.

L'artiste porte son regard vers le passé, vers les « parfums frais comme des chairs d'enfants, doux comme des hautbois, verts comme les prairies »<sup>524</sup> de l'enfance. Il se laisse emporter par les ondoiements d'un ruisseau, la présence d'un effluve mordoré, par le souvenir d'un premier baiser, d'un éclat obscur, d'une émotion qui laisse encore sur les joues le stigmate d'une rougeur invisible. Mais, funambule sur le fil du présent labile, suspendu entre les deux

---

<sup>523</sup> Je m'inspire ici de la tension posée par Dominique RABATÉ pour introduire le colloque consacré à la relation entre la poésie et l'autobiographie : « Quand cette histoire n'est pas suffisamment la sienne, rien ne (se) passe – ou juste une forme déjà usée, répétée. Un fétiche textuel. Quand manque l'écart ou la coupure (le jeu de la langue dans son altérité incompréhensible), c'est de la logorrhée narcissique, de la petite personne en représentation. », *Poésie et Autobiographie*, rencontres de Marseille, 17-18 novembre 2000, cipM, farrogo, 2004, p.12

<sup>524</sup> BAUDELAIRE, « Correspondances », *Les Fleurs du mal*.

abîmes du temps, il est aussi celui qui porte son regard au loin, vers un temps à venir, vers un futur qui tient les promesses du passé. Jacques Réda écrit : « Le désespoir n'existe pas pour un homme qui marche, à condition qu'il marche et ne se retourne pas sans arrêt. »<sup>525</sup> Dès lors, il regarde vers l'avant et, dans la marche, emprunte les chemins exploratoires. L'avenir et le passé se mêlent dans une confusion de l'espace et du temps. Le verbe retrace l'expérience de cette fusion féconde. Paradoxalement, même lorsqu'il chante l'en-avant, il est toujours anamnétique, résidu d'une estampille du passé. Mais il nous porte, nous emporte en un flot désordonné et fructueux vers des rives inconnues. Nous voilà transformés en promeneurs, réveillés du sommeil aveugle et sourd d'un présent figé, inepte, atone, nous voilà tournés vers un espace ouvert sur l'avenir, devenus lecteurs fureteurs, explorateurs érudits, voyageurs immobiles,<sup>526</sup> toujours à la recherche d'une coïncidence entre le monde, les mots et une image idéale d'une quelconque vérité intérieure revêtue des oripeaux enluminés de l'apparente et illusoire authenticité. La marche rapproche l'homme d'un horizon lointain et éloigne la tentation de la fusion immobile, de l'extase silencieuse. Elle permet la rencontre avec le visage du monde, elle offre le spectacle d'une beauté en images. Dans le monde qui s'abandonne au "marcheur solitaire", sous les pas qui résonnent dans le silence des heures crépusculaires, derrière les images de beauté offerte, le poète se trouve, s'invente, se découvre, se révèle à lui-même et offre au lecteur de le suivre dans cette errance créatrice.

Après les extases fusionnelles et dionysiaques de *Noces*, Camus, dans « La Mort dans l'âme », retrace le parcours erratique dans les rues de Prague, souligne la confusion féconde et terrifiante entre un cheminement spatial et une recherche ontologique toujours incertaine. Verticalité et mouvement favorisent une exploration identitaire consciente et rationnelle. Dans les méandres de l'exploration, le chercheur se trouve face à lui-même. Il se découvre dans le reflet d'un paysage, d'un objet, d'un tableau ; il s'émeut de la beauté d'une ligne, d'un contour, d'un arbre solitaire ou d'une cour obscure et luxuriante. Camus part explorer ce monde, sans se lasser, sans ennui, sans béate sérénité non plus. L'Algérie est arpentée par le jeune journaliste,<sup>527</sup> par l'homme de théâtre en tournée, par le vagabond sans amarres, le curieux insatiable, l'amoureux avide : il parcourt les ruines de Tipasa<sup>528</sup> et de Djemila, les plages

<sup>525</sup> Cité par Jean-Michel MAULPOIX, *Adieux au poème, op.cit.*, p.63

<sup>526</sup> L'expression est de GIONO.

<sup>527</sup> Voir notamment le reportage sur la Kabylie dont il a déjà été question.

<sup>528</sup> « Noces à Tipasa » dans *Noces*, « Retour à Tipasa » dans *L'Été*.



d'Alger,<sup>529</sup> il s'enflamme dans les ardeurs sensuelles et innocentes de la ville offerte comme une fille pleine des promesses d'un amour qui, loin des retenues gidiennes, s'abreuve à la source du plaisir simple et immédiat. Au cœur de la guerre, à Trouville, en France métropolitaine, il retrouve des paysages où la douceur charnelle d'une liberté offerte par la présence de l'eau et la promesse de l'été livrent au promeneur les mêmes leçons existentielles : « *Trouville. Un plateau plein d'asphodèles devant la mer. [...] tout laisse imaginer l'été, sa jeunesse dorée, ses filles et ses garçons bruns, les passions naissantes, les longues heures au soleil et la douceur subite de ses soirs. Quel autre sens trouver à nos jours que celui-ci et la leçon de ce plateau : une naissance et une mort, entre les deux la beauté et la mélancolie.* » (C I, 203) Il apprend Oran, découvre avec effarement une ville où règnent le désordre et la cacophonie, une ville qui, de façon incompréhensible, tourne le dos à la mer.<sup>530</sup> Il parcourt le désert et réduit à l'état d'un caillou usé par le vent, le sable et le temps, il découvre une vérité existentielle. Le monde se met à parler. Chaque ride du désert aride est une ligne sur l'immense parchemin du monde.<sup>531</sup> Il contemple, effaré, les vastes étendues des Hauts-Plateaux : « *D'interminables étendues de terre 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 mélancolie qui pourrait être féconde. Ce qui s'élève de ces terres, c'est l'angoisse et la stérilité.* » (C I, 149)

Et toujours l'homme marche, poursuit son chemin, explore les méandres des espaces cachés, les lignes pures des espaces offerts, ouverts, abandonnés. Il voyage en Italie, Florence, Pise. Il comprend la leçon des maîtres toscans qui nous apprennent à ouvrir les yeux sur ceux qui nous entourent, sur la poésie qui gît dans la vérité d'un visage, la révélation d'une solitude irréductible. Il découvre l'Espagne de Palma : « [...] à midi [...], dans le quartier désert de la cathédrale, parmi les vieux palais aux cours fraîches, dans les rues aux odeurs d'ombre, c'est l'idée d'une certaine lenteur qui me frappait. [...] Et, marchant le long des maisons, m'arrêtant dans les cours pleines de plantes vertes et de piliers ronds et gris, je [...] n'étais plus que le son de mes pas, ou ce vol d'oiseaux dont j'apercevais l'ombre sur le haut des murs

<sup>529</sup> « *Mais Alger, et avec elle maints lieux privilégiés comme les villes sur la mer, s'ouvre dans le ciel comme une bouche ou une blessure. Ce qu'on peut aimer à Alger, c'est ce dont tout le monde vit : la mer au tournant de chaque rue, un certain poids de soleil, la beauté de la race.* » (E, 67)

<sup>530</sup> « Le minotaure » dans *L'Été*.

<sup>531</sup> « Le vent à Djemila » dans *Noces*.

*encore ensoleillé. [...] J'étais lucide, et souriant devant ce jeu unique des apparences. »* (E, 43) C'est justement à Palma qu'il évoque le souvenir de l'Apollon dorique et perçoit clairement les liens entre la beauté d'une image idéale qui naît de la contemplation du monde, la nécessité de l'équilibre, de la mesure et l'irréductibilité des contraintes sociales. La civilisation émerge de ce creuset. Le poète est celui qui, par le vide né du voyage, par son amour du Verbe et du Beau, sa passion du monde et des êtres, son attachement aux valeurs d'harmonie et sa capacité à les outrepasser, ouvre les yeux sur l'infrangible scellé entre l'amour de vivre et le désespoir de vivre, entre le beau visage du monde, lisse et sans rides, la beauté de l'instant, la vérité simple et nue de la vie qui nous englobe et nous nie. Il découvre Prague dans une odeur de concombre et de vinaigre. Il sillonne la ville, marche dans les rues solitaires, visite les cathédrales, parcourt, furete, feuillette un livre dont les images aux accents étrangers l'isolent, le confrontent à sa vraie condition d'homme terriblement solitaire : *« Je faisais ma toilette et j'explorais méthodiquement la ville. Je me perdais dans les somptueuses églises baroques, essayant d'y retrouver une patrie [...]. J'errais le long de la Vlada coupée de barrages bouillonnants. Je passais des heures désespérées dans le quartier du Hradschin, désert et silencieux. À l'ombre de sa cathédrale et de ses palais, à l'heure où le soleil déclinait, mon pas solitaire faisait résonner les rues. »* (E, 33)

L'errance, l'étrangeté, la disponibilité,<sup>532</sup> l'inconfort sont les conditions d'une révélation du monde et d'une possible retranscription de cette révélation dans la création. Les vertus apolliniennes d'objectivation permettent, par la nécessité de la distance, la genèse de l'œuvre, favorisent l'émergence du verbe. La marche participe à cette distance et favorise l'émergence de l'image, prémisse de la réalisation artistique. La mesure, la limite, permettent d'enserrer les apparences bigarrées du monde dans le cadre d'une œuvre, dans l'écho d'une voix qui se fige sur le papier. Lorsqu'il arrive à Paris, il s'abandonne à la perception désenchantée d'une ville grise aux ciels brouillés, aux toits luisants, avec *« cette pluie interminable »* confie-t-il dans ses *Carnets* en mars 1940. Depuis Montmartre, une vision dysphorique s'offre au regard du promeneur : *« Quand on voit Paris du haut de la Butte, comme une monstrueuse buée sous la pluie, une enflure informe et grise de la terre, si l'on retourne alors vers le Calvaire de Saint-*

<sup>532</sup> *« Pour moi rien ne me force lorsque je suis ici (et qui suis privé des joies du travailleur traqué puisqu'un billet à prix réduit me force à rester un certain temps dans la ville de "mon choix"), ma patience à aimer et à comprendre me semble sans limite ce premier soir où, fatigué et affamé, j'entre dans Pise, accueilli sur l'avenue de la gare par dix haut-parleurs tonitruants qui déversent un flot de romances sur une foule où presque tout le monde est jeune. »* (E, 81)

*Pierre de Montmartre, on sent la parenté d'un pays, d'un art et d'une religion. Toutes les lignes de ces pierres frémissent, tous les corps crucifiés ou flagellés emplissent l'âme de la même émotion éperdue et souillée que la ville elle-même.* » (C I, 205) Aux antipodes de la ville froide, brumeuse, embuée, mouillée, visqueuse, sale, Camus découvre, en 1955 seulement, la Grèce. L'éblouissement devant ce pays de soleil et de vérité, ce creuset de notre civilisation est immédiat et brutal, il jaillit d'un éclat de lumière qui rebondit sur le sang carminé d'un géranium intempestif se dressant dans un amoncellement de rocailles brûlantes.<sup>533</sup> Le mouvement est aussi celui des flots. Dans « La mer au plus près », il introduit son propos par l'énoncé d'une vérité paradoxale : « [...] *la pauvreté m'a été fastueuse* [...] » (E, 879) La nouvelle est consacrée à la mer. Elle est une sorte de journal de bord où la parole est fragmentaire, libérée de toute construction narrative. Dans des prolégomènes où, paradoxalement, l'ironie et le lyrisme se mêlent,<sup>534</sup> l'anadiplose s'ouvre sur un zeugme et introduit le lecteur dans l'univers irrationnel du poétique : « *Depuis, j'attends. J'attends les navires du retour, la maison des eaux, le jour limpide.* » Camus confie dans cette ouverture les promesses sans fin de l'errance et la vérité du dénuement. Dans le mouvement infini métaphorisé par l'eau, dans une forme de nomadisme, l'auteur entend les dissonances d'une voix qui participe aux facéties des convenances sociales et du paraître. Il reprend, comme un thème musical dans un opéra, l'expression « *j'attends* » qui semble étayer son discours introductif. Ce qu'il attend, c'est de pouvoir parler en son nom. Il confie la facilité du mensonge, la molle aisance du renoncement à sa vérité : « [...] *ce n'est pas moi qui parle.* » Il révèle l'attachement véritable à une seule image et comprend que la parole vraie jaillit de l'abandon, du détachement, de l'exil, de l'errance. Le poétique habite un bateau sans ancre, livré au balancement des flots, à la vastitude de l'horizon, au sel brûlant des embruns : « *Ainsi, moi qui ne possède rien, qui ai donné ma fortune, qui campe auprès de toutes les maisons, je suis pourtant comblé quand je le veux, j'appareille à toute heure, le désespoir m'ignore. Point de patrie pour le désespéré et moi, je sais que la mer me précède et me suit, j'ai une folie toute prête. Ceux qui s'aiment et sont séparés peuvent vivre dans la douleur, mais ce n'est pas*

<sup>533</sup> Cf. *Carnets III*, p.165

<sup>534</sup> On croit entendre Jean-Baptiste Clamence lorsque Camus évoque son attitude lors des enterrements : « *C'est aux enterrements que je me surpasse. J'excelle, vraiment. Je marche d'un pas lent dans les banlieues fleuries de ferrailles, j'emprunte de larges allées, plantées d'arbres de ciment, et qui conduisent à des trous de terre froide. Là, sous le pansement à peine rougi du ciel, je regarde de hardis compagnons inhumer mes amis par trois mètres de fond. La fleur qu'une main glaiseuse me tend alors, si je la jette, elle ne manque jamais la fosse.* » (E, 879)

le désespoir : ils savent que l'amour existe. Voilà pourquoi je souffre les yeux secs, de l'exil. J'attends encore. Un jour vient, enfin... » (E, 880) Séparé, Camus l'est de sa propre voix dont il devine la vérité et la force dans l'illumination du renoncement. Ainsi, livré au mouvement des flots, à la force de ce lieu mouvant, de cet insaisissable, il s'abandonne à l'irrationnel de la métaphore. La mer devient « *salive des dieux* », les flots sont un « *pelage de quelque vache bleue et blanche, bête fourbue* ». (E, 880)<sup>535</sup> Les éléments sont personnifiés et l'auteur entretient avec eux une relation privilégiée, intime, fusionnelle. Il épouse la mer car son flux infini, son mouvement insaisissable, son abandon et ses écarts conviennent à sa vision de l'amour : « *C'est ainsi qu'il faudrait aimer, dit-il, fidèle et fugitif.* » Identique et étranger, stable et fuyant, l'homme camusien, sur l'instabilité berçante des flots, se réduit, pour un temps, à cette paronomase : « *fidèle et fugitif* ». Sa stabilité n'a de sens que dans le mouvement, son regard ne se déploie que dans une distance favorisée par le déplacement et sa voix s'épanouit, trouve des accents poétiques, des inspirations baudelairiennes pour chanter l'apaisement des heures nocturnes : « *Voici la nuit fidèle, la nuit fraîche que j'appelais dans les lumières bruyantes, l'alcool, le tumulte du désir.* »<sup>536</sup> ou encore l'attrait irrésistible d'un voyage où le fini et l'infini s'intriquent en une entité mouvante, en un reflet de lune qui inscrit sur la surface des eaux des mots mystérieux : « *Nous naviguons sur des espaces si vastes qu'il nous semble que nous n'en viendrons jamais à bout.* »<sup>537</sup>

Les mots eux-mêmes ont un pouvoir évocateur puissant et suffisent à créer une langue de l'ailleurs, de la vérité dans le mouvement. Camus se livre à cette incantation toponymique : « *Nous passons les portes d'Hercule, la pointe où mourut Antée. Au-delà, l'Océan est partout, nous doublons d'un seul bord Horn et Bonne-Espérance, les méridiens épuisent les latitudes, le Pacifique boit l'Atlantique. Aussitôt le cap sur Vancouver, nous fonçons lentement vers les routes du Sud. À quelques encâblures, Pâques, la Désolation et les Hébrides défilent en convoi devant nous.* » Et nous voici embarqués, voyageurs immobiles à l'instar de cet enfant évoqué par Baudelaire dans son poème « Le voyage », « amoureux de cartes et d'estampes »

<sup>535</sup> La nouvelle se situe aux pages 880 à 886 du volume des Essais dans la Pléiade.

<sup>536</sup> Dans « Recueillement », BAUDELAIRE écrit : « Sois sage, ô ma douleur et tiens-toi plus tranquille. / Tu réclamais le Soir ; il descend ; le voici : / Une atmosphère obscure enveloppe la ville, / Aux uns portant la paix, aux autres le souci. », *Œuvres complètes I, op.cit.*, p.140

<sup>537</sup> L'image devient poncif. Baudelaire se plaisait déjà à mettre en relief le rapprochement paradoxal entre le fini et l'infini favorisé par le rencontre entre l'homme et la mer : « Et nous allons, suivant le rythme de la lame, / Berçant notre infini sur le fini des mers. », *Œuvres complètes I, op.cit.*, p.129

et qui rêve la vastitude du monde sous la clarté de sa lampe de chevet. Les mots nous invitent au voyage, le poète est un passeur.

### **Lyrisme lucide et herméneutique**

*« Je n'aurais pas dû écrire : si le monde était clair, l'art ne serait pas – mais si le monde me paraissait avoir un sens je n'écrirais pas. Il y a des cas où il faut être personnel, par modestie. » (C II, 54)*

### **Inspiration, transmission**

Apollon est lié à Hermès, il lui est même redevable puisque ce dernier lui a cédé la lyre dont il est l'inventeur innocent, discret et détaché. Hermès est le messager des dieux, il assure la transition de leur univers et celui des mortels. En lui se retrouve le thème orphique du déplacement : aller de par le monde et faire entrer en correspondance (en résonance) des réalités étrangères. À l'instar d'Apollon, de Dionysos et d'Artémis, il est enfant de Zeus. C'est lui qui invente la lyre qu'il fabrique à partir d'une carapace de tortue et de boyaux de vache. Il a dérobé un troupeau de génisses à Apollon qui les faisait paître sur le mont Piéros en Thessalie. Lorsqu'Apollon veut récupérer son troupeau, il entend une musique. Hermès, avec sa lyre berce sa mère endormie. Apollon, charmé, demande à Hermès de lui donner l'instrument de musique. En échange, il lui laisse le troupeau. Hermès accepte puis construit, à l'aide d'un roseau une flûte qu'Apollon désire posséder. Un nouvel accord s'établit : Hermès donne la flûte à Apollon qui lui permet, en échange d'aller voir les vieilles nourrices, les Thries, pour apprendre à prédire l'avenir. Zeus, ébloui par les qualités de son très jeune fils, fait de lui son messager et lui donne la houlette, un chapeau rond contre la pluie et des sandales ailées pour le transporter avec la rapidité du vent. Hermès promet à son père de ne pas mentir mais affirme aussi ne pas pouvoir promettre de dire absolument toute la vérité. Les attributs du dieu messager sont comme des résurgences du poétique. La source lointaine prend naissance chez ce dieu précoce et facétieux, aimable, habile et rusé, chez ce fils de Maia, la Terre, qui fait naître la musique d'éléments naturels et qui les concède sans difficulté.<sup>538</sup>

---

<sup>538</sup> Il est également le père de Daphnis, l'inventeur de la poésie bucolique à qui Pan a appris à jouer de la flûte et qu'Apollon appréciait particulièrement. Ce beau jeune homme sicilien enfanté par une nymphe, vit et chante dans un bosquet de lauriers sur la montagne d'Héra. Il meurt aveugle et son père le change en rocher.

Hermès devient guide de la recherche spirituelle en même temps que de l'alchimie. Par son action, il cherche à sauver le monde et à faire naître le *Filius philosophorum*, c'est-à-dire l'enfant illuminé du soleil de la Sagesse. L'hermétisme n'est donc pas originellement une théorie de l'obscur, mais une démarche qui présuppose une sagesse cachée. L'herméneutique est la science du dévoilement et de l'interprétation du sens intrinsèque, mais de prime abord dérobé, des paroles, des symboles gravés dans l'âme.<sup>539</sup> Pour Platon, le nom d'Hermès vient de *hermêneus* « celui qui interprète » ce qui renvoie, dans une approche philologique, à l'herméneutique.<sup>540</sup> Une des finalités du poète s'inscrit dans l'herméneutique. Il est celui qui dévoile les mystères, les archétypes enfouis dans les profondeurs de la terre, du temps, de l'âme obscure et féconde des hommes. Il est aussi le passeur. Celui qui se situe entre le visible et l'invisible, entre le connu et l'inconnu. Il figure à la fois à la borne<sup>541</sup> et l'ailleurs. Il prend place aux carrefours sur les chemins des hommes ; mais il est aussi celui à qui Hadès a demandé de lui amener les morts avec douceur et après les avoir convaincus en posant la houlette d'or sur leurs yeux. À l'instar d'Apollon ou d'Orphée, il est initié à la divination. Il sait prédire l'avenir d'après le déplacement des cailloux dans une bassine d'eau. Il est l'inventeur du jeu des osselets et instaure l'art de la prédiction d'après leur position.

La poésie, « chose légère, ailée, sacrée »,<sup>542</sup> naît du mouvement et de la transformation incessante du réel. Le poète est également fils d'Hermès. Il n'est pas créateur mais traducteur, décrypteur, dépositaire d'une parole qui a pour mission de transmettre aux hommes ce qui lui vient de Dieu. Il est celui qui, parce qu'il a la sagesse et la célérité peut voir, communiquer, relier. On peut le rapprocher des idoles grecques que Vernant analyse dans son ouvrage : « Mais en cherchant ainsi, à travers des faits de figuration, à jeter comme un pont vers le divin, l'idole doit en même temps, dans la figure même, marquer la distance par rapport au monde humain, accuser l'incommensurabilité entre la puissance sacrée et tout ce qui la manifeste, de façon toujours inadéquate et incomplète, aux yeux des mortels. Établir avec l'au-delà un contact réel, l'actualiser, le présentifier et, par là, participer intimement au divin – mais, du même mouvement, souligner ce que ce divin comporte d'inaccessible, de mystérieux, de fondamentalement autre et étranger, telle est la nécessaire tension que, dans le

<sup>539</sup> *Encyclopédie des symboles*, *op.cit.*, pp.303-304

<sup>540</sup> Voir dans *Le dictionnaire historique de la langue française* d'Alain REY les articles « Hermès », « herméneutique », « hermétique », Éditions Le Robert, 1992, pp.956-957

<sup>541</sup> Étymologiquement, Hermès peut être rapproché de *herma* qui est le nom de la borne aux carrefours.

<sup>542</sup> Jean-Michel MAULPOIX, *Du Lyrisme*, *op.cit.*, p.307

cadre de la pensée religieuse, doit instaurer toute forme de figuration. [...] Voir l'idole suppose une qualité religieuse particulière et, en même temps, consacre cette dignité éminente. La vision, comme celle des mystères, prend valeur d'initiation. En d'autres termes, la contemplation de l'idole divine apparaît comme « dévoilement » d'une réalité mystérieuse et redoutable ; le visible, au lieu d'être la donnée première qu'il s'agirait d'imiter par l'image, prend le sens d'une révélation, précieuse et précaire, d'un invisible qui constitue la réalité fondamentale. »<sup>543</sup>

### Poésie et vérité

La transmutation du réel ne doit pas pour autant mettre en danger la restitution d'une certaine forme de vérité. L'approche poétique d'un paysage, d'un visage, d'une intuition ou d'une sensation n'excluent pas l'exigence de vérité, de droiture morale, de lucidité, d'authenticité. Pourtant poésie et vérité semblent présupposer des démarches antinomiques. Camus a déjà abordé la question, on l'a vu, dans sa pièce *Caligula*.<sup>544</sup> Le rapport complexe entre les deux notions est suggéré dans la source mythologique : Hermès qui dit à son père Zeus : « Adopte-moi comme messenger et je serai responsable de la sécurité de toute propriété divine, je ne ferai jamais de mensonge, bien que je ne puisse te promettre de dire absolument toute la vérité. »<sup>545</sup> Hermès promet donc de ne pas mentir mais il ne peut promettre de tout dire. Apollon use des charmes de son chant pour envoûter les animaux, les hommes et la nature tout entière. La relation complexe à la vérité est posée dans les arcanes mythologiques.

Éthique et poésie, intuition et raison, *muthos* et *logos*, sens et conscience, parler et se taire s'intriquent dans un creuset fécond et profond, souvent hermétique. Dans *Adieux au poème*, Maulpoix écrit : « Trois principales pommes de discorde : la question de la vérité (le poète ment / or il cherche "la vérité de la parole"), de la morale (centré sur son "moi", le poète trompe / or il cherche une justesse de vie et de voix), du sens (le poète a perdu tout "bon sens" or il travaille à réarticuler, à dérégler et à reconfigurer le sens). Il dit le vrai en se livrant à de "glorieux mensonges" ; il puise de la clarté à même de quelque "bouche d'ombre"... »<sup>546</sup> Le poète est suspecté de mentir, d'assombrir le monde dans les nuées de son désespoir ou, au

---

<sup>543</sup> VERNANT, *op.cit.*, p.343

<sup>544</sup> Voir le chapitre *La flûte de Dionysos*.

<sup>545</sup> Robert GRAVES, *Les mythes grecs, op.cit.*, p.74

<sup>546</sup> Jean-Michel MAULPOIX, *Adieux au poème, op.cit.*, p.135

contraire, de parer l'univers de l'étonnement qui figure sa joie, son enthousiasme, ses amours, ses succès, son espérance, sa foi dans la vie. Dans *Le Mythe de Sisyphe*, il écrit : « *Je demande ce qu'entraîne la condition que je reconnais comme mienne, je sais qu'elle implique l'obscurité et l'ignorance et l'on m'assure que cette ignorance explique tout et que cette nuit est ma lumière. Mais on ne répond pas ici à mon intention et ce lyrisme exaltant peut me masquer le paradoxe.* » (E, 128) Un peu plus loin, il ajoute : « *L'évidence abstraite se retire devant le lyrisme des formes et des couleurs.* » (E, 137)

La poésie est considérée comme mensongère. Elle peut être un exercice stylistique dénué de toute authenticité ou filtre trouble qui éloigne l'homme de l'exigence de clairvoyance absolue. Camus est un homme qui revendique une double vérité : vérité sensible d'un discours qui s'alimente à la source du réel, vérité intellectuelle des yeux ouverts sur notre condition existentielle. L'exigence de l'authenticité suppose une corrélation juste et intense entre l'expérience et la transposition poétique. Si Caligula juge bonne la poésie de Scipion, c'est parce qu'elle prend sa source dans une souffrance dont le jeune poète a fait l'expérience authentique. Il méprise les figures convenues, les catachrèses suspendues dans le vide d'une sensibilité apprêtée. Les faux poètes, dans *Caligula*, sont comme des coquettes qui veulent plaire mais dont le discours est stérile parce que convenu. Scipion, pour le concours de poésie, se présente sans tablette. La vérité est inscrite dans le cœur. Pour évoquer la mort, il chante le bonheur, la pureté, le plaisir incarné dans un monde plein de promesses. Car la mort n'est autre que le renoncement ou l'arrachement aux lumières resplendissantes, aux fêtes délirantes.

Au début de la nouvelle « Le Désert » dans *Noces*, Camus pose, avec clarté, sa méfiance d'une poésie qui présuppose une part de mensonge, d'à peu près, de facilité, de dextérité stylistique, de vacuité thématique. Il ne s'intéresse pas à un style dont la beauté se paye au prix d'une certaine ineptie souvent accompagnée d'une vraie outrecuidance. Il craint et dénonce une forme de lyrisme qui éloigne l'homme de la clarté, de l'évidence, de l'exigence intellectuelle. Il refuse le pittoresque, l'expression d'une sensibilité banale, commune ordinaire. À propos des maîtres toscans, il explique : « *ils savent bien que la sensibilité d'un homme n'est rien. Et du cœur, à vrai dire, tout le monde en a.* » (E, 79) Ce qui importe, ce sont « *les grands sentiments simples* », c'est la restitution, sur la surface plane d'un visage, de la force intérieure qui bouleverse les hommes. Camus associe la poésie aux notions de pittoresque, d'événementiel futile ou d'émotion fugace et futile. Il appelle vérité la restitution



exigeante et dense de notre condition, de nos soifs inapaisées, de nos espoirs avivés par le ruissellement de lumière, de nos affres terrifiantes alimentées par la souffrance et la mort. Dans cette nouvelle où les mots « poésie » et « vérité » sont toujours associés de manière problématique, Camus met en place une esthétique personnelle dans laquelle poésie et vérité ne se nient pas mais s'étayent dans l'élaboration d'un verbe où beauté et vérité ont la même tessiture : « *Mais on comprend aussi que par vérité je veux seulement consacrer une poésie plus haute : la flamme noire que de Cimabué à Francesca les peintres italiens ont élevée parmi les paysages toscans comme la protestation lucide de l'homme jeté sur une terre dont la splendeur et la lumière lui parlent sans relâche d'un Dieu qui n'existe pas.* » (E, 80) Poésie et métaphysique, loin d'être antinomiques, se juxtaposent dans des exigences similaires.

### **Lyrisme heuristique**

Rapport entre la poésie et la réalité de notre condition, la splendeur, la mort. Poésie exige lucidité. Elle se rapproche alors d'une certaine conception de la philosophie. Frantz Favre explique : « Si les œuvres des grands peintres toscans de la Renaissance sont, comme celles de René Char, "*messagères de vérité*" (E, 1166) et atteignent "*une poésie plus haute*" (E, 80) que cet idéalisme complaisant qui n'est qu'un refuge et qu'un refus, n'est-ce point parce qu'elles élèvent "*la protestation lucide de l'homme, jeté sur une terre dont la splendeur et la lumière lui parlent sans relâche d'un Dieu qui n'existe pas.*" (E, 80) ? »<sup>547</sup>

Ce qui importe donc pour Camus, ce ne sont la sincérité, la coïncidence avec le réel ou avec un vécu personnel, mais une certaine lucidité : « *Le grand courage, c'est encore de tenir les yeux ouverts sur la mort.* » (E, 49) La lucidité exige l'utilisation d'une langue concise, précise, claire. Ces qualités stylistiques apparaissent antinomiques avec la notion de lyrisme qui, implicitement renvoie à une voix qui s'épanche et s'abandonne à un plaisir de l'abondance, de l'excès. Il semble que la voix lyrique se plaise à son propre débit insatiable. Mais tout lyrisme ne suppose pas abandon intempestif à un flux incessant, propension à l'exubérance verbale. Camus a toujours préconisé une certaine concision stylistique. Dans ses *Carnets*, il affirme : « *La véritable œuvre d'art est celle qui dit le moins.* » (C I, 118)<sup>548</sup> Le lyrisme peut aussi habiter la fulgurance. Il a alors la densité qui annule les oppositions entre

---

<sup>547</sup> Frantz FAVRE, « Poésie et vérité chez Camus », in *Camus et le lyrisme, op.cit.*, p.87

<sup>548</sup> Éditorialiste à *Combat*, il conseille aux jeunes journalistes de s'inspirer plutôt de CHAMFORT que de CHATEAUBRIAND.

l'obscur et le lumineux. Tel Orphée, autorisé grâce à la force suggestive de son chant, guidé par sa voix et par sa lyre, s'enfonçant dans les profondeurs de l'enfer, il peut conduire au plus profond de l'être. Dans la *Préface à l'édition allemande des poésies de René Char*, Camus écrit : « [...] *chaque fois que la poésie de René Char semble obscure c'est par la condensation furieuse de l'image, un épaissement de cette transparence abstraite que nous ne réclamons le plus souvent que parce qu'elle n'exige rien de nous [...]. Au centre du Poème pulvérisé par exemple se tient un foyer mystérieux autour duquel tournent inlassablement des torrents d'images chaleureuses. C'est pourquoi cette poésie nous comble si exactement.* » (E, 1164) Le lyrisme a alors une valeur heuristique. Par la densité de l'image, dans cette vision épiphanique, le poète accède à une vérité intérieure éblouissante et invite le lecteur à emprunter les mêmes chemins, à reconnaître l'intensité d'une expérience dont la vérité épouse les formes de l'universalité. Par la fulgurance de l'image, l'homme accède à une vérité qui est comme un éclair dans la nuit obscure, un éblouissement, une illumination. C'est ce que Camus appelle, pour définir la poésie de René Char « *la condensation furieuse de l'image* » qui jaillit d'une langue en apparence obscure. Les contraires s'annulent dans le dépassement du verbe poétique. « *De même, chaque fois que la poésie de René Char semble obscure, c'est par une condensation furieuse de l'image, un épaissement de la lumière qui éloigne de cette transparence abstraite que nous réclamons le plus souvent parce qu'elle n'exige rien de nous. Mais en même temps, comme dans la plaine ensoleillée, ce point noir solidifie autour de lui de vastes plages de lumière où les visages se dénudent.* » (E, 1164) Camus admire la poésie de Char. Sa préface, largement épithétique, rend hommage à l'homme à sa bravoure, sa fidélité, sa droiture et à l'écriture poétique dont il capte et restitue la spécificité fulgurante, la concision éblouissante. Cependant, l'écriture camusienne présente des caractéristiques diamétralement antinomiques. La question la plus difficile et la plus intéressante est celle du refus, chez Camus, de toute écriture spécifiquement poétique alors que, analysant l'œuvre de Char ou rendant hommage à son ami le poète Leynaud, il montre à la fois de l'admiration et une véritable acuité critique. Pourquoi ce refus de s'abandonner à une forme poétique reconnue comme telle ? Pourquoi s'être ainsi interdit cette voie ? Peut-être la forme poétique est-elle associée à une culture bourgeoise voire aristocratique à laquelle il ne peut ni ne veut s'identifier. Peut-être aussi craint-il de s'abandonner à une pente dangereuse de sa sensibilité associée aux excès propres à la jeunesse, à son exubérance, à ses folies irrationnelles et

égotistes. Ainsi, il se tient à des formes prosaïques dans lesquelles se glissent, subrepticement et comme par infraction, des accents lyriques. Dans tous ses textes, qu'il s'agisse des écrits de jeunesse, des essais, des nouvelles, des ouvrages philosophiques, des pièces de théâtre et même des articles journalistiques, des lettres ou des préfaces, des conférences ou des interviews, l'expression d'une sensibilité portée par un verbe métaphorique occupe une place prépondérante. Dans *Le Mythe de Sisyphe*, Camus utilise abondamment la métaphore et la comparaison.<sup>549</sup> La philosophie emprunte la voix lyrique. Camus brouille les pistes, refuse l'enfermement dans un genre spécifique. Ainsi, les essais lyriques, *Noces*, *L'Été*, se nourrissent assez largement de thèmes traditionnellement dévolus à la philosophie : la conscience de la finitude et de la mort, l'interrogation sur le destin, le sens de l'histoire, la recherche d'une signification d'un monde sans Dieu. Ce qui importe assez clairement chez Camus, ce n'est pas tant le choix d'une forme que le contenu de l'œuvre. Lorsque, dans *L'Homme révolté*, il critique le Surréalisme, il n'aborde pas la révolution dans les codes d'écriture mais dans sa dimension éthique et politique. Cependant, comme le dit Pierre-Louis Rey, Camus n'est pas assez naïf pour ignorer que « la façon dont un peintre voit le monde conditionne déjà son style et, quand il écrit un traité, le philosophe ne reflète pas dans son style une pensée préalable : il travaille et modifie cette pensée par son écriture. »<sup>550</sup> Si l'artiste privilégie le fond, il cède à un réalisme réducteur, s'il privilégie la forme, il s'enferme dans le formalisme stérile. Cette dernière tentation est celle qui est la plus prégnante au XX<sup>e</sup> siècle. Camus la refuse. Dans sa dernière interview, il affirme : « *L'erreur de l'art moderne est presque toujours de faire passer le moyen avant la fin, la forme avant le fond, la technique avant le sujet. Si les techniques d'art me passionnent et que je cherche à les posséder toutes, c'est que je veux pouvoir m'en servir librement, les réduire au rang d'outils.* » (E, 1927)

Ce qui importe dans le cheminement de l'artiste, c'est l'authenticité de sa recherche. Il est celui qui emprunte des chemins exigus, des chemins de traverse afin de découvrir des vérités que le quotidien dissimule, que le tournoiement incessant des jours érode.

Un lyrisme heuristique suppose donc une exigence de vérité existentielle, d'engagement de l'auteur dans le verbe, et, conséquemment, une relation particulière au langage. Camus dans la *Préface à l'édition allemande des poésies de Char* conclut en insistant

---

<sup>549</sup> Marie-Louise AUDIN relève plus de trois cents métaphores et dix comparaisons « La condensation furieuse de l'image ou le double lyrisme camusien », in *Camus et le lyrisme, op.cit.*, p.27

<sup>550</sup> Pierre-Louis REY, *Camus, Une morale de la beauté*, Sedes, 2000, p.65

sur la nécessaire osmose entre poésie et vérité : « *Soyons-en sûrs, c'est à des œuvres comme celles-ci que nous pourrions demander désormais recours et clairvoyance. Elles sont messagères de vérité, de cette vérité perdue dont chaque jour désormais nous rapproche, bien que pendant longtemps nous n'ayons rien pu dire d'elle, sinon qu'elle était notre patrie et que loin d'elle nous souffrions d'exil.* » (E, 1166) Cette vérité fille de la poésie suppose un emploi juste des mots ou un emploi du mot juste. À propos de Char, il ajoute : « *Mais les mots se forment enfin, la lumière point, la patrie un jour recevra son nom.* » (*Ibid.*) C'est encore une fois dans l'ouverture camusienne aux œuvres de ses contemporains et l'étonnant travail critique qui jalonne sa vie qu'apparaît clairement un souci du mot juste, une exigence stylistique qui ébauche une esthétique. Dans une lettre à Ponge pour rendre compte de son ouvrage *Le Parti pris des choses*, il écrit : « *Pour vous, trouver le mot juste, c'est pénétrer un peu plus au cœur des choses. Et si votre recherche est absurde, c'est dans la mesure où vous ne pouvez trouver que des mots justes et non le mot juste ; comme la recherche absurde parvient à se saisir de vérités et jamais de la vérité.* » (E, 1666) Le lyrisme heuristique suppose, en amont, une propédeutique. Il s'agit, pour le créateur, de s'interroger sur son outil de travail, sur la matière première avec laquelle il compose son œuvre.

### Langage et vérité

« *Si notre langage n'a pas de sens, rien n'a de sens ; si les sophistes ont raison, le monde est insensé.* » (C II, août 1942)

Camus consacre à Brice Parain un long article dans lequel, à partir des œuvres du philosophe, il développe une réflexion personnelle sur le langage. La question essentielle, posée dans les prolégomènes, est « *de savoir si notre langage est mensonge ou vérité [...]* » (E, 1672)<sup>551</sup> Cette question est métaphysique, c'est ce qui constitue son originalité et sa portée existentielle. Si le langage est privé de sens, le monde devient absurde car nous ne connaissons le monde que par les mots. Camus ajoute, dans une formule lapidaire : « *Leur inefficacité démontrée, c'est notre aveuglement définitif.* » L'alternative proposée semble une aporie puisque, soit les mots renvoient à une réalité supérieure, et ne peuvent donc restituer

<sup>551</sup> L'article consacré à Brice PARAIN se situe aux pages 1671 à 1682 du volume des Essais dans La Pléiade. Il est écrit en 1944 et paraît pour la première fois dans la revue *Poésie* 44.

l'expérience sensible et mouvante, soit ils traduisent le précaire et ne sont donc pas gage de certitude et de permanence. L'histoire de la philosophie est appréhendée comme une recherche sur le langage, sur la quête du mot juste, « *du maître-mot qui éclairerait tout [...]* » Mais le dilemme entre le mot stable restituant une vérité idéale et le mot fluctuant donnant une vision approximative d'un monde sensible, précaire, contradictoire ne semble pas pouvoir être dépassé. Parain ne souhaite pas s'abandonner à l'idée du mensonge des mots et refuse donc la voie nietzschéenne. Il exige que l'homme se sente engagé dans sa parole et par sa parole. Le malheur du monde est amplifié par le mensonge. La seule façon de dépasser le dilemme du langage, selon Parain, est de suivre le choix de Pascal, c'est-à-dire de se soumettre au langage traditionnel parce qu'il est d'origine divine, de s'humilier « *devant les mots pour trouver leur véritable inspiration. Il faut choisir entre le miracle et l'absurde, il n'y a pas de moyen terme.* »

Camus ici poursuit seul son chemin. Il fait le constat d'un siècle qui se trouve face à la nécessité de se repenser, c'est-à-dire de trouver un nouveau langage. Il observe l'importance d'une littérature de remise en question de la validité des mots : « *C'est pourquoi les œuvres les plus significatives de ces années quarante ne sont peut-être pas celles qu'on imagine, mais celles qui remettent en question le langage et l'expression. La critique de Jean Paulhan, le nouveau monde crée par Francis Ponge et la philosophie historique de Parain, me semblent répondre, sur des plans très différents et avec des oppositions très marquées, à cette exigence.* » Il retrace l'expérience surréaliste, la remise en question du langage et constate que la tendance n'est plus tant de lâcher la bride aux désordres du monde et de l'homme mais au contraire de réinventer une tradition qui fait le deuil du support divin. Il prédit le retour à une forme de classicisme qui accorde une large part à l'intelligence et à la mesure : « *Il s'agit seulement d'une intelligence raisonnable revenue au concret et soucieuse d'honnêteté. C'est un nouveau classicisme [...].* » L'absurde est sauvé par une esthétique ontologique qui donne sens au monde par une acceptation de notre incarnation originelle, de notre précarité, de notre instabilité consubstantielle. À partir de cette matière imparfaite, muni des mots et d'une exigence éthique, l'écrivain s'efforce de ne pas mentir – « *Mal nommé un objet, c'est ajouter au malheur du monde* ». Sa finalité est de contribuer à la brillance du monde.

## Nature et mesure

« *Némésis veille, déesse de la mesure, non de la vengeance. Tous ceux qui dépassent la limite sont, par elle, impitoyablement châtiés.* » (E, 853)

Cette apologie d'une intelligence mesurée prend sa source dans la philosophie présocratique pour laquelle Camus a toujours montré de l'intérêt. La mesure chez les présocratiques n'est pas le résultat d'une opération quantifiante mais l'expression d'une harmonie entre les parties et le tout. Qui dit mesure dit esthétique, éthique et ontologie. L'harmonie héraclitéenne résulte de la concordance des contraires. C'est ce qui s'observe dans la nature, c'est ce vers quoi tend l'art. Le *logos* est au cœur d'une déchirure puisqu'il prend place à la lisière d'une transcendance qui fait sens et d'une immanence dans laquelle l'homme se meut et meurt. Le *logos* est l'expression tragique de la condition de l'homme entre éternité et précarité, sens et absurde. La poésie habite cette faille, jaillit de cette tension insoutenable entre le désir d'une vérité stable, idéale, transcendante et le constat d'une réalité mouvante, fluctuante, aléatoire et inepte. Camus aime dans la poésie de Char « *l'optimisme tragique de la Grèce présocratique* » (E, 1163), le lien entre le mystère de l'homme, le sacré et la nature reconnue dans sa réalité physique.

L'harmonisation, le goût de la mesure et de l'ordre répondent chez Camus à une nécessité de lutter contre le chaos du monde et le désordre intérieur. L'art suppose ce travail ordonnateur : « *Il y a en moi une anarchie, un désordre affreux. Créer me coûte mille morts, car il s'agit d'un ordre et que tout mon être se refuse à l'ordre. Mais sans lui je mourrais éparpillé.* » (C II, 303) La création suppose donc la mise en ordre mais peut également s'étioler dans la camisole de la conscience raisonnable, dans la négation des instincts débridés et fougues. On retrouve l'esthétique nietzschéenne développée dans *La Naissance de la tragédie*. Dans son approche de la tragédie, le désordre dionysiaque allié à l'ordre apollinien a donné naissance à la tragédie. Camus élabore une esthétique proche lorsqu'il confie dans ses *Carnets* : « *Peut-être aussi cette méfiance vise mon anarchie profonde et, par là, reste utile. Je connais mon désordre, la violence de certains instincts, l'abandon sans grâce où je peux me jeter. L'œuvre d'art pour être édifiée (je parle au futur) doit se servir de ces forces incalculables de l'homme. Mais non sans les entourer de barrières. Mes barrières aujourd'hui sont encore trop fortes. Mais ce qu'elles avaient à contenir l'était aussi. Le jour où l'équilibre*

*s'établira, ce jour-là, j'essaierai d'écrire l'œuvre dont je rêve. Elle ressemblera à L'Envers et l'Endroit, c'est-à-dire qu'une certaine forme d'amour y sera mon tuteur.* » (C II, 297-298)  
 C'est le temps de Némésis, suspendu dans l'inachevé, figé dans un ultime silence. C'est le temps où l'amour retrouve une terre d'origine, un enracinement, le temps d'un retour vers une lumière solaire. Le temps où la nature n'est plus ni la source ni la finalité mais une réalité à la fois incontournable et insaisissable.<sup>552</sup>

L'art apollinien de l'harmonie, du juste milieu s'appuie sur le réel, la *phusis* grecque. C'est là que l'homme trouve sa mesure et sa vérité, là qu'il peut vivre ses excès sans être submergé. Que ce soit dans le domaine politique ou dans la création, l'enracinement dans le réel est le point d'amarrage, de fixité, à partir duquel l'homme peut agir sans prendre le risque de s'égarer dans les impasses idéologiques ou les apories artistiques. C'est la pensée solaire des Grecs où la nature s'équilibre au devenir. L'homme est tragique car il est au centre d'un déchirement entre des désirs contradictoires, l'immanence et la transcendance, le goût des moissons et la réalité de l'histoire, le naturel et l'artifice, le vrai le faux, le masque, le nu. L'homme est dans cette tension rendue fructueuse par une expression artistique qui s'inscrit dans la voie moyenne, l'acceptation des mouvements contradictoires, la responsabilité face à son temps et l'indifférence à la vie. Pour conclure *L'Homme révolté*, c'est encore la voix de Char que Camus fait entendre : « *L'obsession de la moisson et l'indifférence à l'histoire, écrit admirablement René Char, sont les deux extrémités de mon arc.* » Camus ajoute que la vraie vie est présente au cœur de ce déchirement. C'est en cela qu'il est profondément tragique : il ne choisit pas mais se maintient en équilibre.

Le tragique grec ne se sépare pas de la beauté. C'est le propos développé dans « L'Exil d'Hélène » : « *La Méditerranée a son tragique solaire [...]. Certains soirs, sur la mer, au pied des montagnes, la nuit tombe sur la courbe parfaite d'une petite baie et, des eaux silencieuses, monte alors une plénitude angoissée. On peut comprendre en ces lieux que si les Grecs ont touché au désespoir, c'est toujours à travers la beauté, et ce qu'elle a d'oppressant.* » (E, 853) L'art est essentiellement une pulsion vers le beau, un mouvement vers une harmonie heureuse acquise par la lutte contre l'anarchie du monde et de l'homme. Il contribue à accroître la brillance du monde. Par le regard de l'homme, par son chant la nature

<sup>552</sup> Dans le deuxième tome des *Carnets*, Camus affirme que le « *naturel n'est pas une vertu qu'on a : elle s'acquiert.* » (C II, 15)

devient *cosmos* c'est-à-dire, en Grec, la parure et l'univers. C'est ce que développe Maulpoix en s'appuyant sur une étude lexicale. Il observe que le mot latin *mundus* signifie ce qui est propre et brillant.<sup>553</sup> Jean Beaufret définit le *cosmos* héraclitéen comme « l'ajointement antagoniste de toutes choses » et « l'étincellement partout de la merveille d'être ou, si l'on veut, du diadème de l'être. »<sup>554</sup> Maulpoix poursuit : « Cette brillance du monde, à laquelle les Grecs furent infiniment sensibles, tient au fait que ses éléments les plus infimes portent tous le témoignage de la mystérieuse unité à la poursuite de laquelle s'engage la poésie. »<sup>555</sup> La beauté est une promesse d'unité vers laquelle tend Camus dans la réalisation de son œuvre lyrique. L'accord charnel avec le monde, la sensibilité exacerbée aux lumières, aux effluves, aux enchevêtrements de lignes, aux fluctuations du temps, tout s'harmonise dans l'unité d'un figure, d'une phrase cadencée, d'un texte. La plume noircit la page, remplit l'espace vide, lutte contre cette inepte vacuité, poursuit la réalisation d'une forme parfaite. L'art ne corrige pas les imperfections du monde, il propose un substitut, il est une justification.<sup>556</sup> Même si, pour Camus, le monde ne recèle aucun Dieu, il n'en est pas pour autant vide de sens. Frantz Favre écrit : « C'est au sein même du devenir et du jeu contradictoire des apparences que l'on peut entrevoir non le sens mais l'unité et la permanence de l'être. »<sup>557</sup>

### **Les cordes de la lyre et l'accord majeur**

#### **Chant solaire et triomphant**

Permanence et unité s'actualisent dans les notions musicales d'accord et d'harmonie. La musique dionysiaque résonne en accord mineur, la musique apollinienne est en accord majeur : dans les cordes de la lyre, toutes les cordes vibrent et contiennent l'accord majeur qui célèbre la lumière, la gloire, l'amour, l'harmonie. La cithare dorienne accompagne la musique plastique du péan, chant choral consacré à Apollon, prière avant le combat. Chant de triomphe après la victoire. Chant solennel et joyeux qui accompagne toute festivité. Le péan possède une certaine régularité de composition. C'est le chant de la règle heureuse. La force sobre s'oppose à la violence passionnée du dithyrambe. Comme Apollon à Dionysos, comme Hestia

<sup>553</sup> Jean-Michel MAULPOIX, *Du Lyrisme, op.cit.*, p.326

<sup>554</sup> Jean BEAUFRET, *Dialogue avec Heidegger*, Éditions de Minuit, Paris, 1973, T. 1, p.25

<sup>555</sup> Jean-Michel MAULPOIX, *Du Lyrisme, op.cit.*, p.326

<sup>556</sup> « *Le monde absurde ne reçoit qu'une justification esthétique.* » (C II, 65)

<sup>557</sup> Frantz FAVRE, « Poésie et vérité chez Camus », in *Camus et le lyrisme, op.cit.*, p.95



à Hermès. C'est l'ordre contre l'anarchie, l'immobile contre le mobile, le stable et le figé contre le mouvant et le changeant, la permanence contre l'impermanence, la fidélité contre l'infidélité, c'est la loi du Commandeur contre les frasques donjuanesques.

### **Expansion dionysiaque, récession apollinienne, tension créatrice**

La poésie apollinienne, accompagnée de la musique de la lyre tente de « réduire le monde à l'essentiel et de dominer la prolifération du multiple en une laconique unité de sens. »<sup>558</sup> Nietzsche définit le grand style comme une volonté réductrice de dominer le monde, le désir de maîtriser le chaos.<sup>559</sup> C'est aussi la façon dont Magris définit le « grand style ». Le penseur italien ajoute : « Le grand style réduit et comprime les dissonances de la vie en une harmonie unitaire. »<sup>560</sup> Ce style suppose donc une certaine violence, « une violence métaphysique d'une pensée qui impose aux choses la camisole de force de l'identité. »<sup>561</sup> Les notions d'harmonie et de singularité de l'homme sont nées en même temps. C'est l'ère platonicienne, ère de décadence selon Nietzsche, qui inaugure la volonté de soumettre le monde aux lois de la raison, de la mesure, de l'harmonie.

Nietzsche abhorre Platon et son maître Socrate, il considère que leur philosophie amorce la décadence grecque. La véritable opposition n'est pas celle qui confronte les aspirations dionysiaques et les valeurs apolliniennes mais le socratisme figé à la fructueuse tension Dionysos-Apollon. Nietzsche justifie la mort de la tragédie par cette opposition délétère. La prescription de la prédominance de la raison, de la conscience, de la clarté lucide, de la clairvoyance, de la distance affaiblit, dénature la tragédie et signe la chronique de sa mort prochaine. Euripide est le poète de la décadence, le chantre de Platon.<sup>562</sup>

Camus, comme on l'a déjà fait remarquer, manifeste une réelle admiration pour la philosophie platonicienne, la démarche maïeutique, les notions d'ordre, de mesure, d'équilibre,

---

<sup>558</sup> Claudio MAGRIS, *L'Anneau de Clarisse*, op.cit., p.13

<sup>559</sup> NIETZSCHE, Fragment 14 (117), in *Fragments posthumes* (1888), in *Œuvres philosophiques complètes*, tome XIX, traduction de Jean-Claude HÉMERY, Gallimard, 1977, p.85

<sup>560</sup> *Ibid.*

<sup>561</sup> *Ibid.*, p.14

<sup>562</sup> EURIPIDE cite ANAXAGORE qui « commence en ces termes : "Au commencement tout était mêlé ; alors parut l'Esprit qui y mit bon ordre. " » NIETZSCHE poursuit : « EURIPIDE entreprit comme PLATON de montrer au monde ce qu'est le contraire d'un poète "déraisonnable" ; son principe esthétique d'après lequel tout doit être conscient pour être beau, est, je l'ai dit, le parallèle du principe socratique que tout doit être conscient pour être bon. Nous pouvons considérer EURIPIDE comme le poète du socratisme esthétique. », *La Naissance de la tragédie*, op.cit., p.89

de distance nécessaire entre le créateur et le monde. Il connaît le risque de la démesure et émet, dans ses *Carnets*, quelques réserves prudentes à l'égard de la philosophie nietzschéenne de la démesure : « *C'est ainsi qu'il paraît nécessaire à Nietzsche d'attaquer la force de Socrate et le Christianisme. Mais c'est ainsi au contraire qu'il est nécessaire que nous défendions aujourd'hui Socrate, ou du moins ce qu'il représente, parce que l'époque menace de les remplacer par des valeurs qui sont la négation de toute culture et que Nietzsche risquerait d'obtenir ici une victoire dont il ne voudrait pas.* » (C II, 79) Ces valeurs lui semblent essentielles à l'élaboration d'une œuvre. On retrouve, dans les notes personnelles, la réflexion sur le langage qui s'était sur les ouvrages de Brice Parain. Cette réflexion prend sa source dans la notion de « *logos* platonicien ». Camus note dans ses *Carnets* que le problème du *logos* platonicien est cosmologique – métaphysique chez Parain. Il s'agit de savoir si le langage a un sens ou n'en a pas. Cette recherche du sens s'appuie sur une importance grandissante accordée à la raison qui devient l'initiatrice de toute pensée, de toute action, de toute création. Camus note : « *Platon va du non-sens à la raison et de la raison au mythe. Il contient tout.* » (C II, 233)

La recherche de sens, de l'équilibre, de la mesure s'actualise dans les notions musicales proposées par Platon dans ses différents écrits philosophiques. Dans le domaine musical, Platon propose en effet des définitions précises d'un certain nombre de mots clés restés jusque-là dans l'imprécision sémantique. Il inaugure ainsi une ère nouvelle qui rompt avec le passé, avec les Ioniens, les Pythagoriciens, les Éléates, les Atomistes. Selon Benveniste, dans son étude lexicale du mot « rythme », Platon est le premier à proposer une acception nouvelle au mot.<sup>563</sup> jusque-là « rythme » présentait un paradoxe non résolu puisqu'il est issu d'une racine « *rhéo* » signifiant « couler » et qu'il suggère une cadence dans l'acception contemporaine. Or le flux incessant, l'écoulement continu s'oppose assez nettement à toute

<sup>563</sup> « C'est PLATON qui a précisé la notion de "rythme", en délimitant dans une acception nouvelle la valeur traditionnelle de *ρῥυθμός*. Il faut citer les principaux textes où se fixe la notion. Dans le *Philèbe* (17 d), SOCRATE insiste sur l'importance des intervalles, dont il faut connaître les caractères, les distinctions et les combinaisons si l'on veut étudier sérieusement la musique. "Nos devanciers, dit-il, nous ont appris à dénommer ces combinaisons *harmonies*" [...]. Dans le *Banquet* (187 b) : "L'harmonie est une consonance, la consonance un accord... C'est de la même façon que le *rythme* résulte du rapide et du lent, d'abord opposés, puis accordés. "– Enfin, dans les *Lois* (665 a), il enseigne que les jeunes gens sont bouillants et turbulents, mais qu'un certain ordre, privilège exclusivement humain, apparaît dans leurs mouvements. "Cet ordre dans le mouvement a précisément reçu le nom de rythme, tandis qu'on appelle *harmonie* l'ordre de la voix où l'aigu et le grave se fondent et que l'union des deux se nomme art choral." », BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Gallimard, 1966, p.334

notion de mesure, de cadence qui finalement s'est imposée. Il appartient plus nettement à la poésie dionysiaque où rien n'est jamais figé mais au contraire toujours soumis aux changements incessants. Avant Platon, le rythme, « *rhuthmos* » était intrinsèquement lié à l'*ethos*. Pierre Sauvanet rappelle que « depuis le premier poète "subjectif" Archiloque<sup>564</sup> (~ 712-648), jusqu'à Marc-Aurèle lui-même (121-170), [...] [le] rythme est inséparable d'une éthique, au sens grec d'un *mieux-vivre dans le temps*. »<sup>565</sup> La notion de rythme est fondamentale car elle repose sur des notions éthiques antinomiques : d'une part, le rythme héraclitéen et ionien est une figure du mouvant,<sup>566</sup> d'autre part le rythme platonicien et attique est une volonté d'ordonnement, il est l'ordre dans le mouvement, la règle dans l'informe. Platon a sciemment voulu combattre la tendance au mobilisme universel et proposé une définition du rythme liée à la volonté de mesure. C'est dans le troisième livre de *La République* (399 e à 410 d) que Platon aborde la question de la musique en général et du rythme en particulier. Il préconise de lutter contre toute bigarrure et souligne que l'harmonie est l'image d'une vie vaillante. La bigarrure est toujours signe de dérèglement. Le choix qui doit être fait en matière de musique doit répondre à des critères de simplicité et d'unité répondant en cela au style d'un homme réglé et courageux. Musique et *ethos* sont liés : la musique a une finalité mimétique, elle vise à reproduire les qualités humaines. Elle est composée de trois éléments : le rythme, la mélodie et le chant. Ce dernier, figure du *logos*, bénéficie d'une importance primordiale dans la mesure où il est le plus apte à restituer les valeurs de l'homme raisonnable, de l'homme qui a vaincu sa part animale. Platon refuse donc, dans la musique tout ce qui serait susceptible de nier le *logos*, ou de s'en passer. Ainsi, les fêtes orgiaques, les dithyrambes, les transes sont-elles passées sous silence. Dans sa définition du rythme, il refuse d'accorder de l'attention aux instruments de percussion caractéristiques des Dionysies dans la mesure où la musique de percussion peut s'épanouir en-deçà du *logos*, qu'elle est donc jugée inepte, vide de sens. Il nie tout ce qui chez l'homme peut évoquer sa part sauvage. Lorsqu'il s'intéresse aux rythmes, il rattache sa réflexion aux recherches pythagoriciennes qui s'appuient sur des théories scientifiques qui font appel à la raison, à

<sup>564</sup> ARCHILOQUE représente pour NIETZSCHE le premier artiste subjectif, donc méprisable : « [...] comment le poète lyrique peut-il être un artiste, lui qui d'après l'expérience des siècles dit toujours *je* et nous chante toute la gamme chromatique de ses passions et de ses convoitises ? ARCHILOQUE justement [...] nous effraie par son cri de haine et de mépris, par les éclats enivrés de sa concupiscence ; lui qui est le premier artiste "subjectif", n'est-il pas de ce fait le contraire d'un artiste ? », *La Naissance de la tragédie*, *op.cit.*, p.41

<sup>565</sup> Pierre SAUVANET, *Le rythme grec d'Héraclite à Aristote*, PUF, Philosophies, 1999, p.7

<sup>566</sup> La racine « *rhéo* » (couler) évoque philosophiquement le célèbre « *panta rhei* » héraclitéen (tout s'écoule).

l'intelligence.<sup>567</sup> Chez Platon, l'homme est imparfait, désordonné, livré à sa naissance à un mouvement désordonné. Les Dieux ont donné le rythme, ils ont offert aux hommes l'ordre dans le mouvement.

Selon Platon, la musique est de la plus haute importance car elle atteint l'âme tout entière. Une musique obéissant aux règles de l'ordre, peut donc, à l'instar de la philosophie mener l'homme vers le Beau et le Bien. Il est pour cela nécessaire de juguler tout ce qui dans la musique et dans le rythme pourrait mener l'homme à la part déraisonnable de son être, à l'enthousiasme irrationnel, à la folie. Pour cela, il est nécessaire de codifier, de cadrer, de proposer des règles. Ainsi, les apprentissages musicaux sont susceptibles d'améliorer la nature humaine et d'élever le degré de civilisation de la cité. La musique a un rôle politique. L'homme formé aux règles de la musique est un meilleur citoyen. L'amélioration de l'*ethos* résulte du choix des musiques harmonieuses, simples inculquées à chaque homme de la cité. Le désordre, la paresse, la luxure, la folie, les débordements, sont ainsi combattus au profit du bien collectif. L'ordre du mouvement renvoie donc chez Platon à l'ordre politique de la cité.

Platon s'oppose clairement à Héraclite, il oppose la fixité et le mouvement, l'arc et la lyre et la force non-apollinienne d'Héraclite. La forme fixe se substitue au flux. Le rythme platonicien tend vers l'ordre et la mesure, dans le domaine musical, éthique et mathématique. Ainsi Platon refuse la philosophie héraclitienne du *panta rhei*, la temporalité du pur devenir.<sup>568</sup>

La musique platonicienne est la marque du divin. L'eurythmie devient synonyme d'harmonie. Plotin poursuit et stigmatise une conception de la musique comme harmonie des sphères célestes, comme accès à l'Un par le « rythme intelligible ».<sup>569</sup>

<sup>567</sup> Pierre SAUVANET développe la relation entre les notions de rythme, de nombre et de raison. Glaucon, dans *La République* propose à Socrate une définition du rythme qui implique une approche mathématique. On constate que ces « rythmes élémentaires ne sont pas des *rhuthmoi* mais des *logoi*, eux-mêmes analogues aux rapports harmoniques. Le rythme musical conçu comme "tissu" de rapports mathématiques, selon l'héritage pythagoricien, nous renverrait donc ici aux autres conceptions mathématiques de Platon, au premier chef la cosmogonie du *Timée*. Le *rhuthmos* pythagoricien, [...] apparaît en tout cas comme un *arithmos*, un nombre, une proportion – et c'est bien du reste sous cette forme qu'il passera en latin, où "rythme" se dit *numerus*, comme dans le *De Musica* de saint Augustin. », Pierre SAUVANET, *Le rythme grec, op.cit.*, p.68

<sup>568</sup> « "On ne peut se baigner deux fois dans le même fleuve" (Fgt 91), un disciple faisait même la surenchère en affirmant que l'on ne s'y baigne jamais une seule fois. Ainsi tout s'écoule et rien ne demeure, " ceux qui descendent dans les mêmes fleuves reçoivent des eaux toujours nouvelles " (Fgt 12) Une telle vision du monde s'appuie sur la transformation incessante des choses qui passent et des êtres qui meurent, car le devenir est fait de la perpétuelle métamorphose des substances qui se corrompent et se reforment. », Jean BRUN, *Les présocratiques, op.cit.*, p.50

<sup>569</sup> PLOTIN, *Ennéades*, V, 9, 11, traduction E. BRÉHIER, Les Belles Lettres, 1991, p.170

Dans le diplôme d'Études supérieures consacré à Plotin et à saint Augustin, Camus explore le passage entre l'hellénisme et le christianisme. Il célèbre l'antique tragédie de l'homme sans dieu du peuple grec. Il chante la beauté de ce pays d'ombre et de lumière où la sérénité et le tourment marchent l'amble. Abordant la philosophie plotinienne, il admire ce mouvement de l'esprit qui s'inscrit dans la matière pour accéder au conceptuel, qui prend sa source dans le sensible, qui invente un paysage conceptuel. C'est ce même mouvement qui conduit de la notion de rythme inscrit dans le corps au rythme vecteur d'une unité supérieure. La philosophie s'inscrit dans la matière, l'Un peut se dégager de la diversité bigarrée du monde sans la nier mais en la contemplant, en l'inscrivant dans une étoffe artistique qui invente une esthétique en créant une œuvre. Camus observe chez Plotin un « *effort pour couler le sentiment dans les formes logiques de l'idéalisme grec* ». (E, 1270) Il poursuit : « *la philosophie de Plotin est un point de vue artiste. Si les choses s'expliquent c'est que les choses sont belles.* » (E, 1271) Même si Plotin transporte dans le monde intelligible l'extrême émotion qui saisit l'artiste devant la beauté du monde, il décrit l'intelligence de façon sensuelle.

Camus commente et cite un passage des *Ennéades* qui se termine justement par une définition de l'harmonie et du rythme : « *Sa raison est vivante, étoffée, émouvante comme un mélange d'eau et de lumière : "... comme une qualité unique, qui a et conserve en elle toutes les autres, une douceur qui serait en même temps une odeur, en qui la saveur du vin s'unirait à toutes les autres saveurs et toutes les autres couleurs ; elle a toutes les qualités qui sont perçues par le tact et aussi toutes celles qui sont perçues par l'oreille puisqu'elle est toute harmonie et tout rythme. "* C'est donc avec sa sensibilité que Plotin se saisit de l'intelligence. » (E, 1271) Les synesthésies nées de la diversité de la matière diffractée, sont comme un rite de passage du multiple à l'Un. Elles sont une figure de l'harmonie et permettent d'accéder à cette conception du « rythme intelligible ». Camus, dans son étude de Plotin, privilégie l'attrait de la beauté, la prédilection pour l'art comme moyen d'accès à l'Un. Par la contemplation, par la création artistique et parce que tout est inspiré par l'Unité supérieure, le désordre se transforme en ordre, le multiple se réduit à l'unique, le mouvement erratique devient rythme maîtrisé, harmonie des hommes, harmonie des sphères célestes. Tout se concentre dans une sensation unifiée, synesthésique que la création artistique restitue – la

sculpture émerge de la glaise informe,<sup>570</sup> la musique du bourdonnement indistinct du monde, le rythme du mouvement désordonné des corps, le *logos* du balbutiement inaudible de l'*infans*.<sup>571</sup>

Camus ébauche, dans ce diplôme d'Études supérieures, les traits d'une esthétique qui prend forme à la lisière du sensible et de l'intelligible, qui refuse le recours à Dieu mais cède à la tentation de l'Un. La figuration du réel n'est pas une évidence. Elle se rattache à l'histoire de l'homme avec le visible et l'invisible, le corps et l'esprit, le réel immédiat et l'au-delà supposé, le corps et la psyché. Ces multiples tensions inscrites en palimpsestes dans chaque acte de création renouvellent incessamment le lien indéfectible entre l'un et le multiple. La poéticité d'une œuvre traduit ces tensions, inscrit dans ses règles implicites la mémoire hybride d'une humanité pensante et d'un homme sur les terres brûlées, dans les odeurs, les lumières, les sensations chamarrées d'un quartier populaire. Cet homme lit et vit, écrit, s'enivre de jeunesse et de soleil, s'abandonne et se saisit, se perd avec délectation et se cherche avec avidité, toujours à la lisière entre la tendre indifférence au monde et à soi et le souci de l'histoire qui avance, la place de l'individu dans le monde, la responsabilité. Selon Nietzsche, Dionysos et Apollon ont donné naissance à la tragédie grecque. L'un et l'autre s'équilibrent, s'enrichissent. Le mystère de la culture grecque naît de l'alliance de leur emprise sur le monde. C'est pourquoi Nietzsche peut à la fois célébrer la danse, le chaos, l'ivresse, l'indifférenciation dionysiaques et admirer l'image polie du monde des apparences : « Ah ! ces Grecs ! ils savaient *vivre* ! Pour cela, il faut bravement, s'en tenir à la surface, au pli, à l'épiderme, adorer l'apparence, croire aux formes, aux sons, aux mots, à tout l'*Olympe de l'apparence* ! Ces Grecs étaient superficiels – *par profondeur...* »<sup>572</sup> Chez Camus, Apollon et Dionysos apparaissent davantage comme des forces antinomiques, irréconciliables. Pourtant, il sait que le choix de l'un ou l'autre est une amputation, un mensonge, une hypocrisie, une compromission. La juste tension se situe ailleurs. Entre l'abandon fou aux forces dionysiaques et la tension verticale des aspirations apolliniennes, un homme prend place, avec sa force héroïque et ses faiblesses, avec son courage et ses lassitudes, un homme et non un surhomme. Un homme qui vit dans le risque, le mouvement, le défi, l'abandon, le plaisir, l'exigence, la nostalgie, un homme qui se

<sup>570</sup> « L'Intelligence est en premier lieu une sorte d'art intuitif qui se réfléchit sur le cristal du monde, comme l'art du statuaire se devine dans une glaise même ébauchée. » (E, 1276)

<sup>571</sup> Étymologiquement celui qui ne parle pas.

<sup>572</sup> NIETZSCHE, *Nietzsche contre Wagner*, Œuvres, op.cit., p.1324

construit dans l'ailleurs pour trouver sa vérité dans le retour, un homme qui traverse les charmes envoûtants de la musique et qui trouve, dans un acte ultime une seule note en tendant son arc dans un geste de vérité, Ulysse.

## L'ARC D'ULYSSE

### ***Le parcours d'Ulysse et le refus de l'immortalité***

« Pardonne-moi, royale nymphe ! Je sais moi aussi  
Tout cela ; je sais que la très sage Pénélope  
n'offre aux regards ni ta beauté ni ta stature :  
elle est mortelle, tu ignores l'âge et la mort.  
Et néanmoins, j'espère, je désire à tout moment  
me retrouver chez moi et vivre l'heure du retour »  
(*Odyssée*, V, 215-220)<sup>573</sup>

L'héroïsme ulysséen croît sur un substrat ontologique, il se nourrit des faiblesses, des insuffisances, il trouve sa vitalité dans les aléas, les attermoissements, les tourments, les incertitudes. Il est revigoré par le délitement, la déliquescence. Il s'épanouit dans la condition labile d'un être brave et las, vaillant et fragile. Chez les Phéaciens, alors qu'il demande à l'aède de conter l'histoire du cheval de Troie, ses larmes se mettent à couler. Ulysse, à ce moment de sa vie a tout perdu dans le voyage périlleux, ses compagnons, sa gloire, son nom même puisqu'il s'appelle « personne ». Quel lien unit le héros du passé avec l'homme déchu et misérable qui a échoué sur les rivages phéaciens ? Il va se construire par le récit de son voyage. Sa bravoure est à la mesure de son humaine condition, ses exploits ne sont pas exclusifs des failles et des lâchetés, des faiblesses et des moments de facilité. Il vainc avec courage et s'abandonne aux lascives sollicitations des déesses et des magiciennes. Il utilise la ruse ou le mensonge sans vergogne. Il aime les défis, le sacrifice et la gloire. Il connaît le doute et la souffrance, le découragement et l'espoir. Il est l'homme des limites. François Hartog écrit : « Il est celui qui a atteint toutes les limites entre l'homme et l'animal (chez Circé, il est menacé d'être transformé en animal), entre l'humain et le divin (Calypso lui promet l'immortalité), entre les vivants et les morts. Il est celui qui est allé le plus loin dans un

---

<sup>573</sup> Traduction de Philippe JACCOTTET, Livre de Poche, 1989, p.53

espace dont en principe nul ne revient. Plus encore qu'un homme des frontières, il est lui-même un "homme frontière", faisant l'essai – c'est là son aventure – de toutes les limites. Mais il reste avant tout "rien qu'un homme et tout un homme" : visage même de la "condition humaine". C'est à ce titre qu'il ne cesse d'être présent dans l'imaginaire occidental. »<sup>574</sup> L'expérience de l'exil est décisive dans le chemin parcouru vers l'humaine condition, vers l'abandon des grands défis et des grandes victoires et l'acceptation d'une réalité d'homme, d'époux et de père. Il doit reconquérir son royaume, retrouver sa femme vieillissante et affronter « *le regard intimidant d'un fils* ». (E, 1662)

Denis Salas termine son étude sur le rapport de Camus à la justice par l'évocation du retour du fils vers la tombe du père et de l'acceptation de la limite de l'homme, de sa finitude, de son incomplétude.<sup>575</sup> La conception de la figure paternelle réintègre des limites ontologiques à l'intérieur desquelles s'épanouit, insensiblement, une nouvelle conception de la justice et une nouvelle conception de l'homme. L'ère du désir de justice absolue, le temps des figures d'autorité sévères et exigeantes laissent place à une douceur nostalgique. L'abandon remplace l'effroi et la révolte. Dans le commentaire du retour d'Ulysse à Ithaque qui figurait dans la première version de *L'Homme révolté*, Camus retrace le parcours du roi d'Ithaque et insiste sur la dimension humaine des héros Grecs : « *Les Grecs [...] n'ont jamais divinisé l'homme. C'est nous qui après coup, interdits devant le rayonnement, avons divinisé le visage grec. Mais l'homme grec n'a connu cette réussite que parce qu'il refusait la divinité sans pour autant s'enivrer d'une négation désespérée. Le monde n'a jamais cessé d'être son premier amour.* » (E, 1661) Le parcours d'Ulysse exemplifie, de façon édifiante, la nécessité du renoncement aux valeurs de toute puissance, d'éternité et d'absolu au profit d'une humanité dont le rayonnement émane de l'humilité et de l'acceptation des limites. Dans une lecture politique, cette Europe qui s'est voulue toute puissante a confondu la lumière qui éclaire et le feu ravageur qui détruit. Ulysse trace, par son parcours et par ses choix, le chemin d'une nouvelle sagesse. Camus rappelle le désir de l'ailleurs, l'appel des promesses de l'horizon, le goût de la conquête et du meurtre, l'attrait de la puissance, la saveur des interdits : « *Ulysse,*

<sup>574</sup> « Ulysse, voyageur malgré lui », François HARTOG, propos recueillis par Aliette ARMEL, *Magazine littéraire* n° 427, janvier 2004, p.24

<sup>575</sup> « Comme Ulysse, Camus (et Jacques Comery) suspend sa révolte prométhéenne pour mieux atteindre une paix intérieure. Au contact de ces valeurs médiatrices, il oublie un temps l'humanisme combattant. Il vit ce moment paradoxal où l'histoire sépare les communautés d'Algérie alors qu'il achève son voyage vers la communauté des origines. Au milieu des ténèbres de l'histoire brille la lumière des images fondatrices. », Denis SALAS, *Albert Camus, La juste révolte*, op.cit., p.119



étouffant dans les limites de son île, quitte sa patrie et prend la mer, "la haute mer sans bornes". "Ni la tendresse pour mon fils, lui fait dire Dante, ni la compassion pour mon vieux père ne purent triompher de l'ardeur qui me possédait." (Divine Comédie, 26, 94, 97) Il veut, comme Faust, la science, la renommée, la gloire. Il se révolte et tue Polyphème, fils des dieux. »<sup>576</sup> Cependant, son appétit sans mesure provoque l'excès et la dérégulation : « Il est toujours vainqueur mais au moment de sa plus grande victoire, acquise sur Troie par un mensonge, Athéna, sa protectrice, disparaît et il est exilé de la vraie lumière. Il erre alors par le monde. Mensonge et meurtre, il parvient à toutes les limites. Il court enfin aux enfers et voit ce que nul homme vivant n'a vu. » Il a tout conquis sauf l'éternité que lui offre Calypso. C'est alors que le héros se trouve confronté à la seule vraie question existentielle. À quoi renonce-t-on en acceptant l'éternité et l'amour sans fin ? Quelle est ma condition d'homme. Que suis-je ? Qui suis-je ? « Ulysse regarde de l'autre côté des eaux. Le goût de la terre, les souvenirs de la chère Ithaque remplissent alors sa bouche. Il refuse l'immortalité, renonce au rêve et à l'impossible et prend à nouveau la mer. Il choisit, contre la divinité, la patrie de chair, le lit d'une femme, le regard intimidant d'un fils ; Ulysse revient vers la terre où l'on meurt. La pensée frugale et ironique, la générosité de l'homme qui sait, le soutiendront. » (E, 1662)

---

<sup>576</sup> Notons que cette conception d'Ulysse est née ultérieurement. Les Romains ont fait de lui l'homme du voyage. Plus tard, dans l'*Enfer* de DANTE, il devient un « expert du monde ». HARTOG explique qu'on est bien loin de l'Ulysse d'Homère qui n'a « aucune curiosité pour le monde, aucun appétit de découverte. Tout ce qui lui arrive le contrarie : ce ne sont que des détours, des retards. », « Ulysse, voyageur malgré lui », François HARTOG, propos recueillis par Aliette ARMEL, *Magazine littéraire*, op.cit., p.25

## Nostos

*Nostos*<sup>577</sup>

« [...] mais Ulysse

rêvant de voir ne fût-ce que monter une fumée

Du sol natal, voudrait mourir. » (*Odyssée*, I, 57-59)

Athéna, à l'assemblée des dieux sur l'Olympe, s'adresse à Zeus, roi des hommes et des dieux pour confier la nostalgie d'Ulysse, sa souffrance dans l'exil, son désir de retrouver sa terre natale. Elle cherche à émouvoir le dieu de l'Olympe, à éveiller la compassion. Ces quelques vers fondent culturellement le thème, devenu poncif littéraire, de la nostalgie.<sup>578</sup> Le retour vers la terre natale est déterminant dans le choix d'Ulysse : « *Nous choisissons Ithaque – la terre fidèle, la générosité de l'homme qui sait, la pensée audacieuse et frugale, l'action lucide* ». (E, 708) Camus, de même, a quitté sa terre natale. Il a souffert de l'exil sur les terres froides et humides de la France métropolitaine. À l'instar d'Ulysse, il ne se lasse jamais de chanter les beautés de son pays.<sup>579</sup> Avant même l'expérience de l'exil prolongé, dès les premières expériences de voyages, dès les prémices de l'œuvre future, il connaît l'appel de la terre originelle. Lorsqu'en 1936, il parcourt les rues de Prague, il est saisi par l'effroi et l'attrait de l'étrangeté et de l'éloignement puis par le souvenir intense des soirs d'été à Alger. L'évocation jaillit dans le moment du plus grand désarroi existentiel. Le jeune homme a perçu, accidentellement, allongé sur son lit, le corps inerte de son voisin dans l'hôtel, mort depuis plusieurs jours peut-être alors que la vie se poursuivait : « *Alors je pensai désespérément à ma ville, au bord de la Méditerranée, aux soirs d'été que j'aime tant, très doux dans la*

<sup>577</sup> *Nostos*, c'est la nostalgie dans la culture grecque antique. Jacques LACARRIÈRE écrit dans un article : « *L'Odyssée*, poème du *nostos*, ce désir intense de revoir le pays natal éprouvé depuis toujours par tout marin expatrié ou exilé. Quand Ulysse va pleurer sur le rivage dans l'île de Calypso, il pleure sous la brusque emprise du *nostos*, ce mot qui revient souvent dans *l'Odyssée* et qui, des siècles plus tard, a donné en français *nostalgie*, terme aujourd'hui banal et affadi mais qui, au temps d'HOMÈRE et longtemps par la suite, en fait jusqu'à nos jours, fut toujours synonyme en Grèce, d'état quasi viscéral de manque, de privation, de dépossession. », « Le chemin vers Ithaque », *Magazine littéraire* 427, *op.cit.*, p.36

<sup>578</sup> La figure d'Ulysse est reprise dans les sonnets de DU BELLAY, poète élégiaque qui, souffrant de l'exil, fit résonner la corde nostalgique : « Heureux qui comme Ulysse a fait un beau voyage [...] » contribuant ainsi à attacher la figure du héros grec à la souffrance de l'exil et au désir du retour sur la terre natale.

<sup>579</sup> Lorsqu'il se présente aux Phéaciens qui le recueillent dans leur royaume, Ulysse, après avoir rappelé ses exploits guerriers et son renom qui va jusqu'au ciel, exprime son attachement à Ithaque : « J'habite dans la claire Ithaque ; une montagne / la domine, le Nérîte aux bois tremblants ; des îles / en nombre tout autour se pressent, qui ont nom / Doulichion, Samé, Zanté la forestière ; / Ithaque est basse, et la dernière dans la mer / vers les ombres ; les autres au-delà, vers l'orient ; / c'est une île rocheuse, une nourrice de guerriers, / et moi, je ne connais rien de plus beau que cette terre. », IX, 21-29, *op.cit.*, p.72

*lumière verte et pleins de femmes jeunes et belles.* » (E, 36) Dans *La Mort heureuse*, le jeune héros, Patrice Mersault, après avoir tué Zagreus, décide de parcourir le monde. Comme en écho aux propos de « La Mort dans l'âme », le jeune héros, parcourt les rues de Prague, connaît les affres de l'étrangeté, de la solitude et de l'éloignement et laisse jaillir un sentiment de nostalgie qui est comme une délivrance. Les mots sont les mêmes, dans un ordonnancement différent, comme dans une variation musicale sur un thème identique : « *Il regarda ses mains et ses doigts, et des désirs d'enfant se levaient dans son cœur. Une ferveur ardente et secrète se gonflait en lui avec des larmes et c'était une nostalgie de villes pleines de soleil et de femmes, avec des soirs verts qui ferment les blessures. Les larmes crevèrent. En lui s'élargissait un grand lac de solitude et de silence sur lequel courait le chant triste de sa délivrance.* » (Pléiade 2006-1, 1146-1147) Finalement, Mersault, à l'instar d'Ulysse revient sur les terres de son enfance, cède à l'appel de son pays, du soleil et des plages où il fut heureux. Ces voyages au pays du soleil ne seront pas offerts à Martha dans *Le Malentendu*, qui, quant à elle, ne peut que s'abandonner à une évocation née de la force du désir et attisée par les propos nostalgiques et lyriques de Jan : « *MARTHA : On dit que dans ces régions, il y a des plages tout à fait désertes ? / JAN : c'est vrai. Rien n'y rappelle l'homme. Au petit matin, on trouve sur le sable les traces laissées par les pattes des oiseaux de mer. Ce sont les seuls signes de vie. Quant aux soirs [...] ils sont bouleversants. [...]. Le printemps de là-bas vous prend à la gorge, les fleurs éclosent par milliers au-dessus des murs blancs. Si vous vous promeniez une heure sur les collines qui entourent ma ville, vous rapporteriez dans vos vêtements l'odeur du miel des roses jaunes.* » (Pléiade 2006-1, 476-477)

Camus est également philosophe et, comme le dit Viallaneix « ne se laisse prendre qu'autant qu'il y consent aux illusions de la nostalgie. »<sup>580</sup> Il s'efforce de réduire la nostalgie à une quintessence limpide, sans fard et sans masque. Dans les *Carnets*, elle prend le visage de la mère : « *Le mère, obligée de fuir l'Algérie finit sa vie en Provence, dans la campagne achetée pour elle par son fils. Mais elle souffre d'exil. Son mot : " C'est bien. Mais il n'y a pas d'Arabes. " C'est là qu'elle meurt et qu'il comprend.* » (C III, 182) À la fin de sa vie, Camus connaît, du fait des événements, une souffrance plus grande encore qu'il exprimera dans un cri de détresse où la terre d'Algérie est devenue une partie de sa chair : « *J'ai mal à l'Algérie* » dira-t-il comme on dit « J'ai mal aux dents » ou « J'ai mal à la tête ». Pourtant la terre

<sup>580</sup> VIALLANEIX, CAC 2, *op.cit.*, p.16

originelle est, pour Camus, la source de son inspiration lyrique. Il connaît son goût pour les phrases longues, rythmées, denses et pleines. Dans « Guide pour des villes sans passé », nouvelle de *L'Été*, écrite en 1947, Camus chante les beautés de son pays. Il refrène son amour, bride son élocution et s'astreint à un exercice « scolaire » (E, 848), appliqué, méthodique. Il se sait trop proche de son sujet et connaît les dangers de la passion dans le domaine de la réalisation artistique : « *J'ai ainsi avec l'Algérie une longue liaison qui sans doute n'en finira jamais, et qui m'empêche d'être tout à fait clairvoyant à son égard.* » (E, 848) Il faut de la distance et de la mesure, de la maîtrise et du discernement. Il confie sa crainte de s'abandonner à l'exubérance stylistique et son souci de trouver une voix juste : « *Après tout, la meilleure façon de parler de ce qu'on aime est d'en parler légèrement. En ce qui concerne l'Algérie, j'ai toujours peur d'appuyer sur cette corde intérieure qui lui correspond en moi et dont je connais le chant aveugle et grave.* » (E, 850) Pourtant, dès la phrase suivante, l'auteur s'abandonne au *pathos* de la célébration du lien charnel avec une terre et une culture. Il parle de « *vraie patrie* », des « *filles et des frères* » qui la peuplent et que l'auteur reconnaît partout dans le monde « *à ce rire d'amitié qui (le) prend devant eux.* » La phrase alors se densifie, la métaphore s'installe qui, seule, peut rendre compte de la singularité et de la beauté de ces instants privilégiés, de ces soirs de douceur verte, de crépitements d'oiseaux et du bavardage heureux d'un peuple riche de dépossession. Les phrases s'ouvrent par des interjections : « *Oui, ce que j'aime dans les villes algériennes ne se sépare pas des hommes qui les peuplent.* », « *Non, décidément, n'allez pas là-bas si vous vous sentez le cœur tiède, si votre âme est une bête pauvre !* » (E, 850) La dernière phrase de la nouvelle s'abandonne au mouvement lyrique, rythmé, à la métaphore suggestive, à l'excès, car cette terre n'inspire rien d'autre que la démesure et le reniement des contraires dans des noces cosmiques : « *Mais, pour ceux qui connaissent les déchirements du oui et du non, du midi et des minuits, de la révolte et de l'amour, pour ceux enfin qui aiment le bûchers devant la mer, il y a là-bas une flamme qui les attend.* » (*Ibid.*) La nostalgie est, dans l'œuvre de Camus, la recherche ontologique d'un paradis perdu, d'un Éden disparu. Dans son mémoire sur Plotin, il évoque déjà le désir de « *retourner dans cette patrie dont le souvenir colore parfois nos inquiétudes d'âme* ». (E, 1285) Or il ne s'agit pas là d'une terre mais d'une origine divine où l'homme était Un et vivait

dans une union complète qui ne se réalise dès lors que dans l'expérience extatique. Il faut être hors de soi pour se retrouver dans une plénitude joyeuse et innocente.<sup>581</sup>

Mais cette nostalgie n'a pas la teinte douce des sonnets de Du Bellay. Elle ne baigne pas dans la lumière mordorée d'un passé idéalisé. Elle porte en elle une exigence de vérité qui suppose une réelle prudence à l'égard de ses propres sentiments et à l'égard des mots.

### **L'odeur aigrette du concombre et l'émergence de la conscience**

*« Ce n'est plus d'être heureux que je souhaite maintenant, mais seulement d'être conscient. » (Pléiade 2006)*

Cependant, la nostalgie camusienne est tempérée par une conscience toujours en éveil. L'auteur ne fait guère résonner la voix nostalgique du poète exilé qui ne connaît la plénitude que sur la terre de son enfance ou de sa jeunesse. Il connaît le danger de l'illusion d'une terre de promesses dans un temps qui n'est plus. Dans « Retour à Tipasa », il confie : « *C'est une grande folie, et presque toujours châtiée, de revenir sur les lieux de sa jeunesse et de vouloir revoir à quarante ans ce qu'on a aimé et dont on a fortement joui à vingt.* » (E, 869) Le voyage fait resurgir l'amour irrépressible pour la terre natale, mais il permet également un face à face avec soi-même qui ne permet aucune fuite, aucun mensonge. Une nudité de la conscience est révélée dans une lumière crue et implacable. C'est le propos développé dans « La Mort dans l'âme » et dans *La Mort heureuse*. Les deux récits, l'un présenté sous forme de nouvelle, l'autre sous la forme d'un roman qui ne fut publié qu'à titre posthume, développent les sensations d'un voyageur plongé dans une culture étrangère et l'émergence d'une conscience toujours plus douloureuse et acérée. Il s'agit désormais d'ouvrir les yeux sur soi-même et d'accepter une vie qui prend parfois des allures misérables. Le dépaysement met en éveil la conscience par la confrontation brutale avec le précaire, l'obscur, et parfois même le laid, le trivial, le sordide des réalités matérielles, la nécessité de compter l'argent, de loger dans des hôtels minables et de manger dans des restaurants peu ragoûtants. En ces lieux

---

<sup>581</sup> Dans « L'Été à Alger », Camus relie l'Unité plotinienne, la terre d'Algérie et la patrie de l'âme : « [...] *cette patrie de l'âme [à laquelle] tout aspire à certaines minutes. "Oui, c'est là-bas qu'il nous faut retourner." Cette union que souhaitait Plotin, quoi d'étrange à la retrouver sur la terre ? L'unité s'exprime ici en termes de soleil et de mer. [...] être pur; c'est retrouver cette patrie de l'âme où devient sensible la parenté du monde, où les coups de sang rejoignent les pulsations violentes du soleil de deux heures. Il est bien connu que la patrie se reconnaît toujours au moment de la perdre.* » (E, 75)

pourtant, une humanité se révèle dans sa vérité crue<sup>582</sup> et l'être découvre une irréductibilité existentielle : « *J'avais peur d'être malade [...]. Plus encore dans ma chambre d'hôtel, sans argent et sans ardeur, réduit à moi-même et à mes misérables pensées.* » (E, 32) La vacuité permet le déploiement d'une exigence lucide. L'ennui est le creuset où s'éveille une conscience acérée, affûtée comme une lame : « *Tout pays où je ne m'ennuie pas est un pays qui ne m'apprend rien.* » (E, 33) Plus loin, Camus file la métaphore en employant la figure de la « *pointe aiguë* » pour évoquer cette naissance douloureuse de la conscience. Il réitère la métaphore à la fin de la nouvelle : « *Mais en même temps entrain en moi avec le soleil quelque chose que je saurai mal dire. À cette extrême pointe de la conscience, tout se rejoignait et ma vie m'apparaissait comme un bloc à rejeter ou à recevoir.* » (E, 39)<sup>583</sup> Dans le voyage, se perdre c'est aussi se trouver. Cette rencontre inopinée et inattendue avec soi-même est le plus souvent dysphorique : « *Je me perdais dans les somptueuses églises baroques, essayant d'y retrouver une patrie, mais sortant plus vide et plus désespéré de ce tête à tête décevant avec moi-même.* » (E, 33) Mais le dénuement peut être extatique et l'effroi, l'étrangeté, la vacuité se métamorphosent alors en un chant. Les mots trouvent leur place, les périodes surgissent, comblent le vide, remplissent l'espace, chante le monde dans son étrangeté offerte, dans son innocence cruelle, dans sa disponibilité immédiate. Camus, au cœur de cet ailleurs angoissant, plongé dans une langue dont il ne comprend ni les sons ni les caractères, confronté à sa solitude existentielle trouve son salut dans la coïncidence heureuse entre un moment de grâce et le chant des mots qui en sont la célébration. Il retrace l'émergence de l'instant de plénitude heureuse : « *Une fois pourtant, dans un cloître baroque, à l'extrémité de la ville, la douceur de l'heure, les cloches qui tintaient lentement, des grappes de pigeons se détachant de la vieille tour, quelque chose aussi comme un parfum d'herbes et de néant fit naître en moi un silence tout peuplé de larmes qui me mit à deux doigts de la délivrance.* » (E, 33) Ce témoignage se double d'une seconde voix qui rend compte du même événement. L'auteur s'autocite. Il restitue un texte qu'il a écrit le soir de la visite dans le cloître : « *Et rentré le soir, j'écrivis d'un trait ce qui suit et que je transcris avec fidélité, parce*

<sup>582</sup> « *Mais je pense à autre chose, à rien plutôt, fixant la bouche grasse et rieuse de la femme qui me fait face. Croit-elle à une invite ? Elle est déjà près de moi, se fait collante. Un geste machinal de moi la retient.* » (E, 32) On voit ici la conscience lucide émerger comme par accident, au cœur même d'un néant qui favorise la disponibilité.

<sup>583</sup> Dans *La Mort heureuse*, Mersault, bouleversé par la vue d'un cadavre ensanglanté dans les rues de Prague, rentre précipitamment dans son hôtel : « *Une pointe aiguë lui brûlait la tempe. Le cœur vide et le ventre serré, sa révolte éclatait.* » (Pléiade 2006-1, 1146)

que je trouve dans son emphase même la complexité de ce qu'alors je ressentais : " Et quel autre profit vouloir tirer du voyage ? Me voici sans parure. Ville dont je ne sais pas lire les enseignes, caractères étranges où rien de familier ne s'accroche, sans amis à qui parler, sans divertissement enfin. » (E, 33-34) L'événement nous est donné à entendre dans un chant à deux voix différées. Le premier est empreint de beauté née de la dissonance : « Et c'est pourtant là que le voyage l'illumine. Un grand désaccord se fait entre lui et les choses. Dans ce cœur moins solide, la musique du monde entre plus aisément. Dans ce grand dénuement enfin, le moindre arbre isolé devient la plus tendre et la plus fragile des images. » (E, 34) Camus révèle les arcanes de sa création. Il livre l'ébauche en même temps que le texte définitif, nous permettant de nous rapprocher de la source de la voix qui jaillit de l'instant d'émotion puis il décale, par une voix en contre-chant qui met en doute la création : « Mais ai-je besoin d'avouer que, tout cela, c'étaient des histoires pour m'endormir. » (E, 34) Ce que le contre-chant nous donne à entendre est une réalité plus crue, c'est l'odeur des concombres et la mélodie lancinante de l'accordéoniste.

Dans *La Mort heureuse*, Camus réécrit cette scène fondatrice. Derechef, le passage est dominé par l'odeur aigrette du concombre : « Une étrange odeur venait à lui du fond de la nuit. Puissante, aigrette, elle réveillait en lui toutes ses puissances d'angoisse. » (Pléiade 2006-1, 1141) Dans l'auberge où l'on retrouve la mélodie de l'accordéoniste, l'odeur ressurgit et permet une cristallisation d'où jaillit une conscience douloureuse : « Elle emplit d'un coup le caveau sombre, mêlée à la mélodie mystérieuse de l'accordéon, gonflant la bulle de salive sur l'allumette de l'homme, rendant les conversations soudain plus significatives, comme si des limites de la nuit qui dormait sur Prague tout le sens d'un vieux monde méchant et douloureux était venu se réfugier dans la chaleur de cette salle et de ces hommes. Mersault qui mangeait une marmelade trop sucrée, projeté soudain tout au bout de lui-même, sentit que la fêlure qu'il portait en lui craquait et l'ouvrait plus grand à l'angoisse et à la fièvre. » (Pléiade 2006-1, 1142-1143)

Camus ne veut pas se laisser abuser par les mots. Il tente d'approcher une vérité complexe qui suppose la contemplation effarée de notre condition d'homme et donc de notre précarité. Ce voyage à Prague est restitué parce que Camus a vécu la rencontre inopinée avec un cadavre d'homme dans la chambre voisine de la sienne. Cet événement seul justifie le travail d'écriture. La réflexion sur la vacuité féconde naît du dépaysement, la mise en question

de l'authenticité d'une retranscription verbale des événements. La suite du voyage est marquée par l'image du corps lourd et inerte allongé sur le lit et gardé par un policier. Verticalité et horizontalité se croisent douloureusement. La mort et la vie se juxtaposent de façon incompréhensible et la seule vérité est qu'il nous faut continuer à vivre avec la conscience douloureuse de cette réalité insupportable. L'art jaillit de l'acceptation de cette juxtaposition : « *J'avais besoin d'une grandeur. Je la trouvais dans la confrontation de mon désespoir profond et de l'indifférence du monde. J'y puisais la force d'être courageux et conscient à la fois.* » (E, 39) Dans *La Mort heureuse*, la déréliction est le point de cristallisation de la découverte d'une certaine vérité de soi et du monde. Plus encore que dans la nouvelle, Camus s'abandonne aux métaphores dysphoriques pour évoquer la solitude, l'abandon existentiel, l'éloignement terrifiant : « *À se sentir si loin de tout et même de sa fièvre, à éprouver si clairement ce qu'il y a d'absurde et de misérable au fond des vies les mieux préparées, dans cette chambre, se levait devant lui le visage honteux et secret d'une sorte de liberté qui naît du douteux et de l'interlope. Autour de lui des heures flasques et molles et le temps tout entier clapotait comme de la vase.* » (Pléiade 2006-1, 1139) C'est par cette « *fêlure profonde qui l'ouvrait à la vie* » (Pléiade 2006-1, 1140), par une porosité favorisée par la déréliction et l'élasticité du temps que Mersault se laisse pénétrer par toutes les voix du monde, voix des quartiers pauvres de Prague, voix qui fourmillent, s'enflent et donnent à entendre, comme dans une chanson populaire, les joies, les peines, les souffrances, les espoirs, les désarrois, les attentes d'hommes et de femmes libres et vivants mais également prisonniers de l'absurde règle du jeu de l'existence fugace.

Le voyage permet donc, par l'étrangeté, la vacuité et l'effroi, la disponibilité, la rencontre avec une réalité du monde ; il favorise la créativité. Seuls les mots qui viennent rendre compte d'un événement, d'une sensation, d'une émotion donnent sens. Ce chant ne vient pas de la nature indistincte ni des dieux. Il n'est pas la cristallisation d'une essence supérieure. Il naît de la rencontre brutale entre un être nu et solitaire et la rugosité d'un monde hostile ou apaisant. Il se déploie dans l'acceptation de la réalité sordide de la mort dans les effluves aigres de concombre et de la beauté provocante de la lumière de Vénétie. Il jaillit de l'errance et de la faiblesse née d'une course sans fin et d'une confrontation trop dense avec soi-même. Camus, à propos de Mersault, écrit dans *La Mort heureuse* : « *La longue nuit seul devant soi, avec tout son temps pour former les gestes d'une vie future, la lutte patiente avec*



*l'idée qui s'échappe au tournant d'une gare, se laisse ressaisir et poursuivre, rejoint ses conséquences, et fuit encore devant la danse des fils luisant de pluie et de lumières. Mersault cherchait le mot, la phrase qui formulerait l'espoir de son cœur, où se clorait son inquiétude.* » (Pléiade 20006, I, 1148)

La conscience est acérée par l'errance, le voyage, l'odyssée sur les routes du monde. Elle s'éveille à la rencontre de soi et des autres dans des lieux d'étrangeté, elle se modèle aux instants de surprise où l'esprit est saisi par une image, par une musique, par une odeur. Elle est la condition *sine qua non* de la retranscription verbale, de la création artistique qui donne à l'errance une épaisseur, une signification. C'est par le récit de l'errance que l'homme se construit un destin, une identité, qu'il renonce à se faire appeler personne pour devenir une personne, un homme. Ulysse d'ailleurs naît à lui-même au moment où il se raconte aux Phéaciens. Il demande tout d'abord à un aède aveugle de conter l'épisode du cheval de Troie. Hartog explique : « Aveugle, l'aède ne voit pas avec ses yeux de chair, mais à travers la vision que lui inspire la muse. Il n'a jamais quitté son île mais chante l'entrée du cheval dans Troie d'une manière si précise qu'Ulysse retrouve ce qu'il a vécu. Il se met à pleurer et ces larmes d'Ulysse sont intrigantes. Sans doute pleure-t-il parce que pour la première fois, après des années d'errance dans des espaces pleins de monstres, alors qu'il n'est plus à Troie et qu'il n'est pas encore à Ithaque, il se retrouve face à l'Ulysse du passé. Il n'a pas de mots pour réunir le héros de Troie et l'homme misérable du présent. Il ne dispose pas d'une catégorie du passé clairement constituée, lui permettant de dire : c'était moi hier, c'est moi aujourd'hui. Et il est submergé par l'émotion et les larmes en entendant son histoire racontée à la troisième personne, comme s'il était mort. Il entend ce que normalement un vivant n'entend pas. C'est juste après ce moment dramatique qu'il va pouvoir enfin répondre à la question que le roi lui a déjà posée : "Quel est ton nom, dis-nous qui es-tu ?". Il peut affirmer : "Je suis Ulysse" et raconter ce qui lui est advenu depuis son départ de Troie. Il retrouve son identité et la construit par le récit lui-même. »<sup>584</sup> L'identité naît des mots pour se dire. Ces mots s'inscrivent dans une prise de conscience de la distance de soi à soi dont Ulysse fait l'expérience, distance entre celui du passé et celui du présent. Réduire cette distance par l'élaboration du discours signe l'émergence de l'historicité dans la tradition occidentale.<sup>585</sup> L'écriture tend à vaincre

---

<sup>584</sup> « Ulysse, voyageur malgré lui », François HARTOG, propos recueillis par Aliette ARMEL, *Magazine littéraire*, p.25

<sup>585</sup> Cf. HARTOG, article cité *supra*.

l'étrangeté, l'écart entre soi et le monde, entre soi et soi. Cet écart, cette distance trouble Camus et habite son écriture. Nguyen-Van-Huy constate dans *La Métaphysique du bonheur chez Albert Camus* : « L'homme camusien se sent séparé non seulement d'avec le monde physique, le monde social et le monde métaphysique mais aussi d'avec son propre moi. À l'intérieur et vis-à-vis de lui-même, il se sent divisé, à la fois étranger et familier. »<sup>586</sup> Le critique cite alors ce passage du *Mythe de Sisyphe* : « De même l'étranger qui, à certaines secondes, vient à notre rencontre dans une glace, le frère familier et pourtant inquiétant que nous retrouvons dans nos propres photographies, c'est encore l'absurde. » (E, 108) C'est pourquoi, toujours dans *Le Mythe de Sisyphe*, Camus énonce la nécessité, pour le créateur d'une pensée à la fois lucide, exigeante et incarnée. « À un certain point où la pensée revient sur elle-même, ils (les créateurs) dressent les images de leurs œuvres comme les symboles évidents d'une pensée limitée, mortelle et révoltée. » (E, 191) L'homme, par son œuvre, ébauche les contours incertains et labiles d'une identité mouvante, vivante, tourmentée, fluctuante. L'écriture dense et serrée de Camus, au propre comme au figuré, cherche le point de concentration, le point de fusion, le lieu mythique d'une unité qui, dans un éclatement fécond, a éclaté en myriades bigarrées. Le multiple est né, l'être trouve là une nouvelle mesure, une nécessaire limite. La création naît de cette prise de conscience. Elle s'inscrit dans la diversité. Elle est une ouverture aux chatoiements infinis du monde des hommes et du monde naturel. Le créateur, à l'instar des héros tragiques, à l'instar d'Ulysse est un homme qui a la capacité de donner une forme à son destin. Écrire permet donc, par la matérialisation de destins qui se réalisent, le modelage du destin du créateur.<sup>587</sup> De même vivre, c'est être le créateur de sa vie. Ce qui entrave, paralyse, obscurcit, ce qui est source de confusion, d'illusion ou de mensonges, c'est l'espoir d'un au-delà, d'une entité éthérée supérieure. Le danger c'est la conceptualisation qui est la forme intellectuelle du désir d'immortalité. C'est justement ce à quoi Ulysse renonce en quittant la grotte merveilleuse de Calypso.<sup>588</sup>

<sup>586</sup> Pierre NGUYEN-VAN-HUY, *La métaphysique du bonheur chez Albert Camus*, Éditions de la Baconnière, Neuchâtel, 1968, p.45

<sup>587</sup> Dans *Villa Amalia*, Pascal QUIGNARD écrit : « On dit que la toile selon son étendue, sa forme, sa solidité, ses leurres, sa beauté, au tout dernier moment tisse l'araignée qui lui est nécessaire. / Les œuvres inventent l'auteur qu'il leur faut et construisent la biographie qui convient. », Gallimard, 2006, p.274

<sup>588</sup> Dans la très belle traduction de JACCOTTET, on peut relire les paroles d'Ulysse à Calypso : « Pardonne-moi, royale nymphe ! Je sais moi aussi / tout cela ; je sais que la très sage Pénélope / n'offre aux regards ni ta beauté ni ta stature : / elle est mortelle, tu ignores l'âge et la mort. / Et néanmoins, j'espère, je désire à tout moment / me retrouver chez moi et vivre l'heure du retour. / Si quelque dieu veut m'engloutir dans l'abîme vineux, / j'affronterai cela encor ; mon âme est formée au malheur : / j'ai déjà tant souffert, j'ai déjà si

**Héroïsme et humaine condition**

« [...] le moi occidental est symbolisé par Ulysse, qui construit péniblement son identité et sa domination – sur Ithaque, sur son équipage et sur lui-même – en renonçant aux sirènes, à Calypso et à la fleur de lotus, autrement dit en résistant de s'abandonner à l'indifférence béate dans le sein de la nature. »  
Claudio Magris, *L'Anneau de Clarisse*, p. 15.

Le personnage d'Ulysse sert de parangon à la figure de l'homme occidental parce qu'il revendique sa condition de mortel. Son identité se construit par la victoire sur soi, sur les tentations et sur les obstacles qui se dressent sur sa route. Il est, à nos yeux d'hommes contemporains, le premier héros moderne, celui qui justement tente de construire son destin. C'est avant tout par la force de sa parole qu'Ulysse impose son choix à Calypso et ébauche les traits du héros mortel. C'est aussi lui seul qui résiste au chant magique des sirènes et fait résonner le chant vengeur de l'arc tendu. Ses actes évoquent une supériorité absolue à soi, aux autres, aux événements. Il s'inscrit ainsi dans le projet de « maîtrise » des héros classiques.<sup>589</sup> Mais chez les héros tragiques qui donnent naissance à la conception de l'homme moderne, les actions héroïques révèlent une étincelle divine. Ulysse a certes des qualités d'homme. Il aime la gloire et connaît des heures de découragement. Il peut être courageux et invincible dans les plus grands des périls et se laisser abuser par les charmes envoûtants des femmes qu'il rencontre au cours de son odyssée. Mais il ne faut pas oublier qu'il est toujours déterminé par le bon vouloir des dieux. Ce sont eux qui, au début de l'épopée, décident de favoriser son retour sur la terre natale, qui vont influencer sur les dispositions de Télémaque afin de favoriser ce retour et de permettre au roi d'Ithaque d'imposer sa force et sa légitimité. De même, les héros classiques qui permettent à l'homme moderne, créateur de son destin d'émerger peu à peu, sont des reflets du divin. Leurs actions de bravoure, leur courage, leur discernement sont en quelque sorte une preuve de la présence de Dieu dans le monde. Pourtant, l'homme est en quête d'absolu, peu à peu, il se dégage de l'emprise divine, de l'empreinte sacrée et rêve d'une nouvelle puissance. Cependant, ses actes le retranchent de la communauté et l'isolent dans une

---

longtemps peiné / à la guerre et sur l'eau, que je suis prêt à ce surcroît ! », HOMÈRE, *Odyssée*, traduction de Philippe JACCOTTET, Le Livre de Poche, 1989, p.53

<sup>589</sup> L'expression est de DOUBROVSKI, dans son ouvrage sur Corneille et la dialectique du héros, Gallimard, 1963, p.29

surenchère infinie qui prend appui sur la philosophie hégélienne.<sup>590</sup> Doubrovski explique que, chez Corneille, comme chez Sartre, la quête de la toute-puissance finit par un constat d'impuissance. Le projet héroïque suppose la négation de la spontanéité passionnelle, refuse la temporalité, arrache l'homme à sa condition. « Le théâtre de la liberté est, par excellence le théâtre de la *mauvaise foi*, fort moral, au demeurant, car celle-ci y est démasquée et confondue par la véracité du dramaturge. Si donc il y a un échec constant de l'héroïsme pour s'accomplir dans sa plénitude, c'est qu'il y a, au départ, mal donne. Le héros peut bien, face aux autres hommes, en mettant sa vie en jeu, s'assurer une prise sur autrui : il peut ainsi dépasser la nature, il ne peut en rien la transformer. [...] L'homme s'élève au-dessus de son *animalité*, mais laisse celle-ci intacte *en dessous*. »<sup>591</sup> Le héros classique pense accéder à un statut qui l'élève au-dessus des autres hommes, il a la certitude d'avoir une maîtrise absolue de sa conscience, un contrôle total du Moi. Il « tend à se concentrer sur l'arrachement brutal à la nature, l'attention à se détourner des conditions historiques pour chercher le salut dans l'affirmation d'un Moi souverain. »<sup>592</sup> L'échec du héros cornélien n'est pas conjoncturel mais consubstantiel à la nature de l'homme, à son incapacité de maîtriser sa nature pour dominer à la fois son être et l'Histoire. Corneille, précurseur de Descartes et de Marx, annonçant un chemin philosophique qui va de Hegel à Nietzsche, veut offrir à l'homme une toute-puissance qui s'exerce dans l'Histoire. Cependant les moyens divergent. Chez Corneille ou chez Hegel, l'existence supérieure se réalise par un arrachement à la vie, une négation de l'humaine condition. Chez Nietzsche, en revanche, elle suppose un abandon total aux forces vitales et telluriques, à l'animalité, à la fusion exubérante. C'est dans la sauvagerie que le destin du Maître s'accomplit. Sens ou conscience, l'homme, pour accéder au statut de héros, pour dominer son destin et le destin de l'humanité, doit faire un choix. La finalité est la même ainsi que le catalyseur qui met en branle le mouvement de liberté. L'homme, se libérant de la tutelle divine, cherche une reprise en main de sa condition existentielle. Il ne s'agit pas tant de nier Dieu que de se substituer à lui avec tous les risques que supposent les rêves de toute-puissance. L'œuvre de Malraux est sous-tendue par cette volonté des héros d'accéder à la

<sup>590</sup> DOUBROVSKI rappelle les grandes lignes de la conception de la liberté chez HEGEL : « Il faut revenir un moment en arrière, au surgissement originel de la liberté, décrit par HEGEL (*cf.* pp.92-95), comme négation et dépassement, chez l'homme, de l'animalité comme refus, par le risque délibéré de la vie, du simple être-au-monde naturel, au nom de valeurs (honneur, reconnaissance) strictement non-biologiques. », *Corneille et la dialectique du héros*, Gallimard, 1963, p.477

<sup>591</sup> DOUBROVSKI, *Corneille et la dialectique du héros*, *op.cit.*, pp.478-479

<sup>592</sup> *Ibid.*, p.485

maîtrise de soi et des autres qui permettrait la mise en place d'un ordre unique dans un monde de justice historique. Mais toujours, le moi est nié par une entité étatique supérieure dont le fonctionnement suppose le nivellement des individus. C'est pourquoi il n'est de possession absolue que dans l'instant de l'acte, dans la réalisation fugace d'un projet révolutionnaire. Avec Sartre jaillit une autre tentation, celle de devenir pur esprit, refuser le corps et devenir pure lumière. Le corps est comme neutralisé au profit de la liberté. Le féminin, associé à des images de mollesse, de moiteur inquiétante, devient la part à combattre, à nier. Les valeurs masculines et viriles sont exclusives de tout *anima*, au sens jungien du terme. L'action s'oppose à la passivité périlleuse et inquiétante. Le principe de nature est un principe d'antagonisme que l'homme doit dépasser pour se constituer en un groupe composé d'*alter ego*. Ces individus unifiés vers une entité commune ne peuvent pas oublier totalement leurs instincts, leurs pulsions. Il est donc nécessaire de les soumettre à une autorité supérieure qui a tous les pouvoirs.

Ainsi, Sartre est amené à justifier les crimes staliniens au profit de la cohérence du groupe et à favoriser, toujours dans la même finalité, le culte de la personnalité. Dans cette Histoire où l'homme veut appliquer sa toute-puissance réside la faillite inévitable du projet. Le tout ou rien exclusif de toute autre alternative ou gradation est une impasse ou un mensonge hypocrite et dangereux. L'échec est consubstantif du refus de la part naturelle de l'homme, de son animalité, de ses passions, de ses pulsions, de sa solitude et de sa dérégulation insupportable. Accepter sa condition d'homme, ne pas renoncer aux eaux troubles d'une humanité ancrée dans sa réalité corporelle, dans ses désirs et son inéluctable dégénérescence, c'est la voie d'Ulysse. Le héros est incarné. Il est trapu, bâti en force, plus large de poitrine et d'épaule que Ménélas et Agamemnon. « Quand il parcourt les rangs de ses hommes, il semble un bélier, dit le Poète. Les jeunes Phéaciens, à le voir, devinent l'athlète : "Voyez comme il est fait, dit Laodamas, ces cuisses, ces mollets, cette paire de bras, les muscles de ce col et cette ample poitrine". (*Odyssée*, VIII, 135) Aussi Ulysse s'est-il distingué aux Jeux funèbres en l'honneur de Patrocle. À la lutte, il a fait jeu égal avec le grand Ajax, fils de Télamon, et il a gagné la course à pied devant Ajax, fils d'Oïlée – qui, il est vrai, fût arrivé le premier si Athéna ne l'eût fait trébucher sur une bouse de vache. »<sup>593</sup> De même, l'Ulysse camusien est une revendication du droit à l'existence terrestre et un refus de tout solipsisme radical d'un

---

<sup>593</sup> Marcel CONCHE, « Ulysse, l'homme de la réflexion », *Magazine littéraire* n°427, *op.cit.*, p.41

Moi exalté, stérile et dangereux. L'humanité ne se construit pas en niant la part d'animalité mais en l'intégrant, en l'acceptant. Il ne s'agit pas de faire effort contre soi, de se dissocier, se fracturer, se séparer et finalement se dissoudre dans le néant d'une conceptualisation épurée et aride, mais de faire effort sur soi. Cette démarche n'est pas sans risque. L'abandon à la force d'une pulsion est un péril réel qui met la vie en jeu. Mais ce jeu se fait avec l'autre et non contre l'autre. La médiation de la nature est acceptée. L'intellect et les sens ne s'opposent pas mais marchent l'amble. La gageure est d'accepter et de vivre pleinement notre chair qui a soif de spirituel et notre esprit qui se nourrit de son enracinement dans un humus dense, lourd et odorant. Doubrovski termine son étude par une apologie du théâtre de Molière et admire, chez le dramaturge la mise en scène de cette « animalité fondamentale qui définit le niveau premier de la vie humaine » et qui ne nie pas pour autant le règne de l'Esprit.

« "Faiblesse", "imbécillité", "infidélité" : telle est bien en effet la triple dimension de l'existence naturée, incapable d'être "par et pour soi", de se tenir tout entière d'elle-même, de se choisir un cours inflexible. Telles sont aussi les limites d'exercice d'une liberté dont l'effort ne saurait tendre vers le dépassement, mais l'accomplissement de sa condition incarnée, et dont le but – impossible à réaliser une bonne fois, d'un seul geste, comme à définir une bonne fois, d'une seule formule – est d'équilibrer à la fois le "oui" et le "non" à soi-même, dans le risque, la tension, le tâtonnement perpétuels. »<sup>594</sup> Doubrovski, opposant ainsi Molière à Corneille rappelle que les divergences qui éloignent Sartre et Camus reposent sur les mêmes principes : « [...] la morale du juste milieu, chez Molière fait exactement pendant à la pensée des limites chez Camus ; [...] dans les deux cas nous avons affaire, par contraste avec la postulation chrétienne ou prométhéenne, à une éthique de la mesure. Puisqu'il ne saurait être question ni d'accepter ni de refuser totalement le Monde donné, à la fois extérieur et intérieur, mais qu'au contraire, il faut construire sans pouvoir faire jamais table rase, dépasser en restant arc-bouté et pris au réel, la morale existentielle [...] ne peut qu'être oscillation entre deux pôles de conduite, mouvement de va-et-vient, équilibre sans cesse rompu entre des extrêmes impossibles. »<sup>595</sup>

Ulysse, plus que le parangon du héros maître de son destin, est cet homme contradictoire et labile, dont le chemin tortueux suit les méandres aléatoires de l'événementiel

---

<sup>594</sup> *Ibid.*, p.515

<sup>595</sup> *Ibid.*, pp.516-517

chaotique, erratique, insensé. Il nous émeut dans les instants de doute et de faiblesse. Il nous touche quand il cède à la tentation. Il nous prouve aussi que, toujours l'homme est capable de s'abandonner et de se ressaisir, d'oublier son devoir et de l'affronter à nouveau, d'accepter la peur de la décrépitude et de la lassitude et de retrouver la force et la vaillance. Il ne s'agit en aucune façon de nier l'une des dimensions de l'être humain mais au contraire de les intégrer dans un cheminement dont le sens n'a de prégnance que dans l'instant de son accomplissement.

### **La condition d'homme**

*« Le seul effort de ma vie, le reste m'ayant été donné, et largement (sauf la fortune qui m'indiffère) : vivre une vie d'homme normal. Je ne voulais pas être un homme des abîmes. »*  
(C II, 275)

### **La finitude, la mort**

La condition d'homme est synonyme de dégénérescence, de précarité, de mort. Les dieux et les héros grecs sont soumis à l'épreuve de cette découverte. Hermès joue un rôle important dans le monde d'Hadès. L'inventeur de la lyre s'occupe de ceux qui vont mourir et qui sont sur le seuil du dernier royaume. Il les voit et, avec douceur et lucidité, il les accompagne, leur parle, les aide. Orphée, on l'a déjà vu, pénètre dans le royaume des morts pour retrouver Eurydice et la rendre au monde des vivants. Par la grâce de son chant, il pénètre dans le royaume d'Hadès, retrouve Eurydice qui le suit sur le chemin qui conduit à la vie mais, manquant de confiance, il se retourne pour s'assurer qu'elle le suit alors même que ce retournement lui était interdit par Hadès et Perséphone. Il perd à jamais son épouse. Ulysse, lui ne descend pas aux Enfers : ce sont les morts qui viennent vers lui. Cette expérience n'est pas l'occasion de faire preuve d'exploits héroïques, elle permet au roi d'Ithaque d'élargir son expérience de la destinée humaine, et au poète d'en approfondir la vision. Ulysse rencontre ainsi sa mère Anticlée qui lui avoue avoir péri du chagrin de ne plus voir son fils et lui fait confiance de la réalité de la condition d'homme. En effet, saisi par l'amour, Ulysse veut étreindre sa mère et n'y parvenant pas s'en plaint auprès d'elle. Anticlée dit alors : « Hélas ! mon fils, le plus malheureux des mortels, / Perséphone, fille de Zeus, ne

veut pas te leurrer : / ce n'est que la condition de l'homme lorsqu'il meurt. : Les nerfs ne tiennent plus ni les chairs ni les os ensemble, / mais la force du feu qui se consume les détruit / aussitôt que la vie a quitté les ossements blancs ; / l'âme, elle, comme un songe, s'est enfuie à tire d'aile. »<sup>596</sup> Par la parole surgie du gouffre de la mort, la mère exprime l'inexprimable et confie à ce fils dont le désir d'êtreindre le corps de celle qui l'enfanta se heurte au vide insupportable, la réalité de la mort. Homère fait ici résonner les accents lyriques d'un Verbe qui s'approche de ce qui ne peut qu'à peine se concevoir. C'est la voix de la mère qui est choisie pour permettre à Ulysse, dans la souffrance et le désarroi, de comprendre la finitude irréductible.

Cette approche tremblante d'une obscure réalité est, selon Maulpoix, la source même de la voix lyrique : « La poésie lyrique est par excellence le lieu où l'individu *articule* le plus directement le sentiment de sa finitude. [...] le lyrisme réplique à quelque urgence ou signal angoissant ; il trahit le souci qui dévore la créature de prendre sa propre mort dans son langage, voire de combler le double abîme toujours béant en aval et en amont de son existence. »<sup>597</sup> Philosophiquement, la mort ne peut se dire. Jankélévitch l'a longuement analysé. En effet, du point de vue purement rationnel, parler de la mort, c'est être vivant, c'est donc, de façon antinomique faire acte de vie et de vigueur. La mort ne peut, s'envisager que dans un face à face silencieux, dans un effroi ultime, dans la terreur, qui ne se dit pas, du souffle qui s'éteint, du rôle qui cesse, du dernier sursaut avant l'immobilité glaciale. La voix lyrique peut s'en approcher, par le chant suggestif, la touche métaphorique, la prosopopée. Homère fait justement parler la mère qui depuis le royaume des morts peut confier à son fils les arcanes secrètes de cette condition qui nous tient dans ses rets, qui nous enserrant dans ses filets, qui nous étouffent et nous aveuglent, qui nous médusent. Comment parler encore quand on est sidéré par le spectacle effroyable ? C'est ainsi que naît le chant, la plainte, la poésie lyrique qui évoque l'indicible, rappelle la précarité et le gouffre à nos pieds, qui enjoint à la vie. Anticlée termine son discours à son fils en lui disant : « Allons ! empresse-toi vers la lumière, et tout cela, / retiens-le pour le répéter plus tard à ton épouse ! »<sup>598</sup>

Cette leçon d'Anticlée anime la création camusienne. Dès son premier recueil de nouvelles, il met en scène la double réalité de la vie et de la mort. « L'ironie », titre de la

<sup>596</sup> *L'Odyssée*, IX, 216-222, *op.cit.*, p.112

<sup>597</sup> Jean-Michel MAULPOIX, *Du Lyrisme*, *op.cit.*, pp.317-318

<sup>598</sup> *L'Odyssée*, IX, 216-222, *op.cit.*, p.112



première nouvelle, n'est pour lui rien d'autre que cette passion de vivre alimentée par la capacité à regarder la promesse de mort dans la déréliction déliquescence d'un corps vieillissant et délaissé de tous, d'un corps qui inspire le dégoût, qui incite à la fuite, à l'oubli. Jacqueline Lévi-Valensi et Samantha Novello expliquent que « l'ironie, ici, est positive : elle est à la fois conscience du monde et de soi-même, et exercice de détachement qui permet de faire surgir le scandale de l'absurde. Le "je" jette un regard lucide sur le malheur humain et sur l'inéluctabilité de la mort ; et à la fin, il constate, anonyme et presque cynique, que "ça ne se concilie pas" avec la beauté du monde, dont l'évidence s'impose lors de l'enterrement à la fin du troisième récit. » (Pléiade 2006-1, 1215) Accepter d'ouvrir les yeux sur la souffrance d'autrui, qui n'est que promesse de celle qui sera sienne quelques années plus tard, est pour le jeune homme mis en scène dans cette nouvelle, une expérience fondatrice du point de vue éthique et du point de vue esthétique. Il se met lui-même à l'épreuve de ce qui est insupportable et accueille des sentiments antinomiques de compassion et de violence : « *Lui se sentait placé devant le plus affreux malheur qu'il eût encore connu : celui d'une vieille femme infirme qu'on abandonne pour aller au cinéma. Il voulait partir et se dérober, ne voulait pas savoir, essayait de retirer sa main. Une seconde durant, il eut une haine féroce pour cette vieille femme et pensa la gifler à toute volée.* » (E, 17) Le jeune homme sort, emporté par le mouvement enthousiaste et innocent de la jeunesse insouciante de ses camarades. Il fait alors une nouvelle expérience qui lui permet d'appréhender les limites confuses entre soi et les autres, entre le dehors et le dedans, entre la lumière et l'ombre : « *Il leva les yeux vers la fenêtre éclairée, gros œil mort dans la maison silencieuse. L'œil se ferma. La fille de la vieille femme malade dit au jeune homme : "Elle éteint toujours la lumière quand elle est seule. Elle aime rester dans le noir."* » (E, 17) Malgré le choix d'une narration à la troisième personne, l'auteur se rapproche d'une écriture lyrique : la fenêtre est un espace de la limite entre l'extériorité et l'intériorité. Ouverte sur le monde, elle est offrande, joie, elle est un don, un présent dans la présence. Voilée, elle est promesse. Fermée, elle s'ouvre sur le mystère de l'autre qui est aussi mystère de soi. Le jeune homme fait ici l'expérience d'une empathie qui se fait lyrique par résonance intime. Qu'importe alors que l'auteur fasse le choix de la première ou de la troisième personne dans la mesure où « je est un autre ». « La fenêtre, comme le remarque Jean-Michel Maulpoix, devient alors emblématique de la poésie tout entière en ce qu'elle permet au sujet de traverser le miroir des apparences en

s'appropriant le monde. [...] Ce mince obstacle invite à la voyance, c'est-à-dire à la reconquête poétique du pouvoir de perception. Le dialogue qui s'engage avec elle est d'intimité à intimité. »<sup>599</sup> Camus confie, dans une préface écrite très tardivement – avant 1954, date à laquelle elle a été rendue publique – l'attachement tout particulier qu'il avait pour ce recueil de jeunesse par ailleurs bien maladroit. La valeur de ces nouvelles réside, selon lui, dans leur authenticité et dans la profondeur compassionnelle qui les inspire. Camus, faisant le choix de la troisième personne, se livre avec innocence et passion. Le "il" dit l'intime davantage que le "je" de *L'Étranger*. Il est comme un fragile rempart contre un épanchement trop intense, contre une nudité impudique. La distance labile autorise le témoignage.

En effet, l'art témoigne. Il exprime le désarroi face à notre condition. Il n'est pas un substitut mais un moyen d'accéder à plus de clarté, plus de lucidité, plus de vérité. Il n'est pas filtre mais catalyseur. Les mots dessinent la souffrance, la peur et la joie immense d'être vivant. Ils sont, dans les entrelacs de blancs et de noirs, de pleins et de déliés, ombre et clarté éblouissante. Ils ont la rugosité émétique du dégoût, ils ont la douceur enivrante du désir. Ils s'abreuvent à une source originelle qui, lorsqu'elle se tarit, transforme l'art en matière inerte, racornie, stérile. Cette source, c'est l'enfance à laquelle l'auteur ne saurait renoncer.<sup>600</sup> C'est aussi, dans ce quartier pauvre où résonnent les voix des hommes et des femmes qui vivent, aiment, jouissent de la vie, souffrent et agonisent. Ce tumulte assourdissant trouve, dans le cœur du poète, un réceptacle qu'à certaines époques on s'autorisait à qualifier de sacré.

### Refus de l'héroïsme guerrier

Ulysse, aux Enfers rencontre bien d'autres personnages. Il voit les belles dames du temps jadis, la mère d'Œdipe, la malheureuse Ariane abandonnée par Thésée, Phèdre. Après ces nombreuses femmes faibles et malheureuses, surgit Agamemnon, le vaillant Atride transformé en corps labile et gémissant, confiant à Ulysse sa déplorable mort.<sup>601</sup> Ulysse découvre alors une valeur fondatrice de l'éthique, la compassion : « hélas ! il n'avait plus cette

<sup>599</sup> Jean-Michel MAULPOIX, *Du Lyrisme*, op.cit., pp.346-347

<sup>600</sup> Dans une lettre à René CHAR, le 30 octobre 1953, Camus confie : « *Oui, renoncer à son enfance est impossible. Et pourtant, il faut s'en séparer un jour, extérieurement au moins. Mais être un homme, subir d'être un homme et, parfois aussi, subir les hommes, quelle peine ! Coïncidence : je pensais aussi ces derniers temps à Alger et à mon enfance. Mais j'ai grandi dans les rues poussiéreuses, sur les plages sales. Nous nagions et, un peu plus loin, c'était la mer pure. La vie était dure chez moi, mais j'étais heureux la plupart du temps.* » (E, 1180)

<sup>601</sup> « C'est Egisthe qui a préparé mon trépas, / aidé par ma maudite épouse, et m'a tué chez lui, en plein repas, comme on tue un bœuf à l'étable. », *l'Odyssée*, IX, 409-411, op.cit., p.113

vigueur et cette force / qu'il avait eues jadis dans son corps souple ! / Je pleurai quand je le vis, pris de pitié, [...] »<sup>602</sup>

L'acceptation de l'humaine condition, par les valeurs d'empathie, de compassion, de partage, est le signe d'un éloignement du désir de la toute-puissance. L'homme ne peut se croire invincible, le temps blanchit ses os, ronge ses nerfs et ses muscles. Toute beauté est vouée à la décrépitude et à la mort et c'est comme telle qu'elle doit être aimée. Ainsi, Don Juan aime avec excès parce qu'il connaît la limite du temps, parce qu'il est lucide. Il vit le présent avec intensité, refuse le regret qui est une autre forme d'espoir mensonger. Il refuse la consolation de la vie future. Il multiplie ce qu'il ne peut unifier. Car la décrépitude nous guette. Et Camus nous offre l'ultime image d'un Don Juan vieillissant, perdant et perdu dans un couvent situé sur les plaines aride d'une Espagne balayée par le vent : « *Quelle image plus effrayante souhaiter : celle d'un homme que son corps trahit et qui, faute d'être mort à temps, consomme la comédie en attendant la fin, face à face avec ce dieu qu'il n'adore pas, le servant comme il a servi la vie, agenouillé devant le vide et les bras tendus vers un ciel sans éloquence qu'il sait aussi sans profondeur.* » (E, 157)

Le bonheur réside dans l'instant. L'apophtegme a aussi une valeur politique. Les idéologies d'avenir radieux sont condamnées par Camus qui n'y voit que mensonge aux autres et à soi-même. La politique doit s'inscrire dans le présent, reconnaître l'illusion, le leurre, le piège de la promesse qui suppose une foi implicite dans une autre forme de déité, une croyance en l'immortalité. Camus aime les hommes dans leur fragilité et leurs défauts, leur égoïsme tragique, leurs faiblesses, leurs manies.<sup>603</sup> Il les aime dans leur humanité. Il a la volonté de fonder une morale qui n'est pas sous-tendue par des principes transcendants mais par une réalité incarnée.<sup>604</sup> Il refuse, comme les philosophes des Lumières de remplacer Dieu

<sup>602</sup> L'*Odyssée*, IX, 393-395, *op.cit.*, p.113

<sup>603</sup> « Comme celui qui va mourir et qui le sait ne s'intéresse pas au sort de sa femme, sauf dans les romans. Il réalise sa condition d'homme qui est d'être égoïste, c'est-à-dire désespéré. Pour moi aucune promesse d'immortalité dans ce pays. » (Pléiade 2006-1, 62)

<sup>604</sup> François JULLIEN reprend très clairement cette question dans son ouvrage, *Fonder la morale*, dans lequel il explique sa volonté de proposer une morale humaine inscrite dans la réalité de nos vie et qui ne nécessite aucunement l'étai sacré qui la justifie de fait : « Durant toute l'époque classique, en effet, la morale a été pensée dans la dépendance de la religion. [...] Conçue comme un commandement de Dieu, elle tient directement de lui son autorité (Dieu m'a dit ce que je dois faire) ; et puisqu'elle est partie intégrante de la Révélation, elle n'exige aucune justification particulière. En cela, la tradition chrétienne ne fait d'ailleurs que prendre le relais d'une tradition philosophique qui vient de notre Antiquité, et où seule la métaphysique peut fournir à la morale sa légitime assise (ainsi, dans le Platonisme, avec l'idée du Bien, qui se confond avec Dieu). Trouvant sa base ailleurs, n'étant qu'un prolongement de la théologie, la morale ne saurait être fondée – elle n'a pas à l'être : en modeste suivante, elle est dispensée de rendre des comptes. », François JULLIEN, *Fonder la morale*, *Dialogue*

par la Raison. L'opération est un subterfuge et un échec. C'est ce que Nietzsche dénonce dans *La Généalogie de la morale*. Il rappelle que Kant, dans *La Critique de la raison pure* et dans *La Critique de la raison pratique* applique le principe de la critique quant à la connaissance, à la morale et à la religion sans jamais remettre en question ces entités.<sup>605</sup> Il propose une critique plus radicale qui repose sur la volonté de puissance. L'homme se substitue à Dieu, ne place pas la Raison ou l'État comme nouveaux états. Il devient seul créateur de valeurs nouvelles, de valeurs spécifiquement humaines. Camus refuse la toute-puissance comme condition de l'émergence d'un homme nouveau, insoumis, libre, créateur de ses propres valeurs. Il ne suit plus Nietzsche dans sa négation destructrice de toute morale. Il refuse l'ère du soupçon. Il veut une morale de la compassion, cette vérité première qui fonde notre humanité au-delà des principes devenus ineptes de grandeur et de médiocrité. Il célèbre l'homme dans sa réalité quotidienne, attentif aux plaisirs futiles, aux gestes dérisoires, aux odeurs d'une maison, aux bruits des pas familiers, à la rumeur de la ville aimée, à la courbure d'une nuque, à la douce ondulation d'une jupe, à l'ambre d'une jambe dévoilée par le souffle ténu sur la promenade du front de mer, aux pas qui marchent l'amble.

### **Célébration de la vie prosaïque**

Les petits faits du quotidien, les imperfections de la vie, les insuffisances, le prosaïque n'ont guère de place dans l'histoire du lyrisme occidental. Le lyrisme, jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, c'est l'épanchement noble ou la subtile résonance du chant de la nature dans le cœur d'un homme blessé. C'est l'épanouissement d'une parole inspirée, c'est la promesse d'une rédemption. La dérélition nourrit la plainte. Les océans grondent à l'unisson de la révolte du poète. Les forêts s'enflamment, un oiseau chamarré, miraculeusement amadoué, picore sur le rebord de la fenêtre avant de regagner le ciel d'un coup d'aile majestueux, illuminant l'horizon d'airain des éclats chatoyant de ses rémiges. De la source au ruisseau, du ruisseau au fleuve bouillonnant, charriant les limons d'ocre brune de la terre qui s'érode, du fleuve à la mer, les

*de Mencius avec un philosophe de Lumières*, Éditions Grasset & Fasquelle, 1995, p.18

<sup>605</sup> Gilles DELEUZE, dans son ouvrage sur Nietzsche écrit : « On distingue trois idéaux : que puis-je savoir ?, que dois-je faire ?, qu'ai-je à espérer ? On les limite, respectivement, on dénonce les mauvais usages et les empiétements, mais le caractère incritiquable de chaque idéal reste au cœur du kantisme comme le ver dans le fruit : la vraie connaissance, la vraie morale, la vraie religion. Ce que Kant, dans son langage appelle un fait : le fait de la morale, le fait de la connaissance... Le goût kantien de délimiter les domaines apparaît enfin librement, jouant pour lui-même dans la *Critique du Jugement* : nous y apprenons ce que nous savions depuis le début : la critique de Kant n'a pas d'autre objet que de justifier, elle commence par croire à ce qu'elle critique. », *Nietzsche et la philosophie*, Presses Universitaires de France, Quadrige, 2003, p.102

eaux ne forment plus qu'une seule voix puissante, célébration majestueuse du poète prophète. Pourtant, il apparaît que le lyrisme peut également emprunter d'autres chemins, trouver son inspiration dans d'autres sources. Un ailleurs révélé par les mots ou n'existant que dans les mots jaillit, éclot dans le quotidien. Le merveilleux, fleur fragile et délicate s'épanouit au cœur même de l'ordinaire. La problématique est présentée par Dominique Rabaté dans son introduction au colloque « Poésie et Autobiographie » : « Il me semble que l'on peut voir une sorte de ligne de fracture dans l'histoire de la poésie française du XX<sup>e</sup> siècle entre, d'un côté, une poésie que je serais tenté de dire majuscule avec un grand P et qui incarnerait la poursuite de ce qu'on peut appeler le haut lyrisme, plutôt donc dans la première moitié du siècle du côté, aussi bien de Saint-John Perse que du côté des surréalistes, dans l'idée que la poésie est essentiellement cette vivification du lyrisme, et de l'autre côté, présente dans l'ensemble du XX<sup>e</sup> siècle et peut-être plus audible dans la seconde moitié du siècle, une idée autre de la poésie, poésie minuscule sans majuscule, poésie précaire qui naîtrait avec Reverdy qui parle lui-même du "lyrisme de la réalité" et qui irait jusqu'à Jaccottet aujourd'hui. »<sup>606</sup>

Lire « Noces à Tipasa », c'est avoir, dans sa bouche, le goût de la pêche dégoulinante, c'est sentir sur son menton perler les quelques gouttes sucrées que l'on essuie d'un revers de la main.<sup>607</sup> C'est recueillir la fraîcheur glacée d'un verre de menthe dans la soudaine obscurité du café silencieux où quelques mouches bourdonnent et s'arrêtent brusquement, donnant ainsi au silence une intensité instable. C'est voir, dans l'éblouissement du soleil zénithal qui obscurcit la vue, la tache rouge du camion qui participe à l'accord profond des couleurs. Dans *L'Envers et l'Endroit*, dans *Noces*, dans *L'Étranger*, l'écriture se nourrit d'une quotidienneté heureuse, restitue avec un certain bonheur innocent les petits plaisirs de la vie. Dans la nouvelle « Entre oui et non », les odeurs se mêlent à la mélodie d'un accordéon, aux pleurs d'un enfant : « *Toute l'odeur du quartier remonte par la fenêtre. L'accordéon du café voisin, la circulation qui se presse au soir, l'odeur des brochettes de viande grillée qu'on mange entre des petits pains élastiques, un enfant qui pleure dans la rue. La mère qui se lève et prend son tricot.* » (E, 29) Le jeune homme est avec sa mère. Ils échangent quelques mots, comme des notes désaccordées qui suggèrent l'indicible de la mort atroce du père, le crane défoncé par un obus,

<sup>606</sup> *Poésie et Autobiographie*, op.cit., p.23

<sup>607</sup> « *On mange mal dans le café, mais il y a beaucoup de fruits – surtout des pêches qu'on mange en y mordant, de sorte que le jus en coule sur le menton. Les dents refermées, j'écoute les grands coups de mon sang monter jusqu'aux oreilles [...]* » (E, 58)

l'impossible deuil, un nom inscrit sur un monument au mort et ce silence qui s'installe dans lequel résonnent alors les sons discordants et doux de la vie qui s'écoule. Le fils constate : « *Et qu'est-ce donc qui le retient dans cette chambre, sinon la certitude que ça vaut toujours mieux, le sentiment que toute l'absurde simplicité du monde s'est réfugiée dans cette pièce.* » (E, 29-30) Le chant se concentre dans une harmonisation des sons polyphoniques de la rue. Le Verbe réorganise le monde, cherche à lui donner une forme à défaut d'un sens.

Un lyrisme philosophique naît de la porosité au monde favorisée par le silence douloureux d'une mère. L'art surgit du détail, d'une justesse des objets et des sons du quotidien, de « *l'opportunité d'un arbre dans le paysage* » (E, 23), du « *son singulier d'un pas sur la route.* » (*Ibid.*) L'auteur emprunte un chemin d'écriture qui part de quelques touches réalistes posées sur la page, à la façon d'un peintre impressionniste qui fait naître la sensation d'une lumière mouvante, d'un geste saisi sur le vif, d'une posture de vie. La phrase est brève, coup de pinceau furtif, elle nous livre un monde dense et fuyant, ancré dans l'instant labile, voué à la disparition quasi immédiate et totalement indifférent à cette vérité. L'attention est accordée aux infimes détails de la scène évoquée : le patron du café accroupi dans un coin, un verre vide, une feuille de menthe au fond, la respiration forte d'un Arabe, la lumière incertaine d'une lampe à acétylène qui chatoie sur les visages silencieux, les bruits de la ville. Puis le bruit de la mer fait basculer l'auteur dans une phrase qui, à l'instar de la rumeur salée de la méditerranée, s'enfle et se creuse, suggère une harmonie trouvée au cœur même de la disparité : « [...] *le monde soupire vers moi dans un rythme long et m'apporte l'indifférence et la tranquillité de ce qui ne meurt pas.* » (E, 24) Camus, reprend, comme dans une fugue, les motifs disparates du tableau qui prend forme dans son corps et par sa plume : « *De grands reflets rouges font ondoyer les lions sur les murs. L'air devient frais. Une sirène sur la mer. Les phares commencent à tourner : une lumière verte, une rouge, une blanche. Et toujours ce grand soupir du monde.* » (*Ibid.*) Et de nouveau, il est comme saisi par un message profond, il devient ce déchiffreur du sens caché du monde, il devient poète : « *Et toujours ce grand soupir du monde. Une sorte de chant secret naît de cette indifférence.* » (*Ibid.*) Mais il faut également être attentif à la construction d'ensemble de la nouvelle qui s'ouvre sur une réflexion poétique et existentielle menée à la première personne dans laquelle l'auteur semble intimement impliqué et se poursuit par la mise en scène organisée par le narrateur de la rencontre entre jeune homme et sa mère, narrée à la troisième personne. Par ce glissement

énonciatif, l'auteur semble vouloir se protéger de façon assez vaine et futile contre une implication trop directe et brutale qu'il ne désire pas assumer. Cependant, la découverte lyrique de cette tendre indifférence du monde qui résonnera dans toute l'œuvre, sert d'écrin au dialogue entrecoupé de silence entre le jeune homme, double de l'auteur et la mère, posée dans une immobilité qui terrifie, méduse, sidère, une fixité effrayante, un engourdissement des membres et de la conscience qui, *a contrario* exacerbe la sensibilité du fils, provoque un émoi insupportable, une révolte coite.

Cette image dans laquelle se cristallisent l'amour du fils, son désarroi, sa souffrance, dans laquelle résonne le cri étouffé du fils, cette image où miroitent les éclats scintillants d'une enfance qui avait, malgré tout le goût du bonheur, est la source, la genèse, l'origine de ce désir de combler le vide de la vie par le plein des mots, de faire chanter la langue, de noircir des pages, de transformer la souffrance en joie, de rendre à l'instant singulier sa transparence, de restituer l'éphémère, d'accueillir, avec bonheur et confiance, l'indifférence de la mère par une identification avec l'indifférence du monde. C'est pourquoi, comme dans une fugue, l'auteur reprend les mêmes motifs qui se colorent différemment, qui participent à cette impermanence du monde qui se réalise à partir d'un motif unique. Tout s'écoule, tout paraît semblable, et d'infimes changements sont à l'œuvre dans l'espace et dans le temps. Les petits détails de la vie sont des balises sur la mer obscurcie par la nuit. L'auteur joue avec ces images, l'Arabe agenouillé, les lumières du phare, la chambre de la mère, afin d'éprouver, par le contact rugueux avec le monde, la sensation d'une « *indifférence sereine et primitive à toi et à moi-même.* » (E, 30) Cette indifférence est le résultat d'une expérience de détachement qui naît, paradoxalement d'une extrême attention aux odeurs, aux lumières, aux postures des gens, aux rumeurs de la ville. Elle entraîne une exigence éthique et esthétique qui suppose de garder les yeux ouverts et corrélativement de parler au plus près du réel car « *Oui tout est simple. Ce sont les hommes qui compliquent les choses. Qu'on ne nous raconte pas d'histoires. Qu'on ne nous dise pas du condamné à mort : "Il va payer sa dette à la société", mais : "On va lui couper le cou". Ça n'a l'air de rien. Mais ça fait une petite différence. Et puis, il y des gens qui préfèrent regarder leur destin dans les yeux.* » (E, 30)

L'esquisse est à peine ébauchée par petites touches fortuites qui sont le creuset d'une réflexion où l'extime rejoint l'intime, le singulier l'universel. Le lyrique jaillit du prosaïque : « *Le monde s'achève ici comme chaque jour et, de tous ces tourments sans mesure, rien ne*

*demeure maintenant que cette promesse de paix.* » (E, 26) L'œuvre naît de la touche fortuite, du regard posé sur les êtres, sur une lumière ondoyante, sur les rues hétéroclites des villes d'Algérie, la beauté précaire, le clinquant des vitrines, le mauvais goût du cimetière d'Oran. Camus devient, à la façon d'un Baudelaire, « peintre de la vie moderne », il inscrit sa voix dans un lyrisme de la précarité. Baudelaire a en effet été le premier à théoriser une littérature de la précarité, une poétique dans l'historique. Il loue l'attrait de ce qui est petit, insignifiant, fugace. Il refuse de réduire l'art à la recherche d'un Beau éternel et universel. Il préconise « la beauté particulière et le trait de mœurs. »<sup>608</sup> Il ne rejette pas le beau mais lui associe, dans la recherche d'une réalisation artistique, une part de relativité, de circonstanciel qui se concentre dans l'époque, la mode, la morale, la passion. Le beau est l'union de l'éternel et du transitoire, de l'universel et du particulier, de la fixité et du mouvement. Il dresse un portrait de l'artiste moderne : « Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il ? À coup sûr, cet homme tel que je l'ai dépeint, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers *le grand désert d'hommes*, a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité* ; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit pour lui de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire. »<sup>609</sup> Ainsi, Camus, dans les rues d'Alger ou d'Oran, sur les boulevards, la promenade du front de mer, sur les plages, est à l'affût de cette beauté périssable qui devient matière poétique privilégiée. Dans « L'Été à Alger », l'auteur capte les sociolectes algérois et les restitue : « *À Alger, on ne dit pas "prendre un bain", mais "se taper un bain". [...] Quand on passe près d'une bouée où se trouve déjà une jolie fille, on crie aux camarades : "Je te dis que c'est une mouette."* » (E, 68) Puis, il voit et restitue, avec simplicité, la nudité des corps sur le sable, amorce une réflexion historique qui le conduit à la Grèce antique, seule époque qui autorisait, avec force et innocence, la nudité d'un corps exposé aux regards des autres, à la vigueur âpre du soleil, à la douceur des souffles chargés d'embruns et des haleines chargées de désirs. Par une courbure de la phrase, Camus permet aux jeunes hommes des plages d'Alger de rejoindre les athlètes de Délos. Le quotidien est mythifié avant d'être poétisé dans un éclat de lumière aveuglante qui accentue les contrastes,

<sup>608</sup> BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome II, 1976, p.683

<sup>609</sup> *Ibid.*, p.695



souligne violemment les blancs des cubes de la Kasbah, « *le fond blanc cru de la ville arabe* » et les corps cuivrés offerts au soleil du mois d'août. Camus, dans un élan lyrique s'interroge avec passion et émotion : « *Comment alors ne pas s'identifier à ce dialogue de la pierre et de la chair à la mesure du soleil et des saisons ?* » La phrase prend de l'ampleur, se déploie en ramifications multiples, explore la métaphore, la digression, se laisse tenter par l'énumération : « *Toute la matinée s'est passée en plongeons, en floraisons de rires parmi des gerbes d'eau, en longs coups de pagaie autour des cargos rouges et noirs (ceux qui viennent de Norvège et qui ont les parfums du bois ; ceux qui arrivent d'Allemagne plein d'odeurs des huiles ; ceux qui font la côte et sentent le vin et le vieux tonneau).* » (E, 69) La période se clôt sur une nouvelle interrogation qui renoue avec l'inspiration initiale : « *Et lorsque le battement cadencé de la double pagaie aux ailes couleur de fruit suspendu brusquement, nous glissons longuement dans l'eau calme de la darse, comment n'être pas sûr que je mène à travers les eaux lisses une fauve cargaison de dieux où je reconnais mes frères ?* » (E, 70) Le quotidien est donc prétexte à une réflexion mythologisante qui s'épanouit dans un élan lyrique soudain libéré.

Un paysage, un sentiment, une sensation ne recèlent aucune poéticité. Le poétique jaillit des mots qui, par le travail de construction, de transposition de l'écrivain, offrent des juxtapositions, des rapprochements inattendus. Ainsi de la ville d'Oran, ville qui tourne le dos à la mer, qui accumule le mauvais goût, le prosaïque, ville métamorphosée par la plume de l'auteur. Dans « Le Minotaure », Camus décrit, avec humour et brio, les parades amoureuses sur le boulevard. Il compare, avec une tendresse à peine moqueuse, les jeunes hommes à des stars du cinéma hollywoodien : « *Ainsi, lorsque sur les boulevards du soir un bruit d'oiseau monte des palmiers vers le ciel, des dizaines de Clarque et de Marlène se rencontrent, se toisent et s'évaluent, heureux de vivre et de paraître, livrés pour une heure au vertige des existences parfaites.* » (E, 817) Camus a glissé dans sa phrase la présence des oiseaux qui, quelques lignes plus loin est réutilisée de façon, non plus anecdotique, mais métaphorique : « *Ce sont en vérité des parlements d'oiseaux qu'on rencontre dans la littérature hindoue.* » L'annotation réaliste est devenue un support d'une pensée métaphorique. Les références culturelles se sont déplacées. Le travail du créateur est de nous conduire, subrepticement, par des glissements référentiels ou métaphoriques vers une transmutation du réel. Hommes et femmes disparaissent dans la métaphore filée : « *Il ne reste plus que des battements d'ailes,*

*des roues empanachées, des grâces coquettes et victorieuses, tout l'éclat d'un chant insouciant qui disparaît avec la nuit.* » Le paradoxe de la ville d'Oran est de permettre l'émergence du poétique alors même qu'elle est une ville hétéroclite, industrielle et peuplée de coquettes mal fardées et de jeunes gens incultes. Camus constate, en citant ce que disait Descartes à propos d'Amsterdam, que « *Le silence n'est plus possible que dans les villes bruyantes.* »

Mais ce qui importe, ce n'est pas la réalité d'une ville, d'un paysage ou d'un sentiment mais sa retranscription verbale, son passage dans l'univers des mots où les notions de beau et de laid ne dépendent plus des mêmes critères. Des grues sont-elles belles ? La question n'a pas de sens. Elles évoquent le labeur pour le travailleur, le rapport financier pour le capitaliste, un ensemble complexe de lignes et de couleurs pour le peintre ou le graphiste. Pour l'écrivain, « *grue* » devient un mot qui prend sens dans l'économie générale d'une phrase, dans le jeu des sonorités, dans la construction syntaxique. Le référent le plus prosaïque peut ainsi participer à l'émergence d'une certaine poéticité : « *Voyez plutôt, nous enjoint Camus : Santa-Cruz ciselée dans le roc, les montagnes, la mer plate, le vent violent et le soleil, les grandes grues du port, les trains, les hangars, les quais et les rampes gigantesques qui gravissent le rocher de la ville, et dans la ville elle-même ces jeux et cet ennui, ce tumulte et cette solitude.* » (E, 818) La phrase hyperhypotaxique dans laquelle l'accumulation est construite à partir d'un zeugme, tend à restituer une vision complexe d'une réalité qui ne prend son envol que dans les mots. L'hétéroclite devient admirable, le bruit se fait silence. C'est le paradoxe du poétique. Le refus des évidences et des poncifs permettent l'émergence d'une voix. L'artiste impose, par sa perception singulière et la transmutation des mots, un monde nouveau, unifié, né d'un regard et d'une plume : « [...] *l'unité en art surgit au terme de la transformation que l'artiste impose au réel. [...] Cette correction, que l'artiste opère par son langage et par une redistribution d'éléments puisés dans le réel, s'appelle le style et donne à l'univers recréé son unité et ses limites.* » (E, 672) Camus est ce peintre de la vie moderne évoqué par Baudelaire. Il arpente les villes, affectionne les parades, goûte les modes, s'émeut d'une robe qui virevolte, d'un corsage ajusté, d'un rouge sur des lèvres rieuses. Il en fait sa matière artistique, pétrit le réel avec tout l'appétit qu'il a pour le plaisir, la vie qui tourbillonne et l'attire des mots. La constellation des images, les saveurs d'une sonorité, la rugosité d'une tournure résonnent dans la cadence des phrases, la matière sonore des sociolectes, offrent un regard toujours avide,

ébauchent des portraits, tracent les lignes erratiques de sinuosités citadines, esquissent un reflet chatoyant du monde. L'intrication du prosaïque, du conceptuel moralisant et du poétique flamboyant tisse le style de nombre d'essais camusiens.

### **L'arc et la lyre**

« [...] *il dépend de nous que vive Euphorion.* » (E, 1711)

### **L'équilibre**

Dans la nouvelle édition des œuvres de Camus dans la Pléiade, Jacqueline Lévi-Valensi et Samantha Novello, analysent, dans la préface de *L'Envers et l'Endroit* le choix d'un titre fondé sur l'antithèse. Elles expliquent que, dès cette époque, Camus ne fait pas le choix de la voie médiane. Il s'agit de parvenir à « la conscience la plus aiguë possible de l'un ou de l'autre (l'envers et l'endroit), et les accepter en tant que tels, comme aussi indissociables que le recto et le verso d'une page. Loin d'un quelconque juste milieu, Camus choisit – déjà et pour longtemps – de vivre intensément et jusqu'au bout la tension entre des pôles contradictoires. En mai 1936, il note : " *S'engager à fond. Ensuite, accepter avec une force égale le oui et le non*" ». (Pléiade 2006-1, 1214) Pas de dialectique dans la pensée camusienne, pas d'antilogie, pas de recherche du Bien contre le Mal : « *Nécessité et exaltation des contraires. La mesure lieu de contradiction. Soleil et ténèbres.* » (C III, 209) Le bonheur ne doit être différé. Il ne peut être réducteur. Il est une acceptation de la réalité qui s'offre, un accueil égal du soleil et de l'ombre, du doux et du rugueux : « *Entre cet envers et cet endroit du monde, je ne veux pas qu'on choisisse.* » (Pléiade 2006, 71) Le monde est appréhendé dans une immédiateté complexe, dans une hybridité irréductible. L'instant est une mixtion composite, un éclat kaléidoscopique que l'artiste saisit dans sa durée fugace. L'acte de création suppose la tension de la corde jusqu'à son point de vibration. Il est fidèle au principe d'unité et refuse le *diktat* de la totalité : « *La totalité peut demander la soumission de l'irrationnel, si le rationnel suffit à conquérir l'empire du monde. Mais le désir d'unité est plus exigeant. Il ne lui suffit pas que tout soit rationnel. Il veut surtout que le rationnel et l'irrationnel soient réconciliés au même niveau. Il n'y a pas d'unité qui suppose une mutilation.* » (E, 505) La figure faustienne, dans son désir de conquête, est une figure de la totalité. Mais l'excès entraîne l'imperfection et l'incomplétude. Ce constat sert de support à l'exposé de la nécessité

d'un équilibre né de l'acceptation simultanée des extrêmes, de l'union du rationnel et de l'irrationnel, de l'équilibre des principes masculin et féminin. Faust est un esprit de rébellion qui, contre tout dogme, exalte les droits de la raison. Il est un titan qui célèbre la magie de la vie sans se soucier d'éloigner de lui la terreur du châtement. Il abrite deux âmes, l'une liée aux plaisirs de ce monde, l'autre avidement tendue vers les régions célestes. Il est une personification de cette conception morale qui a le culte exaspéré d'une vie pleine, sans frein, sans limites, sans trêve et sans lois. Cet amour de la vie le conduit tantôt au désespoir comme le jeune Werther, tantôt à la révolte prométhéenne.

Ce qui intéresse Camus, c'est la mise en tension de cet esprit de démesure et la nécessité d'une limite, d'un équilibre qui s'incarne dans le personnage d'Euphorion, enfant né de l'union de Faust et d'Hélène. L'entreprise goethéenne procédait de la même impétueuse affirmation des aspirations et des forces créatrices de l'humanité et, en même temps, maintenait en éveil la conscience du drame impliqué par un semblable titanisme. L'élan vers la vie vaste et infinie doit être contenu dans la reconnaissance de la limite qui est imposée à l'homme dans la réalité.

Dans sa défense de *L'Homme révolté*, Camus étaye sa démonstration par l'œuvre majeure de Goethe et plus précisément par l'épisode des amours de Faust et d'Hélène : « *L'idéologie du XIX<sup>e</sup> siècle, du moins dans celles de ses tendances qui règnent aujourd'hui sur l'intelligence européenne, s'est détournée du rêve de Goethe unissant, avec Faust et Hélène, le titanisme contemporain et la beauté antique, et leur donnant un fils Euphorion. Le Faust contemporain a voulu ensuite avoir Euphorion sans Hélène, dans une sorte de délectation morose et orgueilleuse. Mais il n'a pu enfanter qu'un monstre de laboratoire au lieu de l'enfant merveilleux. Je n'ai pas dit que Faust avait tort dans ce qu'il était, mais seulement que, pour être et créer, il ne pouvait se passer d'Hélène. [...] Ni Faust sans Hélène ni Hélène sans Faust, voilà ce que je crois. Goethe qui avait des moments de prophétie faisait mourir Euphorion, trop beau pour le malheur de ce monde. Je crois seulement pour ma part, et c'est le sens de mon livre, qu'il dépend de nous que vive Euphorion.* » (E, 1711) Faust figure la tentation de la démesure et des excès qui ne sont pas équilibrés par une force antinomique et féconde. Il est ce jeune Camus cédant aux pulsions de l'irresponsabilité, au goût de l'extrémisme comme en témoignent ses réflexions sur Saint-Just ou Kaliayev. Il se méfie de

ces tentations et les récuse très tôt.<sup>610</sup> Citant Pascal, il affirme : « *On ne montre pas sa grandeur pour être à une extrémité mais bien en touchant aux deux à la fois.* » (E, 217) Il affirme également : « *L'unité est d'abord une harmonie de différence.* »

Ainsi, dans les choix esthétiques, dans les prises de position politiques, dans l'élaboration d'une morale fondée sur l'humain, Camus choisit de marcher sur une corde raide, de maintenir un équilibre qui seul peut lui permettre de ne rien nier, et de n'avoir pas à se renier. La suprématie de la raison qui impose la classification, la nomenclature, l'affirmation ou la négation, la vérité ou le mensonge entraîne non seulement une vision tronquée de la réalité mais également une erreur de jugement qui, paradoxalement, aveugle.<sup>611</sup>

### **Épanchement et concision**

Dans le domaine de la création artistique, Camus fait coexister des exigences souvent contradictoires mais qui donnent à son œuvre une qualité particulière, qui la rend justement difficile à cerner. Dans ses essais, *L'Envers et l'Endroit*, *Noces*, *L'Été*, il est baudelairien dans sa propension à capter, avec acuité, tendresse et compassion, les petits faits vrais d'un quotidien soumis à la disparition, à l'oubli, à l'insignifiance. Baudelaire, dans sa définition du peintre de la vie moderne, présentait déjà cette nécessité du non-choix, cette évidence de la coïncidence de deux vérités complémentaires. « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. »<sup>612</sup> Le réel, le *prosaïque* est l'aliment, le substrat du travail de création qui tend vers un équilibre entre la restitution du transitoire et une recherche de l'immuable, de la beauté éternelle, de la vérité absolue. Tentation romantique à laquelle Camus cède jusqu'à un certain point de sa carrière. Il est assez souvent asservi à une conception romantique du lyrisme qui tisse un fil d'or entre le détail et le tout, entre le singulier et l'universel. Le sujet romantique se manifeste dans sa subjectivité mais poursuit un mouvement ascendant qui lui permet de rejoindre l'universel. Dans les essais dont plusieurs passages ont été analysés, ce mouvement d'un "je" qui observe le quotidien vers l'énoncé d'une beauté immuable du monde se multiplie, créant un modèle

---

<sup>610</sup> Dans « L'Énigme », il écrit : « *Les œuvres d'un homme retracent souvent l'histoire de ses nostalgies ou de ses tentations.* » (E, 864)

<sup>611</sup> Il n'en demeure pas moins que, lui-même est aveuglé et cède aux tentations des fureurs adolescentes ou de l'attrait romantique ou mystique de l'amour. Lorsqu'à la fin de *L'Homme révolté*, il choisit d'élire la Grèce en refusant le reste du monde, il n'illustre pas ce qu'il tente de démontrer mais cède à une illusion romantique, à une affinité élective qui ne se place guère sous l'égide de Némésis.

<sup>612</sup> BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, tome II, p.695

d'écriture connoté, ancré dans une tradition dix-neuviémiste. Hervé Ferrage, dans une allocution au colloque sur *Camus et le lyrisme* rappelle que « le sujet lyrique, à travers l'expressivité de son langage, cherche à retrouver l'unité profonde de la création, à rétablir une unité avec le monde qui efface la distance douloureuse entre sujet et objet, intériorité et extériorité, dedans et dehors. C'est ainsi qu'en partant de ce qu'il y a de plus individuel, il peut prétendre à l'universel et retrouver autour de lui, à partir de lui, un monde plein et sans lacune. »<sup>613</sup> La tentation de l'unité est récurrente dans la pensée camusienne. De même que la tentation d'une forme d'amour romantique, qui, loin de la vérité romanesque, maintient l'homme dans cette immaturité, cette fureur adolescente que Jean Sarocchi analyse.<sup>614</sup> « *Aimer sans mesure* » ne peut s'inscrire sur le fronton d'un autel consacré à Némésis. Camus doit faire le deuil de cette illusion romantique, de ce leurre cultivé par le mysticisme chrétien et qui maintient l'homme dans les limbes d'une enfance quémandeuse et toujours insatisfaite.

Pourtant Némésis poursuit Camus ou Camus poursuit Némésis, soupçonnant que, dans cette figure, réside une approche de la vie et de l'art qui permettrait de se débarrasser des vieux oripeaux. La mesure est le point d'aboutissement d'explorations périlleuses sur des chemins inconnus. C'est l'acceptation d'une coexistence de postures contradictoires, c'est le choix d'un dédoublement de l'être qui ne renonce pas à l'unité, à la cohérence, à l'harmonie. Camus élabore une esthétique de l'ambivalence. Il refuse les choix réducteurs, les enfermements génériques, les parangons. Romantique et classique, romancier et philosophe, dramaturge, acteur, journaliste, penseur, il a même été tenté par la vie politique.

Un concept permet d'appréhender cette ambivalence positive, *l'ironie*. Raymond Gay-Crosier développe, dans un article intitulé « Lyrisme et ironie : le cas du *Premier homme* »<sup>615</sup> une approche marginale de l'œuvre de Camus. Il attire notre attention sur l'étrange association de l'ironie et du lyrisme, modes de communication *a priori* contradictoires : « Que ce soit dans son écriture ou dans sa vie, l'ironie et le lyrisme, dès ses premières lignes, se côtoient chez Camus [...]. Les deux se basent sur leur vertu corrective innée et, loin d'être le produit d'une démangeaison ou d'un frisson romantique, ils représentent le fruit de la capacité de

<sup>613</sup> Hervé FERRAGE, « Lyrisme et histoire », in *Camus et le lyrisme*, *op.cit.*, p.10

<sup>614</sup> Jean SAROCCHI, « Les fureurs adolescentes », in *Albert Camus, les extrêmes et l'équilibre*, actes du colloque de Keele, 25-27 mars 1993, réunis et présentés par David H. WALKER, Éditions Rodopi, Amsterdam-Atlanta, GA 1994, pp.3-15

<sup>615</sup> Raymond GAY-CROSIER, « Lyrisme et ironie : le cas du *Premier homme* », in *Camus et le lyrisme*, *op.cit.*, pp.67-76

dédoulement qui est le propre de l'intellectuel et de l'esprit créateur. » L'ironie, comme le lyrisme offrent la possibilité de pallier aux insuffisances du monde, de rendre compte de l'incomplétude et de l'écart, impossible à combler totalement, entre le mot et la chose. Par le détour, par l'expression du contraire qui exige la complicité de l'interlocuteur, par l'image et la métaphore, ironie et lyrisme propose une approche lucide et exigeante du monde en même temps que ludique et décalée. La non-coïncidence entre le monde et l'art est exprimée à de nombreuses reprises dans les *Carnets*. En 1954, Camus écrit : « *L'art est une exagération calculée* ». (C III, 117) Un peu plus tard, il ajoute : « *L'artiste est comme le dieu de Delphes : "il ne montre ni ne cache, il signifie"* ». (C II, 223)

Dans *Le Premier homme*, la juxtaposition des deux premiers chapitres met en place, de façon structurelle, la figure du contraste. Le chapitre de la naissance du protagoniste est aussitôt suivi du chapitre dans lequel est retracé la visite de Jacques sur la tombe de son père et la redécouverte vertigineuse que le mort qui gît dans la tombe, son géniteur mort quelque quarante ans plus tôt, est plus jeune que lui. À partir de ce substrat narrativement et ontologiquement ironique – le père au moment de sa mort a onze ans de moins que le fils venu le visiter, l'ordre naturel est inversé –, se développe une expression lyrique : « *Mais dans le vertige étrange où il était en ce moment, cette statue que tout homme finit par ériger et durcir au feu des années pour s'y couler et y attendre l'effritement dernier qui se fendillait rapidement, s'écroulait déjà. Il n'était plus que ce cœur angoissé, avide de vivre, révolté contre l'ordre mortel du monde qui l'avait accompagné durant quarante années et qui battait toujours avec la même force contre le mur qui le séparait du secret de toute vie, voulant aller plus moins, au-delà et savoir, savoir avant de mourir, savoir enfin pour être, une seule fois, une seule seconde, mais à jamais.* » (LPH, 30) Dans cette mélodie l'absurde et la révolte s'unissent dans une recherche de vérité existentielle qui s'appuie lexicalement sur la répétition des verbes "savoir" et "être". Les archétypes du lyrisme s'enchaînent, la question de la vie et de la mort, du désir, de la révolte contre le mensonge et l'illusion, contre l'ordre stérile, le constat amer et angoissé de l'irréductible ignorance. La dernière expression, "à jamais", est à la fois un cliché lyrique et l'expression aigüe et douloureuse d'une aporie existentielle. Cette dissonance est l'une des caractéristiques du lyrisme camusien qui à la fois joue sur la corde sensible, ne craint pas d'utiliser les thèmes et les figures les plus traditionnels, voire les plus galvaudés, et conduit le lecteur, par le détour d'une lucidité sans fard, à des interrogations

existentielles. L'ironie sur laquelle se développe l'expression lyrique permet de contrôler l'effervescence naturelle du lyrisme tandis que le lyrisme permet d'adoucir l'aspect cynique de l'ironie. C'est l'esprit et le cœur qui, dans un mouvement conjoint, indiquent la voie nouvelle de l'équilibre, « s'allient, comme le dit Gay-Crosier, pour ne pas trahir la tension entre les contraires [...] ils refusent la synthèse unificatrice et persistent à jouer sur le mode de l'antithèse prégnante. ».

C'est également ce que montre Jacqueline Lévi-Valensi, dans son article : « Entre La Palisse et Don Quichotte ».<sup>616</sup> Sa thèse se développe à partir d'un extrait du début du *Mythe de Sisyphe*. Camus écrit : « *Sur tous les problèmes essentiels, j'entends par là ceux qui risquent de faire mourir ou ceux qui décuplent la passion, il n'y a probablement que deux méthodes de pensée, celle de La Palisse et celle de Don Quichotte. C'est l'équilibre de l'évidence et du lyrisme qui peut seul nous permettre d'accéder en même temps à l'émotion et à la clarté.* » (E, 99-100) La primauté accordée à l'appréhension ontologique de la question – Camus parle de « *méthodes de pensée* » et non de méthodes d'écriture – ne doit pas obturer la dimension esthétique qui en résulte. Le lyrisme est sous le contrôle d'une pensée rationnelle qui l'empêche de s'épancher, de se répandre, d'envahir les espaces et d'éloigner l'homme de la clarté d'une forme de vérité. Il est le flot maîtrisé par la digue, dirigé par une conscience qui rappelle à l'homme la vérité de sa condition. Le lyrisme, c'est l'abandon indifférent et doux à la beauté du monde. La raison, c'est l'évidence de la précarité, la vérité du dépérissement, de la dégénérescence, c'est la nécessité de la clarté. Dans « Entre oui et non », Camus écrit : « *Il est vrai que je regarde une dernière fois la baie et ses lumières, que ce qui monte alors vers moi n'est pas l'espoir de jours meilleurs, mais une indifférence sereine à tout et à moi-même. Mais il faut briser cette courbe trop molle et trop facile. Et j'ai besoin de ma lucidité.* » (E, 30) Pas de lyrisme donc sans le contrôle vigilant de la conscience. La tentation de l'abandon est sans cesse rééquilibrée par l'exigence d'une acuité, par le désir de vivre les yeux ouverts même si ces yeux ne voient que des ombres perçues depuis la caverne où l'homme est enfermé. Un lyrisme dompté est la conséquence d'une nature ambivalent, tentée à la fois par l'épanchement et la concision. Mais c'est aussi le signe d'une perception du monde qui intègre une antinomie irréductible dont l'artiste tente de rendre compte dans un style qui refuse de

<sup>616</sup> Jacqueline LÉVI-VALENSI, « Entre La Palisse et Don Quichotte », in *Camus, Œuvre fermée, œuvre ouverte*, pp.35-42



s'inscrire dans un quelconque cloisonnement.<sup>617</sup> Camus renoue avec la réflexion menée par le Baudelaire tenté par la prose. Son écriture, dans les essais lyriques, illustre la définition que donne l'auteur du *Spleen de Paris* à la poésie en prose ou à la prose poétique : « Quel est celui d'entre nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ? »<sup>618</sup>

La prose favorise la double exigence de l'épanchement et de la concision. Mais l'expression poétique, s'éloignant des contraintes de la logique, permet l'appréhension du monde dans ses contradictions. Némésis, c'est donc également l'attrait pour une langue irrationnelle, une langue de l'illumination qui réduit la figure oxymorique à une évidence. Dans une réflexion menée durant l'été 53, Camus aborde la figure de la déesse qui exemplifie l'équilibre, la mesure, la tension positive. Dans l'ébauche d'une lettre, il aborde les concepts antinomiques de mesure et de démesure et laisse entendre que la poésie se nourrit d'excès et de contradictions. Quelques jours avant sa mort, il écrit un texte dont la tonalité évoque la poésie de son ami et voisin, le poète René Char. Il ose la force évocatrice de l'image, il se livre à l'incantation, à la prédication orphique. Les contraires s'annulent dans les pouvoirs magiques du verbe. La métaphore restitue la perception d'un état d'harmonie né de la confrontation résolutive de forces antinomiques : « *Cheval noir, cheval blanc, une seule main d'homme maîtrise les deux fureurs.* » « *Les flammes de la glace couronnent les jours.* » (C III, 276)<sup>619</sup> Les antilogies corroborent la parole poétique : « *La vérité ment, la franchise dissimule.* », « *Également doux, également dur, le versant, le versant du jour.* » La vérité naît d'une dissimulation, d'un masque plus juste et plus vrai que les vaines et ineptes sincérités : « *Cache-toi dans la lumière* », « *Tu te masques, les voilà nus.* ». L'oxymore accentue la volonté de fusion : « *La nuit brûle, le soleil enténèbre.* », « *L'exilé règne, le roi est à genoux.* ». L'aporie se fait promesse : « *Au désert, finit la solitude.* » L'errance se poursuit et s'annihile dans la joie et la plénitude : « *Sur la mer, sans trêve, de port en île, courant dans la lumière, au-dessus des gouffres liquides, joie aussi longue que la très longue vie.* » L'instant

<sup>617</sup> « Dès *L'Envers et l'Endroit*, écrit Jacqueline LÉVI-VALENSI, la lucidité s'exerce à reconnaître, simultanément, une double évidence : celle de la condition mortelle de l'homme et celle du monde dans sa beauté démesurée. », *Ibid.*, p.37

<sup>618</sup> Charles BAUDELAIRE, *Le Spleen de Paris, Œuvres complètes, op.cit.*, pp.275-276

<sup>619</sup> Le texte se trouve intégralement aux pages 276 et 277 des *Carnets III*.

rejoint l'éternité : « *Semé par le vent, moissonné par le vent, et cependant créateur, tel est l'homme, à travers les siècles, et fier de vivre un seul instant.* » La mort est niée dans l'explosion effrénée d'une joie irrépressible, irréductible, inattendue et injustifiable. Camus ouvre son texte avec une image qui emballe le propos et ouvre l'esprit du lecteur sur l'acceptation d'une réalité paradoxale : « *À tombeau ouvert, joyeuse est la course.* ». Il termine par une reprise qui clôt sans fermer : « *Sous la dalle de la joie, le premier sommeil.* » La terre est personnifiée dans une apostrophe : « *Ô terre qui suffit à tout.* » La terre, la mer, le feu du soleil accompagnent l'homme dans une course dont le terme est une éternité silencieuse, dont le cours est dans la brûlure d'un instant infini. L'écriture poétique, parce qu'elle n'est pas soumise aux exigences de la raison, est certainement une voie privilégiée vers l'accomplissement de la promesse de *midi*. Dans l'alcôve secrète de l'écriture intime et solitaire, Camus s'aventure sur les chemins de la création poétique. Il poursuit, au cœur de l'expérience d'écriture, l'éclair fulgurant de Char, la révolte rimbaldienne telle qu'il la définit dans *L'Homme révolté* : « *La grandeur de Rimbaud n'est pas dans les premiers cris de Charleville ni dans les trafics du Harrar. Elle éclate à l'instant où, donnant à la révolte le langage le plus étrangement juste qu'elle ait jamais reçu, il dit à la fois son triomphe et son angoisse, la vie absente au monde et le monde inévitable, le cri vers l'impossible et la réalité rugueuse à étreindre, le refus de la morale et la nostalgie irrésistible du devoir. À ce moment où, portant en lui-même l'illumination et l'enfer, insultant et saluant la beauté, il fait d'une contradiction irréductible un chant double et alterné [...].* » (E, 497)

### Éthique et politique

Cependant, l'écrivain, dans son œuvre, citoyen autant qu'artiste doit rester vigilant et maître de l'anarchie qui enferme l'homme dans une solitude inepte, mais aussi de la violence des hommes qui, dans les histoires des civilisations, conduit à des excès effroyables.<sup>620</sup> La société naît d'une démarcation de l'espace : « *L'Atlantique, dans les portes d'Hercule, c'est la beauté infinie se coulant dans l'étroit esprit humain et y prenant un forme provisoire.* » (C III,

<sup>620</sup> « *La démesure dans l'amour, seule souhaitable en effet, est le projet des saints. Les sociétés, elles, n'ont jamais secrété de démesure que dans la haine. C'est pourquoi il faut leur prêter une mesure intransigeante. La démesure, la folie, l'abîme, ce sont là secrets, et risques, pour quelques-uns, et qu'il faut taire ou tout au plus suggérer, à peine. / Voilà pourquoi la poésie est l'éternel aliment. Il faut lui confier la garde des secrets. Quant à nous qui écrivons dans le langage de tous, nous devons savoir qu'il y a deux sagesse et feindre, parfois, d'ignorer d'elles qui est la plus haute.* » (C III, 81-82)

88), ou d'une restriction née de la volonté : « [...] *la force de la Société a des limites. Elle a obtenu par le seul effet de la concentration et de la discipline l'épopée, la tragédie et la sculpture grecques, l'esthétique et la morale de Platon, d'Aristote, le Droit Romain, l'art du moyen âge italien et l'art roman en général, Galilée, Pascal, Racine, Molière...* » (C III, 89)

L'artiste se glisse dans ce moule, se modère, se limite, se fixe des règles, oriente son regard vers un point d'horizon vers lequel converge une image idéale, il poursuit un chemin singulier qui entre en accord avec une vérité universelle. C'est cette tension qu'il s'agit de maintenir pour être créateur authentique et singulier sans être un prophète solitaire, un anachorète ignoré de tous.

L'équilibre peut être une souffrance. Kaliayev et Dora dans *Les Justes*, Victoria et Diego dans *L'État de siège* sont tendus jusqu'à la déchirure par des désirs contradictoires. Comment concilier le bien collectif et le bonheur individuel ? Comment oublier dans la courbe envoûtante d'un regard la souffrance des hommes ? Comment faire couler le sang et effleurer le front opalin de la femme aimée ? Pourtant, l'engagement au service des autres n'implique pas nécessairement un renoncement à soi. Camus, recherche sans cesse des points de convergence. L'homme doit pouvoir être présent à l'histoire des hommes et à son propre destin. Il ne peut être artiste s'il n'ouvre pas les yeux sur la réalité. Il ne doit cependant ni être aveugle ni être assujéti.

La révolte, paradoxalement, favorise l'émergence de la notion de mesure. Dans *L'Homme révolté*, Camus écrit, dans le chapitre consacré à la pensée de midi : « *En histoire comme en psychologie, la révolte est un pendule dérégulé qui court aux amplitudes les plus folles parce qu'il cherche son rythme profond. Mais ce dérèglement n'est pas complet. Il s'accomplit autour d'un pivot. En même temps qu'elle suggère une nature commune des hommes, la révolte porte au jour la mesure et la limite qui sont au principe de cette nature.* » (E, 697) Dans le domaine politique réalisme et vertu doivent s'équilibrer. L'homme se doit de ne pas céder à la double tentation contradictoire du cynisme destructeur ou du verbiage humanitaire stérile. « *J'ai besoin des autres qui ont besoin de moi et de chacun.* » (E, 700) Cet apophtegme est aussi une revendication esthétique. Camus refuse le culte des idéologies. Dans le même temps et pour des raisons identiques, il refuse la sacralisation de l'art. Le culte de l'art est également un déséquilibre, la marque d'une illusion romantique qui demeure. Jean Sarocchi raconte que, le 8 août 1957, alors que Camus vient d'apprendre la mort de son ami

Georges Didier, il note dans ses *Carnets* : « *Pour la première fois [...] doute absolu sur ma vocation.* » (C III, 207) Le critique camusien ajoute : « Kierkegaard soulignait que selon l'esthétique on peut détruire sa vie pour une œuvre, mais que parvenu au stade religieux (qui s'est assimilé l'éthique) il s'agit d'exister personnellement. Il n'y a pas de religion dans cet aveu d'un doute absolu, mais il y a peut-être le sentiment qu'une vie vaut bien une œuvre, que le culte excessif de l'art serait lui aussi une fureur de l'éternelle adolescence, et qu'il est une autre œuvre que celle des livres pour imposer silence à ce que *Le Premier homme* appellera un "homme monstrueux et bavard". »<sup>621</sup>

### **Un lyrisme qui rassemble**

*« Dans ce court instant de crépuscule, régnait quelque chose de fugace et de mélancolique qui n'était pas sensible à un homme seulement mais à un peuple tout entier. »* (E, 45)

Si le lyrisme se définit exclusivement par l'expression d'une singularité, alors Camus n'est pas lyrique tant est prégnant chez lui le désir de parler au nom des autres, et pas seulement dans l'engagement idéologique mais aussi dans l'engagement ontologique. Dans *L'artiste en prison*, publié en préface à *La Ballade de la geôle de Reading*, Camus prend l'exemple d'Oscar Wilde pour définir une position qui refuse l'esthétisme et le dandysme : « *Pourquoi créer si ce n'est pour donner un sens à la souffrance, fût-ce en disant qu'elle est inadmissible... Si l'artiste ne peut refuser la réalité, c'est qu'il a pour charge de lui donner une justification plus haute. Comment la justifier si on décide de l'ignorer ? Mais comment la transfigurer si on consent à s'y asservir ?* » (E, 1896) Camus refuse le retour de l'art pour l'art, de ce détachement total avec les réalités du siècle, la souffrance des hommes, les vilénies des puissants et les hypocrisies des dirigeants. L'art ne peut se substituer à la vie. Il refuse également la suprématie du réel et son application littéraire avec le réalisme socialiste qui a un temps tenté Aragon. Ni littérature d'esthète, ni littérature de propagande. Il confie dans une interview : « *Et voilà donc l'artiste du siècle menacé d'être irréel s'il reste dans sa tour d'ivoire ou stérilisé s'il galope éternellement autour de l'arène politique. Entre les deux s'ouvrent pourtant les chemins difficiles de l'art véritable.* » (E, 1898) Une attention

<sup>621</sup> Jean SAROCCHI, « Les fureurs adolescentes », in *Albert Camus, les extrêmes et l'équilibre*, actes du colloque de Keele, 25-27 mars 1993, réunis et présentés par David H. WALKER, Éditions Rodopi, Amsterdam-Atlanta, GA 1994, p.15

compassionnelle au monde des hommes et un amour sans mesure pour la vie sont les deux bouts de l'arc. La corde se tend et vibre. Elle ne rompt pas.

### **Dandysme romantique et dandysme anémié**

Dans son approche des mouvements littéraires dans *L'Homme révolté*, Camus règle des comptes avec le romantisme et le surréalisme. Il ne prétend pas à l'objectivité ; il aborde ces mouvements littéraires dans la perspective d'une réflexion sur la révolte et ses avatars. Chez les romantiques, il refuse l'apologie du mal, la révolte luciférienne, cette lutte du poète qui se veut l'égal de Dieu.<sup>622</sup> Comme le fait remarquer Pierre-Louis Rey, il place le romantisme sous un éclairage sélectif qui fait l'impasse sur l'évolution française du mouvement portée par Hugo et, pour l'essentiel, tournée vers l'amour de l'autre et du monde.<sup>623</sup> Il s'attache aux figures lucifériennes de la révolte et les dénonce comme des apories. La fascination pour le mal entraîne, par une indifférence consubstantielle, un nihilisme qui autorise les pires excès, les meurtres les plus effroyables. La frénésie qui conditionne ce romantisme dysphorique est, selon Camus, une réaction à l'ennui. Pour se sentir vivre, le héros romantique – Lorenzaccio, le byronien spleenétique, le Satan de Vigny, le Lucifer de Lermontov – a besoin de « *la terrible exaltation d'une action brève et dévorante.* » (E, 460) Il vit dans la tourmente, dans l'unicité d'un instant d'absolu, dans le cri, dans l'apocalypse. Les valeurs s'effacent dans une grande confusion exaltée, dans une ivresse permanente, dans la rage et le crime. Il affectionne le « *hors-la-loi, le bon forçat, le brigand généreux.* » (E, 460) Il se marginalise et s'isole et trouve un point d'aboutissement dans la figure solitaire du dandy. La littérature de la damnation fait apparaître le mal comme une fatalité. C'est pourquoi, il est vain d'espérer une vie meilleure et de prôner la révolution. La

---

<sup>622</sup> « *Un baroque romantique, découvert par Raymond Queneau, prétend que le but de toute vie intellectuelle est de devenir Dieu. Ce romantique, au vrai, est un peu en avance sur son temps. Le but n'était alors que d'égaliser Dieu, et de se maintenir à son niveau. On ne le détruit pas, mais, par un effort incessant, on lui refuse toute soumission. Le dandysme est une forme dégradée de l'ascèse.* » (E, 461)

<sup>623</sup> Pierre-Louis REY écrit : « Il est remarquable qu'avant de l'exclure de la descendance du romantisme, Camus n'ait évoqué Hugo que par le biais d'une référence à *Hans d'Islande*, témoignage d'une "frénésie" (pulsion exaspérée du meurtre) constitutive à ses yeux du romantisme alors qu'elle passe plutôt, chez les historiens de la littérature moins engagés, pour une boursoufflure du mouvement et une mode éphémère. Que le génie poétique de Hugo, une fois débarrassé de ses premières influences, ait été tourné essentiellement vers l'amour (de l'autre, de la nature, de Dieu) ne trouve pas droit de cité dans *L'Homme révolté*. La frénésie appartient pour Camus à l'essence même du romantisme parce qu'elle est "l'envers de l'ennui" (E, 460) et son aboutissement. Aussi, Lorenzaccio est-il retenu comme type du héros romantique de préférence à René, mais évidemment plus encore qu'à Hernani puis à Ruy Blas. », *Camus, Une morale de la beauté*, Sedes, 2000, pp.49-50

seule attitude de révolte est celle du dandy qui « choisit la métaphysique du pire. » (E, 461) Le dandy est, selon Camus, « l'être qui doit mourir resplendit au moins avant de disparaître et cette splendeur fait sa justification. » (E, 461)

Dans le chapitre « La poésie révoltée », Camus dénonce, chez les héritiers du romantisme une résurgence de ce même « désir irrationnel de paraître ». (E, 491) Chez Lautréamont, il proscrie le choix du parti du mal, l'orgueil solitaire qui, au constat de la mort de Dieu, propose l'isolement fier et glorieux, le « moi seul contre l'humanité ». (E, 493) La conscience de soi suppose alors, dans un processus pervers, la négation de la valeur de l'autre, de son humanité : « Faire souffrir et, ce faisant, souffrir, tel est le programme. Les Chants sont de véritables litanies du mal. À ce tournant, on ne défend même plus la créature. Au contraire, "attaquer par tous les moyens l'homme, cette bête fauve, et le créateur..." tel est le dessein annoncé des Chants. » (E, 493) La solitude devient plus extrême, insupportable et entraîne un désir d'anéantissement de la création toute entière. Le refus de la conscience rationnelle, de « la clarté froide et implacable où il faut durer pour vivre » (E, 494) conduit à la libération des instincts les plus sauvages et les plus meurtriers. Lautréamont n'a plus d'autre choix, selon Camus que de fuir dans un désert, « ce désert du conformisme [...] aussi lugubre qu'un Harrar. » (E, 496) Le désert est une allusion à Rimbaud dont Camus célèbre avec force la poésie, mais il rappelle la décadence sordide qui marque les dernières années de sa vie et sur laquelle on fait silence pour ne pas altérer le mythe. Rimbaud survit dans le surréalisme qui est aussi une efflorescence du « dandysme anémié » (E, 500) du dadaïsme. L'auteur de *L'Homme révolté* dénonce, provoquant ainsi de violentes tempêtes, une regrettable irresponsabilité des maîtres à penser du surréalisme. Breton constate que le monde est inacceptable. Il s'agit donc de le refuser par le suicide ou de prouver l'innocence de l'homme ; dans cette vie qu'il n'a pas désirée, l'homme peut tout aussi bien descendre dans la rue, revolver au poing et tirer au hasard dans la foule. Cette attitude conduit vers l'aporie et vers la solitude. « Qu'importe si, pour finir, cette liberté se résume dans la solitude que définit Jarry : "Lorsque j'aurai pris toute la phynance, je tuerai tout le monde et je m'en irai. » (E, 502)

**Un lyrisme méditerranéen : le chant d'un peuple**

Point de départ de la conférence inaugurale à la Maison de la culture, le 8 février 1937 : « *Le principe, c'est l'homme.* » (E, 1322) Dans sa présentation de la revue *Rivages*, en 1938, il écrit : « *À l'heure où le goût des doctrines voudrait nous séparer du monde, il n'est pas mauvais que des hommes jeunes, sur une terre jeune, proclament leur attachement à ces quelques biens périssables qui donnent un sens à notre vie : mer, soleil et femmes dans la lumière. Il s sont le bien de la culture vivante, le reste étant la civilisation morte que nous répudions.* » (E, 1330) L'unité d'une culture intègre la diversité des nations, elle se bâtit sur un même attrait pour le soleil, le sourire éclatant des femmes, la joie simple des hommes du peuple, des hommes de la rue, des jeunes amants dont la seule richesse est l'abandon au miracle de l'instant. S'il est un lyrisme camusien, c'est dans les cafés maures qu'il trouve sa source inspiratrice, dans les ports, dans les rues commerçantes de Belcourt, dans les quartiers pauvres, sur les boulevards. L'art s'ancre dans ce réel immédiat, dans cette humanité, dans une immanence bouleversante, il crée du lien entre les hommes de la Méditerranée. Il invente une langue commune qui fait résonner les échos des voix d'hommes du pays de son enfance, pays d'hommes pleins de fougue, de désirs, d'appétit, d'hommes qui s'offrent, confiants, à la joie fragile de l'instant, à la condition périssable. Face au tragique, on peut, à l'instar du romantisme allemand s'enfoncer dans les méandres mystérieux d'une intériorité tourmentée ou bien faire entendre la plaisanterie de cet homme.

La Méditerranée de Camus est le berceau d'hommes jeunes, sains, débraillés, d'hommes qui aiment la vie, qui partagent la joie.<sup>624</sup> Camus célèbre la camaraderie. Dans la restitution des expériences les plus intimes, les amis sont toujours présents et le "nous" alterne avec le "je" créant un nouvel équilibre entre une solitude irréductible et l'offrande simple et généreuse du partage. « *Noces à Tipasa* » s'ouvre sur la puissante impersonnalité de la présence du monde habité par les dieux et l'effort fragile de l'artiste pour placer sa voix dans le silence assourdissant de ce paysage glorieux. Puis, le plus naturellement du monde, un "nous" prend place. L'auteur n'est pas dans une errance solitaire, dans une expérience singulière, unique, il est en promenade avec des camarades. Ensemble, ils se rendent dans un

---

<sup>624</sup> Dans la conférence inaugurale à la « Maison de la culture », Camus constate : « *Il y a une mer Méditerranée, un bassin qui relie une dizaine de pays. Les hommes qui hurlent dans les cafés chantants d'Espagne, ceux qui errent sur le port de Gênes, sur les quais de Marseille, la race curieuse et forte qui vit sur nos côtes, sont sortis de la même famille.* » (E, 1322)

lieu qu'ils aiment avec l'avidité innocente d'une jeunesse heureuse et pauvre ; ils goûtent les plaisirs du soleil et de la mer, l'ivresse du désir, la moiteur salée sur les tempes, la goutte de sueur qui perle sur la lèvre supérieure. En effet, la célèbre première phrase de la nouvelle laisse la parole aux dieux : « *Au printemps, Tipasa est habitée par les dieux et les dieux parlent dans le soleil et l'odeur des absinthes, la mer cuirassée d'argent, le ciel bleu écru, les ruines couvertes de fleurs et la lumière à gros bouillons dans les amas de pierres.* » Puis l'artiste, fait entendre sa voix, en demi-teinte, comme filtrée par la force et l'évidence de la présence du monde : « *À peine, au fond du paysage, puis-je voir la masse noire du Chenoua qui prend racine dans les collines autour du village [...].* » La phrase suivante, qui ouvre le deuxième paragraphe, pose la présence du groupe : « *Nous arrivons par le village qui s'ouvre déjà sur la baie.* » L'écriture semble alors se rapprocher du récit. Mais, dès la phrase suivante, on constate que l'emploi du nous n'est pas un obstacle à l'expression lyrique qui se déploie dans les tournures elliptiques et la personnification de la terre : « *Nous entrons dans un monde jaune et bleu où nous accueille le soupire odorant et âcre de la terre d'été en Algérie.* » (E, 55)

La singularité de l'expérience n'est pas exclusive de l'autre, le frère, l'ami qui apparaît comme le miroir de ses propres émotions : « *Pour moi, je ne cherche pas à y être seul. J'y suis souvent allé avec ceux que j'aimais et lisais sur leurs traits le clair sourire qu'y prenait le visage de l'amour.* » (E, 56) La camaraderie et la recherche d'une identité personnelle ne poursuivent pas pour autant les mêmes chemins. Les camarades sont présents et donnent à la scène retranscrite une tonalité souvent négligée dans les études sur *Noces*. Mais il est un lieu intime où l'homme est exquisément seul. Le "je" domine. L'identité singulière s'esquisse et l'isolement de ce plaisir de se sentir exister dans la réalité du corps est à la fois joyeux et problématique. L'hésitation de Camus dans la recherche d'une formule sur la solitude et la satisfaction est significative. Dans la version définitive, la phrase gagne en sobriété syntaxique et en qualité d'impact sur le lecteur : « *Nous retrouvons alors une solitude, mais cette fois dans la satisfaction.* » (E, 60) Dans un premier jet, elle est peut-être moins équilibrée dans sa construction mais plus précise et plus sincère : « *J'éprouvais ainsi une certaine forme de la solitude qui est celle de la satisfaction.* » (E, 1348) Camus aborde là le problème du plaisir, qui, à l'instar de la souffrance ne peut être partagé avec l'autre si ce n'est dans le mystère d'un élan compassionnel. Lévinas fait le même constat : « Dans la jouissance



frissonne l'être égoïste. La jouissance sépare en engageant dans les contenus dont elle vit. La séparation s'exerce comme l'œuvre positive de cet engagement. [...] Le vide absolu, le "nulle part" où se perd et où surgit l'élément, bat de toutes parts l'îlot du Moi qui vit intérieurement. [...] L'intériorité de la jouissance est la séparation en soi, le mode selon lequel un événement tel que la séparation peut se produire dans l'économie de l'être. »<sup>625</sup> L'écriture se tend vers la restitution des sensations de plaisir, offrant ainsi un partage différé avec l'autre, le lecteur. L'écriture est la foi d'un partage possible, elle est le refus de la solitude irréductible. Elle est, dans la joie, ce que la compassion est dans la souffrance.

Humanisme et compassion esquissent un lyrisme moral qui, transposé dans le domaine romanesque, après la publication de *La Peste*, se réduira en slogan réducteur : Camus est alors auréolé de la distinction bien équivoque de saint laïc. Pourtant l'exigence morale n'est pas réductrice. Elle ne fait pas l'impasse sur les ambiguïtés de l'homme mais recherche, avidement, dans un désir d'unité, le chemin vers l'autre.

### Un lyrisme compassionnel

*« Consoler l'humanité, la traiter en frère, revenir à Confucius, Bouddha, Jésus-Christ, "moralistes qui couraient les villages en mourant de faim," [...], ce sont encore des projets du désespoir. » (E, 495)*

Camus poursuit un lyrisme qui console et reconforte, qui donne à l'homme harmonie intérieure et unité avec le monde, un lyrisme qui favorise l'émergence d'une culture, qui chatoie sous le soleil des paysages de l'enfance, qui éclate en désirs de vivre, un lyrisme où le sujet « *se rassemble* » (E, 74), trouve sa justification dans un juste équilibre entre l'intime sauvage et secret et l'exigence toujours pressante de l'histoire. Renoncer aux îles où l'homme s'aveugle, où il renie ses responsabilités de citoyen, mais ne pas renoncer à l'île intérieure où l'homme se dresse sans honte dans sa singularité altruiste. Mais que signifie la singularité altruiste ? Quel est le juste rapport à l'autre ?

Dans « La signification d'autrui chez Camus et chez Kafka d'après la philosophie d'Emmanuel Lévinas »,<sup>626</sup> Lionel Cohn rappelle la distinction faite par Blanchot dans

---

<sup>625</sup> Emmanuel LÉVINAS, *Totalité et Infini*, Le Livre de Poche, Biblio Essais, 1998, pp.156-157

<sup>626</sup> Lionel COHN, La signification d'autrui chez Camus et Kafka – tentative de lecture de Camus et de Kafka d'après la philosophie d'Emmanuel Lévinas, *La Revue des Lettres modernes*, 9, *La pensée de Camus*,

*L'Entretien infini*, dans la relation de soi à l'autre.<sup>627</sup> Il souligne également la parenté de cette approche avec la philosophie de l'autre chez Lévinas et analyse les œuvres camusiennes dans cette double perspective. Chez Lévinas, l'altérité duelle est au cœur de sa réflexion philosophique. Dès l'incipit de *Totalité et Infini*, le philosophe pose, dans une langue où le conceptuel prend appui sur le réel – ce qui aurait certainement plu à Camus –, la problématique du rapport à l'autre : « Le terme de ce mouvement – l'ailleurs ou l'autre – est dit *autre* dans un sens éminent. Aucun voyage, aucun changement de climat et de décor ne sauraient satisfaire le désir qui y tend. L'autre métaphysiquement désiré n'est pas "autre" comme le pain que je mange, comme le pays que j'habite, comme le paysage que je contemple, comme, parfois, moi-même à moi-même, ce "je", cet "autre". De ces réalités, je peux "me repaître" et, dans une très large mesure, me satisfaire, comme si elles m'avaient simplement manqué. Par là même, leur *altérité* se résorbe dans mon identité de pensant ou de possédant. Le désir métaphysique tend vers *tout autre chose*, vers l'*absolument autre*. »<sup>628</sup> L'autre chez Camus est appréhendé comme un autre soi-même auquel il faut s'unir pour retrouver la sensation d'une unité originelle. Il est « désir nostalgique de l'unité perdue, [...]

---

pp.101-128

<sup>627</sup> Je cite un long passage de *L'Entretien infini* qu'il serait regrettable de réduire et qui permet d'aborder, chez Camus, la relation à l'autre sous un éclairage nouveau. BLANCHOT écrit : « Dans l'espace interrelationnel, je puis chercher à communiquer avec quelqu'un de diverses manières : une première fois, en le considérant comme une possibilité objective du monde et selon des façons de l'objectivité ; une seconde fois, en le regardant comme un autre moi, fort différent peut-être, mais dont la différence passe par une identité première, celle de deux êtres ayant tous deux l'égal pouvoir de parler en première personne ; une troisième fois, non plus dans une relation médiante de connaissance impersonnelle ou de compréhension personnelle, mais dans une tentative de relation immédiate, le même et l'autre prétendant se perdre l'un dans l'autre ou se rapprocher l'un de l'autre selon la proximité du tutoiement qui oublie ou efface la distance. Ces trois rapports ont ceci de commun qu'ils tendent tous trois à l'unité : le "Je" veut s'annexer l'autre (l'identifier à soi) en en faisant sa chose ou en l'étudiant comme une chose, ou bien il veut retrouver dans l'autre un autre moi-même, que ce soit par la reconnaissance libre ou par l'union instantanée du cœur. Reste une autre modalité (sans mode). Cette fois, il ne s'agit plus d'une recherche unificatrice. Je ne veux plus reconnaître en l'autre celui ou cela qu'une mesure encore commune, l'appartenance à un espace commun, tient dans un rapport de continuité ou d'unité avec moi. Maintenant, ce qui est en jeu, c'est l'étrangeté entre nous, et non pas seulement cette part obscure qui échappe à notre mutuelle connaissance et n'est rien de plus que l'obscurité de la position dans le moi – la singularité du moi singulier –, étrangeté qui est encore très relative (un moi est toujours proche d'un moi, même dans la différence, la compétition, le désir et le besoin). Maintenant, ce qui est en jeu et demande rapport, c'est tout ce qui me sépare de l'autre, c'est-à-dire l'autre dans la mesure où je suis infiniment séparé de lui, fissure, intervalle qui le laisse infiniment en dehors de moi, mais aussi prétend fonder mon rapport avec lui sur cette interruption même, qui est une interruption d'être – altérité par laquelle il n'est pour moi, ni un autre moi, ni une autre existence, ni une modalité ni un moment de l'existence universelle, ni une surexistence, dieu ou non-dieu, mais l'inconnu dans son infinie distance. », Maurice BLANCHOT, *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, 108-109

<sup>628</sup> Emmanuel LÉVINAS, *Totalité et Infini*, op.cit., p.21

assimilable au désir érotique [...], il se manifeste par la communion mystique avec l'Autre. »<sup>629</sup> Il peut être aussi une altérité opaque, miroir sans tain dans lequel se reflète la vacuité intérieure.<sup>630</sup> Dans les essais à tonalité philosophique et lyrique, l'autre appelle à la fusion heureuse ou à l'écart dysphorique. Pierre Nguyen-Van-Huy explique que le bonheur camusien s'identifie à l'union et le malheur à la séparation.<sup>631</sup> À l'instar de Blanchot, il expérimente la possibilité de réduire l'écart qui me sépare de l'autre par le désir de fusion. L'union fusionnelle permet de retrouver la patrie originelle de l'âme. Dans ses écrits de jeunesse, Camus emploie le mot visage pour évoquer la relation au monde qui apparaît alors comme relation à l'autre – le mot « visage », en effet personnifie le monde : « *Il est des visages qui s'unissent étroitement avec tout un côté de nos élans et avec lesquels on communique si parfaitement dès l'abord qu'il n'est pas possible de penser fort et juste en face d'eux, mais seulement de parler doucement, silencieusement, en se servant de mots ternes et usés, auxquels le sentiment d'une étroite complicité redonne seul une nouvelle valeur.* » (Pléiade 2006-1, 973) Ces visages ce sont les oliviers de Cherchell dans la poussière dorée, les oueds asséchés, le miroir bleu eu immobile de l'eau sous le ciel blanchi par la chaleur écrasante. L'amour dévoile un pays « *tendre et inhumain* », « *où tout se tait* ». « *Et me voici rapatrié* » écrit Camus dans l'incipit de « Entre oui et non ». (E, 23-30) Mais cet amour n'est pas seulement un amour humain, il s'agit d'une coïncidence sacrée entre le monde et la sensation : « *Nous aimons le fléchissement d'un geste, l'opportunité d'un arbre dans le paysage. Et pour recréer tout cet amour, nous n'avons qu'un détail, mais qui suffit : une odeur de chambre trop longtemps fermée, le son singulier d'un pas sur la route. Ainsi de moi. Et si j'aimais alors en me donnant, enfin j'étais moi-même puisqu'il n'y a que l'amour qui rende à soi-même.* » (E, 23) Cette nouvelle qui pose d'emblée et de façon surprenante l'ironie comme code de lecture pose un rapport à l'autre qui naît dans la relation à la mère.<sup>632</sup>

<sup>629</sup> Lionel COHN, « La signification d'autrui chez Camus et Kafka – tentative de lecture de Camus et de Kafka d'après la philosophie d'Emmanuel Lévinas, *op.cit.*, p.103

<sup>630</sup> « Meursault, écrit Brian T. FITCH, se sent séparé des autres par un gouffre infranchissable et ce gouffre est d'un ordre ontologique. Il est étranger à toute conscience humaine autre que la sienne propre et son univers est celui de l'homme voué à la solitude et pour qui toute communication avec autrui est impossible. », *Le Sentiment d'étrangeté chez Malraux, Sartre, Camus et Simone de Beauvoir*, Paris, Lettres Modernes, 1964, p.213

<sup>631</sup> Pierre NGUYEN-VAN-HUY, *La métaphysique du bonheur*, Neuchâtel, La Baconnière, 1962, p.9

<sup>632</sup> La présence des vieilles femmes, images démultipliées de la mère silencieuse, soumise et souffrante, ancre l'importance de l'éthique dans le poétique et inscrit le compassionnel à la source du lyrisme.

La scène essentielle, fondatrice, est celle de la confrontation douloureuse entre la mère et le fils, dans l'appartement silencieux, rempli de la pénombre du soir : « *Si l'enfant entre [...], il distingue la maigre silhouette aux épaules osseuses et s'arrête : il a peur. Il commence à sentir beaucoup de choses. À peine s'est-il aperçu de sa propre existence. Mais il a mal à pleurer devant ce silence animal. Il a pitié de sa mère, est-ce l'aimer ? Elle ne l'a jamais caressé puisqu'elle ne saurait pas. Il reste alors de longues minutes à la regarder. À se sentir étranger, il prend conscience de sa peine.* » (E, 25) Cette rencontre, distante et douloureuse, aimante et silencieuse, est suivie, dans la nouvelle de la retranscription d'un autre événement, advenu quelques années plus tard. Il s'agit de l'évocation de l'agression de la mère par un étranger dans ce même appartement et de la nuit que le fils passe avec sa mère, en état de choc, sur les conseils du médecin. Le monde alors se recompose selon des règles différentes. Les illusions sur lesquelles se fondent nos désirs importants ou futiles s'effacent, disparaissent dans le bruit des respirations mêlées de la mère malade et du fils qui veille. Le silence s'épaissit et fait sonner creux les bruits du dehors, les bruits de la ville, de la vie qui s'écoule, dans le flot tumultueux.

Les autres sont perçus alors comme autres, enfermés dans les limites étroites des guillemets réducteurs : « *Les "autres" dormaient, à l'heure où tous deux respiraient la fièvre.* » (E, 27) La seule altérité, ici vaincue, est enfin réduite à une union heureuse qui donne au monde une tonalité paradoxale, ironique, d'« *indifférence sereine et primitive à tout et à moi-même.* » (E, 30) Le fils a retrouvé, dans le silence de l'abandon, dans la dérégulation d'un corps meurtri, dans le sommeil fiévreux, la relation primitive et fondatrice avec la mère. Le corps de la mère devient la source de la compassion : « *Plus tard, bien plus tard, il devait se souvenir [...] de ce moment où il avait senti les liens qui l'attachaient à la mère. Comme si elle était l'immense pitié de son cœur, répandue autour de lui, devenue corporelle et jouant avec application, sans souci de l'imposture, le rôle d'une vieille femme pauvre à l'émouvante destinée.* » (E, 27) Le rapport aux autres et au monde prend alors la teinte étrange d'« *une tendre indifférence* » qui est le fondement essentiel de la morale camusienne et la clé de voûte de sa sensibilité lyrique. La nouvelle se clôt sur une troisième rencontre avec la mère, rencontre retranscrite avec une grande économie de moyen, loin de tout lyrisme effusif. Pourtant, ce triptyque esquisse les grandes lignes du lyrisme compassionnel qui s'inscrit dans la philosophie lévinassienne. Dans un premier temps, l'enfant aperçoit la mère, assise sur une

chaise, animal recroquevillé dans l'obscurité silencieuse de la chambre. Il a peur, s'émeut confusément, souffre dans l'oppression d'une parole interdite. Le deuxième passage permet à l'enfant devenu adulte de poser les prémisses de son écriture par la distinction entre une fusion originelle heureuse et douloureuse et l'insipide inanité d'une vie fondée sur les illusions. Pour la première fois, son cœur s'ouvre à la tendre indifférence du monde. L'amour de la vie se tend comme la corde d'un arc entre des vérités contradictoires qu'il s'agit d'accueillir. La vibration des tensions donne à la voix sa tessiture. Le troisième épisode est la retranscription d'un dialogue entre la mère et le fils. Leur position est désormais celle du face-à-face qui, seule, permet l'émergence du visage dans l'acception que lui donne Lévinas : « La manière dont se présente l'Autre, dépassant *l'idée de l'autre en moi*, nous l'appelons, en effet, visage. »<sup>633</sup> L'échange de paroles, dans la banalité même du propos, permet au fils de recevoir cette mère proche et lointaine comme Autrui, dans la présence immédiate et l'irréductible distance. Lévinas écrit : « Aborder Autrui dans le discours, c'est accueillir son expression où il déborde à tout instant l'idée qu'en emporterait une pensée. » Il précise que « le contenu premier de l'expression, est cette expression même. »<sup>634</sup> L'épiphanie du visage naît de la parole et permet une extériorité qui n'en appelle ni au pouvoir ni à la possession. L'échange est d'une grande banalité. La mère conseille au fils de moins fumer, s'inquiète de savoir s'il ne s'ennuie pas trop, constate : « *Il fait nuit de bonne heure maintenant* ». (E, 29) Camus découvre alors « l'absurde *simplicité du monde* ». (E, 30) Cette expérience fonde une esthétique de la banalité. Camus écrit dans *L'Homme révolté* : « *Il s'agit pour le créateur de sa propre banalité, toute entière à créer. Chaque génie est à la fois étrange et banal. Il n'est rien s'il est seulement l'un ou l'autre.* » (E, 497) La banalité s'oppose à la figure archétypale du créateur génial et singulier, tourmenté par ses affres fuligineuses dans sa blafarde tour d'ivoire. Il ne s'agit pas d'aller à la rencontre d'une banalité extérieure mais à la recherche d'une banalité intérieure. Ce souci rejoint la réflexion sur soi comme même ou comme autre et sur l'autre comme autre soi ou irréductible étranger. L'autre, absolument étranger, infiniment lointain, le neutre blanchotien, coexiste avec l'autre qui est frère, ami, double, corps désirable et assimilable.

---

<sup>633</sup> Emmanuel LÉVINAS, *Totalité et Infini*, op.cit., p.43

<sup>634</sup> *Ibid.*

*L'Étranger* esquisse une esthétique de la banalité : Meursault veut tout simplement être comme tout le monde. Le soi singulier et solitaire et le soi identique à autrui entrent en résonance avec un rapport à autrui fondé sur la même dualité. Autrui est absolument autre et tend à l'identité avec soi. Meursault, dans les murailles de son silence intérieur, confie, paradoxalement, ce désir de rejoindre l'autre dans sa banalité, de renoncer à la singularité dysphorique pour l'identification à l'autre. Il a la nostalgie de ce royaume de l'identité avec autrui et dit à son avocat : « *J'aurais voulu le retenir, lui expliquer que je désirais sa sympathie, non pour être mieux défendu, mais, si je puis dire, naturellement. Surtout, je voyais que je le mettais mal à l'aise. Il ne me comprenait pas et il m'en voulait un peu. J'avais le désir de lui affirmer que j'étais comme tout le monde, absolument comme tout le monde.* » (TRN, 1173)

### **Une musicalité de la dissonance**

Banalité et dissonance sont liées. Clément Rosset, dans *La Philosophie tragique*, démontre que la dissonance, dans l'art musical, permet une prise de conscience de la perte d'une perfection passée. Elle sert de faire-valoir. La coexistence de l'harmonie et de la dissonance est la révélation de l'harmonie perdue. Prolongeant sa réflexion, il démontre que l'harmonie et la dissonance favorisent l'émergence de l'accord tragique : l'homme est « amoureux de sa propre dissonance. »<sup>635</sup> Il illustre sa théorie en analysant l'ouverture de *Siegfried* : « Au premier acte de *Siegfried*, lorsque Siegfried forge son épée, l'accord principal est un accord parfait majeur en *ré*, auquel on adjoint un *si bémol* étranger à l'harmonie. Cet accord est le type même de ces accords dissonants qui révèlent non seulement l'harmonie fondamentale, mais bien et surtout le stimulant de la dissonance, qui transforme un accord de bonheur en accord d'ivresse et d'enthousiasme [...]. » Rosset ajoute, « c'est Siegfried dans toute la certitude de son instinct de vie, auquel rien ne résiste. »<sup>636</sup> On peut penser au Meursault de la scène finale qui, apaisé et comme vidé par sa grande colère, se réveille « avec des étoiles sur le visage. » (TRN, 1211) Il perçoit « des bruits de campagne, des odeurs de nuit » et ressent « la merveilleuse paix de cet été endormi ». Libéré, il s'ouvre à la « tendre indifférence du monde. » et ajoute : « De l'éprouver si pareil à moi, si fraternel enfin, j'ai senti que j'avais été heureux, et que je l'étais encore. » Il est alors dans l'accord parfait majeur, il est

<sup>635</sup> Clément ROSSET, *La Philosophie tragique*, op.cit., p.67

<sup>636</sup> *Ibid.*, p.68

l'harmonie. Mais Camus ajoute un dernier accord de dissonance, un accord qui provoque un effet de rupture et permet d'accéder au mystère de la vie – pour s'exprimer comme Clément Rosset dans ses œuvres de jeunesse.<sup>637</sup> Meursault ajoute en effet : « *Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine.* » (TRN, 1212) Meursault exemplifie l'état tragique évoqué par Rosset : « C'est lorsque nous sommes en état de *dissonance* que nous connaissons la joie et le sens de la vie, par l'intermédiaire de l'accord tragique qui implique la pleine possession de deux certitudes fondamentales, d'une part de *l'irresponsabilité de la chute* (c'est-à-dire la dissonance poussée au bout d'elle-même), et d'autre part de la *nécessité* de cette épouvante tragique pour que la vie ait un sens et que s'instaure le règne de l'homme. » Il ajoute : « Pour les musiciens : *ré, fa, la*, c'est l'harmonie, *si bémol*, c'est l'accord dissonant, c'est l'homme. »<sup>638</sup> C'est alors que l'homme peut avoir face au tragique de la reconnaissance : il en prend conscience, l'accepte ; il éprouve même de la gratitude. Il dépasse la tentation du singulier, de l'individuation et s'abandonne, avec joie et indifférence à l'indifférenciation, à la banalité, au « sans rythme » d'Antiphon. Pierre Sauvanet explique : « Ici se fait jour la première interprétation transversale de la notion de *rhuthmos* grec : si le rythme est, dans le système du monde de Leucippe et Démocrite, la première des trois différences de la matière et de ses atomes, n'est-il pas logique que la matière indifférenciée soit pour Antiphon ce qui est précisément « sans rythme » ? »<sup>639</sup> Le rythme est un leurre, une fiction, une construction de l'intellect. L'homme vit dans un monde dans lequel le multiple ne se résout jamais en unité parfaite si ce n'est dans la construction artificielle d'une œuvre d'art qui ne peut, en aucune façon, être une imitation du réel. Blanchot écrit : « Le rythme, tout en dégageant le multiple de l'unité se dérobe, tout en paraissant réglé et s'impose selon la règle, menace celle-ci cependant, car toujours il la dépasse par un retournement qui fait qu'étant en jeu ou à l'œuvre dans la mesure, il ne s'y mesure pas. »<sup>640</sup>

Ni rythme, ni temps, ni mouvement. La flèche, immobile, s'élançait, avec célérité, vers son but. Ulysse, de retour à Ithaque, a connu les marques du temps et la grâce de l'immortalité, le chant des sirènes, le charme de Calypso et la voix humaine de la jeune

<sup>637</sup> Clément ROSSET écrit notamment : « Harmonie + Dissonance = Accord tragique / Et nous voici arrivés au bord du mystère de la vie, là où tout impose le respect, dans le sanctuaire même du dieu ! », *Ibid.*, p.67

<sup>638</sup> *Ibid.*, p.69

<sup>639</sup> Pierre SAUVANET, *Le rythme grec*, *op.cit.*, p.57

<sup>640</sup> Maurice BLANCHOT, *L'écriture du désastre*, Gallimard, 1980, pp.173-174

Nausicaa. Il a connu les métamorphoses et la tentation de l'abandon. C'est un homme à la fois vieilli et fatigué qui affronte la dernière épreuve, celle de l'arc. Ce n'est pas un hasard si cette épreuve se déroule le jour de célébration d'Apollon.<sup>641</sup> La correspondance entre l'arc et la lyre est d'ailleurs clairement exploitée dans le texte homérique : « L'ingénieux Ulysse, / quand il eut soupesé et examiné le grand arc, / comme un homme qui connaît bien la cithare et le chant / avec aisance tend une corde sur la clef neuve, / ayant fixé à chaque bout le boyau de mouton tordu, / ainsi Ulysse sans la moindre peine tendit l'arc. / De la main droite il prit la corde, l'essaya: / elle rendit un beau son, pareil au cri de l'hirondelle. »<sup>642</sup> L'épisode harmonieux de la reconnaissance est ainsi souligné par une identification entre l'arc et la lyre et par la comparaison entre le son vibratoire de la corde tendue et le trille d'un oiseau. Cependant, cette douce maîtrise de l'instrument n'est pas signe de paix, comme c'est le cas chez Apollon qui apaise de son chant la cruauté des bêtes les plus féroces, mais présage la plus cruelle des vengeances. Le texte change alors de tonalité. L'effet de rupture suggère la surprise des prétendants et annonce les conséquences désastreuses de l'événement inattendu. Le châtement est entier. Ulysse refuse tout compromis, toute tergiversation. Son action est d'une extrême violence. Il massacre tous les prétendants.

Les détails accentuent l'effet de dissonance. Le premier touché est Antinoos : « Celui-ci s'apprêtait à lever une belle coupe [...] / Ulysse tira et le frappa de sa flèche à la gorge, / la pointe traversa de part en part la tendre nuque. / Il bascula, la coupe lui tomba des mains, / frappé d'un trait, un flot épais jaillit, par les narines, / de sang humain [...] » Puis c'est le tour d'Eurymaque dont la mort est évoquée avec une même précision à la fois prosaïque et sordide : « Ulysse en même temps lui décocha un trait, le toucha sous son sein, la flèche vive lui perça le foie. Sa main alors laissa tomber l'épée ; frappant la table de sa tête, / il s'abattit courbé en deux, faisant rouler les plats / et une double coupe ; il heurta la terre du front, dans la détresse, et des deux pieds ensemble culbuta un fauteuil [...] »<sup>643</sup> Harmonie et dissonance sont ainsi associés dans l'épisode conclusif de *L'Odyssée*. Le tragique se dévoile au cœur même de l'épique, car le tragique, en deçà ou au-delà des exploits guerriers, est la condition de l'homme. Et, comme le souligne Clément Rosset, l'homme tragique, dans son désabusement, ne se pose pas « la question "intellectuelle" sur la valeur de la vie. Sa question

<sup>641</sup> L'arc est l'un des attributs d'Apollon.

<sup>642</sup> *Odyssée, op.cit.*, p.181

<sup>643</sup> *Ibid.*, p.184



est : est-ce que je vaudrais la vie ? et non pas : la vie vaut-elle la peine d'être vécue ? »<sup>644</sup> C'est bien cette question que se pose Ulysse quand il dit aux prétendants : « [...] donnez-moi cet arc poli pour que j'éprouve / la vigueur de mes mains et sache si j'ai conservé / la force que j'avais jadis dans mon corps souple, / ou si ma vie errante et rude l'a déjà détruite ! »<sup>645</sup> C'est bien le tragique de la condition humaine dont il est ici question. De même, lorsqu'Ulysse prend l'arc dans ses mains, il l'examine et se demande si les vers n'ont pas rongé le bois. L'arc a résisté aux atteintes du temps, il est intact et l'homme, de même, retrouve sa force et sa vaillance en tendant la corde qu'aucun autre n'a pu tendre. Alors, il est débordant de vie, dionysiaque et tragique ; il est tout entier dans l'accomplissement de son destin d'homme qui parvient à la plénitude par l'errance et par la dissonance d'une violence sans fard. Ulysse vaut la vie et peut retrouver sa femme, son fils et son royaume.

Camus a bien perçu la dimension tragique du choix d'Ulysse lorsqu'il écrit, dans une première version d'un passage de *L'Homme révolté* : « *Le goût de la terre, les souvenirs de la chère Ithaque remplissent alors sa bouche. Il refuse l'immortalité, renonce au rêve et à l'impossible et prend à nouveau la mer. Il choisit contre la divinité, la patrie de chair, le lit d'une femme [...] Ulysse revient vers la terre où l'on meurt. La pensée frugale et ironique, la générosité de l'homme qui sait, le soutiendront. Athéna, de nouveau, lui apparaîtra dans Ithaque et le voici devant les prétendants, qui tend l'arc pour refaire ses preuves, conquérir ce qu'il possède déjà, la maigre moisson de ses champs, le bref amour de cette terre. À cette heure où naît enfin un homme, il faut laisser l'époque de ses fureurs adolescentes. L'arc est tendu, le faisceau des muscles se tord à la limite des forces, le bois noir crie d'un bout à l'autre, tandis que vibre la triple corde. Au sommet de la plus haute tension, va jaillir l'élan d'une droite flèche, du trait le plus dur et le plus libre.* » (E, 1662)

Ithaque, c'est le royaume de l'homme, royaume splendide et cruel, lumineux, flamboyant, fuligineux et dysphorique. C'est la joie dans le désespoir, la mort au cœur même

<sup>644</sup> Clément ROSSET, *La Philosophie tragique, op.cit.*, p.72 Camus passe à côté de cette approche du tragique puisque, justement, il débute *Le Mythe de Sisyphe* par cette question erronée selon ROSSET : « *Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux : c'est le suicide. Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie.* » (E, 99) Ce genre de question a plu à toute une génération de jeunes gens mais présente un intérêt philosophique ténu. Camus savait qu'il avait de bien meilleures intuitions dans l'écriture de fiction ou dans les essais lyriques. Il notait en effet dans ses *Carnets* : « *Si tu veux être philosophe, écris des romans.* » (C I, 23)

<sup>645</sup> *Odyssée, op.cit.*, p.177

de la vie, c'est la vaillance et l'errance sans fin, c'est la vaine recherche d'un sens qui se dérobe et s'estompe dans les limbes de la vanité intellectuelle.



# Sommaire

## tome 1

<b>Préambule : le fil d'Ariane.....</b>	<b>9</b>
<b>SALOMON.....</b>	<b>21</b>
POÉTIQUE DE L'INNOCENCE .....	23
POÉTIQUE DE L'ÉDIFICATION.....	115
POÉTIQUE DE L'AMBIGUÏTÉ.....	194
<b>ORPHÉE.....</b>	<b>235</b>
OUVERTURE.....	235
LA FLÛTE DE DIONYSOS.....	249
LA LYRE D'APOLLON.....	306
L'ARC D'ULYSSE.....	358
<b>Sommaire.....</b>	<b>411</b>

## tome 2

<b>ADAM.....</b>	<b>415</b>
TEMPS ET RÉCIT.....	415
MATIÈRE FICTIONNELLE.....	428
LE MAL.....	475
ÉPOPÉE ET MÉNIPPÉE .....	553
<b>Conclusion : l'homme labyrinthique.....</b>	<b>621</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>635</b>
À PROPOS DE CAMUS.....	635
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE.....	639
<b>Index général .....</b>	<b>649</b>
<b>Table .....</b>	<b>657</b>



UNIVERSITÉ MICHEL DE MONTAIGNE - BORDEAUX III

École doctorale : Montaigne Humanités

Sylvie Gomez

**THÈSE**

pour obtenir le grade de  
docteur ès lettres de l'Université Bordeaux III

**LA POLYPHONIE DANS L'ŒUVRE DE CAMUS :**  
DE L'UNITÉ ONTOLOGIQUE  
À LA FRACTURE DISCURSIVE

TOME 2

Jury :

Mme Martine MATHIEU-JOB

M. Jeanyves GUÉRIN

M. Michel JARRETY

M. Dominique RABATÉ, directeur





## ADAM

« *C'en est fait de l'innocence et de la lumière grecques. Nous entrons dans le monde du péché et de la culpabilité généralisée.* » (E, 1221)

### TEMPS ET RÉCIT

#### **L'homme et le temps**

Si la conscience politique de Camus s'incarne en Salomon, le chant d'Orphée lui résonne au-delà de toute morale. C'est le chant nietzschéen d'une innocence vertigineuse et créatrice, c'est une musique des temps immémoriaux, un éclat scintillant, une vitalité dionysiaque que l'art apollinien inscrit dans une exigence formelle. C'est une fulgurance vers un au-delà du bien et du mal. Pourtant, le mal taraude la conscience humaine, érode et ternit l'éclatante cristallisation orphique. Le judéo-christianisme éloigne dans un passé incertain la voix envoûtante d'Orphée. Dès son mémoire sur Plotin et saint Augustin, avant même d'avoir expérimenté dans sa vie et dans son œuvre les divergences éthiques et esthétiques entre la nécessité de construire le temple et le désir irrépressible de célébrer la beauté d'être au monde, Camus découvre, dans l'émergence du christianisme, un nouvel univers, celui de la faute originelle et de la culpabilité. Adam commet le péché originel. Il est chassé du paradis terrestre. Plus tard, Caïn tue son frère le berger. Le temps d'éternité, d'innocence, de bonheur fusionnel prend fin et laisse place au temps de l'homme, temps linéaire et temps de labeur, temps de culpabilité.<sup>646</sup>

J'explore ce temps adamique comme un temps du premier homme qui contient l'humanité dans sa force tellurique et sa faiblesse constitutive. Adam, dans sa chair née de la glaise informe, accueille le destin des hommes à venir. Chassé du paradis et de l'éternité, il inscrit l'homme dans la finitude du temps humain et dans l'espace dysphorique d'un univers infini. Désormais l'homme, stigmatisé par l'errance, poursuit un rêve sans fin, s'interroge tragiquement sur son destin. À l'instar de Don Quichotte ou de l'arpenteur du Château, il

<sup>646</sup> Le temps hébraïque et le temps hellénique s'opposent : « [...] *les Grecs*, écrit Camus dans son mémoire, *croyaient encore à un monde cyclique, éternel et nécessaire, qui ne pouvait s'accompagner d'une création ex nihilo et partant d'une fin du monde.* » (E, 1226)



cherche à résoudre une énigme qu'il devine indéchiffrable et vaine. Ricœur met en parallèle l'émergence du récit et le questionnement existentiel sur le temps : « "Qu'est-ce donc que le temps ? demande Augustin. Si personne ne me pose la question, je sais, si quelqu'un pose la question et que je veux l'expliquer, je ne sais plus." C'est dans la capacité de la fiction de refigurer cette expérience temporelle en proie aux apories de la spéculation philosophique que réside la fonction référentielle de l'intrigue. »<sup>647</sup> Le temps humain naît de la faute originelle et s'actualise dans le récit qui, en retour, n'est « significatif que dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle. »<sup>648</sup> La fiction romanesque pourrait bien être un lieu privilégié de ce temps adamique, de cet univers de l'homme écartelé entre la tentation de l'idéalisme et la force de la contingence. Ainsi, le premier homme, inaugurant le temps humain, permettrait l'émergence du récit.

La réflexion sur le temps est donc inaugurale. Augustin distingue trois temps : « le récit du passé, c'est la mémoire, le présent du présent, c'est la vision [...], le présent du futur, c'est l'attente. »<sup>649</sup> Camus, dans le présent du futur, s'active à la construction du temple de Salomon, contribue à l'histoire de son temps. La vision du présent du présent laisse place au chant orphique tandis que le récit du passé, la mémoire s'actualise dans le récit. Le temps s'appréhende par le Verbe, s'inscrit dans l'espace de la narrativité. Augustin, pour appréhender l'énigme du temps, s'appuie sur la récitation d'un vers par cœur. Dire un vers dans lequel se succèdent quatre brèves et quatre longues suppose à la fois la mémoire de ce qui a été dit, la présence à ce qui est énoncé et l'anticipation de ce qui n'est pas encore dit. Ricœur explique que ce fragile exemple du *canticus* récité par cœur « devient soudain [...] un paradigme puissant pour d'autres actions dans lesquelles l'âme en se tendant souffre de distension : "Ce qui se produit pour le chant tout entier se produit pour chacune des syllabes ; cela se produit pour une action plus ample (*in actione logore*), dont le chant n'est peut-être qu'une petite partie ; cela se produit pour la vie entière de l'homme, dont les parties sont toutes les actions (*actiones*) de l'homme ; cela se produit pour la série entière des siècles vécus par les enfants des hommes, dont les parties sont toutes les parties des hommes." (28, 38) Tout l'empire du

---

<sup>647</sup> Paul RICŒUR, *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique*, Éditions du Seuil, 1983, p.12

<sup>648</sup> *Ibid.*, p.17

<sup>649</sup> *Ibid.*, p.33

narratif est ici virtuellement déployé : depuis le simple poème en passant par l'histoire d'une vie entière, jusqu'à l'histoire universelle. »<sup>650</sup>

Le temps est le signe du transitoire et de la dissolution. Il marque l'éparpillement, l'absence d'unité face aux notions divines d'éternel et d'absolu. C'est la tristesse du fini, la temporalité comme dissolution. Ricœur cite le commentaire du père Stanislas Boros sur la pensée augustinienne : « à la temporalité comme "dissolution" se rattachent des images de mise en ruine, d'évanouissement, d'enlèvement progressif, de fin non rassasiée, de dispersion, d'altération, de copieuse indigence ; de la temporalité comme "agonie" relèvent les images de marche à la mort, de maladie, de fragilité, de guerre intestine, de captivité dans les larmes, de vieillissement, de stérilité ; la temporalité comme "bannissement" regroupe les images de tribulation, d'exil, de vulnérabilité, d'errance, de nostalgie, de désir vain ; enfin le thème de la "nuit" gouverne les images de cécité, d'obscurité, d'opacité. »<sup>651</sup> Cette approche dysphorique de la temporalité évoque l'*incipit* du *Mythe de Sisyphe* dans lequel Camus pose la notion d'absurdité : « [...] dans un univers privé d'illusions et de lumières, l'homme se sent un étranger. Cet exil est sans recours puisqu'il est privé des souvenirs d'une patrie perdue ou de l'espoir d'une terre promise. Ce divorce entre l'homme sa vie, l'acteur et son décor, c'est probablement le sentiment de l'absurdité. » (E, 101) L'étai divin se dérobe, l'idéal vacille et l'homme s'effondre. Camus rappelle la pensée de Jaspers qui, « révélant l'impossibilité de constituer le monde en unité s'écrie : "Cette limitation me conduit à moi-même, là où je ne me retire plus derrière un point de vue objectif que je ne fais que représenter, là où ni moi-même ni l'existence d'autrui ne peut plus devenir objet pour moi." » (E, 103-104) Ces lieux « déserts et sans eau » sont les lieux où « la pensée arrive à ses confins. » (*Ibid.*) Chez Augustin, la recherche sur le temps repose sur une acceptation de l'idée d'éternité. La vox humaine peut se superposer au Verbe divin et le temps de l'homme s'approfondit dans l'amour de Dieu, trouve réconfort et unité. Camus, plus jaspérien, place sa pensée aux confins désertiques où l'homme, face à lui-même ne trouve désormais que dissolution et éparpillement. « Cette nostalgie d'unité, cet appétit d'absolu illustre le mouvement essentiel du drame humain. » (E, 110) Pourtant, cet éclatement de l'unité du monde et de l'homme n'est pas une aporie mais la source d'une réflexion féconde : « Tant que l'esprit se tait dans le monde immobile de ses espoirs,

<sup>650</sup> *Ibid.*, p.49

<sup>651</sup> *Ibid.*, p.62

*tout se reflète et s'ordonne dans l'unité de la nostalgie. Mais à son premier mouvement, ce monde se fêle et s'écroule : une infinité d'éclats miroitants s'offrent à la connaissance.* » (E, 111) C'est un commencement, l'amorce d'une recherche sans fin. Ce désir éperdu de connaissance, de clarté est, face à l'irrationnel du monde, le point d'ancrage de l'absurde. L'homme est tragique par le déchirement intérieur ; il habite « *cet univers indicible où règnent la contradiction, l'antinomie, l'angoisse et l'impuissance.* » (E, 114) Camus refuse la philosophie de Kierkegaard qui supprime la nostalgie et celle de Husserl qui rassemble l'univers. Il s'agit pour lui de vivre et de penser avec ces déchirements, de demeurer sur « *l'arête vertigineuse* » (E, 135) qui précède le saut dans le réconfort d'un dieu, d'une idéologie ou d'une sacralisation de la raison. Il s'agit de maintenir intacte l'activité de l'homme face à la réalité d'une temporalité précaire. Camus, dans l'amorce du chapitre consacré à « L'homme absurde » fait entendre, comme en écho proleptique, la voix de Goethe : « *Mon champ, c'est le temps* » annonce le poète allemand. Camus ajoute : « *Voilà bien la parole absurde. Qu'est-ce en effet que l'homme absurde ? Celui qui, sans le nier, ne fait rien pour l'éternel. [...] Il poursuit son aventure dans le temps de sa vie.* » (E, 149) Dans l'exergue programmatique du *Mythe de Sisyphe*, Camus a déjà donné le ton de son essai en citant Pindare : « *Ô mon âme, n'aspire pas à la vie immortelle, mais épuise le champ du possible.* » (E, 93) Il reprend l'épithaphe du « Cimetière marin » de Valéry<sup>652</sup> qui inscrit au début de son célèbre poème les vers de Pindare et revivifie ainsi la méditation valérienne sur la confrontation entre la conscience et l'existence, la tentation de la mort, le choix de la vie. La pensée camusienne paraît proche de celle de Valéry. On y trouve la même exigence réflexive qui s'inscrit dans le réel d'un corps marqué par la beauté des paysages méditerranéens en

<sup>652</sup> VALÉRY, *Œuvres*, tome 1, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie par Jean HYTIER, 1957 L'épigramme de PINDARE, extrait de la troisième *Pythique* n'apparaît pas chez VALÉRY lors de la première publication du poème à la N. R. F. en juillet mais dans la plaquette publiée en août chez Émile-Paul, ainsi que le fait remarquer Michel JARRETY dans l'ouvrage qu'il consacre à Valéry publié chez Fayard en 2008. Pour en saisir la force, il faut rappeler le contexte du passage. On peut lire au vers 108 : « Il faut regarder à nos pieds » et se souvenir que les Grecs, depuis Hésiode, ne font pas de l'espoir une valeur mais un leurre. Ils sont très différents des Romains et des Juifs à cet égard. On peut rappeler également que le verbe à l'impératif, « épuise » pourrait être littéralement traduit par « écope, puise », désignant ainsi l'action d'un marin à fond de cale. Ainsi l'image renvoie au bas, à l'inverse de tout ce qui peut attirer vers le haut et vers la perte comme c'est le cas pour Icare ou Bellérophon. Ce vers rappelle donc ce qui est réalisable dans le champ de l'immanence et pourrait être traduit plus littéralement de la façon suivante : « Ne va pas, mon âme, viser à une vie d'immortel mais puise tes moyens d'action dans ce qui est ici ». On retrouve ainsi le choix d'Ulysse qui renonce à l'immortalité pour honorer sa vie d'homme qui exemplifie chez Camus une position esthétique et ontologique qui induit à la fois un lyrisme incarné, un ancrage lucide dans la concrétude et une volonté d'agir sur le monde. Je tiens cette lecture précise du vers de PINDARE d'un ami helléniste, Frédéric PICCO, qui a bien voulu me faire partager son érudition. Je l'en remercie.

même temps que par la précarité consubstantielle à cette enivrante et incontournable incarnation. Le désir de s'inscrire dans le présent, de choisir l'action prend la forme rythmique du décasyllabe chez le poète. Le vers « Le vent se lève, il faut tenter de vivre » pourrait être placé en exergue de bon nombre d'œuvres camusiennes et on ne peut que s'étonner de l'absence de toute référence à Valéry chez Camus.

### ***L'émergence du péché dans la culture hébraïque***

La faute semble donc ouvrir un horizon vertigineux où l'homme a rendez-vous avec lui-même et avec ses semblables. Désormais, l'histoire des hommes est marquée du double sceau du meurtre et d'une déréliction désirée et assumée. À la fin de l'année 1940, Camus écrit dans ses *Carnets* : « *Les fils de Caïn – au naturel. Le père spectateur du meurtre d'Abel et qui n'empêche rien. Mais Caïn grandit en souffrance et en force. Le père offre le pardon que Caïn refuse : "Je ne veux plus regarder ta face."* » (C I, 220) Jacques Ellul explique que le meurtre de Caïn peut être considéré comme le début de l'histoire. Après avoir tué son frère, Caïn devient errant et vagabond, il n'a ni lieu, ni ami. Par le meurtre, il brise l'harmonie, le lien avec Dieu, la sérénité innocente. Ellul explique : « Jusqu'ici, seule la protection de Dieu permet de vivre et cette protection s'exprime par une certaine stabilité, une certaine familiarité, au sens propre, avec les hommes et la nature. Caïn a brisé cette sérénité par le meurtre. Il introduit l'insécurité, le goût du sang, la vengeance. Et, comme toujours, la condamnation prononcée par Dieu n'est que la suite implacable de l'acte de Caïn. Il a brisé la parenté du monde et des hommes, il sera donc, nécessairement, errant et vagabond. Il n'aura plus de protection naturelle, et comme Caïn l'exprime très bien lui-même : "Quiconque me trouvera me tuera." C'est là en effet exactement, la conséquence de cette errance. Caïn n'a plus de lieu, ni humain ni géographique, parce que le meurtre détruit le lieu. »<sup>653</sup> Ne pouvant supporter la condition d'errance, il décide de s'enraciner et fonde la première ville dans l'incroyance d'un Dieu qui pourtant, paradoxalement, le protège.<sup>654</sup> Il s'installe donc en pays de

<sup>653</sup> Jacques ELLUL, *Sans feu ni lieu, signification biblique de la grande ville*, Éditions de La Table Ronde, Paris, 2003, pp.26-27 Le meurtre de l'Arabe sur la plage brise une harmonie, oblige l'homme à renoncer à un lieu où il avait été heureux.

<sup>654</sup> Lorsque Caïn se plaint de la sévérité du châtement divin disant à Dieu : « Vois ! Tu me bannis aujourd'hui du sol fertile, je devrai me cacher loin de ta face et je serai un errant parcourant la terre : mais le premier venu me tuera ! » Dieu répond : « Aussi bien, si quelqu'un tue Caïn, on le vengera sept fois » « et Yahvé mit un signe sur Caïn afin que le premier venu ne le frappât point. Caïn se retira de la présence de Yahvé et séjourna en pays de Nod, à l'orient d'Eden. » *La Genèse*, 4, 14-16

*Nod*, ce qui, en hébreu, signifie pays de l'errance. Le pays est inconnu des historiens, mais son nom rappelle l'épithète donné à Caïn, « errant », *nad*, au pays de *Nod*. Cette incohérence peut être le signe d'un déséquilibre irrémédiable. Caïn est en quête mais ignore l'objet de sa quête. L'humanité est en germe dans cette parabole. L'homme a tué, par jalousie – Dieu a agréé l'offrande d'Abel et pas celle de Caïn – le nomade paisible, l'ami des arbres et des animaux. Il devient un errant bâtisseur d'une ville refuge. Il est un quêteur d'impossible, un homme sans Dieu. De nouveau, l'homme est chassé du paradis de l'innocence. Il poursuit un chemin vers une impossible éternité : fonder une ville à laquelle il donne le nom de son fils, Henod, est pour lui « le signe matériel de sa sécurité ». <sup>655</sup> De même Ellul explique que si le monde était pénible après la chute d'Adam, il n'était pas encore marqué par le meurtre. « La ville est la conséquence directe du meurtre de Caïn . » <sup>656</sup> Il prend sa destinée en main, il commence un nouveau monde – Hénoc signifie « commencement ». « Caïn commence [...]. Et de même que l'histoire commence avec le meurtre d'Abel, de même la civilisation commence par la ville et tout ce qu'elle représente. Camus, en mars 41, dans ses *Carnets* juxtapose de façon étonnante la figure de Caïn et la ville d'Oran : « *À propos d'Oran. Écrire une biographie insignifiante et absurde. À propos de Caïn, l'insignifiant inconnu qui a sculpté les insignifiants lions de la place d'Armes.* » (C I, 226) Avant le meurtre, il n'y a pas d'histoire pour nous, car nous ne pouvons reconstruire, dans ses très grandes lignes, la préhistoire qu'au moyen de témoignages laissés par la mort. C'est l'ossement de celui qui est mort qui nous livre la matière de sa vie. Avant la mort, il n'y a pour nous aucun moyen de connaître l'histoire, et la mort qui résulte de la chute s'inscrit pour la première fois dans le meurtre. [...] Le paradis devient une légende et la création un mythe » <sup>657</sup> Dans « La révolte métaphysique », Camus interprète le meurtre de Caïn comme la première révolte contre l'arbitraire : « [...] *la révolte ne s'adresse qu'à une divinité cruelle et capricieuse, celle qui réfère, sans motif convaincant, le sacrifice d'Abel à celui de Caïn et qui, par là, provoque le premier meurtre.* » (E, 445) La révolte, c'est un acte à la mesure de l'homme, le creuset de l'humaine condition.

Cette double lecture du péché originel d'Adam et du meurtre de Caïn comme amorce du temps historique est, dans l'univers du Christianisme, réactivée par le principe de l'incarnation et de la mort de Jésus. Le Christ fait homme meurt sur la croix et annonce le

---

<sup>655</sup> Jacques ELLUL, *op.cit.*, p.33

<sup>656</sup> *Ibid.*

<sup>657</sup> *Ibid.*

jugement dernier comme terme ultime. Camus écrit dans ses *Carnets* : « *Dans le Christ finit la mort qui dans Adam commença.* » (C III, 273) Il instaure donc, ainsi que l'explique Mircea Eliade dans *Le Mythe de l'éternel retour*, la fin du temps cyclique et l'origine du temps linéaire. Dans les sociétés archétypales en effet, l'homme ne se vivait comme "réel" que dans un schéma de répétition, dans un renouvellement de faits archétypaux, paradigmatiques. Cette référence implicite à un parangon sans cesse reproduit conduit Mircea Eliade à considérer Platon comme le philosophe de l'homme archaïque du fait de sa référence à l'idéalité qui sert de modèle éternel.<sup>658</sup> « En un mot, écrit le philosophe roumain, le refus de l'homme archaïque de s'accepter comme être historique, son refus d'accorder une valeur à la "mémoire" et par suite aux événements inhabituels (c'est-à-dire sans modèle archétypal) qui constitue en fait la durée concrète. En dernière instance, nous déchiffrons dans tous ces rites et toutes ces attitudes la *volonté de dévalorisation du temps.* »<sup>659</sup> Camus, au début de son mémoire sur Plotin et saint Augustin, rappelle que « *les Grecs croyaient encore à un temps cyclique, éternel, nécessaire [et] ne pouvaient s'accommoder d'une création "ex nihilo" et partant d'une fin du monde.* » (E, 1226) Mircea Eliade a une approche identique lorsqu'il écrit : « De même que les Grecs, dans le mythe de l'éternel retour, cherchaient à satisfaire leur soif métaphysique de l'"ontique" et du statique (car, du point de vue de l'infini, le devenir des choses qui reviennent sans cesse dans le même état est par suite implicitement annulé et on peut même affirmer que "le monde reste sur place"), de même le "primitif", en conférant au temps une direction cyclique, annule son irréversibilité ? »<sup>660</sup> L'Ancien et le Nouveau Testament inscrivent l'homme dans l'histoire : « *La philosophie de l'histoire, écrit Camus, notion étrangère à un esprit grec, est une invention judaïque. Les problèmes métaphysiques s'incarnent dans le temps et le monde n'est que le symbole charnel de cet effort de l'homme vers Dieu.* » (E, 1236)

Dans le christianisme, l'histoire commence donc avec le péché originel, le meurtre d'Abel et se concrétise dans l'incarnation du Christ qui a pour finalité de rédimer les hommes marqués par le mal. Mircea Eliade montre très clairement l'émergence d'un temps linéaire dans la tradition de l'Ancien et du Nouveau Testament. Il cite Puech, philosophe qui a écrit sur la Gnose et le temps : « Une ligne droite trace la marche de l'humanité depuis la chute initiale

<sup>658</sup> Mircea ELIADE, *Le Mythe de l'éternel retour*, Gallimard, Folio, 1969, pp.48 et suivantes

<sup>659</sup> *Ibid.*, p.103

<sup>660</sup> *Ibid.*, p.107

jusqu'à la Rédemption finale. Et le sens de cette histoire est unique. En effet, comme y insistent le chapitre IX de l'*Épître aux Hébreux* et le *Prima Pétri* III, 18, le Christ n'est mort pour nos péchés qu'une fois, une fois pour toutes (*hapax ephapax, semel*) ; ce n'est pas un événement réitérable, qui puisse se reproduire à plusieurs reprises (*pollakis*). Le déroulement de l'histoire est ainsi commandé et orienté par un fait unique, radicalement singulier. Et, par la suite, le destin de l'humanité toute entière, de même que la destinée particulière à chacun d'entre nous, se jouent, eux aussi, en une seule fois, une fois pour toutes, dans un temps concret et irremplaçable qui est celui de l'histoire et de la vie. »<sup>661</sup> Et de conclure, dans une tonalité dysphorique : « [...] le christianisme s'avère sans conteste la religion de l'"homme déchu" : et cela dans la mesure où l'homme moderne est irrémédiablement intégré à l'*histoire* et au *progrès* et où l'histoire et le progrès sont une chute impliquant l'un et l'autre l'abandon définitif du paradis des archétypes et de la répétition. »<sup>662</sup>

Goldstain, dans un article consacré à l'étude des relations entre Camus et la Bible, écrit, dans *La Revue des Lettres modernes* : « Philosophe de la douleur humaine, [le Christ] ne pouvait pas ne pas obtenir une place privilégiée dans son œuvre. Au chapitre I de son mémoire pour le Diplôme d'Études Supérieures, on saisit très bien l'importance primordiale que prend à ses yeux la doctrine d'un évangile tout entier centré sur la personne d'un "Dieu prenant à son compte le péché et la misère de l'homme, l'humilité et les humiliations présentées comme autant de symboles de la Rédemption." »<sup>663</sup> Le personnage du Christ est récurrent dans l'œuvre de Camus : dans un passage de *L'Homme révolté*, il rappelle notamment l'importance de la nuit du Golgotha : « *Le Christ est venu résoudre deux problèmes principaux, le mal et la mort, qui sont précisément les problèmes des révoltés. Sa solution a consisté d'abord à les prendre en charge. Le dieu homme souffre aussi, avec patience. Le mal ni la mort ne lui sont absolument imputables, puisqu'il est déchiré et meurt. La nuit du Golgotha n'a autant d'importance dans l'histoire des hommes que parce que ces ténèbres la divinité, abandonnant ostensiblement ses privilèges traditionnels, a vécu jusqu'au bout, désespoir inclus, l'angoisse de la mort. On s'explique ainsi le Lama sabactani et le doute affreux du Christ à l'agonie. L'agonie serait légère si elle était soutenue par l'espoir éternel. Pour que le dieu soit un homme, il faut qu'il désespère.* » (E, 444) Le Christ, en cette

---

<sup>661</sup> Cité par Mircea ELIADE, *op.cit.*, pp.160-161

<sup>662</sup> *Ibid.*, pp.181-182

<sup>663</sup> J. GOLDSTAIN, RLM, 4, 107

dernière nuit, porte la dérégulation humaine. « *L'immense détresse est trop lourde à porter. Ce sont nos nuits de Gethsémani.* » écrit Camus dans *Le Mythe de Sisyphe*. Cette souffrance humaine émeut Camus qui fait dire à Clémence : « *Et lui n'était pas surhumain mais vous pouvez m'en croire. Il a crié son angoisse et c'est pourquoi je l'aime, mon ami, qui est mort sans savoir.* » (TRN, 1534)

Camus est donc une nouvelle fois tendu entre des aspirations contraires. Sa passion pour la civilisation grecque le conduit vers une approche cyclique du temps, vers une innocence d'homme dont le reflet miroite sur le fronton doré des temples.<sup>664</sup> Il célèbre alors la force de l'homme, son courage, ses valeurs viriles. Il fait de lui un bâtisseur, un conquérant, un explorateur, un Ulysse infatigable qui a foi en lui et en ses compagnons. Mais, marqué par l'inquiétude de la mort et de la maladie, par la notion tenace du péché originel, il inscrit sa pensée dans un christianisme désespéré. Il explore l'âme humaine dans ses vicissitudes, ses tourments. Il visite les bas-fonds et s'abandonne au cynisme. Du point de vue générique, cette tension s'actualise dans une esthétique double, dans un projet hybride qui oscille entre le souffle épique et le rire ménippéen. La matière fictionnelle, inscrite dans le temps linéaire, fait revivre un passé heureux dans un contexte de grande misère sociale. Mais au cœur de l'homme gît le sentiment de culpabilité. Le mal s'actualise dans le meurtre et la folie de l'histoire des hommes. Camus garde cependant les yeux ouverts et refuse le désespoir. L'homme peut être rédimé. C'est l'une des missions de l'artiste, résister à la tentation du cynisme outrancier, de la solitude inféconde, partager la communauté des hommes en portant leurs voix. Michel Jarrety conduit une réflexion sur la morale dans l'écriture de Camus et affirme notamment : « [...] la révolte semble asseoir sur la rigueur de l'analyse l'exigence d'une communauté qui en réalité apparaît chez Camus comme un *sentiment* antérieur, peut-être fondateur de toute sa personnalité intellectuelle, et qu'il s'agit alors de théoriquement *retrouver* plutôt que véritablement construire. Car il n'est que de lire les premiers *Carnets* pour percevoir combien l'exigence communautaire, très tôt, put s'avérer déterminante – et ceci en particulier dès 1937 : "La civilisation ne réside pas dans un degré plus ou moins haut

<sup>664</sup> « Rien n'est mal de ce qui est conforme à la nature » écrit MARC-AURÈLE, cité par Olivier ABEL, *Dictionnaire de philosophie*, Larousse, 2003, p.636



**« L'indifférence clairvoyante »**

L'audace lucide face au vertige de l'absurde trouve un élan dans la création. L'œuvre d'art est alors considérée comme l'accomplissement heureux de l'intelligence en action, la matérialisation d'une pensée sans compromis. Elle naît dans la fièvre d'un « *délire ordonné* ». (E, 173) À cet égard, Camus est aristotélien dans la mesure où l'acte créatif est triomphe de la concordance sur la discordance – le *muthos* est, en effet, agencement des faits. Ricœur explique que cette « concordance est caractérisée par trois traits : complétude, totalité, étendue appropriée. » Il ajoute : « notre thèse est que la tragédie consiste en la représentation d'une action menée jusqu'à son terme (*téléias*), qui forme un tout (*holès*) et a une certaine étendue (*mégéthos*) ». <sup>665</sup> Ce qui importe à Aristote, c'est la notion de « tout » (*holos*). Un « tout » est ce qui a un commencement, un milieu et une fin. Les notions de contour et de limite sont aussi consubstantielles à la notion d'intrigue qui, par la logique de l'enchaînement des faits et par l'exclusion de toute incohérence ou suite inopinée d'événements inutiles, accède à une sorte d'universalité. Le questionnement inquiet d'Augustin sur le temps humain est éludé chez Aristote qui l'inscrit d'emblée dans l'approche du *muthos*. Camus se montre aristotélien dans son appréhension du roman comme reconstitution d'une temporalité ordonnée. Observant les hommes, il constate : « *Leurs actes leur échappe dans d'autres actes, reviennent les juger sous des visages inattendus, fuient comme l'eau de Tantale vers une embouchure encore ignorée. Connaître l'embouchure, dominer le cours du fleuve, saisir enfin la vie comme destin, voilà la vraie nostalgie [...]*. » (E, 664) Or cette connaissance plénière d'un destin n'est possible qu'à l'instant de la mort qui ne révèle en fin de comptes, que l'incomplétude, l'inachèvement. Le besoin d'appréhender le destin dans une durée qui constitue un tout se réalise dans l'attrait des hommes pour l'univers romanesque. Le roman donne à l'homme l'unité qui lui manque : « [...] *l'homme a l'idée d'un monde meilleur que celui-ci. Mais meilleur ne veut pas dire différent, meilleur veut dire unifié.* » (E, 666) Plus aristotélien encore, Camus avait écrit, dans une version antérieure, à la place d'« unifié », « *conséquent et un* ». (E, 1651) Ce besoin d'unité traduit le souci métaphysique de l'homme d'être inscrit dans un destin : « *qu'est-ce que le roman, en effet, sinon cet univers où l'action trouve sa forme, où*

---

<sup>665</sup> Paul RICŒUR, *op.cit.*, p.80 Le philosophe rapproche, sans affirmer a priori, la pertinence de la tragédie telle qu'ARISTOTE l'aborde du récit narratif. Il précise en effet : « La question qui ne nous abandonnera pas jusqu'à la fin de cet ouvrage est de savoir si le paradigme d'ordre, caractéristique de la tragédie est susceptible d'extension et de transformation, au point de pouvoir s'appliquer à l'ensemble du narratif. », *Ibid.*, p.79

*les mots de la fin sont prononcés, les êtres livrés aux êtres, où toute vie prend le visage du destin.* » (E, 666)<sup>666</sup>

Est-ce à dire que la finalité du romancier est de restituer une unité illusoire ? Comment peut-il transcrire un destin ? L'artiste, comme l'homme, est dans la *mimésis*. « *Tous s'essaient à mimer*, écrit Camus dans *Le Mythe de Sisyphe*, *à répéter et à recréer la réalité qui est la leur. Nous finissons toujours par avoir le visage de nos vérités. L'existence tout entière, pour un homme détourné de l'essentiel, n'est qu'un mime démesuré sous le masque de l'absurde.* » Et d'ajouter, sous une forme aphoristique : « *La création, c'est le grand mime.* » (E, 174) La littérature romanesque n'a pas pour finalité d'expliquer, ni de résoudre mais de donner à voir, de décrire, d'éprouver. D'où l'attrait de Camus pour le roman américain qui appréhende l'homme de l'extérieur : « *Le roman américain prétend trouver son unité en réduisant l'homme, soit à l'élémentaire, soit à ses réactions extérieures et à son comportement. Il ne choisit pas un comportement ou une passion dont il donnera une image privilégiée, comme dans nos romans classiques. Il refuse l'analyse, la recherche d'un ressort psychologique fondamental qui expliquerait et résumerait la conduite d'un personnage. C'est pourquoi l'unité de ce roman n'est qu'une unité d'éclairage. Sa technique consiste à décrire les hommes de l'extérieur, dans les plus indifférents de leurs gestes, à reproduire sans commentaires les discours jusque dans leurs répétitions [...]* » (E, 668)

Cependant, ni la *mimésis* aristotélicienne ni le roman américain ne saurait être une reproduction fidèle, exacte et précise de la réalité. Ricœur explique, dans sa présentation de la *Poétique* d'Aristote qu'il ne faut pas entendre le mot *mimésis* comme une opération visant à proposer « un redoublement de présence »<sup>667</sup> mais comme une « coupure qui ouvre l'espace de fiction. L'artisan des mots ne produit pas des choses, mais seulement des quasi-choses, il invente du comme-si. En ce sens, le terme aristotélicien de *mimésis* est l'emblème de ce décrochage qui, pour employer un vocabulaire qui est aujourd'hui le nôtre, instaure la littérarité de l'œuvre littéraire. »<sup>668</sup> L'œuvre d'art peut aussi apparaître comme une métonymie. C'est la figure que propose Dominique Rabaté dans *Le Chaudron fêlé* : « [...] je désignerai

<sup>666</sup> Au sujet de PROUST, Camus écrit : « *Le plus sûr défi qu'une œuvre de cette sorte puisse porter à la création est de se présenter comme un tout, un monde clos et unifié.* » (E, 670) C'est en effet un défi car, ajoute Camus : « *La grandeur réelle de Proust est d'avoir écrit Le Temps retrouvé, qui rassemble un monde dispersé et lui donne une signification au niveau du déchirement.* » (*Ibid.*)

<sup>667</sup> Paul RICŒUR, *op.cit.*, p.93

<sup>668</sup> *Ibid.*

plutôt par "métonymie" une archi-figure qui combine deux traits : premièrement, la possibilité figurale de désigner allusivement le tout par la partie (et je serai donc plutôt du côté de la synecdoque), la possibilité d'un fragment du monde appelle le tout par un mécanisme de contiguïté. Cette capacité figurale est évidemment essentielle pour qu'une partie de la représentation du monde puisse donner l'illusion d'un monde représenté en totalité. Le deuxième trait est lié à la définition qu'a pu en proposer Roman Jakobson : il s'agit alors d'envisager cette archi-figure comme l'exploitation même de la continuité de l'axe syntagmatique. La métonymie est alors intrinsèquement liée au déroulement du discours : le trajet virtuellement infini d'un mot à un autre par substitution continue. »<sup>669</sup> Camus, dans une réflexion critique sur le roman constate quant à lui qu'« *il est bien évident que ce monde romanesque ne vise pas à la reproduction pure et simple de la réalité, mais à la stylisation la plus arbitraire. Il naît d'une mutilation, et d'une mutilation volontaire opérée sur le réel. L'unité ainsi obtenue est une unité dégradée, un nivellement des hommes et du monde.* » (E, 669) La mutilation du réel peut se faire au profit d'instantanés privilégiés comme c'est le cas chez Proust dont le monde est tout entier mémoire d'instantanés consacrés – à la différence du roman américain qui est absence de mémoire. À propos du monde de Proust, Camus écrit : « *Il s'agit [...] de la plus difficile et de la plus exigeante des mémoires, celle qui refuse la dispersion du monde tel qu'il est et qui tire d'un parfum retrouvé le secret d'un nouvel et ancien univers. Proust choisit la vie intérieure et, dans la vie intérieure, ce qui est plus intérieur qu'elle-même, contre ce qui dans le réel s'oublie, c'est-à-dire le machinal, le monde aveugle. Mais de ce refus du réel, il ne tire pas la négation du réel [...] Il réunit [...] dans une unité supérieure, le souvenir perdu et la sensation présente, le pied qui se tord et les jours heureux d'autrefois.* » (E, 670) C'est donc à partir du détail, que l'artiste peut reconstituer un monde. Dans *Le Chaudron fêlé*, Proust sert d'illustration à cette conception du roman comme métonymie : « Le même enchantement métonymique règne aussi chez Proust. On sait que, dans *À la recherche du temps perdu*, "tout Combray" renaît grâce à une simple madeleine trempée dans du thé. D'une façon plus générale, et pour chaque moment de cet immense texte, l'écriture proustienne tient à ce pouvoir d'expansion indéfinie que chaque détail du monde réel, fût-il le plus infime, peut déclencher. »<sup>670</sup>

---

<sup>669</sup> Dominique RABATÉ, *Le Chaudron fêlé*, José Corti, 2006, p.47

<sup>670</sup> *Ibid.*, p.50

Faisant œuvre de critique littéraire, l'auteur explore les arcanes de sa propre création. La nostalgie du passé, les joies de l'homme dont les traits s'affirment sur le visage de l'enfant, la dureté de la misère, la splendeur de la liberté, la force muette d'un amour douloureux, tout est appelé à devenir matière fictionnelle. L'homme, dans l'effroi du transitoire, n'a de cesse de vouloir durer : « *Nous désirons que l'amour dure et il ne dure pas [...]. Peut-être, dans cet insatiable besoin de durer, comprendrions-nous mieux la souffrance terrestre, si nous la savions éternelle. Il semble que les grandes âmes, parfois, soient moins épouvantées par la douleur que par le fait qu'elles ne durent pas.* » (E, 664) La mélancolie de Proust, « *revenir sur les lieux du bonheur et de la jeunesse* », contempler « *les jeunes filles en fleurs* », rire et jacasser éternellement devant la mer et perdre « *le droit de les aimer comme celles qu'il a aimées perdent le droit de l'être.* » (E, 670) est aussi celle de Camus attaché au monde par cet amour irrépressible des visages et de la lumière. Camus ne consent pas, à l'instar du Proust qu'il évoque dans ces pages de *L'Homme révolté* « *à ce que les vacances heureuses soient à jamais perdues. Il a pris, pour lui, dit-il à propos de l'auteur de *La Recherche*, de les recréer à nouveau et de montrer, contre la mort, que le passé se retrouvait au bout du temps dans un présent impérissable, plus vrai et plus riche encore qu'à l'origine.* » (E, 670)

L'écriture romanesque tend à répondre à ce désir d'unité du destin de l'homme, au refus de la dissolution dans l'oubli, de l'éparpillement dans le temps transitoire. Faire durer, donner un sens en donnant une forme, trouver une logique interne dans la nécessité de construire un *muthos*, résister à l'oubli, ne pas se laisser engloutir par le temps, être fidèle à soi-même en restituant un passé toujours vivant dans la lucidité de l'homme à l'« *indifférence clairvoyante* », voilà les défis esthétiques de l'œuvre romanesque camusienne. Une écriture du bonheur s'esquisse dans ces pages critiques sur Proust. Dès ses premiers textes, Camus poursuit les traces fugaces des joies de l'enfant et du tout jeune homme dans les nouvelles autobiographiques, les essais, les récits. Dans le dernier ouvrage inachevé, c'est encore cette genèse de l'être dans un monde nouveau qui l'occupe tout entier. L'écrivain fait ressurgir le passé, donne vie à l'enfant qu'il fut dans les élans du corps, les effluves entêtants, les brûlures du soleil et du désir ardent, il donne une forme à la pauvreté, une place au labeur journalier des ouvriers et des artisans. Il fait résonner la fadeur bruissante d'un quotidien insignifiant. Cette vision du monde à hauteur d'homme, c'est celle d'Adam qui devient homme par la faiblesse de la curiosité.

Dans la voix d'Orphée résonnaient les fulgurances dionysiaques et les harmonies apolliniennes. Le chant d'Ulysse rappelait aux hommes l'humaine condition, l'attrait de la fadeur du quotidien et l'évidence des contingences. Adam, par la faute originelle, inscrit l'homme dans une finitude alors que Caïn le condamne à l'errance absurde. L'univers romanesque poursuit une finalité complexe : faire revivre la splendeur éblouissante d'une enfance solaire, recréer un monde unifié qui fait fi des brisures éparpillées d'un réel dysphorique et restituer un éclatement du sens et de la forme qui s'actualise dans des explorations du fragment, de l'éparpillement, et d'un paradoxal silence rempli de clameurs étouffées.

Ces oppositions tensionnelles se retrouvent dans une conception du roman qui favorise tantôt le ménippéen tantôt l'épique exemplifiant ainsi la "double postulation simultanée" vers le désir de l'unité, de l'essence et de l'innocence et la tentation d'une vérité existentielle qui s'épanouit dans l'outrance cynique, la dérision, le rire, le devenir, l'éclatement, la fracture, la dissolution, la peur. Dans l'univers romanesque, l'opposition entre le ménippéen et l'épique s'inscrit dans la dualité récurrente de l'unité et de la fracture, de l'innocence d'un hellénisme solaire et de la faute originelle d'une culture judéo-chrétien.

## **MATIÈRE FICTIONNELLE**

Il s'agit d'explorer ici le parcours suivi par Camus dans sa création romanesque – ou tout au moins fictionnelle – et de constater une tension permanente et contradictoire, mais non figée, entre la tentation originelle d'un idéalisme qui s'actualise dans une écriture allégorique (essentiellement dans les œuvres de jeunesse) et la nécessité d'un ancrage dans le réel qui s'impose de façon de plus en plus forte. Cette première tension se double d'une autre dualité apparemment contradictoire, celle qui conduit l'artiste vers une soumission volontaire aux exigences épiques et celle qui conduit vers la satire ménippéenne. Cette double tension non dialectique génère une faille au cœur de laquelle s'inscrit une nouvelle nécessité de créer liée à l'ébauche d'un désir de savoir. Au cœur de ces deux conflits, prend place la figure du mal, essentielle dans la prise de conscience du gouffre entre l'idéalisme et le réel, entre l'épique, désormais obsolète et le ménippéen, contemporain et inopinément salvateur.

### **Naissance d'une vocation : la tentation de l'idéalisme.**

« Éternel conflit du rêve et de la réalité »<sup>671</sup>

Dans ses écrits de jeunesse, Camus pose des dichotomies simplistes qui éclairent sur ses orientations esthétiques possibles, sur ses choix, ses tentations, ses renoncements. Ainsi, dans son *Essai sur la musique*,<sup>672</sup> il écrit : « Deux grandes théories sont en présence : le Réalisme et l'Idéalisme. » (LPC, 149) La présence des majuscules révèle l'imprégnation dix-neuviémiste et l'immaturation, la difficulté d'élaborer une pensée autonome. Camus part d'une définition de l'art dont la finalité serait « l'imitation de la Nature et l'exacte reproduction de la Réalité » (*Ibid.*) Cette interprétation de l'art est l'occasion pour le jeune auteur d'exposer une théorie contraire. « La plus grande part de l'émotion esthétique est donc fabriquée par notre moi, et le mot d'Amiel restera toujours juste : "Un paysage est un état d'âme." » (LPC, 150) De façon plus péremptoire encore, il affirme quelques lignes plus bas que « L'Art ne sera ni l'expression du Réel, ni l'expression d'un Réel embelli jusqu'à être falsifié. Ce sera simplement l'expression de l'idéal. Ce sera la création d'un monde de Rêve, assez séduisant pour nous cacher le monde où nous vivons et toutes les horreurs. Et l'émotion esthétique résidera uniquement dans la contemplation de ce monde idéal. » (LPC, 150-151) L'art n'est donc pas un travail sur le réel, il est une fuite d'un réel dysphorique, il est le refus d'un quotidien qui n'inspire que dégoût, rejet. Camus est ici à la fois schopenhauerien et platonicien. Il inscrit sa pensée dans le monde des idées décrit par Platon dans sa philosophie et qui a largement déterminé la pensée occidentale. Il accorde par ailleurs un assez large développement à la philosophie de Schopenhauer, affirmant en même temps ses affinités avec Nietzsche. Il explique en quoi le principe de Volonté est actualisé dans l'Art dans le "Monde des Idées" et ajoute : « Pour l'Art, le Temps et l'Espace n'existent plus. Il détache l'objet de sa contemplation du fleuve rapide des phénomènes. » (LPC, 153) L'art est considéré comme un prisme, un écran entre soi et la vie. L'atteindre, le toucher offre une sensation de délivrance. Camus révèle ici l'influence nietzschéenne. Ce prisme évoque en effet le voile de Maia dont il est question dans *La Naissance de la tragédie* et dont Camus fera une expérience plus nuancée et plus critique dans son œuvre de maturité. L'Art est donc, pour le jeune Camus une

<sup>671</sup> Paul VIALLANEIX, *Le premier Camus*, Cahiers Albert Camus 2, Gallimard, 1973, p.143 Désormais cet ouvrage sera identifié par le sigle LPC (*Le premier Camus*) et les références insérées dans le texte comme pour les autres ouvrages de l'auteur. J'ai également utilisé le premier volume de la nouvelle édition de la Pléiade référencée dans le texte comme suit : Pléiade 2006-1.

<sup>672</sup> Ce texte est publié en 1932 par la revue *Sud*.

élévation au-dessus du concret, un monde épuré où règne la pensée. L'Art est un Ailleurs, un monde idéal qui permet au tout jeune homme d'oublier la terrible misère matérielle et affective dans laquelle il a grandi. « Pour lui, nul refuge plus naturel que l'oubli et nul oubli plus innocent que le rêve, mieux gardé d'une coupable infidélité. Il rêve donc, très tôt et beaucoup. Mais il rêve encore mieux en apprenant à lire. Pour ce fils d'illettré, le monde irréel des livres est un Paradis [...] » (LPC, 26) La musique est considérée dans cet essai de jeunesse comme un vecteur de pureté, un vaisseau vers l'Idéal aux balancements baudelairiens. Car, nonobstant la référence à Musset, on croit entendre l'auteur de *Spleen et Idéal* en lisant ces quelques lignes : « *Ayant la possibilité de vivre dans un monde plus pur, exempt de toute petitesse, l'homme oubliera ses désirs grossiers et ses appétits ignobles. Il atteindra ainsi plus sûrement cette vie spirituelle qui devrait être le but de toute existence... Musset fut très vrai et très profond, dans sa boutade, quand il disait : "C'est la musique qui m'a fait croire en Dieu."* » (LPC, 28)<sup>673</sup> Dans cet essai, Camus expose également la philosophie nietzschéenne du dionysiaque et de l'apollinien dont nous avons eu l'occasion de voir en quoi elle était féconde dans son œuvre à venir. Il insiste sur l'importance de l'apollinien pour réguler les ardeurs folles du dionysiaque et rappelle la nécessité, dans la création artistique d'accéder « à quelque chose de plus pur et de plus idéal ». (LPC, 159) Cependant, cet attrait irrésistible vers l'idéal se nuance lorsqu'il s'agit de l'étude de la civilisation grecque appréhendée à travers le prisme de la philosophie nietzschéenne. Camus aborde là un point essentiel de son œuvre, celui de la souffrance : « *La raison de cet effort, ajoute-t-il, n'est pas, comme on l'a cru trop longtemps, dans un besoin d'idéalité parfaite. Cette force créatrice du beau serein, du beau apollinien est due surtout au sentiment de la douleur, beaucoup plus enraciné chez les Grecs que chez les autres peuples. "La conception de la beauté pour les Grecs est sortie de la douleur." C'est sur cela que Nietzsche va bâtir sa théorie.* » (LPC, 159-160) Le philosophe contemporain Clément Rosset développe la même conception de la tragédie grecque liée à la souffrance et dénonce même comme inepte la recherche du bonheur.

---

<sup>673</sup> VIALLANEIX relève ce passage ne figurant pas dans l'édition de la Pléiade et le cite dans son introduction aux œuvres de jeunesse.

### Le rêve de Rictus

Le refus du réel est favorisé chez le jeune Camus par un quotidien proche de l'indigence. Le livre devient une ouverture silencieuse vers une altérité. Ainsi, à la différence d'un Sartre qui, par sa fréquentation de l'univers livresque ne fait que reproduire l'*habitus* bourgeois dans lequel il est né, Camus déroge à la règle, se singularise, s'isole. Cette marginalisation favorise une conception du livre qui éloigne de la réalité banale ou sordide. Il lit Zévaco, Jules Verne, Alexandre Dumas. Il flâne dans les rayonnages de la bibliothèque municipale où sa grand-mère l'a inscrit. Dans *Le Premier homme*, Jacques Comery organise des jeux mettant en scène des personnages des *Trois Mousquetaires*. Le livre est une évasion, un lieu où le rêve peut s'épanouir. Dans son article sur le poète Jehan Rictus, Camus s'attache à montrer comment la voix du pauvre qui vit dans la misère, l'humiliation et la souffrance s'abandonne à la douceur du songe. « *Et le voilà lancé dans son rêve blond, rêve pur où l'homme retrouve avec joie sa précieuse âme d'enfant. Il vit son rêve. Il oublie son sort, son état, sa faim.* » (LPC, 140) Et de citer le poète : « *Rêvons toujours, ça ne coûte rien.* » (*Ibid.*) Ce petit vers contraste avec la tonalité donnée à la voix du pauvre par les auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle. Camus évoque de façon très critique Victor Hugo, Zola, Richepin : « *Et ces impostures honteuses ont nourri leurs auteurs. Ironie cruelle, le Pauvre que la faim tenaille nourrit ceux qui le plaignent. Ne cherchez pas ce qu'il pense, ne cherchez pas ce qu'il pleure chez ces spéculateurs de la misère.* » (LPC, 137) Une voix juste donnée aux miséreux est un défi liminaire dans la pensée du tout jeune Camus même si cet article développe plus précisément l'importance du rêve dans la vie de l'indigent. Le pauvre de Rictus rêve d'amour partagé, de bouquets de violettes à quarante sous, mais aussi de rencontrer Jésus qui voua les riches au malheur pour lui demander des comptes. Face à l'impuissance de Jésus, il se révolte et renie sa foi : « *Et triste, sordide, loqueteux et superbe, le Pauvre s'en va méprisant le Dieu impuissant.* » (LPC, 142) mais ne renonce pas à la prière qu'il adresse au Très-Haut pour lui dire son refus de la souffrance, sa lassitude face au règne des rois et des maîtres et son désir d'être heureux, de vivre revêtu des atours du printemps, de jouir des promesses de l'aube,<sup>674</sup> de goûter les saveurs sucrées des étés et la douce mélancolie automnale. Le Pauvre est déchirement, contradiction, conflit permanent entre la réalité honnie et le rêve impossible :

<sup>674</sup> Camus cite abondamment les vers de RICTUS : « *Car au printemps, saison qu'vous faites / Alors que la vie est en fête, / Y serait p'têt bon d'être une bête / Ou riche et surtout bien aimé.* » (LPC, 143)



« Endormi sous une porte cochère, le Pauvre rêve, encore, toujours. Il se marie, son rêve d'amour naïf se réalise, mais un passant brutal le réveille sous la menace de la prison. Et c'est de nouveau les promenades incertaines, les pieds endoloris, la tête vide, le corps raidi par le froid et la faim. C'est la course errante du Pauvre, perdu dans ses illusions, dans ses rêves. Cri effrayant de révolté jeté à la face du monde. » (LPC, 143)

Dans un texte perdu intitulé « Bériha », dont on a connaissance grâce à une note à Max-Pol Fouchet,<sup>675</sup> Camus rend plus explicite encore l'importance accordée au rêve dans ce moment où les choix esthétiques se forment peu à peu. Dans les notes adressées à son ami, Camus fait l'éloge d'une pensée spontanée. Son personnage est qualifié de « rêveur », le rêve est défini comme « le désordre de la réalité ». La logique, la raison, la pensée mathématique sont jugées désincarnées à la différence d'une pensée « décousue », plus incarnée, plus humaine. Ces quelques propos succincts éclairent la pensée de Camus sur le refus de la pensée abstraite, de la philosophie désincarnée, de la logique dominante, de la suprématie de la raison. Ce refus, constant dans ses propos théoriques sur l'art, n'est pas aussi évident dans la réalisation de l'œuvre qui ne se dégage que très rarement des contraintes de la raison, de la logique, et d'une tradition du « bien écrire ».

### **Communion mystique**

Camus est avide d'absolu, de foi, de ferveur. Viallaneix note l'influence de Grenier et le prolongement de cette tentation de l'unité dans l'étude de Plotin chez qui les "hypostases" conduisent l'âme jusqu'à la contemplation de l'Un. Le jeune homme lit Thérèse d'Avila, Pascal, saint Augustin. Lottman raconte qu'avec ses amis, Camus fréquentait un café de la Casbah « qui s'appelait le Fromentin, où l'on disait qu'Eugène Delacroix venait volontiers s'asseoir au XIX<sup>e</sup> siècle puis, lors de ses visites à Alger, leur intellectuel préféré, André Gide. Ils sirotaient du thé à la menthe cependant que le muezzin appelait les fidèles à la prière, du haut du minaret de la petite mosquée située juste en face. Fouchet observa que Camus était particulièrement touché par cet appel à la prière, car il lisait alors les mystiques, Ruybroek, sainte Thérèse d'Avila et sous l'influence de Grenier, la *Bhagavad-gîtâ*.<sup>676</sup> Dans « Intuitions », Camus met en scène, de façon impersonnelle, « une âme trop mystique, qui demande un objet

---

<sup>675</sup> Cf. Pléiade 2006-1, 952-953.

<sup>676</sup> Herbert R. LOTTMAN, *Albert Camus, op.cit.*, p.63

*pour sa ferveur et pour sa foi.* » Il ajoute, en clause du préambule : « *Mais, malgré les piétinements, les erreurs, les hésitations et les lassitudes, la ferveur y demeure, prête aux surhumaines communions et aux actions impossibles.* » (Pléiade 2006-1, 941) L'expression « âme mystique », associée à la « ferveur » et à la « foi », clôt le recueil « Intuitions » : « *Je ne sais qu'une chose : mon âme mystique qui brûle de se donner avec enthousiasme, avec foi, avec Ferveur.* » (Pléiade 2006-1, 952) En exergue de « L'Art dans la communion », il cite une pensée de Pascal : « *Et je ne puis approuver que ceux qui cherchent en gémissant.* »<sup>677</sup> Ce texte où le "je" émerge – l'auteur commence à prendre à son compte un certain nombre de positions – est à la croisée de deux autres écrits contemporains, l'« Essai sur la musique » et « La Maison mauresque ». Camus réitère une conception de l'Art déterminée par un désir d'absolu. L'Art est une voie vers l'immortalité : « *En fait l'Art lutte contre la mort. À la conquête de l'immortalité, l'artiste cède à un orgueil vain, mais à un juste espoir. Et c'est pourquoi il faut que l'Art s'éloigne de la vie et l'ignore, puisque la vie est transitoire et mortelle. Pendant que l'Art est Arrêt, la vie court rapidement et s'éteint.* » (Pléiade 2006-1, 960-961) Il est donc « Arrêt » mais aussi « Communion », écrit Camus en utilisant toujours les majuscules. Il exprime la perfection, il est une « *évasion hors de la vie* », il permet de « *goûter l'oubli* » en plongeant l'homme dans une « *sensuelle impersonnalité* ». (Pléiade 2006-1, 963) C'est en utilisant un lexique mystique que le jeune auteur évoque la musique de Bach puis de celle de Mozart : « *sa sérénité, dit-il à propos de Bach, s'élève sans effort, d'un seul coup d'aile au-dessus du commun. Dans cet art si pur, dans cette foi si assurée, on ne sent aucun tremblement, si ce n'est celui de la perfection, maintenue et conservée à chaque minute par un miracle sans cesse renouvelé.* » (Pléiade 2006-1, 963-964) Mozart est « *un sourire divin* ». (Pléiade 2006-1, 964) Très baudelairien, il poursuit en développant l'image de l'élévation favorisée par la musique. C'est donc très logiquement qu'il poursuit sa recherche en affirmant que « *l'Art est un moyen d'arriver au divin.* » Il justifie l'identification de l'Art à un moyen en expliquant que le moyen est plus intéressant, plus beau que la fin.<sup>678</sup> Il ajoute qu'il

<sup>677</sup> Cette citation est reprise dans « Le Livre de Mélusine » : « *Je suis ravi de tant donner au chat. Quand ce conte sera fini, quand même le chat marchera et toujours sera joyeux. Il détiendra la vérité puisqu'il la cherchera. Je suis heureux puisque moi aussi je ne puis approuver que ceux qui cherchent en gémissant.* » (Pléiade 2006-1, 993)

<sup>678</sup> Cette importance accordée au moyen au détriment de la fin est une des constantes de la pensée camusienne qui prend ici sa source dans une conception quelque peu naïve de l'art. La suprématie de la fin ou la justification des moyens au profit d'un avenir radieux seront dénoncées avec virulence dans la réflexion politique.

existe deux autres moyens : la Foi et l'Amour. Claudel intéresse le jeune homme par son mysticisme. L'auteur de *L'Annonce faite à Marie* a su, selon Camus, placer l'homme face à Dieu et lui donner en offrande, « *son art, qu'il élève au-dessus du monde et dont il fait la vraie vie, expression douée de sens mystérieux et profonds, sans doute des intuitions mystiques.* » (Pléiade 2006-1, 964)

### **Intuitions**

« Intuitions », c'est le titre très bergsonien<sup>679</sup> donné à un autre écrit de jeunesse dans lequel il met en scène plusieurs personnages dans un récit dialogisé qui a pour finalité d'exprimer les doutes et les incertitudes d'un jeune homme à la recherche non seulement d'une définition de l'art mais d'un sens à la vie :<sup>680</sup> « *J'étais triste, écrit-il dans « Délires », parce que je ne savais pas ce que je voulais être tout en sentant vivement que je ne voulais pas demeurer ce que j'étais. Je cherchais le sens de la vie, de cette vie que je ne connaissais pas.* » (Pléiade 2006-1, 943) Jacqueline Lévi-Valensi et Samantha Novello expliquent : « La présence de personnages autres que le "je" – celui du "fou", très nietzschéen, crée un embryon de dialogue dramatique. » (Pléiade 2006-1, 1419) La mise en scène de personnages antithétiques s'opposant dans des discours aporétiques est une forme dostoïevskienne – le modèle du genre étant le discours d'Ivan avec son double démoniaque dans sa chambre. Il se peut que le premier texte de « Intuitions » intitulé « Incertitudes » soit intertextuel d'autant que, à l'instar des scènes écrites par Dostoïevski, ce petit récit se déroule dans le cadre restreint d'une chambre fermée.<sup>681</sup> À la différence de son aîné russe, Camus ne situe pas l'action au cœur de la nuit, dans un lieu obscur où les couleurs sont mangées par l'effroi grisâtre d'une promesse de néant, mais à l'aube d'un petit matin clair. Le monde est coloré, le jour rit et « *du jardin monta une vapeur dorée* », L'air est léger et les choses, pas encore nommées ont une présence non négligeable : « *Les choses vivaient avec tant de plénitude qu'on pouvait croire qu'elles livraient leur secret.* » (Pléiade 2006, 942) Cette émergence de la présence du monde signale un attrait de Camus pour le réel qui semble en contradiction avec le contenu de ses premiers textes. La fenêtre occupe une place importante dans ces courts récits. Lieu transitionnel entre

---

<sup>679</sup> Le terme « intuitions » peut également évoquer la philosophie de SCHOPENHAUER qui utilise la notion paradoxale d'« intuition intellectuelle ».

<sup>680</sup> Ces pages sont réunies en octobre 1932.

<sup>681</sup> La chambre est également le lieu où se situe l'action dans « Délires » et dans « Retour sur moi-même ». Dans ce dernier texte d'« Intuitions », l'action se déroule au moment où la nuit s'impose.

l'intériorité et l'infini, l'enfermement et la liberté, la solitude et la multitude bigarrée des passants joyeux et insouciant, elle encadre l'homme, lui donne des limites vitales et lui offre l'attrait d'un ciel éthéré et éternel. La rue remplie d'hommes qui passent sous la fenêtre annonce déjà des scènes de *L'Envers et l'Endroit* et de *L'Étranger*. Elle rattache l'homme à sa condition. Elle est l'immédiat tangible. Pourtant ces hommes de la rue sont aussi ceux qui veulent tuer le « fou », ce personnage nietzschéen, avatar de Zarathoustra qui annonce aux hommes la joie dionysiaque, la force de l'oubli et du rire, le règne de l'indifférenciation et le refus de toute individuation. Pour être heureux, il faut être dans un délire universel, dans une négation absolue de la conscience, de la pensée rationnelle de la lucidité intellectuelle. Camus confie là son attrait pour la philosophie de Nietzsche mais il en pressent déjà les risques et les limites. Le mépris du surhomme pour la foule qualifiée d'animale, méprisée parce sourde à une vérité jugée unique et supérieure inquiète le jeune homme mis en scène dans les deux textes en diptyque, « Délires » et « Retour sur moi-même ». Les incertitudes s'actualisent, dans ces récits, par le choix d'une mise en scène des propos incarnés par des personnages issus de l'imagination délirante du jeune homme irrésolu, incertain. S'agit-il d'être maître de son destin et dominateur, conquérant, invincible ou soumis à la volonté inexpugnable d'êtres supérieurs ou encore indifférent face à cette alternative stérile ? Ces trois positions sont incarnées par trois voix mises en scène dans « Incertitudes ». La troisième, celle du narrateur, confie que les deux premières ne sont que le fruit de son imagination délirante. D'autres questions se posent sans cesse. Faut-il s'abandonner aux délires du fou, à l'insoumission méprisante ou accepter sa condition d'homme faible et périssable ? L'amour de l'autre, l'homme joyeux de la rue, la tendresse pour cette foule bruyante et vulgaire sont-ils des mensonges à soi-même, des réticences méprisables de jeune intellectuel présomptueux ? Doutes, paradoxes, failles existentielles trouvent une issue dans les voix de ces personnages fantomatiques mis en scène dans « Intuitions ». Mais ces voix sont contextualisées. La fragile tessiture résonne dans un monde qui impose sa présence par un rayon de soleil, un balcon sur la rue, l'encadrement d'une fenêtre, l'écho saisissant du pas des promeneurs sur la terre, l'effluve doré d'un jardin.

**Intellectualisation : La Maison mauresque**

Le jeune Camus cède à la tentation d'une lecture symbolique du monde comme étai du travail artistique. Dans « L'art dans la communion », il écrit : « *Je songe [...] aux cathédrales du Moyen Âge. Il est étonnant de voir que leur architecture répond à des symboles et à des diagrammes qu'on pourrait dire mystiques. Que l'on songe à la place qu'y prend le triangle, symbole de trinité et de perfection : les trois flèches triangulaires de la façade, la décoration intérieure, les vitraux, etc.* » (Pléiade 2006, 961) On peut lire dans ce même texte une ébauche de « La Maison mauresque ». L'évocation de l'architecture d'une maison arabe s'amorce à l'aide de quelques annotations très simples : « *Voyez plutôt l'architecture d'une maison arabe. Généralement une entrée carrée surmontée d'une coupole, puis un long couloir qui fuit dans le bleu, une brusque tombée de lumière, un autre couloir à angle droit, plus petit, qui mène au patio, large, horizontal, infini.* » À partir de ce dernier adjectif, un glissement s'opère vers la lecture symbolique qui vient en surimpression directe sur la description objective : « *À ce processus architectural, on peut faire correspondre<sup>682</sup> une sorte de principe affectif.* »

La maison devient la matérialisation de « l'âme orientale » qui dévoile une vérité au cœur même de sa demeure, vérité dissimulée, placée à l'abri des regards indiscrets d'une extériorité inquiète. Il clôt ce court paragraphe par l'énoncé d'une vérité dévoilée : « *On ne peut se douter devant une maison mauresque de la richesse de l'émotion intérieure.* » (Pléiade 2006-1, 961) L'évocation de la maison mauresque sert de support au texte le plus long et le plus abouti de l'époque. Dans le préambule de « La Maison mauresque » (Pléiade 2006-1, 967), le jeune auteur indique la dimension symbolique de sa description de l'architecture. Il reprend à son compte – il emploie la première personne –, dans une phrase plus dense et plus timbrée, les propos énoncés dans le texte précédent. La phrase est longue et riche, semblant ainsi, à la fois suivre les couloirs infinis de la maison mais également suivre les parcours méandreux de l'âme : « *L'inquiétude qui flotte sous la coupole de l'entrée, la confuse attirance du couloir bleu, la stupeur d'une brusque floraison de lumière élevant l'importance de la courte pénombre qui mène enfin au patio, large, infini, horizontal, parfait de lumière, ces fines et courtes émotions que donne la première visite d'une maison mauresque, j'ai voulu*

---

<sup>682</sup> Ce terme évoque bien sûr les célèbres correspondances baudelairiennes et suggère, par là même, une conception platonicienne du monde.

*les élargir dans des correspondances plus générales et plus humaines, devant des créations naturelles.* » Une terminologie abstraite, axiologique, ponctue la description.

Jacqueline Lévi-Valensi explique ainsi l'orientation stylistique de Camus : « [...] il ne s'agit plus d'exprimer une émotion mais d'établir un système métaphorique qui donne à chaque objet une signification affective ou intellectuelle. Dès les premiers mots, Camus donne la clef de ce système : il englobe dans une même phrase l'émotion ressentie et le lieu qui l'a fait naître, si bien qu'il suffira de nommer le lieu pour ressusciter l'émotion. »<sup>683</sup> L'identification entre un lieu et une émotion, une pensée, une image est un procédé qui se retrouve dans les œuvres de maturité. Notamment dans les essais lyriques, *Noces* ou *L'Été*. Dans ces deux ouvrages, Tipasa ou les boulevards d'Alger, Oran, le Sud, Djemila cristallisent l'abandon sensuel, la légèreté audacieuse, la torpeur, le désespoir ou l'effroi lucide. Chaque lieu est porteur d'un état d'âme ainsi que le souhaitait Camus dans ses œuvres de jeunesse. De même, les moments de la journée, comme dans la poésie baudelairienne, sont associés à des sensations. S'il est des moments privilégiés, ce sont les crépuscules : « *Ces courts instants où la journée bascule dans la nuit*, écrit Camus dans « L'été à Alger », *faut-il qu'ils soient peuplés de signes et d'appels secrets pour qu'Alger à moi leur soit à ce point liée ? [...] J'imagine ses crépuscules comme des promesses de bonheur.* » (E, 70) Un paysage, un lieu est un état d'âme. Une architecture est une reproduction de l'intériorité, une projection des tensions douloureuses entre l'espérance et la haine. L'opposition du soleil et de l'ombre apparaît ici pour la première fois : « Motifs décoratifs, note Jacqueline Lévi-Valensi, "pénombres bleues", "cours ensoleillées" ont surtout une signification morale et intellectuelle, exprimant à la fois la dialectique du doute et celle de l'incertitude, et celle du rêve et de la réalité, en précisant qu'une "même question" se pose en elles, Camus les utilise comme l'envers et l'endroit d'un même monde. »<sup>684</sup> Si l'ombre est porteuse d'oubli, la lumière efface toute sentimentalité, dessine les contours, accentue les lignes ; elle porte en elle une cruelle exigence de lucidité : « *En ce jour*, écrit le jeune auteur dans "La Tombée de la lumière", *je consentis au soleil. J'eus l'intuition de sa vertu purificatrice, destructrice des faux alanguissements et des rêveuses insignifiances.* » (Pléiade 2006-1, 971) Dans « La Maison mauresque », le lexique axiologique, l'isotopie de l'intellect font part égale avec le vocabulaire

<sup>683</sup> Jacqueline LÉVI-VALENSI, *Albert Camus ou la naissance d'un romancier*, Gallimard, 2006, p.94

<sup>684</sup> J. LÉVI-VALENSI, *op.cit.*, p.94

descriptif concret. Les mots « *maison, couloir, cour intérieure, colonnade, arcs brisés, mosaïque, bassin rectangulaire, dalle* » alternent avec « *sentiments, pensée, communion, paix, bonheur angoissant, fausse sentimentalité, plénitude, rêve, repos, oubli* ». (*Ibid.*, 970) Des associations synesthésiques étayent la description – comme chez Baudelaire une nouvelle fois – le ciel est d'un « *bleu orgueilleux et aéré* », « *l'air blanc et tendre* », « *les ombres capricieuses* ». Et même si Camus n'évite pas certains poncifs, il construit un réseau de références personnelles que l'on retrouvera tout au long de son œuvre comme la notion d'indifférence. Le jeune homme visite un cimetière suspendu au-dessus de la ville : « *Il n'y avait personne auprès des tombes. Il semblait que cette calme retraite dût satisfaire ceux qui étaient morts. Maintenant la seule vertu du silence et de la paix leur apprendait l'indifférence.* » (*Ibid.*, 971) Ce tissage particulier de concrétude et d'intellectualisation du monde, de lieux et de sensations, de couleurs, de lumières, d'objets hétéroclites et de révélations ontologiques donne au style de Camus une touche particulière qui marque toute son œuvre.

Le monde est prétexte à l'exploration de soi. Pourtant, lorsque Camus évoque dans ses notes personnelles son manuscrit, il remarque : « *Terminé ma Maison mauresque. Sans doute vaut-elle mieux que ce que j'ai déjà montré à G. Je me suis efforcé de n'y rien laisser paraître de mes souffrances présentes. Mais j'ai laissé éclater un peu de cette souffrance dans les dernières lignes. Cela doit être ainsi. Je ne me cache pourtant pas que la partie où j'ai essayé de cacher mon besoin de pleurer est la meilleure.* » (*Ibid.*, 955) Très tôt, il a donc conscience de la nécessité de juguler sa sensibilité. Il écrit d'ailleurs, dans ces mêmes notes de lecture d'avril 1933 : « *Il me faudrait apprendre à dompter ma sensibilité, trop prompte à déborder. [...] Il faudrait qu'elle parle, non qu'elle crie.* » (*Ibid.*)

Malgré les résurgences fréquentes de cette sensibilité et la propension à l'intellectualisation du monde par un système de références symboliques, Camus tend vers une épuration intérieure qui nécessite un rapport au monde différent. Une place nouvelle est accordée à l'homme en même temps que s'affirme la parole subjective. L'auteur, au contact de réel, et dans l'exigence d'un contrôle de sa sensibilité exacerbée, élabore un style personnel, forge une façon d'être au monde. Jacqueline Lévi-Valensi note que, dans les textes précédents, l'auteur était soumis à une vague impersonnalité. Elle ajoute : « La voie qui mènera Camus aux soirs magnifiquement évoqués dans *Noces* passe par l'apprentissage du discours subjectif,

en même temps que par l'abandon des théories au profit d'une véritable soumission à la réalité objective. »<sup>685</sup> Elle remarque également l'utilisation, dans le premier paragraphe du récit, du passé composé qui signale « la naissance encore timide d'un narrateur, support de la fiction et du témoignage, qui n'est plus un adolescent aux rêves éperdus mais un écrivain qui tente de fixer une expérience. »<sup>686</sup> Dans cet abandon au monde et ce saisissement de la vie par l'apprentissage de la subjectivité, des voix surgies d'ailleurs résonnent et révèlent la part de rêve qui envahit le réel : « *Comme ces voix sans sexe qui dans les cathédrales montent d'un trait jusqu'aux plus hautes voûtes tandis que la masse obscure du chœur se tait pour donner plus de prix à cette flèche ardente, comme ces voix dont la supplication se tend désespérément, sans une défaillance, jusqu'à la mort finale, comme ces voix mystiques qui se grisent de leur mysticisme et oublient les dômes qui les séparent de Dieu, comme ces voix tenaces et soutenues, avides et extasiées, comme ces plaintes orgueilleuses qu'on ne comprend que dans la sensualité de l'Église, comme ces voix enfin qui ne trouvent pas en cherchant mais en donnant, j'avais rêvé la vie.* » (Pléiade 2006-1, 968)

À ces voix mystiques qui s'élèvent dans les neufs des cathédrales et qui révèlent la part onirique de la vie, s'opposent d'autres voix qui résonnent dans les rues, voix dont la tessiture chaude et moirée drapait un réel incarné. Le monde est présent. Il s'impose soudain : « *À cette heure je revois dans les boutiques dorées les bleus et les roses, puis, enfantins, les magiques tissus d'argent et de soie, qui rient sans raison, affinés de lumière. Et l'invariable polychromie des jaunes insolents, des roses insoucieux d'harmonie, des bleus oublieux du bon goût, revit intense en moi comme un appel confus, harem des étoffes, femmes aux idées sans suite et sans confort. Des robes de fête pendent sur les mannequins plats au sourire niais et entendu.* » (Pléiade 2006, I, 969) L'éblouissement crépitant des couleurs vives dans les ruelles obscures de la ville arabe appelle le jeune homme à la plénitude d'un bonheur de la chair : « [...] *je ne savais pas où poser mes yeux, éblouis par cette joie de la couleur, cette trépidation des tons, le regard heurté, bousculé, choqué et ravi.* » (Pléiade 2006-1, 970)

L'ouverture au monde favorise l'émergence du "je" car c'est un individu, dans son corps, qui accueille le réel. L'intellectualisation, la symbolisation, l'idéalisation peuvent s'exprimer dans l'impersonnalité d'une pensée abstraite. Évoquer une sensation, peindre une

<sup>685</sup> J. LÉVI-VALENSI, *Albert Camus ou la naissance d'un romancier*, op.cit., p.97

<sup>686</sup> *Ibid.*, p.98 Camus ébauche en effet le récit subjectif : « *Lorsque la nuit a recouvert le ciel, je suis allé jusqu'au port. J'ai longtemps regardé les feux d'un paquebot [...]* » (Pléiade 2006-1, 968)



émotion, donner une couleur à un sentiment, faire résonner la clameur des couleurs chatoyantes ou criardes suppose l'émergence d'une parole subjective. Le "je" naît au contact rugueux d'un sol foulé : « *En quittant la méphitique mélancolie de ce jardin, je songe que j'avais surpris ce sabbat des couleurs, d'une rue noire et rude, d'une rue que j'aimais parce qu'elle refusait de me porter et ne se laissait piétiner qu'en rechignant* ». (Pléiade 2006-1, 969- 970) Il naît d'une résistance tangible qui seule permet d'appréhender l'épaisseur et la précarité d'un réel exemplifié par cette obscure ruelle remplie des teintes flamboyantes des étoffes suspendues aux étals. Ce réel s'impose alors que le jeune homme s'abrite de la pluie d'orage sous la tonnelle du jardin et attend, contemplatif, le soir qui vient, tout doucement, dans les derniers clapotements mélancoliques de l'eau qui s'écoulent lentement des larges feuilles. « La Maison mauresque » est une exploration d'une intériorité qui permet à la réalité de s'imposer par le truchement du souvenir – quasi proustien – d'une errance dans les sombres ruelles de la Casbah. C'est dans cette acceptation de l'enfermement que l'ouverture au monde est possible. L'étonnement surgit de ce paradoxe du clos et du béant, de la relation tensionnelle et paradoxale de l'intériorité et de l'extériorité. C'est cette expérience que fait le jeune homme et qu'il retranscrit dans « La Maison mauresque ». Le monde surgit dans sa concrétude de l'intériorisation contemplative. Il prend corps dans l'esprit. Il s'actualise dans les mots.

Saisi par le réel, l'auteur poursuit sa quête du monde. Le refus de l'intellectualisation favorise une appréhension fusionnelle du monde dans laquelle le "je" pourrait se dissoudre, comme la part infinitésimale d'un monde infini qui nous englobe et nous contient, mais qui se trouve au contraire, dans sa complexité bigarrée, ses atermoiements douloureux, ses ferveurs exaltantes.

**Habitant de Belcourt**

« Je veux délivrer mon univers des Fantômes et les peupler de vérités de chair. » (E, 179)

« Ce que je veux dire : Qu'on peut avoir – sans romantisme – la nostalgie d'une pauvreté perdue. » (C I, 15)

« La Maison mauresque » est achevée, les émotions secrètes et oniriques savourées.<sup>687</sup>

La tentation de l'idéal s'estompe au profit d'une réalité prégnante. Deux impératifs se conjuguent désormais, la volonté d'atténuer l'importance de l'onirisme et la nécessité de tourner son regard vers le monde présent. Il est temps, dit Camus à la fin de son texte, de retrouver la « Réalité » à laquelle il a tant voulu échapper dans le lieu protégé d'un patio secret, « *temps de retourner vers les midis éclatants, vers les couleurs franches et dures, il est temps de voir les oliviers de Cherchell, les vallées de Kabylie, et les petits villages qui se pressent devant les vagues.* » (*Ibid.*) Il est temps de quitter la maison, d'ouvrir les portes closes, de briser les enceintes, de franchir les digues. Temps de quitter « *la serre moite du Rêve* » (Pléiade 2006-1, 974) et de plonger dans le réel. « La Maison mauresque » est une expérience esthétique et ontologique transitionnelle. Elle exorcise la « *méphitique mélancolie* », fait taire les supplications vers l'infini, les voix mystiques. Désormais l'auteur se fait l'écho des voix d'hommes vivants et souffrants que sa propre maladie l'oblige à côtoyer. Il écrit « L'Hôpital du quartier pauvre ». C'est avec ce texte, explique Jacqueline Lévi-Valensi que « Camus entre dans la voie du réalisme ; Jean de Maisonneul qui était en possession du manuscrit, pensait pouvoir le dater de 1933 ; cette date est plus que probable. En tout cas, il est antérieur à "Louis Raingard" qui le reprend en grande partie, et légèrement postérieur aux "Voix des quartiers pauvres" datées expressément par Camus de décembre 1934. L'expression et la notion de "quartier pauvre" font donc ici leur apparition. »<sup>688</sup> Camus aborde donc le réalisme par l'évocation de la pauvreté et de la maladie. Ces voix de tuberculeux ont paradoxalement d'autant plus d'intensité qu'elles sont empreintes de morbidité. Le court récit « L'Hôpital du quartier pauvre » (Pléiade 2006-1, 73-75) fait entendre ces hommes et femmes marqués par la maladie et la mort prochaine.

<sup>687</sup> Pléiade 2006-1, 974

<sup>688</sup> Jacqueline LÉVI-VALENSI, *Albert Camus ou la naissance d'un romancier*, op.cit., p.156

Elles sont soit narrativisées, soit retranscrites au discours direct ou direct libre.<sup>689</sup> Ces deux dernières formes rapprochent le récit de la dramaturgie. L'auteur se met à l'écoute d'une immédiateté, d'un réel de paroles simples. « La réalité semble parler d'elle-même. » écrit Jacqueline Lévi-Valensi.<sup>690</sup> « *Et Jean Perès, qu'est-ce qu'il devient ? — Celui de la Compagnie du Gaz ? Il est mort. Il avait un poumon malade. Mais il a voulu rentrer chez lui. Et là il y avait sa femme. Et sa femme, c'est un cheval. Lui la maladie l'avait rendu comme ça. Il était toujours sur sa femme. Elle ne voulait pas mais il était terrible. Alors deux, trois fois tous les jours, ça finit par tuer un homme malade.* » Camus joue sur le contraste entre la restitution de la trivialité des propos, la plate et fade lucidité de ces hommes malades et le modelage du style, la cadence d'une période qui donne à voir la présence d'un monde de splendeur indifférente et de laideur effroyable et silencieuse. La juxtaposition de l'olivier et de l'eucalyptus exemplifie la dichotomie entre la force de vie et la terreur dysphorique face à la maladie et à la mort : « *Une légère brise s'était levée. Les oliviers du jardin se soulevaient et laissaient apparaître leur dessous argentés. Les grands eucalyptus aux troncs déguenillés lançaient leurs branches aux quatre coins du ciel.* » Cet épisode est directement lié au vécu du jeune Camus qui fut hospitalisé à l'hôpital de Mustapha. Todd raconte en effet : « Pupille de la nation, Albert a droit aux soins gratuits, il est admis dans une salle commune de l'hôpital Mustapha. Les médecins décèlent une tuberculose pulmonaire ulcéro-caséeuse droite grave avec cavernes, sans adhérences pleurales. Albert écoute et sent la menace de la mort. Il déteste l'hôpital, ses odeurs, les langueurs et les plaisanteries des malades. »<sup>691</sup> Todd analyse les effets de la maladie sur la sensibilité du jeune homme de dix-sept ans. Il rappelle que le jeune malade lit Épictète qui constate que la « maladie est une entrave pour le corps mais pas pour la volonté »<sup>692</sup> Il remarque également que la tuberculose « développe sa sensibilité. Sous les poussées de fièvre, les couleurs ne sont pas simplement senties. S'y substituent des perceptions fortes, souvent douloureuses, une lumière brutale, que les médecins nomment hypersensibilité, hyperesthésie. Gide appelle cela un "rendez-vous de sensations". Camus ne

---

<sup>689</sup> L'auteur, dans ce texte, fait le choix d'une restitution impersonnelle de la scène. L'option narratologique opte pour le principe d'une totale objectivité. Il n'y a pas de narrateur, ni d'intervention de la première personne – alors même qu'on a assisté à sa lente éclosion dans « La Maison mauresque » à l'instant même du surgissement du réel. Il semble que dans ce premier texte réaliste, justement parce qu'il est trop proche de l'écrivain, ce dernier n'en assume pas encore l'appartenance auctoriale.

<sup>690</sup> Jacqueline LÉVI-VALENSI, *Albert Camus ou la naissance d'un romancier*, op.cit., p.158

<sup>691</sup> Olivier TODD, op.cit., p.61

<sup>692</sup> Jacqueline LÉVI-VALENSI, *Albert Camus ou la naissance d'un romancier*, op.cit., p.158

se fixe pas sur une couleur mais s'attache à toutes, passe des tonalités pastel à de grands bleus, aux rouges et blancs puissants d'Algérie. Comme Gide – ils emploient le même mot – il devient "poreux" aux sensations. »<sup>693</sup> Ces quelques remarques permettent d'ancrer l'invention romanesque dans le vécu et de comprendre les difficultés d'une restitution du réel quand on saisit à quel point il est perçu de manière divergente selon la sensibilité de chacun. Il n'y a pas un réel mais des perceptions du monde qui s'offre à nos sens. Mais ce qui caractérise le Camus de ces années-là, c'est sa disponibilité au monde extérieur, son avidité à s'en emparer de toutes les façons possibles. On peut également constater que, dans la vie du jeune garçon de dix-sept ans, la réalité s'est imposée avec brutalité par l'apparition de la tuberculose. Le traumatisme physique et psychologique est très important. L'œuvre en gestation s'en trouve affectée. Le monde prend soudain l'épaisseur du transitoire, la vie s'alourdit de la menace d'un terme précoce. La réalité morbide de la maladie est immédiatement explorée et exploitée par le tout jeune écrivain qui trouve dans les mots l'occasion d'affronter la peur de la mort et de poser la question du sens de l'existence. La matière existentielle dysphorique devient matière littéraire, terrain d'expérimentation d'une sensibilité d'artiste, lieu d'affinage d'un style naissant. On retrouve la tuberculose dans les *Carnets* où Camus restitue le dialogue entre deux malades mourantes, rassurées de partir ensemble vers une mort imminente. Quand l'une d'elles guérit, après un voyage en France, l'autre sent la haine monter en elle. À l'idée de mourir seule, elle se sent abandonnée. (C I, 17-18) Camus connaît la misère. Il est un habitant de Belcourt. Orphelin, il vit dans un trois pièces loué au nom de la grand-mère. « *Madame Sintès occupe une chambre. Peinte à la chaux, la pièce principale contient une table, un bureau, un buffet et, à même le sol, un sommier recouvert d'une couverture. L'oncle d'Albert et de Lucien, Étienne, à demi muet, dort là. Hélène partage avec ses fils la troisième pièce. Quelques mois, la cousine Minette dort dans le couloir. Sur le palier, les w. c. à la turque puent. Pas d'eau courante ; on remplit des brocs au robinet de la rue et on se lave dans l'évier.* »<sup>694</sup>

Dans « Les Voix du quartier pauvre »,<sup>695</sup> dans *L'Envers et l'Endroit*, puis dans *Le Premier homme*, Camus nous donne à voir et à entendre cette vie qui fut la sienne dans ce quartier populaire d'Alger où il connut à la fois la fierté d'une liberté ardente et arrogante et

<sup>693</sup> Olivier TODD, *op.cit.*, pp.62-63

<sup>694</sup> Olivier TODD, *op.cit.*, p.34

<sup>695</sup> Les références sont extraites du volume 1 de la Pléiade 2006, des pages 75 à 86.

l'humiliation insupportable d'une pauvreté avilissante. Jacqueline Lévi-Valensi, dans sa présentation des « Voix du quartier pauvre », explique que si le jeune homme se met à l'écoute des voix des hommes et des femmes de son quartier, c'est aussi pour ne pas s'entendre lui-même. Elle reproduit un texte des *Fonds Camus* qui éclaire cette peur de se trouver soi-même dans le silence. Cette « hantise du silence » évoquée par Sartre à propos de *L'Étranger* trouve ici sa source : « *Pour trop souffrir de ses peines, on va au spectacle. Un film sot guérit bien souvent d'inquiétudes trop intelligentes. C'est qu'un film sot est presque toujours émouvant et rien de tel qu'une émotion désintéressée pour rendre l'homme satisfait de lui-même. À se taire, on reprend sa vraie voix, harcelant, éperdue. Il vaut mieux écouter d'autres voix et se désintéresser de soi puisqu'aussi bien il n'est lieu de croire que [sa voix] [lecture incertaine] déborde et n'aille au-delà des limites que nous imaginons. Mais dès l'instant où [mots illisibles] nous reste, des voix montent, contradictoires, cruelles, douloureuses. Elles viennent tour à tour et chacun dit sa peine et disparaît pour reparaître mais incidemment dans une autre voix [mots illisibles]. Et voici écoutez déjà. Le ballet commence [mots illisibles] ont levé le silence.* »<sup>696</sup> Ces voix du quartier pauvre, réutilisées dans *L'Envers et l'Endroit* sont « d'abord celle de la femme qui ne pensait pas », « Puis c'est la voix de l'homme qui était né pour mourir », « Et puis c'est la voix qui était soulevée par la musique. », « Puis c'est la voix de la vieille femme malade qu'on abandonnait pour aller au cinéma. » Ces quatre phrases sont comme des ouvertures musicales avec l'indication, par le compositeur, du mode choisi. Elles sont toutes des voix issues du quartier pauvre. Un paradoxe s'impose d'emblée. On n'entend pas ou peu ces voix. Camus ne donne pas directement la parole à ses personnages. Il évoque une autre voix, « une voix songeuse, comme voilée, qui récite, qui se parle plus qu'elle ne parle. » Il pose ainsi la présence d'un narrateur qui restitue sa perception du monde, qui raconte une expérience, ébauche le trait saillant d'un souvenir.<sup>697</sup> Il place, dans le premier récit, cette voix narrative à côté de celle de Conrad dont il cite une phrase à valeur existentielle : « *Le besoin de paix se fait plus fort à mesure que l'espoir s'envole et finit par l'emporter sur la soif même de la vie.* » La voix de la femme qui ne pense pas est bien sûr celle de la mère. Mais justement cette mère est muette et quasi sourde. Seules quelques brides de discours ont un sens dans l'échange. La mère s'exprime par expressions monosyllabiques. De

---

<sup>696</sup> Jacqueline LÉVI-VALENSI, *Albert Camus ou la naissance d'un romancier*, op.cit., p.162

<sup>697</sup> Ce texte est repris dans « Entre oui et non », extrait de *L'Envers et l'Endroit*.

très courts dialogues quasi ineptes sont restitués : « *En certaines circonstances, on posait une question à celle-ci : "À quoi tu penses ? – À rien."* » Car cette voix est présence pure. Elle est le souffle de vie d'un animal effaré : « *Tout est là, donc rien. Sa vie, ses intérêts, ses enfants se bornent à être là, d'une présence trop naturelle pour être sentie.* » La voix de celle qui ne pensait pas est donc silence. C'est une voix qui ne résonne pas dans l'espace mais dans le cœur d'un enfant inquiet, puis qui s'inscrit dans la voix sourde d'un narrateur naissant. Cette voix de l'être prostré dans un coin obscur de la pièce est une voix du silence animal. Sa restitution est la manifestation d'une émergence de la littérature qui rend compte de l'expérience inavouable d'un silence qui paraît intraduisible et que la création rend audible. La littérature, c'est aussi faire entendre les émois assourdissants d'un honteux silence. D'où la volonté du jeune auteur de placer son texte sous l'autorité auctoriale de Conrad ou dans l'intertextualité de Proust. Certes Camus restitue là une expérience autobiographique, mais son travail sur les voix montre l'émergence d'une distance qui le rapproche de la création littéraire. Camus inscrit son récit dans le cadre réaliste d'une structure familiale dominée par l'autorité dictatoriale de la grand-mère. Il affronte cette réalité sociale dans laquelle il a grandi. Il en fait la matière de son écriture.

Dans le second récit,<sup>698</sup> le jeune auteur, suivant les pas silencieux d'un vieux qui « *a la lune* », justifie l'écriture par la conscience du désespoir d'un quotidien inepte et vain. Le vieux tout d'abord parle sans reprendre son souffle, se raconte aux jeunes indifférents pour ne pas sentir que la mort s'approche de lui : « *Il parlait, parlait, dans la grisaille de sa voix assourdie.* » Seul, il fuit sa maison et la vieille. L'errance le conduit à la conscience : « *Sa fièvre chante. Son petit pas se presse : demain tout changera, demain. Soudain il découvre ceci que demain sera semblable, et après-demain, tous les autres jours. Et cette irrémédiable découverte l'écrase – Ce sont de pareilles idées qui vous font mourir. Pour ne pouvoir les supporter, on se tue – ou si l'on est jeune, on en fait des phrases.* » Face à l'ineptie dysphorique de notre condition absurde, le verbe est une répartie. La voix du vieux, le bavardage des jeunes, l'écriture ne sont donc que des témoignages de la peur de soi dans la vérité du silence. Faire entendre les voix des quartiers pauvres, c'est peut-être, pour Camus, tâcher de ne pas s'entendre soi-même. Cependant, dans ces récits, la voix les autres n'est qu'un

<sup>698</sup> Ce texte est repris dans la deuxième partie de « L'Ironie », extrait de *L'Envers et l'Endroit* tandis que la première partie reprend « *la voix de la femme qu'on abandonnait pour aller au cinéma* ».

écho démultiplié à l'infini d'une voix qui se fait entendre au jeune homme, voix narrative qui prend en charge soi et les autres dans une même vérité existentielle, dans un même désarroi fait de silences obscurs et de loquacités ineptes. Selon Jacqueline Lévi-Valensi, on assiste là à la naissance du romancier qui, d'une manière tout à fait originale, que l'on retrouvera dans *L'Étranger*, pose un décor et un personnage qui prennent vie sans qu'il soit nécessaire pour l'auteur de recourir à une description de type balzacien. La dernière voix réaliste de ce petit recueil est « *la voix de la vieille femme malade qu'on abandonnait pour aller au cinéma.* » Camus dévoile son acuité auditive et sa capacité de distinguer, dans le ton de la voix, les accents de sincérité,<sup>699</sup> les aveux de souffrance, les signes de la présomption ou de la légèreté effrontée d'une jeunesse insouciant et insensible. Cette femme délaissée par ses proches qui choisissent la satisfaction immédiate et égoïste de leur plaisir superficiel, confie au « *grand jeune homme pâle qui avait de la sensibilité* » sa souffrance au discours indirect libre : « *Elle lui disait ses peines avec animation : elle était au bout de son rouleau. Et il faut bien laisser la place aux jeunes. Si elle s'ennuyait ? Cela, c'était sûr. On ne lui parlait pas. Elle était dans son coin comme un chien. Il valait mieux en finir. Parce qu'elle aimait mieux mourir que d'être à la charge de quelqu'un.* » Comme il a qualifié la tessiture des autres voix du recueil – la première est lourde de silence animale et ne peut être donnée à entendre que par la voix « *songeuse, comme voilée* » du narrateur, celle de « *L'homme qui était né pour mourir* » est comme un grisaille dans laquelle les sons s'alourdissent et se confondent dans une indifférenciation morbide – il caractérise « *la voix de la femme qu'on abandonnait pour aller au cinéma* » : « *Sa voix était devenue querelleuse. C'était une voix de marché, de marchandage.* » La caractérisation du ton de la voix permet la mise en scène des relations conflictuelles qui opposent la mère et la fille. Leurs paroles sont restituées au style direct, le narrateur s'efface derrière les voix des personnages à qui il donne vie. C'est d'ailleurs par la restitution d'un propos de la fille que Camus clôt la nouvelle. Elle confie au jeune homme à propos de sa mère malade : « *Elle éteint toujours la lumière lorsqu'elle est seule. Elle aime rester dans le noir.* » Compassion, sympathie filiale ou subterfuge pour ne pas se sentir fautifs et ne pas, comme sait le rappeler cruellement la mère, regarder lucidement la vérité de notre condition et l'inéluctabilité du vieillissement, de la dépendance et de la mort. C'est donc au

---

<sup>699</sup> « *Il y a un certain ton de voix qui ne trompe pas quand on a longtemps bavardé au marché. Du "Comment allez-vous ?" de la bouchère à celui de l'épicière, il y avait un monde car seule la bouchère avait de la sympathie pour elle.* » (Pléiade 2006-1, 83)

discours direct que la mère exprime son amer dépit : « *Elle verra bien quand elle sera vraiment vieille. Elle aussi, elle en aura besoin.* » dit-elle pour justifier sa pratique de la prière.

Il peut dévoiler des épisodes sordides qui, d'ailleurs n'apparaissent pas dans l'œuvre avec la même crudité. La pauvreté a en effet parfois l'odeur pestilentielle des cadavres et de l'urine. Des phrases parataxiques, en discours indirect libre, tentent de rendre compte de l'effroyable misère évoquée par ce comparse rencontré dans un café :<sup>700</sup> « *Dans le café, il me raconta sa vie. Les autres sont partis, restent six verres. Villa en banlieue. Seul, ne rentrait que le soir pour faire sa cuisine. Un chien, un chat, une chatte, six petits. La chatte ne peut nourrir. Ses petits meurent un à un. Chaque soir, un mort raide et des ordures. Deux odeurs aussi : urine et mort mélangées. Le dernier soir [...]. Le dernier chat est mort. Mais la mère en a mangé la moitié.* » (C I, 36) On retrouve cet épisode dans « Entre oui et non » : « *Une autre fois j'habitais une villa de banlieue, seul avec un chien, un couple de chats et leurs petits, tous noirs. La chatte ne pouvait pas les nourrir. Un à un, tous les petits mouraient. Ils remplissaient leur pièce d'ordures. Et chaque soir, en rentrant, j'en trouvais un tout raidi et les babines retroussées. Un soir je trouvai le dernier mangé à moitié par sa mère. Il sentait déjà. L'odeur de la mort se mélangeait à l'odeur d'urine.* » Mais l'auteur, au-delà de l'analyse et de la conceptualisation, transforme une réalité brute et violente en matière littéraire. L'événement devient prétexte à réflexion philosophique. Peut-être est-ce la seule façon de le rendre acceptable ? En effet, le narrateur poursuit : « *Je m'assis alors au milieu de toute cette misère et, les mains dans l'ordure, respirant cette odeur de pourriture, je regardais longtemps la flamme démente qui brillait dans les yeux verts de la chatte immobile dans un coin. Oui. C'est bien ainsi ce soir. À un certain degré de dénuement, plus rien ne conduit à plus rien, ni l'espoir ni le désespoir ne paraissent fondés, et la vie tout entière se résume dans une image. [...]. Si ce soir c'est l'image d'une certaine enfance qui revient vers moi, comment ne pas accueillir la leçon d'amour et de pauvreté que je puis en tirer ?* » (E, 28)

Dans *Le Premier homme*, Camus revient, avec à la fois plus de lucidité et de simplicité exigeante sur l'indigence dans laquelle il a grandi. Il pose le cadre de l'appartement de la rue

<sup>700</sup> Ces notes sont des ébauches pour *La Mort heureuse*.



de Lyon, l'escalier qu'il empruntait dans le noir, « *obscur et puant* », (LPH, 55) la peur des cafards, le dénuement de l'ameublement,<sup>701</sup> le souci de ne pas user les chaussures...

La pauvreté prend le visage de la mort et du tragique silencieux des accidents de travail ou de la mort brutale. Dans les *Carnets*, Camus évoque une fatale altercation, un meurtre commis au coin d'une rue. Cet événement prend place dans les épisodes sordides du quartier pauvre : « [...] *image douceuse et insistante de ce quartier quand la fin du jour peuple d'ombres ses rues ; quand plutôt, une seule ombre, anonyme, signalée par un sourd piétinement et un bruit confus de voix, surgit parfois, inondée de gloire sanglante, dans la lumière rouge d'un globe de pharmacie.* » (C I, 20) Le réalisme cède le pas à l'expressionnisme dans cette vision où la violence teinte d'écarlate la scène entière. Cependant, c'est le réel qui inspire le jeune écrivain qui constate que ce meurtre n'occupera dans le quotidien du lendemain que quelques lignes que le lecteur parcourra d'un œil distrait. Le réalisme est-il dans la restitution fidèle et sobre d'un factuel épuré ou dans la capacité de restituer un événement avec son épaisseur ontologique ?

Belcourt, c'est aussi le mélange des cultures et des langues. « *Rue de Lyon, voix françaises, arabes, espagnoles, italiennes se mêlent. Les enfants hurlent, les chiens se poursuivent et se "niquent", les tramways cliquent, les ânes braient.* »<sup>702</sup> Pour survivre, le travail, à la fois condition ontologique et punition divine, est nécessaire. Mais il est également, comme l'a montré Simone Weil dans *L'Enracinement*<sup>703</sup> publié par Camus, une possibilité d'ancrage existentiel. Dans cet ouvrage, la philosophe remet en question les théories marxistes qui nient l'individu au profit du collectif et qui privilégie la notion de rendement à celle de respect de la vie humaine. En réinscrivant l'homme dans une réalité non séparée du spirituel, le travail redevient consentement au monde.

---

<sup>701</sup> « *L'enfant se retournait alors vers la pièce quasi nue, peinte à la chaux, meublée au centre d'une table carrée, avec le long des murs un buffet, un petit bureau couvert de cicatrices et de taches d'encre et, à même le sol, un petit sommier recouvert d'une couverture où, le soir venu, couchait l'oncle à demi muet, et cinq chaises. [...] L'autre contenait deux lits, celui de sa mère et celui où lui-même couchait avec son frère.* » (LPH, 42-43)

<sup>702</sup> Olivier TODD, *op.cit.*, p.36

<sup>703</sup> C'est Camus qui a choisi le titre de l'ouvrage qu'il a publié en 1950. Ce titre s'oppose à la notion de déracinement qui forme la deuxième partie de l'ouvrage.

## Labeur et fadeur

« *La seule chose que Jacques ait pu éprouver en matière de morale était simplement la vie quotidienne d'une famille ouvrière où visiblement personne n'avait jamais pensé qu'il y eût d'autres voies que le travail le plus rude pour acquérir l'argent nécessaire à la vie.* » (LPH, 86)

La nécessité de gagner sa vie s'impose très tôt dans la conscience de Camus. Olivier Todd contextualise l'existence du jeune garçon. Il rappelle : « En Algérie ou en métropole, les familles ouvrières vivent ainsi, pas dans la misère, mais au bord de la pauvreté. Qu'est-ce, la pauvreté, dans les années 20 et 30 ? Les pauvres mangent moins de viande que de poisson, les miséreux rêvent de poisson. Les pauvres se lavent au savon de Marseille, les misérables pas du tout. Les pauvres *comptent*. Les misérables acceptent ce qu'on leur donne. Au 93, la grand-mère range l'argent dans une boîte à biscuits. Pas de livret de caisse d'épargne ou de 3 % Panama chez Sintès-Camus. Au nouvel an de 1921, la grand-mère explique à Albert qu'il est grand : il recevra donc des cadeaux utiles. »<sup>704</sup> Sa mère fait des ménages et donne l'argent qu'elle gagne à la grand-mère. L'oncle Étienne est tonnelier. Le jeune garçon l'accompagne fréquemment à l'atelier. Il est possible, comme le laisse suggérer une photo souvent reproduite qu'il y ait travaillé quelques étés pour gagner un peu d'argent.<sup>705</sup> Comment restituer cette réalité du quotidien sans céder à la tentation du misérabilisme ou de la platitude insignifiante ? Il semble que Camus considère comme un devoir de mémoire, de fidélité à sa condition originelle de donner à voir et à entendre cette vie de labeur dans laquelle il a été élevé.

Dans un hommage à Louis Guilloux, il dénonce avec virulence les spécialistes du prolétariat : « *Dans les périodiques et les livres rédigés par les spécialistes du progrès, on traite souvent du prolétariat comme d'une tribu aux étranges coutumes et on en parle encore d'une manière qui donnerait aux prolétaires la nausée s'ils avaient le temps de lire les spécialistes pour s'informer de la bonne marche du progrès. De la flatterie dégoûtante au mépris ingénu, il est difficile de savoir ce qui, dans ces homélies, est le plus insultant.* » (E, 1111) Son indignation laisse place à un hommage à Louis Guilloux. Ces lignes, rédigées en 1948, éclairent les aspirations romanesques d'un Camus qui s'astreint à la fidélité et à la

<sup>704</sup> Olivier TODD, *op.cit.*, pp.34-35

<sup>705</sup> Cette photographie de 1920 reproduit un petit atelier de tonnellerie où posent sept hommes dont un arabe et cinq jeunes gens. On retrouve partiellement ces personnages dans la nouvelle « Les Muets ».

simplicité sur son passé d'enfant élevé dans une certaine indigence : « *L'enfance pauvre*, écrit-il à propos des trois romans de Guilloux, *La Maison du peuple*, *Pain des rêves* et *Jeux de patience*, lui a fourni l'inspiration de son premier et de ses derniers livres. Rien n'est plus dangereux qu'un tel sujet qui prête au réalisme facile et à la sentimentalité. Mais la grandeur d'un artiste se mesure aux tentations qu'il a vaincues. Guilloux, qui n'idéalise rien, qui peint toujours avec les couleurs les plus justes et les moins crues, sans jamais rechercher l'amertume pour elle-même, a su donner au style les pudeurs de son sujet. Ce ton uni et pur, cette voix un peu sourde qui est celle du souvenir témoignent pour celui qui raconte, vertus de style qui sont aussi celles de l'homme. » (E, 1112) À son tour, il s'engage sur le chemin périlleux de l'écriture réaliste, de la restitution de l'atmosphère de la vie ouvrière dans la nouvelle « Les Muets » puis dans *Le Premier homme*. Camus a l'idée de la nouvelle en 1952, dans une période de polémiques sur l'engagement, les choix politiques et l'origine sociale des intellectuels dits « de gauche ». Dans la polémique avec Emmanuel d'Astier de La Vigerie, publiée dans *Actuelles I*, Camus s'explique : « *Tant de fois, la feuille où vous m'avez répondu et celles qui essaient de rivaliser avec elle dans le mensonge, m'ont présenté comme un fils de bourgeois, qu'il faut bien une fois au moins, que je rappelle que la plupart d'entre vous, intellectuels communistes, n'ont aucune expérience de la condition prolétarienne et que vous êtes mal venus de nous traiter de rêveurs ignorants des réalités.* » (E, 364)

L'origine ouvrière de Camus est source de polémiques. Dans sa réponse à Camus dans *Les Temps modernes*, en août 1952, Jean-Paul Sartre écrivait : « Il se peut que vous ayez été pauvre, mais vous ne l'êtes plus ; vous êtes bourgeois, comme moi... Vous êtes un avocat qui dit : "*Ce sont mes frères*", parce que c'est le mot qui a le plus de chance de faire pleurer le public. » Cette nouvelle est certainement l'occasion, pour Camus, de rappeler la réalité de son appartenance sociale. C'est également pour lui l'occasion de montrer qu'il peut traiter du monde ouvrier. Dans son introduction à la nouvelle, Roger Quilliot restitue une confession de Camus au sujet de cette nouvelle : « *J'ai voulu faire, moi aussi, du réalisme socialiste.* » (TRN, 2045) Il renoue ainsi, comme l'explique Quilliot avec l'écriture des « Voix du quartier pauvre » et de *L'Envers et l'Endroit* : « monde du travail, de la peine, de la misère parfois, monde de la fraternité déçue qui se change en haine, des rapports de classe et de force dont Camus retrouve les bruits, les odeurs et les sentiments. » (*Ibid.*)

Il rédige la nouvelle en 1955, en pleine crise de poujadisme. Le témoignage est aussi un aveu de la crainte de voir disparaître la petite entreprise et l'artisanat au profit des grandes usines en pleine expansion. Camus a certainement le sentiment de restituer là une réalité qui devient obsolète voire caduque. *L'incipit* de la nouvelle inscrit le récit dans le cadre réaliste de la ville d'Alger. Le trajet d'Yvars reproduit celui que le jeune Albert empruntait avec son frère Lucien pour se rendre au lycée : les boulevards qui dominent le port, la route qui suit le trajet du tramway, la présence des quelques rares voitures qui circulent. La nouvelle évoque l'échec d'une grève et donne au lecteur, par l'intermédiaire du discours narrativisé d'Yvars, toutes les précisions sur les raisons de la grève et les raisons de son échec. Camus prend un certain plaisir à décrire la profession, le vocabulaire est riche et précis : « *Le bon tonnelier, celui qui ajuste ses douelles courbes, les resserre au feu et au cercle de fer, presque hermétiquement, sans utiliser le raffia ou l'étaupe, était rare.* » (TRN, 1599) On retrouve une description quasi identique dans *Le Premier homme* : « [...] *Jacques reconnaissait le bruit des coups de marteau sur les ciseaux qui servaient à enfoncer les cercles de fer autour des barils dont on venait de réunir les douelles [...]* » (LPH, 119) Le lieu est également évoqué avec un souci de la précision qui rapproche l'écriture du réalisme dix-neuviémiste : « [...] *les rues humides [...]* débouchaient dans une zone occupée seulement par des remises, des dépôts de ferraille et des garages, où s'élevait l'atelier : une sorte de hangar, maçonné jusqu'à mi-hauteur, vitré ensuite jusqu'au toit de tôle ondulée. » (TRN 1600) Dans *Le Premier homme*, on lit : « *L'atelier se trouvait près du champ de manœuvre. C'était une sorte de cour encombrée de débris, de vieux cercles de fer, de mâchefer et de feux éteints. Sur l'un des côtés, on avait construit une sorte de toit de briques soutenu à distances régulières par des piliers de moellons.* » (LPH, 118) La fierté d'Yvars d'être un bon ouvrier réhabilite sa condition et son activité. Mais la condition ouvrière est humiliante car, comme l'indique le titre de la nouvelle, il s'agit de ne pas se plaindre, de se montrer au contraire heureux et reconnaissant de pouvoir gagner sa vie en exerçant le métier qu'on a choisi et qu'on sait faire. Yvars véhicule ce paradoxe : fier d'être un bon ouvrier, il est pourtant soumis à la violence d'un silence imposé : « *Il était difficile d'avoir la bouche fermée, de ne pas pouvoir vraiment discuter et de reprendre la même route tous les matins, avec une fatigue qui s'accumule, pour recevoir, à la fin de la semaine, seulement ce qu'on veut bien vous donner.* » (Ibid.)

L'ouvrier Yvars est une incarnation romanesque de l'homme dont la vie se dérobe dans le trajet monotone vers le labeur quotidien. Il est cet homme de Belcourt qu'évoque Camus dans « L'Été à Alger » : « *À Belcourt, comme à Bab-el-Oued, on se marie jeune. On travaille très tôt et on épuise en dix ans l'expérience d'une vie d'homme. Un ouvrier de trente ans a déjà joué toutes ses cartes. Il attend la fin entre sa femme et ses enfants.* » (E, 72) Dans « Les Muets », on lit : « *À trente ans, le souffle fléchit déjà, imperceptiblement. À quarante, on n'est pas aux allongés, non, mais on s'y prépare, de loin, avec un peu d'avance. N'était-ce pas pour cela que depuis longtemps il ne regardait plus la mer, pendant le trajet qui menait à l'autre bout de la ville où se trouvait la tonnellerie ?* » (TRN, 1597) Cette course vaine de l'homme vers sa fin prochaine, ce parcours dans la vacuité d'une existence marquée par le travail, la peine, les humiliations, l'indigence et l'amenuisement des joies violentes et innocentes d'une jeunesse ensoleillée est une réalité dont l'auteur prend conscience et qu'il explore et exploite dans son œuvre philosophique et fictionnelle. Dans les *Carnets*, en décembre 37, Camus, évoquant sa vie et ébauchant Meursault, écrit : « *Le type qui donnait toutes les promesses et qui travaille maintenant dans un bureau. Il ne fait rien d'autre part, rentrant chez lui, se couchant et attendant l'heure du dîner en fumant, se couchant à nouveau et dormant jusqu'au lendemain. Le dimanche, il se lève très tard et se met à la fenêtre, regardant la pluie ou le soleil, les passants ou le silence. Ainsi toute l'année. Il attend. Il attend de mourir. À quoi bon les promesses puisque de toutes façons...* » (C I, 98) On retrouve, dans *L'Étranger*, l'évocation de ce rythme morne et vide : « *[...] j'ai dormi jusqu'à dix heures. J'ai fumé ensuite des cigarettes, toujours couché jusqu'à midi. [...] Après le déjeuner, je me suis ennuyé un peu et j'ai erré dans l'appartement. [...] Un peu plus tard, pour faire quelque chose, j'ai pris un vieux journal et je l'ai lu. [...] Je me suis aussi lavé les mains et, pour finir, je me suis mis au balcon.* » (TRN, 1139-1140) La journée se poursuit, « *a tourné encore un peu* », rythmée par le ballet rituel des promeneurs du dimanche, le trajet bruyant des tramways, la tombée de la nuit sur le pavé mouillé que l'éclat des réverbères fait miroiter. La journée s'achève : « *J'ai pensé que c'était toujours un dimanche de tiré, [...] que j'allais reprendre mon travail [...]* » (TRN 1142) Dans *Le Mythe de Sisyphe*, Camus écrit : « *Lever, tramway, quatre heures de bureau ou d'usine, repas, tramway, quatre heures de travail, repas, sommeil et lundi mardi mercredi jeudi vendredi et samedi sur le même rythme, cette route se suit aisément la plupart du temps. Un jour seulement, le "pourquoi" s'élève et tout commence dans cette lassitude*

*teintée d'étonnement.* » (E, 106-107) L'épaisseur réaliste se double d'une réflexion existentielle implicite que les essais développent conceptuellement. La question du sens parcourt l'œuvre. L'effroi face à l'absurde permet à l'homme de s'interroger sur les servitudes qui l'enferment et l'étouffent. Philosophie, politique, fiction s'entrecroisent sur la voie d'une volonté d'appréhender la condition de l'homme. Pourtant, dans ce monde de labeur quotidien, ces odeurs de sciure et de sueur, Camus les a aimées. C'est donc paradoxalement qu'il rend compte de l'injustice de la condition ouvrière puisque cette restitution est teintée de nostalgie. La réécriture de l'épisode du travail à la tonnellerie, dans « Les Muets » et dans *Le Premier homme* permet de saisir l'écart entre une littérature qu'on pourrait dire « engagée », celle des « Muets » qui condamne le système capitaliste et la littérature de fiction autobiographique dans laquelle l'auteur, recentré au plus près de lui-même, s'autorise l'évocation heureuse de ces moments que l'enfant passait dans l'atelier de l'oncle. Camus, derechef, se trouve tendu entre sa conscience politique et son bonheur personnel, entre la condamnation d'un système d'oppression et la restitution de la joie éclatante du travail physique, de la bonhomie des ouvriers, par le bonheur limpide des gestes justes et des paroles simples.

### **Le quotidien**

L'homme qui intéresse Camus est un homme du quotidien, celui que l'on croise dans la rue ou sur la palier. Celui qui vit avec les objets familiers dont la valeur ne peut être vénale car l'argent manque. Ces objets ont une voix : « *La voix familière des objets qui nous entourent garde une intonation presque humaine. Leur vie, au demeurant, reste un sûr garant de la nôtre. Et les aimer, c'est nous affirmer.* » La fonction de l'artiste est de les désigner pour leur redonner vie dans l'univers textuel. Mais comment nommer ces objets quand la pauvreté même du décor coïncide avec le manque de vocabulaire ? La réflexion sur les objets et la façon dont on les nomme selon que l'on vit dans la profusion ou dans le dénuement est développée dans *Le Premier homme* : « *Lui qui avait grandi au milieu d'une pauvreté aussi nue que la mort, parmi les noms communs ; chez son oncle, il découvrait les noms propres.* » (LPH, 62) Il s'agit d'inventer un style nouveau à la frontière de la pauvreté culturelle et de l'amour des mots et du langage, le désir de clarté, de précision et de fidélité. Les objets sont notre ancrage dans le monde, notre point d'attache. Par leur matérialité, ils nous rappellent sans cesse notre précarité. Leur présence au monde prend un sens sous le regard de l'homme

sensible. L'artiste, par la transcription textuelle, propose une sémiologie esthétique. Le premier objet évoqué dans *L'Étranger* est justement le cercueil de la mère, décrit avec une sobriété fidèle au dénuement du réel qui s'impose. Meursault entre dans la pièce pour la veillée funéraire : « *C'était une salle très claire, blanchie à la chaux et recouverte d'une verrière. Elle était meublée de chaises et de chevalets en forme de X. Deux d'entre eux, au centre, supportaient une bière recouverte de son couvercle. On voyait seulement des vis brillantes, à peine enfoncées, se détacher sur les planches passées au brou de noix.* » (TRN, 1129) L'austérité et la précision de l'évocation font place, à la fin du chapitre, à un réel douloureux rempli d'objets dysphoriques : la voiture des pompes funèbres, le chapeau du cocher, « *en cuir bouilli* » et comme « *pétri dans cette boue noire* » (TRN, 1136), le goudron ouvert de la route, qui laisse couler sa pulpe brillante. Le noir envahit l'espace. Il éclate enfin dans les couleurs violentes et insoutenables des géraniums écarlates, de la terre « *couleur de sang* » et de « *la chair blanche des racines* » (TRN, 1137) qui vient recouvrir brutalement le cercueil de la mère. L'objet – dans tous les sens du terme, la chose et le thème – de ce premier chapitre est donc le cercueil de la mère, le dénuement sans appareil des pauvres et la terrible confrontation avec la matérialité de nos existence. Nos corps de chair, cachés sous quelques planches noircies et vissées, rejoignent la profondeur rouge et les racines profondes de la terre. La présence de l'objet et son enfouissement exemplifient notre condition.

Les objets ont également la fonction salutaire de rattacher à la vie. Meursault aurait pu être entraîné dans le trou creusé pour enfouir le corps de la mère dissimulé dans ce grossier cercueil de planches noircies au brou de noix. Il aurait pu plonger et le chapitre se termine d'ailleurs par une sorte d'évanouissement, d'endormissement brutal qui peut évoquer la mort. Dès le début du chapitre suivant, il se retrouve à l'établissement de bain du port et rencontre Marie. Le mot, répété de façon presque maladroite dans ce passage, est le mot « *bouée* » auquel fait écho la répétition du mot « *ventre* » : « *Je l'ai aidée à monter sur une bouée et, dans ce mouvement, j'ai effleuré ses seins. J'étais encore dans l'eau quand elle était déjà à plat ventre sur la bouée. Elle s'est retournée vers moi. Elle avait les cheveux dans les yeux et elle riait. Je me suis hissé à côté d'elle sur la bouée. Il faisait bon et comme en plaisantant, j'ai laissé aller ma tête en arrière et je l'ai posé sur son ventre. Elle n'a rien dit et je suis resté ainsi. J'avais tout le ciel dans les yeux et il était bleu et doré. Sous ma nuque, je sentais le*

ventre de Marie qui battait doucement. » (TRN, 1138)<sup>706</sup> Trois occurrences du mot « bouée » et trois occurrences du mot « ventre » révèlent une place capitale accordée à ces « objets » salvateurs. Meursault est sauvé par une bouée qui l'empêche de plonger et qui lui donne accès au ventre d'une femme, lieu de vie et de plaisir.

L'épisode de la veillée funéraire de la mère met en scène un personnage qui ne refuse pas, même dans ces circonstances particulières, les plaisirs que lui procure une cigarette ou un café au lait. Lors du procès, c'est au moment où le concierge relate cet événement que Meursault se sent coupable. On voit là le lent travail de culpabilisation d'une société bien-pensante qui aboutit à une auto-condamnation : « *Il a dit que je n'avais pas voulu voir maman, que j'avais fumé, que j'avais dormi et que j'avais pris du café au lait. J'ai senti alors quelque chose qui soulevait toute la salle et, pour la première fois, j'ai compris que j'étais coupable.* » (TRN, 1189) Manger, fumer, faire l'amour sont des activités vitales, des actes de vie. L'écriture leur octroie une place non négligeable. Meursault évoque à plusieurs reprises le moment de se nourrir. Il se rend chez Céleste ou se fait chez lui des œufs au plat qu'il mange à même la poêle. Il partage des repas avec des amis le dimanche. Dans la maison de Masson, après une baignade matinale, le déjeuner est pris très tôt, avec appétit, bonheur et simplicité. Le narrateur accorde un soin particulier à la restitution de ce déjeuner qui est une sorte de point culminant de bonheur innocent précédant de quelques heures l'irruption brutale du tragique. Meursault a faim et il le dit ce qui le rend aimable aux yeux de la maîtresse de maison. Il mange avec appétit et restitue avec précision le menu : « *Le pain était bon, j'ai dévoré ma part de poisson. Il y avait ensuite de la viande et des pommes de terre frites. Nous mangions tous sans parler.* » Mais le bonheur innocent d'un mets partagé avec des amis, d'un pain qui sent bon, est menacé par sa précarité même. Le narrateur confie que Masson et lui-même boivent beaucoup de vin au cours de ce repas. Meursault fume beaucoup et la légèreté heureuse du début du repas fait place à une pesanteur menaçante. Le plaisir innocent et banal d'un repas dominical bascule dans la tragédie absurde. Le plaisir est fugace. La vie est promesse de mort.

La nourriture est un signe d'appartenance à un groupe social et à une culture. Dans « Les Muets », Camus s'attarde à évoquer le « casse-croûte » offert par le patron aux ouvriers à la tonnellerie : « *On faisait griller des sardines ou du boudin sur des feux de copeaux [...]* »

<sup>706</sup> C'est moi qui souligne.



(TRN, 1599) C'est aussi au moment de l'annonce de l'échec de la grève que les ouvriers éprouvent la nécessité de se lier plus étroitement en partageant le pain et le café. Ainsi Yvars rompt son pain et en offre la moitié à Saïd en lui disant : « *"Tu m'inviteras à ton tour". Saïd sourit. Il mordait maintenant dans un morceau de sandwich d'Yvars, mais légèrement, comme un homme sans faim.* » (TRN, 1605) Ils boivent le café dans le même verre à moutarde tandis que l'un d'eux finit ce qui reste à même la casserole. Lorsqu'Yvars rentre chez lui, abattu par l'échec et par la fatigue du travail et des années, il s'installe avec sa femme sur la terrasse face à la mer plus foncée que le matin et, dans l'air devenu translucide, « *Fernande apporta l'anisette, deux verres, la gargoulette d'eau fraîche.* » (TRN, 1608)

Camus, dans *Le Premier homme*, évoque les gourmandises enfantines comme le cornet de frites mangées goulûment par le petit groupe des jeunes garçons lorsque, par hasard, l'un d'eux avait assez d'argent pour en acheter un. Alors un rituel de partage s'instaure, les frites sont mangées jusqu'à la dernière miette et les enfants, non rassasiés mais heureux, repartent dans des courses folles à travers le quartier de Belcourt. Les enfants partagent également « *les gros berlingots à la menthe, les cacahuètes ou les pois chiches, séchés et salés, les lupins appelés tramousses ou les sucres d'orge aux couleurs violentes que les Arabes offraient aux portes du cinéma* ». (LPH, 50) Lorsque le jeune Jacques rend visite à son oncle Michel le charretier, celui-ci lui donne de caroubes « *qu'il mâchait et suçait avec délice* ». (LPH, 124) Camus évoque aussi les mounas, sorte de brioches, et les « *légères pâtisseries friables appelés oreillettes* » (LPH, 124), traditionnellement mangées à Pâques. Le narrateur évoque les souvenirs liés à la confection des gâteaux avec les femmes, l'application et l'atmosphère de bonheur innocent, la cuisson dans les grandes bassines d'huile bouillante, les odeurs vanillées qui s'échappent des paniers recouverts de linge blanc et se mêlent aux embruns de la mer et à l'odeur des chevaux qui conduisent la famille dans la forêt de Sidi-Ferruch.

Inscrire la nourriture dans le texte est donc, chez Camus, une nouvelle marque du désir d'ancrer l'art dans un réel incarné. L'importance accordée au corps ne peut faire l'économie de ce que révèle le rapport à l'alimentation. Plaisir et frustration le plus souvent vite dépassés, sont le signe d'un accord profond avec le monde dans sa matérialité. L'odeur vanillée des gâteaux de Pâques, les saveurs d'une pêche dont le jus coule sur le menton, les couleurs des épices au marché sont la matière vivante d'une culture. Les sonorités mêmes des mots – mouna, tramousse – ont le pouvoir suggestif de faire renaître un monde perdu.

## Un monde de paroles

Pour être au plus près d'une réalité qu'il veut saisir, empoigner, capturer, transmuier, l'écriture camusienne se transforme en chambre d'échos, restituant les sociolectes dont l'auteur s'est nourri dans son enfance à Belcourt. Il rend plus ténue la distance entre la phrase orale et sa retranscription littéraire. Le rapport au réel, c'est avant tout un rapport particulier à la langue, et notamment à la langue maternelle, celle de son enfance, cette langue qui, selon Volochinov, ce proche de Bakhtine, est « le produit d'une communication sociale continue au sein d'un groupe social donné... Ce qui caractérise en propre l'énoncé (à savoir le choix de certains mots, une certaine construction de la phrase, une certaine intonation), n'est que le reflet de la relation qui unit le locuteur à l'ensemble de la conjonction sociale complexe dans laquelle se déroule le dialogue. »<sup>707</sup> Dans les essais, *Noces* ou *L'Été*, Camus fait un travail d'enquêteur. Il restitue fidèlement ce qu'il voit et ce qu'il entend. Son appétit de réel l'attire vers tout ce que les sens perçoivent, goûtent, entendent. Le réalisme se caractérise alors par une certaine fidélité dans la restitution des choses entendues. Jacqueline Lévi-Valensi, au sujet de « L'hôpital du quartier pauvre », constate : « Le langage des malades apporte des signes immédiats de leur condition sociale, de leur pauvreté, et dans son contenu et dans sa forme ; langage parlé, répétitif, silencieux, c'est celui que l'on entendra dans "Les voix du quartier pauvre", ou dans *L'Envers et l'Endroit*, celui de Raymond ou de Céleste dans *L'Étranger* : celui des habitants de Belcourt et, à travers eux, de toute une catégorie sociale. »<sup>708</sup> Mais ce qui intéresse Bakhtine, ce n'est pas tant une certaine fidélité au réel que l'impact de ce réel sur la création littéraire. C'est lorsque le sociolecte n'est plus une citation pittoresque, qu'il n'est plus contenu dans le cadre rassurant des guillemets qui n'autorisent aucun débordement, que l'écriture devient riche et complexe.

Dans ses romans, Camus accorde une très large part à l'oralité. Il écrit certains passages comme des pièces de théâtre,<sup>709</sup> accordant tout l'espace à la retranscription des échanges de voix ou d'une voix qui s'écoule dans une confession plus ou moins élaborée.

<sup>707</sup> Cité par Jean PEYTARD, *Mikhaïl Bakhtine, dialogisme et analyse du discours*, Bertrand-Lacoste, 1995, p.28

<sup>708</sup> Jacqueline LÉVI-VALENSI, *op.cit.*, p.160

<sup>709</sup> *A contrario*, il écrit certains passages de ses pièces comme des récits : il travaille le style, développe les didascalies, privilégie parfois le contenu du discours au détriment d'une action qui seule peut porter le sens ; il n'évite pas toujours les faiblesses d'un théâtre idéologique et littéraire, aujourd'hui très daté et suranné.

**La fadeur dans *L'Étranger***

Les voix qui résonnent dans *L'Étranger* sont, pour la plupart, celles de ces hommes et de ces femmes qui vivaient dans le quartier de Bab-el-Oued. Ils utilisent un sociolecte connoté. Leur identité se reflète dans les tournures syntaxiques, dans l'utilisation d'un lexique galvaudé, de poncifs à la fois usés et sans cesse revivifiés par une incessante réactualisation dans le vivant mobile et miroitant. La gageure de Camus est de puiser dans cette matière première, de l'exploiter. La problématique est d'éviter de produire un roman social réaliste tout en accédant à une littérarité de l'écriture. La voie de la fadeur lui permet de résoudre cette apparente contradiction.

Comment Camus fait-il parler ses personnages ? Quelle finalité poursuit-il en donnant une voix à ces êtres de fiction qui s'incarnent dans un discours ? La gageure est pour un écrivain cultivé, érudit, maniant l'éloquence avec grand art, de donner aux êtres les plus frustes, l'épaisseur brute de leur ancrage dans le monde, de restituer la force d'un silence, le pouvoir généreux d'un poncif, la maladresse et la spécificité du langage. Camus nous fait entendre ces hommes. Il restitue leurs voix, soit directement, soit filtrée par la parole d'un autre. Ainsi que le remarque Françoise Bagot, Camus sait très bien « marquer d'un signe distinctif la voix d'un personnage. Le concierge se signale par une façon de dire "ils", "les autres", "les vieux", en parlant des pensionnaires de l'asile ; Mme Masson se reconnaît à son accent parisien, son époux à son tic verbal. »<sup>710</sup>

La voix grasseyante des hommes de Belcourt et de Bab-el-Oued se fait entendre dès les essais : « *À Alger, on ne dit pas "prendre un bain", mais "se taper un bain",* écrit Camus dans « *L'Été à Alger* ». *N'insistons pas. On se baigne dans un port et l'on va se reposer sur des bouées. Quand on passe près d'une bouée où se trouve déjà une jolie fille, on crie aux camarades : "Je te dis que c'est une mouette."* » (E, 68) De même, on peut lire : « *On ne "manque" pas à sa mère. On fait respecter sa femme dans les rues. On a des égards pour la femme enceinte. On ne tombe pas à deux sur un adversaire, parce que "ça fait vilain". Pour qui n'observe pas ces commandements élémentaires, "il n'est pas un homme", et l'affaire est réglée. Ceci me paraît juste et fort. Nous sommes beaucoup à observer inconsciemment ce code de la rue, le seul désintéressé que je connaisse. Mais en même temps, la morale du boutiquier y est inconnue. J'ai toujours vu autour de moi les visages s'apitoyer sur le passage*

---

<sup>710</sup> Françoise BAGOT, *Albert Camus, L'Étranger*, PUF, 1993, p.83

d'un homme encadré d'agents. Et avant de savoir si l'homme avait volé, était parricide ou simplement non-conformiste : "Le pauvre" disait-on, ou encore, avec une nuance d'admiration : "Celui-là, c'est un pirate." » (E, 72) C'est le personnage de Raymond qui, dans *L'Étranger*, fait résonner la langue de Belcourt ou de Bab-el-Oued, le « cagayous », la langue de la rue, celle des mauvais garçons. Quand il raconte son histoire à Meursault, le narrateur isole des expressions figées ou des incongruités qu'il ne prend pas à son compte mais restitue, par l'utilisation des guillemets, à son émetteur direct. Lorsqu'il raconte l'algarade avec l'arabe, il dit : « Vous comprenez monsieur Meursault, m'a-t-il dit, ce n'est pas que je suis méchant mais je suis vif. L'autre, il m'a dit : "Descends du tram si tu es un homme." Je lui ai dit : "Allez, reste tranquille." Il m'a dit que je n'étais pas un homme. Alors je suis descendu et je lui ai dit : "Assez, ça vaut mieux ou je vais te mûrir." Il m'a répondu : "De quoi ?" Alors je lui en ai donné un. » (TRN, 1145) Pour exprimer l'idée de tromperie, de piège, il dit : « Vous voyez que je ne l'ai pas cherché. C'est lui qui m'a manqué. » (TRN, 1146) Pour dépeindre la relation qu'il a avec sa maîtresse, il dit « qu'il avait encore un sentiment pour son coït. » (TRN, 1147) Homme du milieu, il en utilise le code spécifique. Pour punir la maîtresse indocile, il fait appel à ses amis de la pègre qui lui proposent de la « marquer ». (TRN, 1147)

Le discours direct restitue des poncifs sans condamnation méprisante mais au contraire comme si cette utilisation banale d'un langage usé, galvaudé, recelait une richesse cachée, une vérité plus intacte que celle qui cherche à s'imposer à travers une rhétorique brillante et complexe. Ainsi Céleste, personnage attachant, le seul homme que Meursault eut envie de serrer dans ses bras – le propos n'est pas dénué d'humour tendre – utilise le langage à travers des lieux communs. Apprenant le deuil de Meursault, il exprime sa compassion par quelques mots d'une grande platitude apparente : « On n'a qu'une mère. » (TRN, 1127) Notons que ce propos prend place dès les premières lignes du roman et qu'il semble, par son contenu et sa tonalité, faire pendant à la phrase inaugurale, elle aussi banale et terrible. Les expériences les plus douloureuses sont d'emblée portées, dans ce récit, par des mots dénués de toute affectation. Le lieu commun est le lieu de la rencontre des êtres simples et authentiques.

Par la voix de Céleste, l'ordinaire prend place dans le roman. Les paroles, sobres et insignifiantes, dessinent peu à peu les contours d'un personnage authentique qui ne se paye pas de mots. Elles sont le plus souvent restituées au discours direct, et parfois intégrées dans du discours indirect. Cette absorption du discours direct dans le discours indirect entraîne un

non-respect des accords temporels. On peut lire par exemple : « *Je lui ai dit que "c'était bon" et il était de cet avis.* » (TRN, 1163) La double finalité est d'attirer l'attention sur la parole de Meursault et de conserver l'impression de fluidité monotone de la narration. Ce mélange tend à mettre en valeur l'insignifiance du propos et sa valeur même d'authenticité. Après l'enterrement de la mère, il demande à Meursault si « *ça allait quand même* ». Commentant les relations étranges entre Salamano et son chien, il dit « *c'est malheureux* ». (TRN, 1144) Sa difficulté à faire des phrases sera préjudiciable à Meursault lors du procès. De ce fait, on peut également considérer le roman comme une mise en question du rapport entre la vérité et le langage, comme une condamnation d'une utilisation sophistiquée du langage par une société fondée sur la protection des puissants au détriment des hommes humbles, simples et pauvres. On se souvient que Camus, jeune journaliste, a suivi un certain nombre de procès et a ainsi constaté la puissance de la parole et les effets pervers de cette puissance si la parole ne sert pas la vérité.

### ***De la parole retenue à la parole libérée***

Dans *L'Étranger*, on entend tout d'abord la voix sourde de Meursault, cette voix dont il semble impossible de déterminer le lieu d'émission du point de vue spatio-temporel et du point de vue de la caractérisation de l'instance narrative. Ce récit est paradoxalement une mise en mots du silence. La voix sourde de Meursault est une voix du silence, une pensée réduite à l'expression des faits et de quelques sensations non reliées de façon causale mais juxtaposées arbitrairement. Parfois aussi, les voix de Meursault, du concierge ou de Céleste sont retranscrites au discours direct et résonnent dans un îlot de silence. Les répliques au discours direct ne s'enchaînent pratiquement jamais, ce qui crée un climat de distance entre les personnages, une sensation implicite d'incommunicabilité. La voix isolée par sa restitution au discours direct prend un poids particulier. Les poncifs – comme celui exprimé par Céleste dès les premières lignes du roman : « *On n'a qu'une mère* » – (TRN, 1127) prennent place dans l'écriture et entraînent un nivellement stylistique qui crée un sentiment paradoxal de familiarité et d'étrangeté. La place du discours indirect libre permet une mise en question – dans le droit fil de la critique bakhtinienne et de la psychanalyse – de l'unité du sujet et de ce fait de l'intégrité de sa parole. Sylvie Durrer rappelle que « le succès des thèses de Bakhtine a certainement été favorisé par l'engouement pour la réflexion psychanalytique qui, comme on

le sait, met en cause l'unité du sujet : celui-ci ne serait pas un mais multiple, et constituerait une espèce de lieu d'affrontement de voix diverses voire opposées. »<sup>711</sup> Or, pour l'essentiel, *L'Étranger* restitue des paroles au discours indirect, discours indirect libre ou discours narrativisé, provoquant ainsi une confusion des voix. La source de la parole rapportée peut être délibérément obscure, imprécise. Lors de l'instruction, le personnage de Meursault apparaît de plus en plus caractérisé par une insensibilité indécente et inacceptable. L'ébauche toujours plus précise d'un homme qui sera condamné à mort s'élabore à partir de propos rapportés dont l'origine est confuse : « *Il m'a d'abord dit qu'on me dépeignait comme un personnage taciturne et renfermé.* » (TRN, 1173)

*L'Étranger* peut être lu comme le récit d'une tentative du sujet de devenir le maître de sa parole, de réduire l'écart entre ce qui est dit comme par hasard, la parole culpabilisée, l'indifférence qui marque l'éloignement du sujet de son propre centre et une prise en charge nouvelle du discours par un sujet plus centré, plus près de lui-même car détaché de l'illusion d'une vie éternelle et monotone. La phrase inaugurale « *Aujourd'hui, maman est morte.* » place le récit dans une oralité immédiate. Cette banalité même de l'expression signale également une fracture, une absence insupportable. Commencer par le constat impossible de la fin, du terme, de la mort impose d'emblée l'inacceptable d'une absence irrémédiable. Les quatre mots tissent un fil tendu sur lequel le narrateur, Meursault, va marcher avant une chute libératoire. Dominique Rabaté, dans son analyse de l'incipit de *L'Étranger* propose la figure du deuil et de l'absence comme étai narratologique. Il s'attarde sur la première phrase et souligne sa « signification programmatique [...] ». Ces mots, dans leur simplicité même, ouvrent une faille que rien ne saura refermer. »<sup>712</sup> Il ajoute « quelqu'un parle » relevant l'utilisation des déictiques « *aujourd'hui* » et l'expression hypocoristique « *maman* ». La question qui se pose alors est de savoir qui parle et où se situe le lieu d'émission de cette parole à la fois proche, familière et lointaine, impersonnelle, étrange, étrangère. En effet, *L'Étranger* est un récit à la première personne en focalisation interne avec, dans la terminologie de Genette « paralipse presque totale des pensées. » On peut même, suivant l'analyse de Dominique Rabaté, rapprocher la voix de Meursault du neutre blanchotien : « Ce mouvement de perte, de distance et d'éloignement, s'il fallait lui donner un nom, serait celui

<sup>711</sup> *Ibid.*, pp.30-31

<sup>712</sup> Dominique RABATÉ, *Vers une littérature de l'épuisement*, José Corti, 1991, p.89

de l'étrangeté, comme un creux porté au cœur des choses. Son type de procès est d'une nature spéciale : ni actif, ni passif mais relevant de ce que Blanchot appelle "le neutre". Il inviterait presque à reconsidérer le titre du roman, non comme un nom, mais comme un verbe improbable, un néologisme scandaleux : "l'étranger", rendre tout rapport de soi au monde, de soi à soi, étrange, absent. Il désignerait par son incongruité syntaxique une limite de la pensée. »<sup>713</sup> Sartre décrit le « procédé » narratif de M. Camus en des termes métaphoriques : « [...] entre les personnages dont il parle et le lecteur, [Camus] va intercaler une cloison vitrée. Qu'y a-t-il de plus inepte en effet que des hommes derrière une vitre ? il semble qu'elle laisse tout passer, elle n'arrête qu'une chose, le sens de leurs gestes. Reste à choisir la vitre : ce sera la conscience de *L'Étranger*. C'est bien, en effet, une transparence : nous voyons tout ce qu'elle voit. Seulement on l'a construite de telle sorte qu'elle soit transparente aux choses et opaque aux significations. »<sup>714</sup> La faille, la limite, placent la parole dans un présent périlleux par son évanescence, un présent dont le sens se dérobe dans la vacuité. La vie s'écoule vers la mort prochaine, le temps s'écoule dans l'ennui d'une vie privée de sens. La parole s'écoule, aussi vaine et creuse que cet espace mobile dans lequel elle s'inscrit par hasard. Avec le constat inaugural et brutal de la mort, tout devient informe et sans saveur. Il s'agit seulement de continuer à vivre, par habitude. L'étrange résonance de la parole de Meursault contient cette révélation liminaire. C'est pourquoi Sartre, dans son explication de *L'Étranger*, faisant écho à la pensée de Camus dans *Le Mythe de Sisyphe*,<sup>715</sup> note que ce roman aurait pu ne pas être, « *L'Étranger* est là, détaché d'une vie, injustifié, injustifiable, stérile, instantané, délaissé déjà par son auteur, abandonné pour d'autres présents. ». Il ajoute : « La présence de la mort au bout de notre route a dissipé notre avenir en fumée, notre vie est "sans lendemain", c'est une succession de présents. »<sup>716</sup> C'est pourquoi seul le présent semble exister. La phrase restitue dans sa nudité solitaire la succession vaine de ces présents dont le cumul forme une vie. « Une phrase de *L'Étranger*, dit Sartre, c'est une île. Et nous cascadons de phrase en phrase, de néant en néant. C'est pour accentuer la solitude de chaque unité phrastique que M. Camus a choisi de faire son récit au passé composé. » Le passé composé est un temps de la discontinuité, un temps de la mouvance du présent. Il est, explique Dominique Rabaté, « un

---

<sup>713</sup> *Ibid.*, pp.90-91

<sup>714</sup> Jean-Paul SARTRE, *Critiques littéraires, Situations I*, Gallimard, 1947, pp.106-107

<sup>715</sup> « *Le présent est la succession des présents devant une âme sans cesse consciente, c'est l'idéal de l'homme absurde.* » (E, 145)

<sup>716</sup> Jean-Paul SARTRE, *Critiques littéraires, Situations I, op.cit.*, p.108

temps du présent, exprimant l'aspect perfectif de l'action. "Présent composé" ou "achevé" [...]. Il est donc toujours rapporté à une origine instable, fragile car en perpétuel déplacement, celle du présent de la parole. »<sup>717</sup> C'est le temps dysphorique considéré comme une perte, un éparpillement fatal qui est le point focal de *L'Étranger*. L'"aujourd'hui" liminaire pose le paradoxe insoluble d'une fluidité insaisissable et vaine et le constat définitif d'une mort irrémédiable. La parole, qu'elle soit écrite ou orale, qu'elle soit discours ou récit, s'inscrit toujours dans le creux de ce paradoxe inquiétant.

Le discours de Meursault, sa voix qui parvient jusqu'à nous dans sa résonance particulière, même si elle est souvent doublée par celle de Camus, nous rappelle sans cesse à notre double impermanence : impermanence du présent de notre parole dans le temps qui s'écoule, impermanence de notre vie qui vient buter contre la mort prochaine et l'oubli certain. Après « *Aujourd'hui, maman est morte* », que peut-on dire, construire, quel système philosophique peut combler ce vide ? *L'Étranger*, c'est la mise en récit de la figure de l'absurde. Meursault peut aller au cinéma, ou faire l'amour avec Marie le lendemain de l'enterrement de sa mère. Seule une société étriquée et couarde fait mine d'être choquée. L'inacceptable, ce n'est pas de vivre mais de mourir. Les hommes, dans leur angoisse tétanisée devant un tel constat inventent la philosophie, la morale, la justice. On se rassure avec des codes éthiques sans fondements réels. Dans le monde de l'absurde, le présent, ténu, fragile, instable, d'un réel éparpillé et informe peut seul apporter une joie sans limites. Meursault vit dans un univers incarné, il s'abandonne au flot enivrant des sensations exacerbées au contact d'un monde dont la seule présence justifie la grandeur. Dans l'obscurité étriquée de sa cellule, il accueille, comme une grâce, l'évidence d'une vie qui palpite : « [...] *je me suis réveillé avec des étoiles sur le visage. Des bruits de campagne montaient jusqu'à moi. Des odeurs de nuit, de terre et de sel rafraîchissaient mes tempes. La merveilleuse paix de cet été endormi entrain en moi comme une marée.* » (TRN, 1211) Sartre analyse la façon dont Camus donne vie au réel. Il constate qu'il aime les choses pour elles-mêmes et ne les dilue pas dans le flux de la durée. « "Il y a de l'eau" : voilà un petit morceau d'éternité, passif, impénétrable, incommunicable, rutilant ; quelle jouissance sensuelle si on peut le toucher ! pour l'homme absurde, c'est l'unique bien de ce monde. Voilà pourquoi le romancier préfère à un récit

<sup>717</sup> Dominique RABATÉ, *Vers une littérature de l'épuisement, op.cit.*, p.91



organisé ce scintillement de petits éclats sans lendemain dont chacun est une volupté. »<sup>718</sup>  
L'effroi devant la mort nourrit le désir de jouissance incarnée. Mais il contraint également l'homme à s'interroger sur son identité. Qui suis-je moi qui suis destiné à disparaître ? Qui dit "je" quand je parle ?

La littérature du XX<sup>e</sup> siècle est une remise en question de l'unité du sujet, une problématisation de l'usage apparemment simple d'un "je" sincère. Ce que Dominique Rabaté appelle « La fiction du sujet » dans *Vers une littérature de l'épuisement* est une interrogation à la croisée d'un questionnement sur la nature du sujet et la traduction de cette nature complexe dans une langue dialogique. Il rappelle les analyses de Ducrot qui remet en question l'utilisation du "je" : « Dire "je" [...] n'est pas chose aussi transparente et simple qu'on le croit d'ordinaire. Le jeu de masques qui se profile sous ce terme trivial cache, sous l'apparence optimiste d'une métaphore théâtrale qui peut laisser supposer abusivement une liberté entière et ludique pour son "auteur", une interrogation plus angoissée sur l'être de ce sujet perpétuellement mobile, fuyant comme Protée. »<sup>719</sup>

Meursault est laconique. Il s'exprime par des phrases brèves, voire monosyllabiques : « *J'ai dit "oui" pour n'avoir plus à parler.* » (TRN, 1128) Pour désigner sa mère, il dit « *maman* ». Selon les locuteurs, la mère du narrateur est "Madame Meursault" pour le directeur de l'asile, "votre pauvre mère" selon Salamano, "celle qui lui [a] donné le jour" pour le procureur, "mère décédée" dans le télégramme. L'étranger refuse les usages galvaudés de la langue. Dans la seconde partie du roman, il est à plusieurs reprises sur le point de dire une chose qu'au dernier moment, mû par une intuition confuse, il décide de taire.<sup>720</sup> Ces paroles retenues, interdites, sont données à entendre au lecteur qui accède ainsi à une intimité du personnage. Meursault n'est pas un être dénué de capacité d'analyse, il projette sa parole dans le dialogue avec l'autre avant de l'énoncer à voix haute et censure une partie de ses réparties spontanées car il sait qu'elles ne sont pas conformes à la bienséance, aux codes axiologiques de la société. Parfois, il nous fait entendre ce qu'il aurait voulu dire mais qu'il n'a pu prononcer par pudeur ou par incapacité d'exprimer ses sentiments. Avec le juge d'instruction, dès les

---

<sup>718</sup> Jean-Paul SARTRE, *Critiques littéraires, Situations I, op.cit.*, p.111

<sup>719</sup> Dominique RABATÉ, *Vers une littérature de l'épuisement*, José Corti, 1991, p.55

<sup>720</sup> Ce sont parfois des gestes qu'il retient au dernier moment. Dans les premiers entretiens avec le juge d'instruction, éprouvant de la sympathie pour cet homme « *aux traits fins, aux yeux bleus enfoncés, grand, avec une longue moustache grise et d'abondants cheveux presque blancs* » (TRN, 1171), il réprime le désir de lui serrer la main : « *En sortant, j'allais même lui tendre la main, mais je me suis souvenu à temps que j'avais tué un homme.* » (*Ibid.*)

premiers entretiens, un malentendu irrémédiable s'instaure. Meursault est d'abord en confiance avec cet homme doux à la figure paternelle. Lorsqu'il se rend compte que ses réponses dérangent car il refuse de mentir sur la nature de ses sentiments, il en éprouve de la peine : *« J'aurais voulu le retenir, lui expliquer que je désirais sa sympathie, non pour être mieux défendu, mais, si je puis dire, naturellement. Surtout, je voyais que je le mettais mal à l'aise. Il ne me comprenait pas et m'en voulait un peu. J'avais le désir de lui affirmer que j'étais comme tout le monde, absolument comme tout le monde. Mais tout cela au fond n'avait pas grande utilité et j'y ai renoncé par paresse. »* (TRN 1173)

Sa parole donne souvent l'impression d'être éloignée du sujet qui la prononce. On assiste à une fragmentation du personnage composé de l'homme qui vit les événements par les sens, l'homme qui est appelé à communiquer avec ses proches et qui se montre le plus souvent laconique, prudent ou indifférent, celui qui restitue l'ensemble des faits et celui qui s'éveille à une parole qu'il semble se réapproprier avec passion dans les dernières pages du roman. Les paroles de Meursault sont rapportées, par lui-même, au discours indirect libre avec de nombreuses marques de l'oralité, des interrogations oratoires, des phrases courtes, un vocabulaire courant. Ces paroles sont encadrées par deux passages de paroles narrativisées. Camus, pour introduire la parole "vraie" d'un Meursault en colère, écrit comme des didascalies qui permettent au lecteur de se *figurer* le locuteur : *« Alors, je ne sais pas pourquoi, il y a quelque chose qui a crevé en moi. Je me suis mis à crier à plein gosier et je l'ai insulté et je lui ai dit de ne pas prier. Je l'avais pris par le collet de sa soutane. Je déversais sur lui tout le fond de mon cœur avec des bondissements mêlés de joie et de colère. »* (TRN, 1210) Le *« quelque chose qui a crevé en moi »* suggère une relecture de la voix de Meursault avant ce réveil brutal provoqué par la visite du prêtre. Sa voix était comme étouffée, retenue, enserrée dans un quotidien fluide, doux et inepte. Elle parvenait à l'autre ou à soi-même comme filtrée, comme si le son en était atténué par la présence d'une vitre invisible. Ainsi ce ne sont pas seulement les gestes de Meursault qui nous sont restitués comme à travers une vitre, c'est aussi sa voix qui laisse entendre un doute sur la coïncidence entre celui qui parle et celui qui vit à l'intérieur. Que donnent à voir, à entendre, à deviner, à comprendre les mots qu'on prononce ? Que livre-t-on de soi dans les mots offerts à l'autre quand ces mots, rendus labiles et ternes, émanent du centre fuyant d'un homme abandonné à l'insignifiance d'une vie atone ?

**La Peste, une chronique.**

Dans *La Peste*, le choix de la chronique révèle un souci d'authenticité dans la retranscription des faits. Le chroniqueur se veut neutre et tente de faire voir et entendre ce dont il a été le témoin. Ce choix suppose une fidélité au réel tant dans les passages descriptifs que dans la restitution des voix.

Ces voix qui s'écoulent sans être apparemment contrôlées par un narrateur omniscient relèvent également des sociolectes. Meursault ne s'exprime pas comme Jean-Baptiste Clamence. Tarrou ne parle pas comme le « renégat ». La longueur de ces confessions entraîne une confusion typologique. En effet, autant dans *L'Étranger* que dans les confessions de Tarrou, de Clamence ou du renégat, Camus cède à la tentation d'une littérisation de l'oralité. Sartre avait noté, à propos de *L'Étranger* la double tutelle, dans le style, de l'oralité et de la littérisation : « [...] dans *L'Étranger* même, [Camus] hausse parfois le ton ; la phrase reprend alors un débit plus large, continu : "*Le cri des vendeurs de journaux dans l'air déjà détendu, les derniers oiseaux dans le square, l'appel des marchands de sandwiches, la plainte des tramways dans les hauts tournants de la ville et cette rumeur du ciel avant que la nuit bascule sur le port, tout cela recomposait pour moi un itinéraire d'aveugle que je connaissais avant d'entrer en prison.*" À travers le récit essoufflé de Meursault, j'aperçois en transparence une prose poétique plus large qui le sous-tend et qui doit être le mode d'expression personnel de M. Camus. »<sup>721</sup> De même, la confession de Tarrou, malgré le soin apporté au réalisme de la mise en scène – les deux protagonistes ont rendu visite à un vieux malade et s'installent, pour se reposer, sur la terrasse de la maison où Tarrou décide de se confier à Rieux –, est absolument invraisemblable. Même si le locuteur est un fils de bonne famille, élevé dans la bienséance et le respect des convenances, même si on peut s'attendre et comprendre qu'il ne va pas s'exprimer comme Raymond ou Céleste dans *L'Étranger*, il est difficile d'imaginer que l'utilisation des nombreux imparfaits du subjonctif soit spontanée. Évoquant la figure de son père, avocat général, le locuteur dit en effet : « *Il se conduisait en tout cela comme il fallait attendre qu'il se conduisît [...]. Il avait cependant une particularité : le grand indicateur Chaix était son livre de chevet. Ce n'était pas qu'il voyageât, sauf aux vacances, pour aller en Bretagne où il avait une petite propriété.* » (TRN, 1420) La précision syntaxique de certaines phrases relève davantage des qualités d'un rhéteur que d'un homme en situation intime de

---

<sup>721</sup> Jean-Paul SARTRE, *Critiques littéraires, Situations I, op.cit.*, pp.105-106

confiance improvisée. Dans ces longues confessions, Camus cède à la tentation du lyrisme ou de la rhétorique.

Dans *La Peste*, les voix semblent restituées dans la grande tradition du roman dix-neuviémiste. Cet ouvrage se présente comme une chronique, à la façon des romans russes de Dostoïevski. La voix inaugurale qui donne le ton à l'ouverture est une voix dont on ignore l'origine. La fin de l'ouvrage révèle l'identité du narrateur. Cependant, il n'est pas certain que le locuteur de ce prologue coïncide avec l'identité du narrateur. Il s'agirait plutôt d'un double de l'auteur tant le ton de ce texte, par son ironie acerbe, sa verve mordante, rappelle certains passages journalistiques de l'époque d'*Alger Républicain* ou des pages des essais. Il évoque le narrateur silencieux dont il a été question précédemment. Mais ce locuteur est par ailleurs un habitant d'Oran : « *On dira sans doute que cela n'est pas particulier à notre ville [...].* » (TRN, 1220) Il est donc un personnage fictif, un double obscur du chroniqueur, un narrateur qui fait entendre sa voix dans le prologue uniquement et disparaît par la suite, ne laissant que l'empreinte fragile d'une ironie née de la désespérance. On peut rapprocher cette ouverture sarcastique de *La Peste* du « Minotaure » dans *L'Été*. On y trouve de part et d'autre un propos volontairement cru, violent. Dès les premières lignes du roman, on lit : « *La cité elle-même, on doit l'avouer, est laide.* » (TRN, 1219) L'emploi du pronom "on" à la fois anonyme et fédérateur, force le lecteur à s'associer au jugement énoncé et au ton choisi. Il permet de présenter le propos comme une vérité sur laquelle tout le monde s'entend. Dans la nouvelle extraite de *L'Été*, le locuteur peut employer la première personne du singulier mais il affectionne également les tournures impersonnelles généralisantes : « *Quelques bons esprits ont essayé d'acclimater dans ce désert les mœurs d'un autre monde, fidèles à ce principe qu'on ne saurait bien servir l'art ou les idées sans se mettre à plusieurs. Le résultat est tel que les seuls milieux instructifs restent ceux des joueurs de poker, des amateurs de boxe, des boulomanes et des sociétés régionales. Là au moins, règne le naturel.* » (E, 814) La même dépréciation de la ville alimente un propos corrosif. Oran, considérée comme un désert d'un côté, est envisagée de l'autre sous l'angle de l'absence, de la restriction : « *[...] une ville sans pigeons, sans arbres et sans jardins, où l'on ne rencontre ni battements d'ailes ni froissement de feuilles, un lieu neutre pour tout dire.* » (TRN, 1219) L'ironie permet d'énoncer des vérités avec un impact plus percutant dans la mesure où elle implique l'adhésion, par entente implicite, du lecteur déchiffreur. Le locuteur n'est pas là chroniqueur mais détracteur. Il ne

semble pas que l'on puisse considérer le docteur Rieux capable d'une telle ironie mordante. Cette ville vouée à la poussière, aux cailloux, à la chaleur dans « Le Minotaure », est marquée dans le roman par la même dérélition.

Celui qui parle dans ce prologue ne peut être un double de Camus puisqu'il se présente comme un habitant d'Oran. Il est également peu vraisemblable qu'il s'agisse de Rieux qui ne montre guère par la suite de propension à la dérision désespérée et comique. Le locuteur affirme vouloir faire la chronique des événements qui ont marqué la ville en ces temps imprécis ou indécis ; la date est présentée à la façon des chroniques russes : «[...] en 194. [...]» (TRN, 1219) Il fait coïncider le locuteur et le chroniqueur : « Arrivé là, on admettra sans peine que rien ne pouvait faire espérer à nos concitoyens les incidents qui se produisirent au printemps de cette année-là et qui furent, nous le comprîmes ensuite, comme les premiers signes de la série des graves événements dont on s'est proposé de faire ici la chronique. » (TRN, 1221) Il distingue le chroniqueur du narrateur. On remarquera la prudence et la réserve avec laquelle le locuteur présente l'entreprise du narrateur. Est-ce une mise en question de l'authenticité de toute narration ? On peut penser que, dans cette ouverture dissonante, Camus fait entendre des voix divergentes, voix qui parfois peuvent coïncider mais qui le plus souvent se perdent dans le désert assourdissant du monde bigarré des hommes aveuglés par les illusions, la foi, le divertissement, la bêtise. Voix qui émanent d'un centre qui se dérobe sans cesse, qui se diffractent en éclats dispersés.<sup>722</sup>

## **Tessiture nouvelle**

### **Refus de l'intellectualisation**

*« Cf. Gide : fait de la spéculation philosophique avec des mots courants. / Cf. Stravinsky : exprime une âme très rude avec des refrains populaires. » ( Pléiade 2006-1, 953)*

L'observation de la matière fictionnelle nous permet de constater que Camus a, dans ses premières années, été tenté par une écriture symboliste, intellectuelle, par un monde

---

<sup>722</sup> La question de la narration dans *La Peste* résulte d'une réflexion consciente. Pierre HERBART, dans la NRF de 1960 raconte : « Camus préparait *La Peste*. Il m'en exposa un soir le sujet. "Ce que je ne sais pas encore, dit-il, c'est sous quelle forme et par qui l'histoire sera contée. – Pourquoi pas, conclûmes-nous, par un narrateur comme dans *Les Possédés*? Vous savez : *Je vais entreprendre la chronique des événements qui se sont déroulés dans notre ville.*" À quelque temps de là, Camus me dit : "Je crois que je vais retenir l'idée du narrateur." » *Hommage à Albert Camus*, in *La Nouvelle Revue française*, mars 1960, pp.470-471

idéalisé que l'art permet d'atteindre et de transmettre. Puis il se trouve très vite réancré dans une réalité qui le saisit, réalité de la chair, source de plaisir et d'effroi, réalité des corps amoureux ou des corps agonisants, réalité des senteurs enivrantes dans les rues de Bab-el-Oued, des voix qui résonnent dans ces quartiers populaires où il a grandi. Camus s'éloigne d'une écriture artiste, abstraite et conceptuelle. Très vite, il affirme : « *Je ne suis pas un philosophe.* » Dans les *Carnets*, dès janvier 36, il formule une définition paradoxale de la philosophie : « *Si tu veux être philosophe, écris des romans* ». (C I, 23) Jeune journaliste à *Alger républicain*, il rédige le 20 octobre 1938 un article sur *La Nausée*. Incisif, il proclame : « *Un roman n'est jamais qu'une philosophie mise en images* » mais il ajoute : « *Et dans un bon roman, toute la philosophie est passée dans les images. Mais il suffit qu'elle déborde les personnages et les actions, qu'elle apparaisse comme une étiquette sur l'œuvre, pour que l'intrigue perde son authenticité et le roman sa vie.* » (E, 1417) Il affirme qu'une œuvre se situe au point d'intersection de la pensée et de la vie. L'exemple récurrent qui apparaît dans ces années-là et qui lui sert à illustrer son propos est le roman de Malraux *La Condition humaine*. Dans cet article, il critique Sartre – peut-être celui-ci ne lui pardonnera-t-il jamais ? – pour n'avoir pas réussi à faire coïncider la peinture vraie de la société bourgeoise d'un petit port du nord de la France et la philosophie du désespoir « *telle qu'elle se résume dans la pensée des Kierkegaard, Chestov, Jaspers ou Heidegger.* » (E, 1417) Il regrette donc le manque d'adhésion du lecteur face à l'angoisse existentielle et l'attribue à « *ce déséquilibre si sensible entre la pensée de l'œuvre et les images où elle se joue.* » (E, 1418) Le 23 mai 1939, il fait la critique d'un roman d'Ignazio Silone, *Le Pain et le vin*. Il loue la capacité de l'auteur à poursuivre la double finalité de l'art révolutionnaire et de la grandeur artistique. Le roman n'est pas une œuvre de propagande car il s'inscrit dans la chair de la vie, dans la vérité de l'ordinaire. Camus ajoute, en clausule : « *Retrouver le chemin de ces gestes [il s'agit des gestes séculaires des paysans italiens] et de cette vérité, et d'une philosophie abstraite de la révolution, revenir au pain et au vin de la simplicité, c'est l'itinéraire d'Ignazio Silone et la leçon de ce roman.* » (E, 1399)

Sartre, dans son explication de *L'Étranger*, rend hommage au romancier de n'avoir justement pas écrit un roman à thèse. Utilisant la terminologie camusienne, il constate que le roman est « au contraire le produit d'une pensée "limitée, mortelle et révoltée" ». « Il prouve par lui-même, dit Sartre, l'inutilité de la raison raisonnante : "Le choix que (les grands

romanciers) ont fait d'écrire en images plutôt qu'en raisonnements est révélateur d'une certaine pensée qui leur est commune, persuadée de l'inutilité de tout principe d'explication et convaincue du message enseignant de l'apparence sensible." Ainsi le seul fait de délivrer son message sous forme romanesque révèle chez M. Camus une humilité fière. »<sup>723</sup> L'auteur de *Situations I* propose là une critique de *L'Étranger* en forme d'écho à la voix du Camus du *Mythe de Sisyphe* – que par ailleurs il dédaigne affirmant que cet auteur méditerranéen n'a pas tout compris lorsqu'il cite Jaspers ou Kierkegaard – puisqu'il inscrit sa parole dans celle de Camus. Leur pensée semble se confondre quand on retourne vers *Le Mythe de Sisyphe* et qu'on lit : « *Le roman à thèse, l'œuvre qui prouve, la plus haïssable de toutes, est celle qui le plus souvent s'inspire d'une pensée satisfaite. La vérité qu'on croit détenir, on la démontre. Mais ce sont là des idées qu'on met en marche, et les idées sont le contraire de la pensée. Ces créateurs sont des philosophes honteux. Ceux dont je parle ou que j'imagine sont au contraire des penseurs lucides. À un certain point où la pensée revient sur elle-même, ils dressent les images de leurs œuvres comme des symboles évidents d'une pensée limitée, mortelle et révoltée.* » (E, 191)

### **L'obligation de vérité**

« *À mauvaise conscience, aveu nécessaire. L'œuvre est un aveu, il me faut témoigner. Je n'ai qu'une chose à dire, à bien voir. C'est dans cette vie de pauvreté, parmi les gens humbles et vaniteux que j'ai le plus sûrement touché à ce qui me paraît le sens vrai de la vie.* » (C I, 16)

L'attrait irrésistible du réel s'accompagne d'une nécessité d'authenticité. Il s'agit pour Camus de témoigner avec la plus grande clarté. Ce qu'il écrit à propos de *La Douleur* de Richaud est à cet égard particulièrement significatif. Dans *Les Rencontres avec André Gide*, Camus raconte comment il découvrit ce roman et les effets durables provoqués par sa lecture : « *L'année suivante, je rencontrai Jean Grenier. Lui aussi me tendit, entre autres choses, un livre. Ce fut un roman d'André de Richaud qui s'appelait La Douleur. Je ne connais pas André de Richaud. Mais je n'ai jamais oublié son beau livre, qui fut le premier à me parler de ce que je connaissais : une mère, la pauvreté, les beaux soirs dans le ciel. Il dénouait au fond*

---

<sup>723</sup> Jean-Paul SARTRE, *Critiques littéraires, Situations I*, Gallimard, 1947, pp.97-98

*de moi un nœud de liens obscurs, me délivrait d'entraves dont je me sentais la gêne sans pouvoir les nommer. Je le lus en une nuit, selon la règle, et au réveil, nanti d'une étrange et neuve liberté, j'avançai, hésitant, sur une terre inconnue. Je venais d'apprendre que les livres ne versaient pas seulement l'oubli et la distraction. Mes silences têtus, ces souffrances vagues et souveraines, le monde singulier qui m'entourait, la noblesse des miens, leur misère, mes secrets enfin, tout cela pouvait donc se dire ! Il y avait une délivrance, un ordre de vérité, où la pauvreté, par exemple, prenait tout d'un coup son vrai visage, celui que je soupçonnais et révérais obscurément. La Douleur me fit entrevoir le monde de la création [...]. » (E, 1117-1118) Le roman de Richaud révèle à Camus une ouverture nouvelle vers un réel immédiat. Tout peut se dire. Le vécu, aussi empreint de misère et d'indigence soit-il, peut devenir matière littéraire. Mais, à la différence des romans du XIX<sup>e</sup> siècle dans lesquels le peuple intéresse les écrivains bourgeois qui enquêtent dans les rues de Paris ou dans le terroir de la France profonde, Richaud et Camus évoquent, sans apprêts et sans décor, un dénuement qu'ils ont connu. Déjà en mai 35, dans ses *Carnets*, Camus écrivait : « *Ce que je veux dire : Qu'on peut avoir – sans romantisme – la nostalgie d'une pauvreté perdue. Une certaine somme d'années vécues misérablement suffisent à construire une sensibilité. Dans ce cas particulier, le sentiment bizarre que le fils porte à la mère constitue toute sa sensibilité. Les manifestations de cette sensibilité dans les domaines les plus divers s'expliquent suffisamment par le souvenir latent, matériel de son enfance (une glu qui s'accroche à l'âme).* » (C I, 15)*

### **La mémoire des pauvres**

Lorsque Jacques interroge sa mère sur le passé, recherche des bribes de vérité pour reconstruire la figure effacée de son père disparu, il se heurte à un silence obscur et confus, à une parole laconique et laborieuse. Aux questions de son fils, la mère « *disait oui, c'était peut-être non, il fallait remonter le temps à travers une mémoire enténébrée, rien n'était sûr. La mémoire des pauvres déjà est moins nourrie que celle des riches, elle a moins de repères dans l'espace puisqu'ils quittent rarement le lieu où ils vivent, moins de repères aussi dans le temps d'une vie uniforme et grise. Bien sûr, il y a la mémoire du cœur dont on dit qu'elle est la plus sûre, mais le cœur s'use à la peine et au travail, il oublie plus vite sous le poids des fatigues. Le temps perdu ne se retrouve que chez les riches. Pour les pauvres, il marque seulement les traces vagues du chemin de la mort. Et puis, pour bien supporter, il ne faut pas*



*trop se souvenir, il fallait se tenir tout près des jours, heure après heure comme le faisait sa mère [...].* » (LPH, 79) Cercle ou spirale,<sup>724</sup> l'œuvre de Camus, comme pour briser la fatalité aliénante de l'appartenance sociale, ne cesse d'explorer le passé, de revenir, comme il l'exprime dans sa préface à *L'Envers et l'Endroit*,<sup>725</sup> à deux ou trois images qui ont marqué son œuvre : « [...] rien ne m'empêche de rêver, à l'heure même de l'exil, puisque du moins je sais cela, de science certaine, qu'une œuvre d'homme n'est rien d'autre que ce long cheminement pour trouver, par les détours de l'art les deux ou trois images simples et grandes sur lesquelles le cœur, une première fois s'est ouvert. ». Affectionnant les métaphores, Camus, dans cette préface, évoque le symbole de la source pour figurer l'origine d'une sensibilité d'artiste. Cette source est la pauvreté qui, dit-il « n'a jamais été un malheur [...] : la lumière y répandait ses richesses. » Plus loin, il parle des traces laissées par le passé sur le chemin qui s'ouvre avec la rédaction de *L'Envers et l'Endroit*. Il dit : « Souvent, croyant avancer, je reculais. » Pour justifier la publication de cette œuvre de jeunesse qu'il trouve par ailleurs imparfaite, il explique qu'il est un temps où chaque artiste éprouve la nécessité de « se rapprocher de son propre centre, pour tâcher ensuite de s'y maintenir. » Depuis ce centre originel, l'artiste amorce la ligne courbe d'une œuvre qui n'est ni linéaire ni circulaire mais ellipsoïdale : « Si, malgré tant d'efforts pour édifier un langage et faire revivre des mythes, je ne parviens pas un jour à récrire *L'Envers et l'Endroit*, je ne serai jamais parvenu à rien, voilà ma conviction obscure. » (E, 13) *Le Premier homme* était à ce moment là en gestation, comme en attestent les nombreuses notes des *Carnets* qui y font allusion. Ce roman du retour à la source originelle est-il cette réécriture à laquelle Camus fait allusion dans cette préface ? Les termes avec lesquels il décrit cette œuvre virtuelle peuvent donc qualifier le roman posthume : « Rien ne m'empêche en tous cas de rêver que j'y réussirai, que je mettrai encore au centre de cette œuvre l'admirable silence d'une mère et l'effort d'un homme pour retrouver une justice ou un amour qui équilibre ce silence. »

Sa justification d'artiste est donc non seulement une fidélité aux siens, à son passé d'habitant de Belcourt, mais aussi une nécessité de faire revivre ce passé par les images nées d'un cœur qui s'éveille. Les siens, ses proches, sa mère analphabète, son frère, ses oncles, ne

---

<sup>724</sup> Jacqueline LÉVI-VALENSI propose cette alternative figurale dans « La relation au réel dans le roman camusien », *Camus, œuvre ouverte, œuvre fermée*, actes du colloque du centre culturel international de Cerisy-la Salle, juin 1982, Gallimard, 1985, p.153-185

<sup>725</sup> La préface est publiée dans le volume des *Essais* de la Pléiade, aux pages 5 à 13.

sont pas des êtres pour lesquels la complémentarité d'une sensibilité et d'une culture ont permis la naissance de ces images du monde à partir desquelles l'art, par transmutation, par métamorphose, s'élabore, reconstruit le réel, remodèle le passé et donne au silence l'épaisseur des mots qui chantent. C'est la raison pour laquelle il dédie ce livre à celle qui ne pourra jamais le lire. Il veut offrir aux siens une mémoire qui leur fait défaut. L'écrivain revendique une place impossible dans le monde. À la façon d'Annie Ernaux qui, justement, intitule son roman d'inspiration autobiographique *La Place*, Camus s'interroge sur cette question nodale. Quelle place occupons-nous dans un temps, un espace, une époque, une histoire collective, une fratrie, une histoire familiale ? Sur quelle place publique projetons-nous cette interrogation ? Comment cette question de la place, mise en mots, projetée sur la place, change la place de celui qui la pose et l'expose ? La mémoire infidèle, les mots incertains, tentent de recréer une place qui n'est plus et actualisent une place nouvelle et éphémère. Dans une volonté de fidélité à soi et à ses origines, l'auteur, dans une recreation du passé par les mots, est parfois tenté de nier l'ambiguïté de la place et de la limite du sujet qui parle. La fidélité au passé suppose en effet une conception simplifiée d'un réel univoque par un sujet qui s'inscrit dans une permanence unifiée.

Camus aspire à un art ancré dans le réel, un art qui donne vie à une figure d'homme incarné, simple, viril, un homme de la quotidienneté la plus banale. La figure lyrique d'un Ulysse se double de celle, insignifiante, de Céleste ou de Raymond. Ces personnages s'actualisent dans la fadeur et inscrivent le roman dans une poétique du quotidien.

### **Insignifiance et innocence**

*« Oui, l'homme est sa propre fin. Et il est sa seule fin. »*

(E, 167)

De l'idéalisme vaincu et dépassé au réalisme insuffisant, Camus trouve sur le chemin de sa recherche esthétique les notions récurrentes d'« indifférence » et d'« insignifiance ». Son attachement au réel, à la concrétude du monde, à la saveur des corps, aux effluves du zénith, aux douceurs langoureuses des crépuscules verts sur la baie d'Alger se heurte à la menace de la fracture, du terme, de la maladie présente et de la mort imminente. L'amour du réel et l'émergence d'une certaine indifférence vont l'amble désormais. Indifférence et insignifiance libèrent l'art d'oripeaux flamboyants et le revêtent d'atours invisibles. Camus accorde son

attention d'artiste à des êtres évoluant loin de toute valeur héroïque. Il formule son choix en précisant à Grenier qu'il a créé, à travers le Diego de *L'État de siège*, un héros à mi-hauteur. Ces hommes peuplent l'univers de Camus : Céleste, Salamano, Raymond, Masson. Ce sont des hommes méditerranéens, simples, au langage rugueux, des hommes généreux, parfois malmenés par une vie matérielle avilissante.

Une vision de l'homme incarné s'actualise dans l'acceptation du réel. La tentation du rêve ou de l'idéalisation, la fascination pour l'abstraction, l'intellectualisation, laissent place peu à peu à des contingences immédiates, à un réel tangible. Mais ce réel n'est pas exempt d'une part d'ombre. Le mal, la souffrance, la maladie, la mort, s'inscrivent dans la chair de l'homme encore jeune. Le sang qu'il crache le rappelle à la réalité terrifiante du terme fatal. Camus, très vite, ne peut plus se payer de mots, lui pour qui les mots étaient une revanche sur l'aliénation sociale, un défi à l'enfermement inéluctable dans un destin déterminé. Ils sont un rapport en même temps qu'une faillite, une bouée, un fardeau. Ils signent une identité qui fuit dans l'expression même de l'affirmation de cette identité. Ils racontent l'authentique et témoignent dans la vérité de la fiction.<sup>726</sup> Ils sont la chair du verbe, l'affirmation du désaveu. Ils sont, dans la vérité et le mensonge, l'actualisation de nos contradictions tensionnelles entre le bien et le mal, entre l'engagement et le bonheur égoïste, entre l'idéalisation onirique et le réel, entre l'abstraction philosophique et l'ancrage dans une terre qui nous porte. Miklós Szentkuthy, dans un ouvrage consacré à saint Augustin, retrace le parcours du philosophe : « Partir d'une vision intellectuelle du monde propre à la jeunesse pour parvenir à la perception sentimentale de l'homme mûr, c'est l'itinéraire d'Augustin et de tous les grands esprits. Non point l'inverse. On ne passe pas d'un lyrisme adolescent aux philosophies de vieillesse : le mouvement va des philosophies des adolescents au lyrisme de l'âge mûr. C'est la seule voie humaine, virile, intelligente. »<sup>727</sup>

Dans cette acceptation d'un réel immédiat qui suppose l'utilisation d'un verbe qui a failli en même temps qu'il pose le sujet dans un endroit impossible, le mal inévitable surgit. Mal intime de l'homme faillible. Mal collectif qui inscrit le destin de l'homme dans un échec inévitable, un revers fatal. L'intellectualisation protège l'homme, dresse une barrière derrière laquelle les beaux esprits, les brillants rhéteurs se dissimulent. Le temps voit s'effondrer les

---

<sup>726</sup> Allusion au *Mentir-Vrai* d'ARAGON.

<sup>727</sup> Miklós SZENTKUTHY, *En lisant Augustin*, José Corti, 1996

fragiles barricades et dévoile une vie mirifique et affligeante, un réel tendu entre l'innocence et la faute, entre le silence et le verbe, entre l'ombre et le soleil. L'homme sans armure est un exilé à la recherche d'un royaume qu'il sait n'être qu'un mirage.

## LE MAL

« *Je suis loin du bien et j'ai soif d'unité. Cela est irréparable.* » (C II, 74)

### **Prolégomènes**

Deux questions se superposent et s'opposent. La première : *d'où vient le mal ?* suppose une essence du mal qui existe *a priori*. La deuxième : *pourquoi faisons-nous le mal ?* induit une conception du mal lié à la volonté. Gnostiques et manichéens<sup>728</sup> ont considéré que le mal avait une existence à part entière. Ils ont été considérés comme hérétiques par un christianisme qui, dès saint Augustin, a associé le mal au *faire* plutôt qu'à l'*être*.<sup>729</sup> Ce n'est pas parce que le mal préexiste qu'Adam désobéit mais c'est en désobéissant qu'il invente le mal en même temps que la liberté. Camus reprend dans *Le Mythe de Sisyphe* l'alternative sur la question du mal et le lien entre le choix d'agir mal et la liberté, lien qu'il refuse puisqu'il présuppose une instance supérieure, Dieu, qui ne peut nullement être rattachée à l'expérience individuelle, immanente, immédiate de l'homme dans sa vie terrestre et temporelle : « *Car devant Dieu, il y a moins un problème de la liberté qu'un problème du mal. On connaît*

<sup>728</sup> « Le manichéisme réduit le monde à trois étapes : le passé ou l'état d'une dualité parfaite entre les substances du Bien et du Mal ; le présent, souillé par le mélange de ces éléments fondamentaux ; et le futur, qui promet leur séparation renouvelée. La sotériologie manichéenne promet le salut par le refus du compromis, et le rejet radical de notre monde ici-bas comme médiation de notre condition. », Raphaël ENTHOVEN, article « Manichéisme » in *Grand dictionnaire de la philosophie*, Larousse, CNRS Éditions, 2003, p.643

<sup>729</sup> Julia KRISTEVA propose une distinction similaire dans *Pouvoirs de l'horreur* : « Les interprétations de l'impureté biblique se partagent, en gros, en deux courants. Le premier, suivant les idées de W. ROBERTSON SMITH (*The Religion of Semites*, 1889), considère l'impureté biblique comme un état interne au monothéisme juif, intrinsèquement dépendante de la volonté divine puisque l'impur est ce qui déroge aux principes divins. Loin d'être une force démoniaque étrangère à la divinité, l'impureté serait donc une sorte de *neutralisation des tabous* (propres aux rites de la souillure), du fait qu'elle est subordonnée à la volonté de Dieu. L'autre interprétation, représentée par Baruch A. LEVINE, considère l'impureté comme indicative d'une force démoniaque, menaçant la divinité, agissant indépendamment d'elle, et analogue à la puissance autonome d'un esprit du mal. », Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur*, Éditions du Seuil, Points, 1980, p.109 Cependant elle relie aussitôt cette distinction au thème du pur et de l'impur, déterminant dans l'univers biblique et qui contribue à poser les dichotomies essentielles par rapport auxquelles l'homme trouve sa place par la mise en place des tabous : végétal et animal, chair et sang, sain et malade, altérité et inceste. « À s'en tenir à la valeur sémantique de ces oppositions, on les groupera en trois grandes catégories d'abomination : 1. les tabous alimentaires ; 2. l'altération corporelle et son apogée, la mort ; 3. le corps féminin et l'inceste. » *Ibid.*, p.11

*l'alternative : ou nous ne sommes pas libres et Dieu tout-puissant est responsable du mal. Ou nous sommes libres et responsables, mais Dieu n'est pas tout-puissant. Toutes les subtilités d'écoles n'ont rien ajouté ni soustrait au tranchant de ce paradoxe. C'est pourquoi je ne puis pas me perdre dans l'exaltation ou la simple définition d'une notion qui m'échappe et perd son sens à partir du moment où elle déborde le cadre de mon expérience individuelle. »* (E, 140)

Cependant on peut faire le constat d'une actualisation du mal dans l'action, dans l'immanence, l'immédiateté, l'instant qui s'oppose à l'éternité. Le mal, qu'il préexiste à l'homme ou qu'il apparaisse dans l'acte commis, s'inscrit dans le temps, radicalise l'événement.<sup>730</sup> Olivier Abel rappelle que le mal, « longtemps tenu dans l'Antiquité pour une opinion ou un sentiment dont il faudrait se délivrer, devint un problème philosophique avec les doctrines dualistes (Plotin) et la rencontre entre le monothéisme et le manichéisme. »<sup>731</sup> Dans ce même article, le philosophe reprend la distinction instaurée par Leibniz entre le mal métaphysique (imperfection nécessaire des créatures), le mal moral (péché) et le mal physique (souffrance). Ces trois maux sont par ailleurs liés : on souffre physiquement parce qu'on est coupable, ceci résultant de notre imperfection irréductible. Leibniz encore distingue la face active du mal, celle qui est responsable et éventuellement coupable, et la face passive, celle qui est souffrante et éventuellement impuissante. Cette distinction est reprise par Ricœur dans un petit ouvrage qui s'intitule *Le mal*. Ricœur aborde la question par une réflexion terminologique et diachronique : « Ce qui fait toute l'énigme du mal, c'est que nous plaçons sous un même terme, du moins dans la tradition de l'Occident judéo-chrétien, des phénomènes aussi disparates, en première approximation, que le *péché*, la *souffrance* et la *mort*. On peut même dire que c'est dans la mesure où la souffrance est constamment prise comme terme de référence que la question du mal se distingue de celle du péché et de la culpabilité. Avant donc de dire ce qui, dans le phénomène du mal *commis* et dans celui du mal *souffert*, pointe

---

<sup>730</sup> KANT montre que le mal ne préexiste pas à l'homme mais qu'il apparaît dans l'action. La question demeurée non résolue – mais KANT ne désirait remonter plus en amont – c'est de savoir pourquoi l'homme choisit de faire le mal plutôt que le bien. Les investigations kantienne qui tendent à expliquer une action selon le motif, du côté de l'universel et donc du bien, et le mobile, du côté de subjectif, de la satisfaction égoïste et donc, éventuellement du côté du mal, laissent en suspens l'hypothèse, non gnostique parce non religieuse, d'une réalité de l'homme qui ne serait pas du côté du Bien suprême mais plutôt du côté de l'obscur, voire du glauque. Il faut attendre la psychanalyse pour jeter sur l'homme dans son rapport au mal un regard totalement différent.

<sup>731</sup> Olivier ABEL, « Mal » in *Grand dictionnaire de philosophie*, Larousse, 2003, p.636

en direction d'une énigmatique profondeur commune, il faut insister sur leur disparité de principe. »<sup>732</sup>

Pour ma part, je distingue trois domaines d'exploration dans lesquels s'inscrit la tripartition classique du mal physique, métaphysique et moral. Le mal dans l'univers du sacré,<sup>733</sup> la chute comme paradigme liminaire, la souffrance liée aux tentations de la chair, à la maladie, à la peur de la mort, à la jalousie. Le mal profane<sup>734</sup> et politique, les dérives du pouvoir, les dictatures, les totalitarismes, la violence de l'homme sur l'homme, le désir de puissance. Enfin, le mal dans l'espace de la création, le stérile et l'inutile, l'épuisement, la faille, la tentation silence, l'aporie, la page blanche, l'inachevé, la dispersion, la confusion, la logorrhée vaine et stérile, l'incapacité de l'artiste à offrir une transcendance au mal sacré, un évitement des maux du totalitarisme dans la concrétude et l'immédiateté. Trois instances donc, d'abord *l'individu* face à sa conscience morale, puis *la communauté* face aux dérives politiques du mal totalitaire, et enfin *le créateur* lucide face aux inexorables exigences de l'œuvre à accomplir pour une communauté réconciliée dans une immanence sacrée. Il s'agit, en explorant ces domaines, de savoir si la conscience lucide de l'existence du mal est exclusive d'un désir d'unité, récurrent dans la pensée camusienne.

### **Mal et sacré : la faute originelle, la part obscure**

*« Le seul grand chrétien qui ait regardé en face le problème du mal, c'est saint Augustin. Il en a tiré le terrible "Nemo bonus" » (C II, 179)*

### **Le dit comme anathème, signe de séparation, de division, d'exil**

Dans la philosophie socratique influencée par les traditions orphiques qui considèrent le corps comme la prison de l'âme, la source des maux réside dans l'alliance néfaste entre le

<sup>732</sup> Paul RICCEUR, *Le mal, un défi à la philosophie et à la théologie*, Labor et Fides, 2004, p.22

<sup>733</sup> Je considère ici comme "sacré" l'espace dans lequel l'individu s'interroge, « en son âme et conscience » mais aussi dans son corps, sur le rapport à la vie, à la nature, aux désirs, à la souffrance et à la mort. La religion qui unit les hommes dans une interrogation face au mystère de la vie et de la mort n'implique pas la croyance dans l'au-delà mais elle suppose une sacralisation de la vie. Paradoxalement, Camus s'inscrit dans un sacré immanent : « Secret de mon univers : Imaginer Dieu sans l'immortalité humaine ». (C II, 21) La pensée camusienne repose en effet pour l'essentiel sur la conscience lucide d'une finitude dans laquelle prend place le sacré.

<sup>734</sup> Le profane, étymologiquement, désigne ce qui se situe devant le temple. Il concerne la relation des hommes entre eux, l'élaboration de la vie sociale, la nécessité de vivre ensemble, le collectif.

corps, considéré comme impur et l'âme qui, par le truchement du corps, va céder à de viles tentations, alors même qu'il est porteur d'Idéal. L'esprit, chez Platon, et dans une grande partie de la pensée occidentale, est soumis à une double postulation, l'une vers le bas, qui va s'actualiser dans le corps, l'autre vers le monde des Idées, vers l'idéal. La première est dans le monde du périssable, la seconde dans celui de l'immuable. Dans la tradition judéo-chrétienne, le mal est désobéissance à Dieu, péché exemplifié par la faute originelle. Adam a désobéi, il a cueilli le fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal. Il perd l'éternité, l'innocence, il est chassé du paradis. Il gagne le libre-arbitre,<sup>735</sup> la conscience éveillée ou l'illusion d'une certaine lucidité et l'errance qui a pour terme la vieillesse et la mort. Cette désobéissance liminaire amorce le mythe de la faute originelle rationalisé par la philosophie augustinienne. Kant reprend et dépasse cette tradition. « Il ne voit, en effet, écrit Jérôme Porée, qu'une manière équivoque de nommer le choix d'une action dont le fondement "ne saurait se trouver dans un objet déterminant la volonté par son par son inclination [...] mais seulement dans une règle que le libre arbitre se forge lui-même". Un penchant n'est pas un instinct. Le serait-il que ces mots bon et méchant perdraient immédiatement toute signification. Ils n'en ont au contraire que parce que l'homme est l'auteur de sa conduite [...] Ce qui fait que l'homme "penche" vers le mal, la source en lui du mal qu'il fait, n'est aucun mobile sensible, aucune nature extérieur mais toujours une "maxime", c'est-à-dire une règle d'action qu'il dépend de lui d'admettre ou de rejeter. »<sup>736</sup> Ainsi le mal s'actualise dans le geste d'Adam, inscrit l'homme dans la réalité du périssable puisque ce choix a pour conséquence le début du temps humain. Cependant ce geste est aussi et immédiatement une grande souffrance. Adam est rejeté par la parole punitive de Dieu. Le mal dit, c'est l'anathème, la parole qui chasse, qui exclut, qui divise, qui éloigne des autres et de soi-même. C'est la faille, la fracture, le gouffre sans fond d'une conscience obscure. Comment désormais vivre sans innocence ? Est-il possible de vivre dans la connaissance du bien et du mal, d'errer, d'être tour à tour victime ou bourreau, soumis aux aléas d'une vie chaotique et en même temps d'aspirer à la plénitude, à l'harmonie ? C'est l'une des gageure de l'humanité, une chimère peut-être, c'est l'un des étais de la pensée

---

<sup>735</sup> KIERKEGAARD tente de démontrer que le péché originel est lié à la défense divine qui éveille le désir de transgression. La concrétisation du désir suppose la conscience de la liberté conjointe au désir d'en jouir : « Si l'on admet que la défense éveille le désir, on a alors, au lieu d'ignorance, un savoir, car il faut en ce cas qu'Adam ait eu une connaissance de la liberté, son désir étant de s'en servir. », *Le Concept de l'angoisse*, Gallimard, Tel, 1990, p.205

<sup>736</sup> Jérôme PORÉE, *Le mal, homme coupable, homme souffrant*, Armand Colin, 2000, p.88

camusienne. Dans *L'Homme révolté*, Camus amorce une réponse : « *L'homme est la seule créature qui refuse d'être ce qu'elle est. La question est de savoir si ce refus ne peut l'amener qu'à la destruction des autres et de lui-même, si toute révolte doit s'achever en justification du meurtre universel, ou si, au contraire, sans prétention à une impossible innocence, elle peut découvrir le principe d'une culpabilité raisonnable.* » (E, 420)

### **De Plotin à saint Augustin**

Camus ne se distingue pas par sa soumission à une pensée judéo-chrétienne qui inscrit le péché à la source de l'humanité mais il a clairement énoncé le respect du christianisme notamment dans son introduction à un exposé fait au couvent des Dominicains de Latour-Maubourg en 1948 : « [...] *je veux déclarer [...] que, ne me sentant en possession d'aucune vérité absolue et d'aucun message, je ne partirai jamais du principe que la vérité chrétienne est illusoire, mais seulement de ce fait que je n'ai pu y entrer.* » (E, 371) Sa pensée est d'emblée marquée par un désir de saisir l'opposition entre la pensée grecque et la pensée chrétienne ou plus précisément le point de jonction entre les deux civilisations ainsi que l'héritage de la philosophie grecque dans la religion chrétienne. Dans son travail de recherche sur Plotin et saint Augustin, il s'efforce d'aller à la frontière de ces deux cultures, notamment dans l'approche problématisée du mal.

Le christianisme est la religion de l'homme incarné et donc périssable. C'est pourquoi, indépendamment du problème de la foi, Camus se sent en accord avec cette religion qui retrouve le chemin d'un tragique exemplifiant la condition humaine d'une façon plus concrète et immanente que n'a tenté de le faire le socratisme, le platonisme et le néo-platonisme fondés quant à eux sur la suprématie rassurante d'une raison toute-puissante et transcendante. Il confie dans les *Carnets*, après avoir souligné l'importance du corps : « *Le corps seul est généreux [...] Le christianisme à cet égard l'a compris. Et s'il nous a touchés si avant, c'est par son Dieu fait homme. Mais sa vérité et sa grandeur s'arrêtent à la croix, et à ce moment où il crie son abandon. Arrachons les dernières pages de l'Évangile et voici une religion humaine, un culte de la solitude et de la grandeur nous est proposé. Son amertume la rend bien sûr insupportable. Mais là est sa vérité et le mensonge de tout le reste.* » (C I, 206) Cette double incarnation, celle d'Adam et celle du Christ, inscrit l'homme dans un espace limité par



la mort. Le corps souffrant et sanglant de Jésus sur la croix est même devenu le symbole du christianisme, comme pour rappeler sans cesse à l'homme sa condition.

Le mal en tant qu'inquiétude, absence de sérénité, était déjà présent dans le tragique de l'époque présocratique. Le projet de Camus dans son diplôme d'étude supérieure est de montrer justement en quoi le christianisme renoue avec cette inquiétude antique. Dans sa conclusion, il écrit : « [...] *il faut convenir que le Christianisme à cet égard est une renaissance par rapport au socratisme et à sa sérénité. "Les hommes, dit Pascal, ne pouvant guérir la mort, ils se sont avisés de n'y plus penser." Tout l'effort du Christianisme est de s'opposer à cette paresse du cœur. Par là se définit l'homme chrétien et du même coup une civilisation.* » (E, 1309) Cette inquiétude pose le problème du mal, en amont pour savoir d'où il vient, en aval pour savoir vers quoi son accomplissement nous conduit.

Camus s'intéresse assez longuement aux gnostiques<sup>737</sup> qui ont centré leurs recherches théologiques sur le mal. Ricœur en fait le constat : « C'est à la gnose [...] que la pensée occidentale est redevable d'avoir posé la problème du mal comme une totalité problématique : *Unde malum ?* (d'où vient le mal ?)<sup>738</sup> Cette interrogation est très vite remplacée par une autre : "D'où vient que nous fassions le mal ?" qui, explique Ricœur, fait basculer le problème du mal dans « la sphère de l'acte, de la volonté, du libre arbitre. »<sup>739</sup> Camus s'interroge sur le problème central de l'approche théologique du mal. Il évoque Basilide et Marcion qui sont « *persuadés de la laideur de ce monde.* » (E, 1251), ce qui creuse l'écart entre l'homme et Dieu. La théologie basilidienne établit une théorie du péché originel qui engendre toujours un châtement. Nul n'est pur, pas même le Christ. Marcion quant à lui proclame la nécessité d'un ascétisme destructeur. « *Il considère que le monde est mauvais, mais il refuse de croire que*

---

<sup>737</sup> Philippe FONTAINE propose dans son ouvrage *La Question du mal* un rappel succinct des principes de la gnose : « Le terme gnose vient du terme *gnosis*, qui signifie la connaissance. La gnose se veut un système de connaissance total, qui est à la fois une doctrine, une théologie et une cosmologie ; se présentant comme une révélation intérieure, elle prétend connaître les secrets qui conduisent au salut. Elle se développe pendant les premiers siècles de notre ère. Portant sur Dieu, elle fut considérée comme une hérésie chrétienne dans la mesure où le système gnostique repose essentiellement sur le principe de la dualité des mondes ; partant de l'existence du bien et du mal, le gnostique en trouve l'origine dans deux mondes séparés, correspondant à un Dieu bon et un dieu mauvais. La gnose, c'est-à-dire la connaissance, est considérée comme la seule issue par rapport à un monde mauvais dont l'homme est prisonnier par l'intermédiaire de son corps, lui-même considéré comme une chair corruptrice et corrompue. Le mal, pour les gnostiques, n'est pas seulement le corps lui-même, mais aussi l'ignorance qui en découle. On voit que, pour les gnostiques, le mal est une réalité en soi, une sorte de substance, alors qu'il est pour les chrétiens l'effet d'un acte, d'un choix, d'une décision de la liberté, il n'est pas un *être*, mais un *faire*. », Philippe FONTAINE, *La Question du mal*, Ellipses, 2000, p.37

<sup>738</sup> Paul RICŒUR, *Le Mal, un défi à la philosophie et à la théologie*, op.cit., p.34

<sup>739</sup> *Ibid.*, pp.35-36

*Dieu puisse en être l'auteur. Si sa solution tourne autour de la rédemption, c'est qu'il envisage le rôle de Jésus de façon plus ambitieuse que les Chrétiens eux-mêmes. Il s'agit de rien moins que la destruction complète d'une création.* » (E, 1257) Ce radicalisme ne peut en aucun cas convenir à la pensée du jeune Camus, avide et passionné, ébloui par la splendeur éclatante d'un monde plein de promesses. Mais l'intensité d'un plaisir est corrélative à la conscience de sa précarité. Bien (vie, plaisirs) et mal (dégénérescence, mort) sont inextricablement liés au concept du temps qui s'actualise dans un événement, quel qu'il soit.<sup>740</sup> L'événement est la marque du temps qui passe, de l'histoire qui s'écrit. Il fait date, sert de repère, devient unique et sans retour. Il fait sens. Ainsi, chez les Hébreux, toute nouvelle calamité historique était considérée comme une punition infligée par Iahvé à un peuple qui a péché en abandonnant l'Éternel au profit de divinités ennemies.<sup>741</sup> Les colères de Iahvé pouvaient prendre la forme de toutes sortes de calamités et pour la première fois, l'histoire, par la voix de prophètes, est valorisée. Les événements ont un sens. « Ainsi [...] les prophètes parviennent à dépasser la vision traditionnelle du cycle – conception qui assure à toutes choses une éternelle répétition – et découvrent un temps à un sens unique. [...] Aussi est-il vrai de dire que les Hébreux furent les premiers à découvrir la signification de l'histoire comme épiphanie de Dieu, et cette conception, comme on devait s'y attendre, est reprise et amplifiée par le christianisme. »<sup>742</sup> L'incarnation du Christ et sa mort sur la croix contribuent à inscrire le christianisme plus encore dans ce temps linéaire marqué par le péché. Dans le *Nouveau Testament*, Camus relève dans *Marc*, X, 18 cette interrogation centrale : « *Nemo bonus. Omnes peccaverunt.* » reprise par Paul dans l'*Épître aux Romains* : « Je ne comprends pas ce que je fais : je ne fais pas le bien que je veux. Si je fais ce que je ne veux pas, ce n'est pas moi qui le fais, mais le péché qui habite en moi. Lorsque je veux faire le bien, je trouve que, par une loi fatale, le mal m'est adhérent. Je me plais dans la loi de Dieu selon l'homme intérieur, mais je sens dans les membres de mon corps une autre loi qui combat contre la loi de mon esprit et qui m'asservit à

<sup>740</sup> Françoise SCHWAB dans son introduction à la philosophie morale de JANKÉLÉVITCH écrit : « Acquérir la connaissance est la première tentation. Le temps est un facteur obsessif de la pensée divisée. » Elle cite un entretien paru dans la *Revue littéraire* avec MAPAZ (n° 136, 1978) : « La conscience est conscience du temps, et la conscience du temps est savoir de la différenciation, de la diversité, de l'unicité des occasions successives, et par-dessus tout, de l'irréversible et de l'irrévocable. Le temps est ainsi perçu comme le fondement de la pluralité qui est une forme du mal. », JANKÉLÉVITCH, *Philosophie morale*, Flammarion, Mille & une pages, 1998, p.291

<sup>741</sup> Cf. Mircéa ELIADE, *Le Mythe de l'éternel retour*, op.cit., p.120 et suivantes

<sup>742</sup> *Ibid.*, p.122

la loi du péché qui est dans mes membres. »<sup>743</sup> Cette réflexion aboutit au « *Non posse non peccare* » de saint Augustin qui va déterminer la philosophie du mal en Occident.

Le mal, c'est donc l'inquiétude philosophique face à la non coïncidence entre le bien que l'on voudrait faire et le mal que l'on accomplit, l'effroi face à la mort et à la souffrance. C'est le péché de connaissance, le désir de maîtriser le monde par l'intellect, par la conscience lucide, par l'intelligence,<sup>744</sup> comme si la pensée lucide, la connaissance, la raison, le *logos*, comme si la logique, la réécriture ordonnée des événements dans un *muthos* rassurant car cohérent pouvait pallier, voire annihiler cette inquiétude existentielle consubstantielle à notre condition d'homme. Voulant lutter contre le mal premier de la mort, l'homme a l'ambition de tout maîtriser, d'être lui-même créateur, au risque d'être propulsé dans une errance absurde. C'est le destin d'Adam. Dans son mémoire sur Plotin et saint Augustin, Camus, en décrivant la pensée du gnostique Valentin, aborde le problème de l'égarement d'une sagesse (*sophia*) qui a trop d'appétit. «*Or le dernier-né des éons, Sophia ou la Sagesse, du bas de l'échelle des principes se retourne et voulut voir Dieu. Et elle connut ainsi qu'il avait créé seul. Par orgueil et par envie, elle tenta de créer seule. Mais elle ne réussit à mettre au monde qu'un être informe, celui-là même dont il est dit dans la genèse : "La terre était invisible et informe." Sophia reconnut alors avec douleur son ignorance et, pleine de crainte, se laissa aller au désespoir. Ces quatre passions constituèrent les quatre éléments du monde. Et Sophia se vit liée pour toujours à ce fœtus informe qu'elle avait engendré. Mais Dieu eut pitié d'elle et créa de nouveau un principe spécial, Horos ou Limite. Celui-ci venant au secours de Sophia la réintégra dans sa nature primitive et rejeta le monde hors du plérôme rétablissant ainsi l'équilibre primitif.* » (E, 1260) La figure d'Horos qui apparaît dans ce texte de jeunesse préfigure celle de Némésis dans la pensée de midi développée dans *L'Homme révolté*. On trouve d'emblée une cohérence interne dans cette posture qui met à distance les puissances de l'intellect et les désirs de domination qu'elles impliquent. On se souvient de son regret de constater l'hégémonie de la pensée platonicienne au détriment des philosophies présocratiques ainsi que sa condamnation sans appel des excès nietzschéens dans *L'Homme révolté*. (E, 703)

---

<sup>743</sup> *Épître aux Romains*, III, 23

<sup>744</sup> C'est la pensée rationnelle, la conscience lucide qui sépare l'homme du monde, qui provoque la fracture et la nostalgie d'une unité originelle. Camus écrit dans *Le Mythe de Sisyphe* : « *Si j'étais arbre parmi les arbres, chat parmi les animaux, cette vie aurait un sens ou plutôt ce problème n'en aurait point car je ferais partie du monde. Je serais ce monde auquel je m'oppose maintenant par toute ma conscience [...]* » (E, 136)

Ainsi, le mal prend la figure de l'illusion d'une maîtrise du temps. Il est significatif de constater que la figure de Némésis est liée à une conception héraclitéenne du temps : « *Héraclite, inventeur du devenir, donnait cependant une borne à cet écoulement perpétuel. Cette limite était symbolisée par Némésis, déesse de la mesure, fatale aux démesurés.* » (E, 699) Nietzsche est l'un de ces démesurés, certes rédimé par sa folie, comme Prométhée l'est par la force de sa détermination univoque, fustigés quelques pages plus loin : « *Il est bien vrai que la démesure peut être une sainteté, lorsqu'elle se paye de la folie de Nietzsche. Mais cette ivrognerie de l'âme qui s'exhibe sur la scène de notre culture, est-ce toujours le vertige de la démesure, la folie de l'impossible dont la brûlure ne quitte jamais plus celui qui, une fois au moins, s'y est jamais abandonné...* » (E, 703-704)

#### « L'étendue terrifiante du désir »

La volonté de puissance s'actualise dans le rapport à l'autre, mais dans un rapport de désir, désir de séduire, de posséder, de maîtriser, d'annihiler, désir du corps de l'autre.

Dans un premier temps, à l'orée de l'œuvre, le désir semble relié à l'innocence. Camus aurait eu le projet d'écrire une « Apologie de la satiété » et il note, dans ses *Carnets*, durant l'été 37 : « *Christianisme, comme Gide, demande à l'homme de retenir son désir. Mais Gide y voit un désir de plus. Le Christianisme lui, trouve ça mortifiant. En ce sens il est plus "naturel" que Gide qui, lui, est intellectuel. Mais moins naturel que le peuple qui satisfait sa soif aux fontaines et qui sait que la fin du désir est la satiété.* » (C I, 54) Notons que la métaphore poétique de « *l'homme qui satisfait sa soif aux fontaines* » permet d'éluder la question du rapport à l'autre qui est l'enjeu problématique de la loi du désir. Dans « L'Été à Alger », Camus exalte les plaisirs, renoue avec la conception innocente du corps chez les Grecs et regrette qu'il ait perdu sa force d'« *insolence et de naïveté* ». (E, 69) Il se désolidarise à cet égard de son maître à penser, Gide, en écrivant : « *Puis-je me donner le ridicule de dire que je n'aime pas la façon dont Gide exalte le corps ? Il lui demande de retenir son désir pour le rendre plus aigu. Ainsi se rapproche-t-il de ceux que, dans l'argot des maisons publiques, on appelle les compliqués ou les cérébraux. Le christianisme aussi veut suspendre le désir. Mais, plus naturel, il y voit une mortification. Mon camarade Vincent, qui est tonnelier et champion de brasse junior, a une vue des choses encore plus claire. Il boit quand il a soif, s'il désire une femme cherche à coucher avec, et l'épouserait s'il l'aimait (ça n'est pas encore*

arrivé). Ensuite, il dit toujours : "ça va mieux" – ce qui résume avec vigueur l'apologie que l'on pourrait faire du désir. » (E, 69) On peut cependant émettre ici quelques réserves tant sur le fond que sur la forme, noter, par exemple que Camus semble faire coïncider de façon assez surprenante la vigueur de la démonstration et celle de son ami Vincent qui, même s'il évoque Meursault, n'a pas l'intérêt du personnage romanesque qui est un innocent meurtrier. On peut rappeler également que Camus n'a pas toujours eu, du désir ou du plaisir, cette conception juvénile – même si elle s'habille de quelque érudition, elle est la pensée d'un jeune homme avide de satisfaire ses désirs mais silencieux voire aveugle sur l'objet du désir et sur la complexité du rapport à l'autre. Quelques années plus tard, il émettra même des réserves en ce qui concerne les plaisirs liés au corps et fera l'éloge, non plus du désir mais de la chasteté.<sup>745</sup> Ces apories révèlent qu'il est illusoire et périlleux d'associer le désir à l'innocence. C'est méconnaître la part obscure de l'homme ; on sait pourtant l'importance qu'elle a chez Camus. Cependant, peut-être du fait de son appartenance à cette civilisation méditerranéenne qu'il a tant revendiquée, la part d'ombre demeure dans un intime non révélé – ou révélé en filigrane, dans le silence des *Carnets*, dans les circonvolutions romanesques ou dans les développements conceptuels.

Dans le chapitre consacré à Sade, Camus aborde plus frontalement la question difficile et périlleuse du désir dans sa relation à l'autre. Le désir, associé à la liberté, est ici condamné dans sa force outrancière de destruction de l'autre en tant qu'objet du désir, et de volonté de puissance. Certes Camus reconnaît la force de cette loi impérieuse du désir, mais il en mesure chez Sade, dans la façon dont celui-ci a justement mis en application cette force, le danger de

---

<sup>745</sup> On peut lire dans les *Carnets* : « La vie sexuelle a été donnée à l'homme pour le détourner peut-être de sa vraie voie. C'est son opium. En elle tout s'endort. Hors d'elle, les choses reprennent leur vie. » (C II, 49) « La sexualité ne mène à rien. Elle n'est pas immorale mais elle est improductive. On peut s'y livrer pour le temps où l'on ne désire pas produire. Mais seule la chasteté est liée à un progrès personnel. Il est un temps où la sexualité est une victoire – quand on la dégage des impératifs moraux. Mais elle devient vite ensuite une défaite – et la seule victoire est conquise sur elle à son tour, c'est la chasteté. » (C II, 51) « La sexualité débridée conduit à une philosophie de la non-signification du monde. La chasteté lui rend au contraire son sens (au monde). » (C II, 55) Cette apparente condamnation de la sexualité ne peut être considérée comme une réflexion univoque dans la mesure où elle contredit une part de l'œuvre de l'auteur et que lui-même, à un autre moment de sa vie – peut-être parce que les contingences ne sont pas les mêmes – renoue avec une vision heureuse et innocente du désir : « L'amour physique a toujours été lié pour moi à un sentiment irrésistible d'innocence et de joie. Je ne puis aimer dans les larmes mais dans l'exaltation. » (C III, 274) Ces quelques relevés sporadiques tendraient à nous prouver, par leur incohérence même, que la "vérité" n'est pas dans l'aveu ni la confession mais dans la fiction qui seule, par la distance de la transposition autorise de s'aventurer dans des contrées plus obscures. Non pas que la contradiction soit rédhitoire mais c'est plutôt la juxtaposition des aphorismes qui laisse dubitatif.

destruction totale de soi,<sup>746</sup> de l'autre et de la nature elle-même. Le désir sans limites est porteur de mort. Il s'inscrit paradoxalement dans une détestation de la nature. Camus cite Sade : « *J'abhorre la nature... Je voudrais déranger ses plans, contrecarrer sa marche, arrêter la roue des astres, bouleverser les globes qui flottent dans l'espace, détruire ce qui la sert, protéger ce qui lui nuit, l'insulter en un mot dans ses œuvres, et je n'y puis réussir.* » (E, 455)

On retrouve la volonté de puissance qui a conduit Nietzsche à la folie. On aborde, sans que cela ne soit jamais dit explicitement, l'attrait de la transgression et la charge d'auto-destruction qu'elle suppose. Le paradoxe camusien est d'affirmer, avec une innocence illusoire, le droit d'aimer sans mesure tout en affirmant que le désir doit être contrôlé, limité, régi par une loi – laquelle ? Or il paraît difficile de distinguer aisément l'amour et le désir, de façon générale et de façon particulière chez Camus pour qui l'amour n'est pas conceptuel, idéalisé, médiatisé mais au contraire incarné, inscrit dans la chair de l'homme et dans l'épaisseur enivrante d'un monde plein de promesses. Car vivre selon la force singulière de son désir, c'est se saisir soi-même dans son identité irréductible, c'est vivre et se sentir vivre, c'est refuser les mensonges et les compromissions, les hypocrisies, les frilosités, les lassitudes, les platitudes, les faux-semblants.

Lacan, écrivant sur Sade et Kant, insiste sur ce saisissement du sujet par lui-même dans le désir ou son évanouissement dans l'instant même où il cesse : « [...] la prise du plaisir dans le fantasme est ici aisée à saisir. L'expérience physiologique démontre que la douleur est d'un cycle plus long à tous égards que le plaisir, puisqu'une stimulation la provoque au point où le désir finit. Si prolongée qu'on la suppose, elle a pourtant comme le plaisir son terme : c'est l'évanouissement du sujet. »<sup>747</sup> Il fait le lien entre Sade et Saint-Just affirmant que ce qui est nouveau, « c'est la liberté de désirer, [...] non pas d'inspirer une révolution, c'est toujours

<sup>746</sup> Le désir de destruction de soi est inhérent au projet sadien. Georges BATAILLE, dans son article consacré à l'auteur des *Cent vingt journées*, cite les phrases écrites par Sade au sujet de sa sépulture : « La fosse une fois recouverte, il sera semé dessus des glands afin que, par la suite le terrain de ladite fosse se trouvant regarni et le taillis se trouvant fourré comme il l'était auparavant, les traces de ma tombe disparaissent de dessus la surface de la terre comme je me flatte que ma mémoire disparaisse de la mémoire des hommes. » Bataille commente : « Il n'y a, en effet, des "larmes de sang", pleurées pour les *Cent vingt Journées*, à cette exigence de néant que la distance séparant la flèche de la cible. Je montrerai plus loin que le sens d'une œuvre infiniment profonde est dans le désir de *disparaître* (de se résoudre sans laisser de trace humaine) : car il n'était rien d'autre à sa mesure. », « Sade » in *La Littérature et le mal*, Gallimard, Folio Essais, 1957, p.82

<sup>747</sup> Jacques LACAN, *Écrits II*, « Kant avec Sade » Éditions du Seuil, Points, 1971, p.129 Cet écrit devait servir de préface à *La philosophie dans le boudoir*, il a finalement paru dans la revue *Critique*. (n°191, avril 1963)

pour un désir qu'on lutte ou qu'on meurt. »<sup>748</sup> La volonté de Lacan est de montrer l'aporie dans laquelle se trouve Kant dans sa recherche d'un fondement du Bien moral, le fait que ce Bien, que le sujet peut entendre par le truchement d'une petite voix à l'intérieur de soi, qui n'est autre que la voix de la conscience, ne trouve aucun fondement dans le monde phénoménal. Sade écrit sa *Philosophie dans le boudoir* huit ans après la *Critique de la raison pratique* et comble cette déficience regrettable. Pour le faire, il renonce à l'éthique, transgresse les interdits et plonge l'homme dans la vérité des désirs transgressifs – sans aller jusqu'au terme de la transgression selon Lacan qui semble y trouver là une marque de faiblesse ou d'insuffisance. « À l'énoncer, Sade fait glisser pour chacun d'une fracture imperceptible l'axe ancien de l'éthique : qui n'est rien d'autre que l'égoïsme du bonheur. »<sup>749</sup> Camus connaît la force du désir, mais semble refuser ce qu'il implique dans la relation à l'Autre. Pour reprendre la terminologie lacanienne, il appréhende le dévoilement de l'objet : « Aussi bien allons-nous voir découvrir, écrit Lacan, ce troisième terme qui, au dire de Kant, ferait défaut dans l'expérience morale. C'est à savoir l'objet, que, pour l'assurer à la volonté dans l'accomplissement de la Loi, il est contraint de renvoyer à la Chose-en-soi. Cet objet, ne le voilà-t-il pas descendu de son inaccessibilité, dans l'expérience sadienne, et dévoilé comme Être-là, *Dasein*, de l'agent du tourment. »<sup>750</sup> L'effroi devant la force terrifiante du désir entraîne subterfuges et circonvolutions, métaphores et mythes, personnification, exemplifications, tout ce qui va contribuer à voiler, voire à embellir cette chose qui fait peur. Parfois, dans les *Carnets*, des éclats de lucidité apparaissent, offerts tels quels. Mais même là, Camus masque ou utilise la voix d'un autre pour faire coïncider l'impossible adéquation entre le désir et l'éthique. C'est à cette jonction impossible que réside l'une des arcanes de l'œuvre camusienne. Comment garder l'estime de soi si le désir est libéré, s'il s'actualise dans l'indifférence à l'autre lié au seul souci de soi. Lisant James dans *Les Ambassadeurs*, il relève cette phrase, révélant, par la voix de l'autre l'impasse éthique dès lors qu'il s'agit du désir ou de l'accomplissement du bonheur personnel : « *C'est moi-même que je hais quand je pense à tout ce qu'on doit prendre à la vie des autres pour être heureux et que, même alors, on n'est pas heureux.* » (C III, 28)

---

<sup>748</sup> *Ibid.*, p.143

<sup>749</sup> LACAN, *Écrits II*, *op.cit.*, p.143

<sup>750</sup> *Ibid.*, p.127

Mais le plus souvent, la force du désir et la mise en question de la relation à l'autre que cela implique, est abordée à travers des projets de romans qui prennent la forme de paraboles mettant en évidence le lien entre le désir et la destruction, voire la mort. En 1951, il écrit : « *À ces moments-là, les yeux fermés, il recevait le choc du plaisir comme un voilier soudain abordé dans la brume et frappé de la coque à la quille et tout en lui retentit sous le choc depuis le pont jusqu'à la misaine et aux mille cordages et nervures des extrémités du navire qui tremble alors longuement jusqu'au moment de se renverser avec lenteur sur le flanc. Ensuite, c'était le naufrage.* » (C III, 29) Dans « La femme adultère », Camus met en scène la force du désir. On a déjà étudié cette nouvelle dans sa tonalité dionysiaque. On peut ici faire le constat que la force du désir élude la présence de l'autre, de l'objet du désir et le transmue en désir cosmique. Il est d'une certaine façon plus facile d'assouvir son désir avec le ciel ou avec les étoiles qu'en affrontant en face la « Chose-en-soi ». À partir de ce constat, on peut relire et réinterpréter tout ce qui a déjà été analysé en ce qui concerne les désirs de fusion de l'homme avec la nature, ce grand épanchement de l'être dans le Grand Corps du Monde qui s'offre sans réserves, qui s'abandonne sans frein et surtout sans danger. Ces noces à Tipasa, ce grand embrasement du corps dans les effluves solaires des collines tachées par la rouge vibration incandescente des coquelicots enveloppe dans l'ample voile de Maïa la vérité nue de ce que le désir de l'autre peut avoir d'effroyable. Rimbaud, dans « Aube », semble être dans ce même épanchement du désir qui évite prudemment la confrontation avec l'autre en lui substituant un amour cosmique d'une force titanesque. Dans *L'Exil et le Royaume*, outre « La femme adultère », la sauvagerie des pulsions est mise à distance par le rituel. Par exemple dans « La pierre qui pousse » déjà étudiée dans la même optique, le désir de l'homme est médiatisé par les étapes longues et mystérieuses, qui conduisent à un oubli de soi dans la transe. L'homme peut alors assumer ou assouvir le désir de l'autre.

Ce désir terrifiant de l'Autre induit la jalousie, peu présente comme motif littéraire assumé dans l'œuvre de Camus, mais récurrente dans ses *Carnets* où elle est souvent associée à la folie et à la mort. Un projet de roman, parmi des centaines d'autres en ébauche dans les *Carnets* illustre le rapport étroit entre l'effrayant désir, la jalousie, la folie, la mort, dans un schéma qui s'approche de la perversion : « *Épouse une femme qui a eu un amant (son fiancé). Elle le lui avoue loyalement. Il dit qu'il l'aime et que ce n'est rien. Jalousie rétrospective. Nuits d'interrogations et de questions. Le lendemain du mariage, il prend des billets de*



voyage pour la ville où demeure l'ancien fiancé et pour le "marquer à la figure" (des lames de rasoir fichées dans un bouchon). Ainsi des années durant. Il lui écrit des lettres d'injures (Mme X. chez Mme A.). Puis il la force à demander à une amie de coucher avec lui. "Je suis lésé", dit-il puis la force à demander le même service à sa sœur, etc. (interdiction du pays de son enfance où elle a connu l'X.) etc. etc. Jusqu'à ce qu'elle soit au bord de la folie. » (C III, 68) Dans l'univers romanesque camusien, le désir semble *a priori* être vécu dans une certaine innocence ; il ressemble à l'attrait d'une plénitude dont le sujet a la nostalgie. Pourtant il est aussi violence. La relation de Raymond avec son amie ne sépare pas le désir de la jalousie et de la violence. Lorsque le magasinier proxénète raconte à son voisin de palier sa vie commune avec sa maîtresse et les motifs de la rupture, il ne passe pas sous silence la violence qui caractérise leur relation amoureuse : « *J'ai bien vu qu'il y avait de la tromperie. Alors je l'ai quittée. Mais d'abord je l'ai tapée. Et puis, je lui ai dit ses vérités. Je lui ai dit que tout ce qu'elle voulait, c'était s'amuser avec sa chose. Comme je lui ai dit, vous comprenez, monsieur Meursault* "Tu ne vois pas que le monde il est jaloux du bonheur que je te donne. Tu connaîtras plus tard le bonheur que tu avais." Il l'avait battue jusqu'au sang. Auparavant, il ne la battait pas. "Je la tapais, mais tendrement pour ainsi dire. Elle criait un peu. Je fermais les volets et ça finissait comme toujours." » (TRN, 1147) Meursault ne semble pas soumis à cette tentation ou à cette réalité d'une proximité entre désir et mort, pourtant alors même qu'il a connu le plaisir sur une plage, alors même qu'il lui a semblé approcher du bonheur, à cet endroit même, il tue, saisissant dans cet acte toute l'intensité brûlante d'une présence à soi qu'il n'est pas possible d'assumer car elle passe par la négation de l'autre. Ce désir de meurtre, latent en Meursault, est masqué par la figure de l'indifférence qui est elle-même le révélateur de cette violence inhibée. Raymond est le double de Meursault,<sup>751</sup> sa face dévoilée. Il est cette violence assumée, exhibée, cette violence source d'effroi et de plaisir. Raymond est un homme qui se bat. L'amorce de la relation avec Meursault est le récit d'une bagarre.<sup>752</sup> Le lien entre les deux hommes suppose un accord sur cette acception du réel. Meursault écoute,

<sup>751</sup> Son attachement à Céleste n'est rien d'autre que le masque de bonne conscience dont il recouvre sa figure.

<sup>752</sup> « *"Vous comprenez, monsieur Meursault, m'a-t-il dit, c'est pas que je suis méchant mais je suis vif. L'autre il m'a dit : "Descends du tram si tu es un homme." Je lui ai dit : "Allez, reste tranquille." Il m'a dit que je n'étais pas un homme. Alors je suis descendu et je lui ai dit : "Assez, ça vaut mieux, ou je vais te mûrir ?" Il m'a répondu : "De quoi ?" Alors je lui en ai donné un. Il est tombé. Moi, j'allais le relever. Mais il m'a donné des coups de pied de par terre. Alors je lui ai donné un coup de genou et deux taquets. Il avait la figure en sang. Je lui ai demandé s'il avait son compte. Il m'a dit : "Oui." Pendant tout ce temps, Sintès arrangeait son pansement.* » (TRN, 1145-1146)

semble ne pas juger et affirme une nouvelle fois son indifférence face à la possibilité de nouer une relation avec Raymond, indifférence qui masque ici une réelle fascination pour cet homme qui vit selon ses pulsions combatives.<sup>753</sup> On trouve dans les *Carnets* la confirmation d'une lucidité certaine face à la réalité des pulsions violentes de l'homme : « *Pour certains hommes, il leur faut plus de courage pour affronter la simple bagarre des rues que pour monter sur la ligne de feu. Le plus dur est de porter la main sur un homme et surtout de sentir l'hostilité physique d'un autre homme.* » (C III, 82)<sup>754</sup>

Une autre figure de l'indifférence se trouve incarnée dans le personnage de Cottard dans *La Peste*. Ce personnage, recherché pour un crime, tire profit de la désorganisation de la ville et agit en sens inverse des autres habitants. Avant l'épidémie, il désire mourir et lorsque tout le monde meurt, non seulement, il désire vivre, mais il est épargné par l'épidémie. Son indifférence face au mal exemplifié ici par la peste est le signe d'une adhésion tacite à ce mal dans la mesure où il y trouve son intérêt : son crime n'intéresse plus personne, il s'enrichit grâce au marché noir. Lorsque la ville est débarrassée du fléau, à l'inverse de la communauté, il ne se réjouit pas. Michel Jarrety écrit : « La fin de la peste est donc sa chute, la Libération est son enfermement, et les ultimes pages du roman nous le montrent, séparé de la joie commune comme il avait été séparé du malheur commun. »<sup>755</sup> L'indifférence ne semble laisser place qu'à des joies ou des peines solitaires. Rieux qualifie d'ailleurs Cottard de « *cœur ignorant, c'est-à-dire solitaire.* » (TRN, 1469) Ce personnage s'oppose ainsi à Rambert qui affirme « *Il peut y avoir de la honte à être heureux tout seul [...] Maintenant que j'ai vu ce que j'ai vu, je sais que je suis d'ici, que je le veuille ou non.* » (TRN, 1389) Cette opposition exemplifie une tension camusienne entre le bonheur de l'individu et le souci de l'autre et de la communauté. Rieux lui-même rencontre, non sans une certaine brutalité, la figure de l'indifférence à l'apogée de l'horreur inacceptable. Face aux cris insoutenables des mères découvrant la réalité de la maladie chez leur enfant sous la forme de ganglions purulents, face à l'horreur de la séparation imposée par la découverte de la maladie, agrippé par les bras maternels qui supplient et menacent, face à l'effondrement misérable d'une acceptation non

<sup>753</sup> On se souvient des pages sur la boxe, révélatrices d'une certaine fascination pour la violence, étudiées dans le cadre de la dimension dionysiaque de l'œuvre.

<sup>754</sup> La question de la violence est soulevée par Louis GUILLOUX au sujet même du caractère de l'auteur : « Albert Camus aurait pu être un homme de violence pure mais son idéal contrariait sa nature. », Louis Guilloux à Jean Grenier, noté par Jean GRENIER dans ses *Carnets 1944-1971*, Éditions Claire Paulhan, 1999, p.383

<sup>755</sup> Michel JARRETY, *La morale dans l'écriture : Camus, Char, Cioran*, PUF, Perspectives littéraires, 1999, p.44

consentie, Rieux sent poindre en lui un changement d'abord imperceptible : « *Il le sentait ce soir-là au pied du monument de la République, conscient seulement de la difficile indifférence qui commençait à l'emplir [...]* ». (TRN, 1292) L'indifférence est une sorte de vertige lucide. Elle est le signe d'une clairvoyance qui peut conduire à la folie ou au meurtre. Peut-être une forme d'ultime sagesse, ultime résistance de l'homme face aux horreurs de l'histoire et à la vertigineuse fascination des figures multiples du mal.

L'indifférence cache donc une grande violence, elle est un masque qui recouvre des désirs inavouables. La colère ultime dont le confesseur est le témoin les révèlent. Seule la grande proximité de la mort permet d'entrevoir les vicissitudes, les tentations obscures, la violence, le désir de la mort de l'autre ou le désir de l'autre jusqu'à l'épuisement de l'autre dans la disparition d'une rencontre consommée jusqu'à la lie. Pour quelle raison, dans ces lignes ultimes, Meursault repense-t-il à sa mère<sup>756</sup> si ce n'est pour affronter la réalité de la vie qui est dans la mort. Il constate que cette mort est à la fois le mal subi et le mal désiré mais que la culpabilité qui se transforme en léthargie, en sommeil éveillé, en indifférence erratique n'a plus de place désormais. Meursault laisse éclater sa violence dans une alliance étrange entre l'indifférence revendiquée une nouvelle fois et la haine de l'autre en affirmant dans le même temps son droit égoïste au bonheur : « *Et moi aussi je me suis senti près à tout revivre comme si cette grande colère m'avait purgé du mal, vidé d'espoir, devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde. De l'éprouver si pareil à moi, si fraternel enfin, j'ai senti que j'avais été heureux, et que je l'étais encore. Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine.* »<sup>757</sup> (TRN, 1211-1212) Seule l'imminence de la mort peut conduire à cette vision derrière le voile d'un réel paradoxal.

---

<sup>756</sup> « *Pour la première fois depuis bien longtemps, j'ai pensé à maman. Il m'a semblé que je comprenais pourquoi à la fin d'une vie elle avait pris un "fiancé", pourquoi elle avait joué à recommencer. Là-bas, là-bas aussi, autour de cet asile où les vies s'éteignaient, le soir était comme une trêve mélancolique. Si près de la mort, maman devait s'y sentir libérée et prête à tout revivre. Personne, personne n'avait le droit de pleurer sur elle.* » (TRN, 1211)

<sup>757</sup> C'est moi qui souligne.

## Le mal subi

« *Le renoncement à la jeunesse. Ce n'est pas moi qui renonce aux êtres et aux choses (je ne le pourrais pas) ce sont les choses et les êtres qui renoncent à moi. Ma jeunesse me fuit : c'est cela être malade.* » (C II, 52)

### **La mort comme signe de notre précarité**

Le mal est aussi la souffrance endurée par les corps, cette souffrance injuste, cette peur de la mort, cette exclusion liée à la maladie vécue comme une fatalité qui marginalise. La précarité liée à l'incarnation s'impose à Camus par la maladie qui le touche très jeune et marque toute sa vie d'homme, peut-être aussi par la déchéance de sa première femme détruite par la drogue. Par le constat du vieillissement des proches qui est le signe de notre destin. Rendant visite à sa mère qui venait d'être opérée, Camus retrouve, en restituant l'événement dans ses *Carnets*, l'évidence des phrases simples et courtes. Face au silence de sa mère, à ce corps abandonné et vieillissant, ce corps qui se rapproche du silence irrémédiable et éternel, il écrit, comme dans un cri silencieux : « *La chair, la pauvre chair, misérable, sale, déchue, humiliée. La chair sacrée.* » (C III, 263)

Le problème de la mort est posé à l'orée de l'œuvre camusienne, dans le mémoire où le jeune homme explique qu'à la fin du IV<sup>e</sup> siècle, Julius Quintus Hilarianus, évêque de l'Afrique proconsulaire, calcule qu'il reste cent un ans à vivre au monde. Cette présence de la mort, liée à la parousie du Christ, s'inscrit dans les consciences des hommes et donne à la vie un sens nouveau : « *Ce qu'on y découvre en effet, c'est le triomphe du charnel, l'effroi physique devant cette révoltante issue. Et comment s'étonner de ce que les Chrétiens aient eu un sens si aigri de l'humiliation et de la détresse de la chair.* » (E, 1232) Et de citer Job : « *Ma chair se couvre de vers et de croûtes terreuses. Ma peau se gerce et coule. Les jours passent, plus rapides que la navette. Ils s'évanouissent. Plus d'espérance.* » (Ibid.)

Cette proximité de la mort qui modifie le regard porté sur la vie, qui transperce le voile d'illusions qui recouvre les événements de nos vies a été imposée à Camus très tôt du fait de sa maladie. Il prend connaissance de son état à dix-sept ans et vivra toute sa vie avec les symptômes de la tuberculose et les contraintes des seuls soins existant à cette époque qui consistaient à insuffler de l'air dans la cavité pleurale de la cage thoracique afin de comprimer

le poumon et d'immobiliser la région atteinte pour lui permettre de cicatriser. On conseille à ce jeune homme avide de tous les plaisirs le repos absolu. Il doit arrêter le sport, ne peut passer l'agrégation. Il est hospitalisé à l'hôpital Mustapha. Ses premiers écrits sont marqués par cette expérience, par ce contact avec la maladie et la mort, expérience déterminante dans la mesure où elle ne permet plus de porter sur la vie le même regard. La notion de normalité se modifie. « Pour l'être malade, écrit Guillaume Leblanc dans un article intitulé "Être malade, est-ce anormal ?", la maladie n'est pas un simple ébranlement de son état de santé, c'est un ébranlement complet de son existence. »<sup>758</sup>

La maladie est présente dans les premières tentatives fictionnelles du jeune Camus. Il décrit l'atmosphère mortifère de l'hôpital Mustapha. Il fait mourir Mersault de pleurésie à la fin de *La Mort heureuse*. Dès le premier chapitre, le jeune homme tousse, signalant en filigrane la présence subreptice de la mort dans le corps de celui qui vient de la donner.<sup>759</sup> Comment accepter, si ce n'est par le truchement de la fiction, cette réalité prégnante de la mort qui s'est imposée si tôt dans la vie de ce jeune homme amoureux de tous les plaisirs et sentant désormais palpiter dans son corps à la fois toutes les promesses de désirs assouvis et la dégradation, la déchéance, l'oppression, la souffrance, l'exclusion. Camus entend dire à l'hôpital Mustapha que seuls les riches guérissent de cette maladie et que, quoiqu'il en soit, il faut du temps. Quels sont désormais les perspectives de ce jeune ambitieux, affamé de vie et de succès ? Quel horizon, quel avenir s'offrent à lui désormais ?

Un changement de perspective s'impose. Un autre regard porté sur le monde, une autre façon de vivre, non seulement une conception mais une pratique de l'art différente : par exemple écrire pour lutter contre le non-sens de la mort imminente, écrire pour trouver une unité, une cohérence, écrire pour se battre contre les oppressions, les dictatures, les totalitarismes.

La maladie est vécue comme un danger. Elle refuse à l'individu une forme de normalité qui n'est rien d'autre que, pour reprendre le mot de Leriche cité par Guillaume Leblanc « le silence des organes ». De même, les symptômes de la maladie éloignent le sujet

---

<sup>758</sup> Guillaume LEBLANC, « Être malade, est-ce être anormal ? », in *Grand dictionnaire de philosophie, op.cit.*, pp.641-643

<sup>759</sup> « Il s'éloigna. En arrivant sur la place, il prit soudain conscience du froid et frissonna sous son léger veston. Il éternua deux fois et le vallon s'emplit des clairs échos moqueurs que le cristal du ciel portait de plus en plus haut. » (LMH, 29) On peut lire en filigrane la maladie vécue comme une culpabilité ou plus précisément comme la marque, dans le corps, de la faute.

d'une illusion de la normalité partagée par les autres. Le malade supporte la douleur, la souffrance. Il voit ses capacités physiques désormais limitées. Socialement, il est exclu de tous les concours de la fonction publique. Exempté de service militaire, il est rejeté lorsqu'il désire s'engager lors de la Deuxième Guerre mondiale. Il est obligé de faire régulièrement des séjours dans des régions considérées comme propices où il se sent exilé et soumis à des crises d'angoisse et d'oppression.<sup>760</sup> La maladie contraint le sujet à construire une nouvelle forme de normalité donnée dans l'expérience d'un pouvoir normatif restreint. La maladie est l'expérience d'un déficit par rapport à un *optimum* de capacités. Elle est de l'ordre de la perte, de la limitation imposée. Elle est vécue comme une expérience d'altérité à la santé en laquelle apparaît un certain usage de vivre qui, cependant, modifie le rapport à la transgression dont les conditions sont déterminées par la norme organique du « silence des organes » que nous appelons bonne santé.

La maladie conduit le jeune homme à la lucidité précoce, à une conception différente du temps et du plaisir. Elle est peut-être à la source du paradoxe entre le désir de l'absence de mesure, de limite – désir transgressif – et la nécessité, inscrite dans le corps et transférée dans l'éthique et dans une certaine forme d'art, de la limite. On retrouve là l'ambivalence essentielle chez Camus entre l'excès et la mesure, entre les tentations dionysiaques et l'équilibre apollinien.

### ***Une figure du mal radical : la souffrance et la mort des enfants***

Dans son ouvrage *Le dialogue Camus-Dostoïevski*, Dunwoodie s'appuie sur le parallélisme entre *Les Frères Karamazov* et *La Peste* pour souligner cette communauté de pensée sur le caractère inacceptable de la souffrance et de la mort des enfants. La problématique du mal est ici liée au « *Tout est permis* » énoncé par Ivan et analysé par Camus dans *Le Mythe de Sisyphe* : « "*Tout est permis*", s'écrie Ivan Karamazov. *Cela aussi sent son absurde. Mais à condition de ne pas l'entendre vulgairement. Je ne sais si on l'a bien remarqué : il ne s'agit pas d'un cri de délivrance et de joie, mais d'une constatation amère. La certitude d'un Dieu qui donnerait son sens à la vie surpasse de beaucoup en attrait le pouvoir*

<sup>760</sup> À Saint-Étienne notamment. On trouve trace, dans les *Carnets*, de nombreuses confidences sur l'état de santé de l'auteur qui restitue ses angoisses : « *Je regarde s'élargir dans le ciel ce gonflement de lumière qui nie les présages de mort. Signe d'avenir enfin, au-dessus de moi à qui tout parle maintenant de passé. Tais-toi, poumon ! Gorge-toi de cet air blême et glacé qui fait ta nourriture. Fais silence. Que je ne sois plus forcé d'écouter ton lent pourrissement – et que je me tourne enfin vers...* » (C II, 54)

*impuni de mal faire. Le choix ne serait pas difficile. Mais il n'y a pas de choix et l'amertume commence alors. L'absurde ne délivre pas, il lie. Il n'autorise pas tous les actes. Tout est permis ne signifie pas que rien n'est défendu. L'absurde rend seulement leur équivalence aux conséquences des actes. Il ne recommande pas le crime, ce serait puéril, mais il restitue au remords son inutilité. De même, si toutes les expériences sont indifférentes, celle du devoir est aussi légitime qu'une autre.* » (E, 149-150) Camus donne ainsi des limites au "Tout est permis" mais il partage avec Ivan la douleur face à la souffrance des enfants. Dunwoodie rapproche l'effroi d'Ivan face aux ignominies commises vis-à-vis des enfants et l'épisode de la mort de l'enfant du juge Othon dans *La Peste*. Plaçant le roman de Dostoïevski et celui de Camus en vis-à-vis, il explique : « Dans *La Peste*, le pathétique est exploité dans l'épisode de la souffrance et de la mort du fils du juge Othon pour renforcer le sentiment général de révolte. Le docteur Rieux devient alors le porte-parole du refus catégorique et scandalisé déjà lancé dans le roman russe : IVAN : Ce n'est pas Dieu que je repousse, note bien, mais la création, voilà ce que je refuse d'admettre »,<sup>761</sup> RIEUX : Je refuserai jusqu'à la mort d'aimer cette création où des enfants sont torturés. »<sup>762</sup> Le personnage russe accuse Dieu qu'il tient pour responsable de cette injustice inacceptable. Quant à Rieux, ne pouvant adresser sa colère contre un Dieu auquel il ne croit pas, il s'oppose à la foi du prêtre, Paneloux qui affirme que nous devons, sur cette terre et dans notre temps d'homme incarné, tout admettre, y compris ce que nous ne comprenons pas.

C'est l'un des sauts tant condamnés dans *Le Mythe de Sisyphe* que le prêtre propose au personnage de faire. Le prêtre, dans son prêche, propose « *la vertu d'acceptation totale [...]* » Il ajoute qu'il s'agit d'une « *humiliation où l'humilié (est) consentant.* » Il poursuit ainsi : « *Certes la souffrance d'un enfant était humiliante pour l'esprit et le cœur. Mais c'est pourquoi il fallait y entrer [...] il fallait la vouloir parce que Dieu la voulait.* » (TRN, 1403) Il faut tout croire pour n'être pas conduit à tout nier et le chrétien n'a d'autre choix que de « *s'abandonner à la volonté divine même incompréhensible* ». Ce que Paneloux propose en reprenant les mêmes mots que le Camus du *Mythe de Sisyphe* c'est de « *sauter au cœur de cet inacceptable qui nous (est) offert. La souffrance des enfants était notre pain amer, mais sans ce pain, notre âme périrait de sa faim spirituelle.* » (TRN, 1404) Lorsque Rieux rapporte les

---

<sup>761</sup> On peut ainsi rapprocher Ivan des gnostiques qui abhorraient le monde souillé par le mal.

<sup>762</sup> DUNWOODIE, *Le dialogue Camus-Dostoïevski, op.cit.*, p.91

paroles du Père à Tarrou, celui-ci conduit le raisonnement logique amorcé dans le prêche et le mène vers un terme qui permet de résister à cette apparente nécessité de l'acceptation totale d'un mal révoltant : « *Tarrou dit qu'il avait connu un prêtre qui avait perdu la foi pendant la guerre en découvrant un visage de jeune homme aux yeux crevés. "Paneloux a raison, dit Tarrou. Quand l'innocence a les yeux crevés, un chrétien doit perdre la foi ou accepter d'avoir les yeux crevés."* » (TRN, 1406) Ce n'est pas cette évidence logique pourtant que soutient Camus car il ne s'agit pas tant de savoir s'il faut ou non rester chrétien mais comment vivre dans un monde où les enfants sont torturés et meurent. Dans un exposé fait au couvent de dominicains de Latour-Maubourg en 1948, il fait le constat de l'existence du mal en rappelant, au détour la stigmatisation du mal par l'Église : « *Ce n'est pas moi qui ai inventé la misère de la créature, ni les terribles formules de la malédiction divine. Ce n'est pas moi qui ai crié ce Nemo bonus, ni la damnation des enfants sans baptême. Ce n'est pas moi qui ai dit que l'homme était incapable de se sauver tout seul et que du fond de son abaissement, il n'avait d'espérance que dans la grâce de Dieu.* » (E, 373-374) Mais il n'en reste pas là. Après avoir affirmé « *Nous sommes devant le mal. Et pour moi il est vrai que je suis un peu comme cet Augustin d'avant le christianisme qui disait : "Je cherchais d'où vient le mal et je n'en sortais pas."* », il poursuit en énonçant des propositions, des luttes possibles, non pas pour abolir le mal, ni savoir s'il faut être optimiste ou pessimiste, chrétien ou athée mais pour s'éveiller à la vigilance : « *Mais il est vrai aussi que je sais avec quelques autres, ce qu'il faut faire, sinon pour diminuer le mal du moins pour ne pas y ajouter. Nous ne pouvons pas empêcher peut-être que cette création soit celle où des enfants sont torturés. Et si vous n'y aidiez pas, dit-il aux Dominicains qui l'écoutent dans ces années d'après-guerre, qui donc dans le monde pourra nous y aider ?* » (E, 374)

### **Passion, compassion, réconciliation**

S'interroger sur le mal, lui octroyer une place centrale, ce n'est pas l'adopter ni même l'accepter. Aucune religion, aucun système de pensée n'envisage de victoire définitive du mal. L'apocalypse est suivie d'une parousie, la décadence est rééquilibrée par la foi dans le progrès. Créateur et penseur, Camus envisage le mal, le considère, le conceptualise ou lui donne une figure emblématique, l'incarne. Il cherche ses racines dans les origines de notre culture judéo-chrétienne. Il observe et analyse ses avatars philosophiques, politiques, idéologiques,



esthétiques. Mais la finalité n'est pas de se laisser fasciner par les multiples manifestations du mal. Il s'agit d'expérimenter et de proposer des positions existentielles et des choix de création qui contribuent à nuancer sa force, à diminuer ses effets. La trilogie passion, compassion, réconciliation figure la position de l'homme lucide face à la myriade de maux qui forme une constellation obscure et malveillante. La passion est passion pour l'homme, identification avec le destin d'autrui, partage d'un horizon commun. Elle suppose, telle que la conçoit Camus, notamment dans son *Introduction aux Maximes de Chamfort*, la nécessité de la compassion qui est une conception de l'autre comme autre soi-même, dans l'acceptation que donne Ricœur à cette expression dans son ouvrage sur l'identité.<sup>763</sup> La réconciliation est dans la terminologie camusienne, la pensée de midi qui inscrit l'équilibre dans la tension des contraires.

La passion pour l'homme, le lien fusionnel avec l'individu et le monde est développé dans *l'Introduction aux Maximes* de Chamfort. Dans cet article de 1944, Camus fait un éloge du moraliste Chamfort en l'opposant à La Rochefoucauld qu'il considère comme un généraliste de la pensée qui, par là même, s'éloigne de la vérité, piégé dans les rets d'une phrase à l'équilibre parfait, à la concision quasi mathématique. Il explique que Chamfort est romancier dans la mesure où il ne poursuit pas la vérité générale mais inscrit sa phrase et sa pensée dans le singulier. Il peint l'homme d'une société particulière, dans le temps précis et périlleux des prolégomènes révolutionnaires, des balbutiements d'une révolte politique. Il est moraliste, c'est-à-dire, selon Camus, « *un homme qui a la passion du cœur humain* » – le cœur humain étant défini comme « *ce qu'il y a de moins général au monde* ». (E, 1099) Il semble que se glisse ici un premier paradoxe implicite et non résolu : le moraliste écrit des maximes qui ne peuvent exclure totalement la tentation de la généralisation. Généralité et singularité s'opposent mais n'est-ce pas le cas de toutes les fables, de toutes les paraboles, de tous les apologues ? Le général, par l'exemplification intègre le particulier – il fraie un chemin vers le silence singulier du lecteur solitaire – et le particulier mène au général par identification possible d'une communauté invisible et silencieuse à une expérience particulière. Cette opposition est peut-être moins prégnante qu'il n'y paraît.

En revanche, ce qui diffère, c'est la finalité : le moraliste est traditionnellement dans une démarche prescriptive tandis que le romancier se place davantage dans une dimension plus indicative. Si la forme change, ce n'est pas tant la distinction entre le général et le

---

<sup>763</sup> Paul RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, 1990.

particulier qu'entre le moralisateur et le moraliste ce qui suppose, conséquemment, une conception divergente de la vérité et de la frontière entre le bien et le mal, entre les passions condamnables et la sagesse éternelle et immuable. Camus admire l'acceptation des passions comme consubstantielles à l'homme. Il cite un penseur : « *Le philosophe qui veut éteindre ses passions ressemble au chimiste qui voudrait éteindre son feu* » et rapproche cette phrase d'une pensée de Sade qu'il reproduit textuellement : « *On déclame contre les passions sans songer que c'est à leur flambeau que la philosophie allume le sien ?* » (E, 1102) Cette conception des passions humaines à la fois vécues et retranscrites est la conception même de la création : « *Chamfort, malgré et à cause de ses aveuglements passionnés, se place parmi les plus grand créateurs.* » (E, 1105) Mais ceux qui s'y abandonnent, Camus cite Byron et Nietzsche, choisissent un chemin périlleux qui conduit à la négation et à la destruction de tout. L'œuvre de Chamfort est dès lors considérée comme « *le roman du refus, le récit d'une négation qui finit par s'étendre à la négation de soi, comme une course vers l'absolu qui s'achève en rage du néant.* » (E, 1105) Et Camus d'évoquer, avec force détails, la mort effroyable de Chamfort. Paradoxalement, le moraliste devient immoraliste car sa morale est une morale d'engagement singulier et n'a de sens que pour lui-même. Le penseur s'isole dangereusement. Camus évoque cette solitude d'un Chamfort beau et talentueux, comblé par le succès et la reconnaissance précoces – à l'instar de Camus lui-même – et qui s'assombrit face à cette gloire car elle prend racine et s'épanouit dans une société pour laquelle Chamfort n'a aucune estime. En 1944, Camus, à travers le destin de Chamfort, pressent l'évolution de son destin d'homme et d'écrivain pour qui le succès se conjuguera avec l'exclusion et la vindicte.

### ***Une foi profane***

Vivre la singularité d'un destin solitaire et accepter la force aveugle des passions, la violence du désir, la réalité de la mort nécessitent, pour ne pas devenir fou, à l'instar de Nietzsche, ou mettre fin à ses jours tel Chamfort, de s'engager sur un chemin où les périls s'équilibrent avec le consentement heureux et confiant aux forces de la vie, à la sève qui irrigue les arbres, au sang qui coule dans les veines, au souffle qui soulève la poitrine. Camus, dans sa rencontre avec Char, trouve une unité ontologique dans les valeurs religieuses sans acte de foi. Il ne s'agit pas d'être un saint laïc. Son projet n'est pas une simplification, il n'est pas une élision ni un nivellement. Il est une volonté de faire tenir ensemble ce que la pensée

occidentale sépare : la chair et l'intellect, la pulsion vitale et le désir de mort, la jouissance et la souffrance, l'innocence et la culpabilité, la parole et le silence, l'égoïsme et la générosité. La vie est à la fois du plein et du creux. C'est la condition même d'une épaisseur, d'un relief propre au Réel. C'est cet effort de maintien d'une tension positive que Camus reconnaît lorsqu'il rencontre Char. Dès les premiers échanges de lettres, Camus confie à son ami : « *Il y a peu d'homme aujourd'hui dont j'aime à la fois le langage et l'attitude. Vous êtes de ceux-là – le seul poète aujourd'hui qui ait osé défendre la beauté, de dire explicitement, prouver qu'on peut se battre pour elle en même temps que pour le pain de tous les jours. Vous allez plus loin que les autres, n'ayant rien exclu.* »<sup>764</sup> Ainsi la tension résultant de l'équilibre des contraires, cette corde tendue de l'arc, n'est pas seulement une arcanne esthétique qui soutient et explique en même temps qu'elle justifie, une écriture mais elle est aussi l'essence même de la vie d'un artiste vrai, tout entier tendu entre les réalités éclatées, éclatantes, mais aussi sordides et dissonantes et le besoin irrépessible de beauté. Le poète, l'artiste, ne se détourne pas des contingences du réel, il les intègre dans une œuvre qui rappelle, sans fuir et sans mentir, la suprématie de la beauté.

Mais cette beauté n'a de sens que dans le souci de l'autre, dans la conscience que l'artiste a de partager avec les hommes la même condition précaire, les mêmes faiblesses, les mêmes contradictions cachées dans l'ancre d'une conscience éclatée. La beauté sauve l'homme de la lucidité face à sa condition d'homme imparfait, paradoxal, mi-dieu, mi-bête. C'est la morale nietzschéenne : « Nous avons l'art pour ne pas mourir de la vérité. ». Elle n'est pas pour autant morale individuelle, mais peut s'inscrire dans le collectif à partir d'une expérience singulière. C'est le mystère de l'empathie qui est à l'origine du religieux mais aussi du politique dans la nécessité du lien social et de l'identification possible au destin d'autrui. « *Chaque fois qu'un homme est chargé de chaîne dans le monde, c'est en même temps qui sommes liés.* » (E, 1608) De l'un au multiple est le chemin de l'homme dans l'Histoire. Dans son introduction à la correspondance Camus-Char, Franck Planeille écrit, à propos de *Caligula*, puis des deux artistes : « Comment "assumer" la démesure de son temps et celle qui est en chaque homme sans verser dans une sorte de folie stérile et meurtrière ? Cette question qui se pose dans l'Histoire ne peut trouver sa réponse que dans l'exercice patient et parallèle de l'artiste à l'œuvre. Sur "les terres arides de l'art", ses pas peuvent le conduire "au bord de la

---

<sup>764</sup> *Correspondance Camus-Char*, p.25

folie". L'artiste aux prises avec son œuvre peut faire figure de recours. Pour Camus comme pour Char, il n'y a pas l'œuvre d'une part et l'engagement d'autre part. Ils sont tous deux dans le même élan, mais le salut viendra du créateur. » Et de citer un extrait des *Feuillets d'Hypnos* : « Dans nos ténèbres, il n'y a pas une place pour la Beauté. Toute la place est pour la beauté. »<sup>765</sup>

### Mal et histoire : les totalitarismes et l'engagement nécessaire

« En vérité, il y a un avenir, même pour le mal »,

Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*<sup>766</sup>

« *Tout ne s'arrange pas.* » (E, 1468)

*Ce que l'homme fait à l'homme* est le titre d'un essai sur le mal politique de J. Porée.

Le mal est ici à considérer non pas comme un problème philosophique ou moral mais comme la concrétisation de l'action humaine, du comportement de l'homme à l'égard des autres hommes. Camus, jeune écrivain a d'emblée la conscience d'un mal historique. Il confie à Gabriel d'Aurabrède : « [...] *aujourd'hui, les passions du siècle sont les passions collectives parce que la société est en désordre.* » (E, 1341) Le désordre est une figure du mal qui laisse place aux abus, aux excès, à la violence des hommes. Ricœur explique que la « cause principale de souffrance est la violence exercée sur l'homme par l'homme : en vérité, mal faire c'est toujours, à titre direct ou indirect, faire tort à autrui, donc le faire souffrir ; dans la structure relationnelle – dialogique – le mal commis par l'un trouve sa réplique dans le mal subi par l'autre ; c'est en ce point d'intersection majeur que le cri de la lamentation est le plus aigu, quand l'homme se sent victime de la méchanceté de l'homme ; en témoignent aussi bien le Psaume de David que l'analyse par Marx de l'aliénation résultant de la réduction de l'homme à l'état de marchandise. »<sup>767</sup> En 45, Mircea Eliade s'interrogeait déjà : « On voudrait savoir [...] comment peuvent se supporter, et se justifier, les douleurs et la disparition de tant de peuples qui souffrent et qui disparaissent pour le simple motif qu'ils se trouvent sur le chemin de l'histoire ? [...] comment l'homme pourra-t-il supporter les catastrophes et les

<sup>765</sup> *Correspondance Camus-Char*, p.11

<sup>766</sup> NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra*, II, « De la sagesse des hommes », trad. H. ALBERT, *Œuvres* II, Robert Laffont, 1993, p. 396. J'ai choisi cette traduction car celle proposée par l'ouvrage qui me sert ici de référence me semble bien moins percutante ainsi que le titre du chapitre qui perd en ironie corrosive et s'affadit d'autant. Je cite pour information : « En vérité, il y a pour le mal aussi des perspectives d'avenir », le titre du chapitre étant : « De la prudence avec les hommes », NIETZSCHE, *Œuvres*, Flammarion, Mille & Une pages, 2000, p.447

<sup>767</sup> RICŒUR, *Le mal, op.cit.*, p.24

horreurs de l'histoire – depuis les déportations et les massacres collectifs jusqu'au bombardement atomique – si, par-delà, ne se laisse pressentir aucun signe, aucune intention transhistorique, si elles ne sont que le jeu aveugle des forces économiques, sociales ou politiques ou, pis encore, que le résultat des "libertés" qu'une minorité prend et exerce directement sur la scène de l'histoire universelle ? »<sup>768</sup> En effet, la réflexion sur le mal ne peut plus, à partir du XX<sup>e</sup> siècle, conserver une tonalité identique à ce qu'elle fut jusqu'alors. Ce siècle est celui des excès dans ce mal que l'homme est en mesure de faire subir à l'homme. « Une évidence s'impose, écrit Michel Lacroix, le mal a été le partenaire le plus constant de l'aventure humaine au XX<sup>e</sup> siècle. L'histoire contemporaine égrène une série d'horreurs sans précédent. Les soldats de 14-18 payèrent un lourd tribut, avec huit millions de tués et vingt millions de blessés. De son côté, la guerre de 39-45 a fait soixante millions de victimes militaires et civiles. Des populations entières ont été déplacées d'une façon inhumaine. Des exterminations massives de peuples d'ethnies, de classe ont été accomplies méthodiquement, sous l'égide de la pureté raciale ou de la lutte des classes. »<sup>769</sup> Et de citer l'ingéniosité, l'application et le talent au service de la destruction la plus radicale : la bombe atomique, la Shoah et toutes les autres formes de génocides qui ont marqué le siècle et qui continuent d'assombrir le destin de l'humanité, de renoncer définitivement à toute forme de foi en l'homme.

La question du sens de l'histoire se pose dès lors avec une intensité nouvelle – et de la dialectique entre le bien et le mal qui lui est corrélative. Un des textes fondateurs du courant utilitariste est la fable de Mandeville "La Fable des abeilles" publié en Angleterre en 1714 dans lequel il est montré le danger d'une éradication radicale du mal qui entraîne le dépérissement de la petite société des abeilles. La société des hommes présente la particularité de transformer le mal en bien, comme, dans l'univers religieux, la faute est nécessaire à la rédemption, au rachat qui est l'essence même du sacré et de la religiosité. Kant reprend ce même principe dans son observation de la société des hommes. Il constate, un peu désabusé, que le mal joue un rôle positif, qu'il est l'un des moteurs des transformations sociales. Il peut prendre, par exemple, la figure des passions, l'orgueil, l'esprit de rivalité, la cupidité. Pour le philosophe de *La Critique de la raison pure*, l'individu ne progresse point, mais il contribue

---

<sup>768</sup> Mircea ELIADE, *Le Mythe de l'éternel retour*, op.cit., p.169

<sup>769</sup> Michel LACROIX, *Le mal*, Flammarion, Dominos, 1998, p.15

paradoxalement à faire progresser l'espèce. Comme dans la tradition judéo-chrétienne, une loi régit le devenir, une main invisible agit. La voie est ouverte à Hegel pour qui l'histoire a un sens dans la mesure où elle est la marche nécessaire et absolue de l'Esprit du monde vers un accomplissement de perfection qui suppose, tragiquement, un enchaînement de peuples sacrifiés. Mais ces sacrifices sont justifiés par l'accomplissement ultime de l'Esprit du monde. Il apparaît donc inévitable, dans la philosophie hégélienne, que l'histoire se nourrisse de guerres, de violence, de destruction en utilisant la passion des hommes comme combustible. Hegel affirme, avec une certaine sérénité, le regard tourné vers l'avenir meilleur, que « Rien de grand ne s'est accompli dans le monde sans passion. » Les guerres sont justifiées. L'événement historique s'inscrit dans une chronologie rassurante. Il est régi par une nécessité. Ce concept de la *nécessité historique* jouira, un siècle plus tard, d'une actualité toujours plus triomphante : en effet, toutes les cruautés, les aberrations et les tragédies de l'Histoire ont été, et sont toujours justifiées par les nécessités du "moment historique".<sup>770</sup> Avec Marx, l'histoire s'est dépouillée de toute signification transcendante : elle n'est plus que l'épiphanie des luttes de classes. Dans quelle mesure une telle théorie pouvait-elle justifier les souffrances historiques ? Il n'est que d'interroger, entre autres, la résistance pathétique d'un Bielski ou d'un Dostoïevski qui se demandaient comment pourraient être rachetés dans la perspective de la dialectique de Hegel ou de Marx, tous les drames de l'oppression, les calamités collectives, les déportations, les humiliations et les massacres dont est remplie l'histoire universelle. Cependant Marx conserve un sens à l'histoire dans la mesure où les événements ont une logique interne, une cohérence structurelle et qu'ils s'enchaînent vers une finalité qui est l'avènement de l'âge d'or. Ce mythe est à la fois réactualisé et déplacé : il n'est plus situé en amont de l'histoire mais en aval. Il est le terme idéal, il permet de justifier les événements, quels qu'ils soient.

Les atrocités du XX<sup>e</sup> sont pourtant difficilement justifiables. Elles l'ont été par les dictateurs et les régimes totalitaires. Au nom d'une race pure, au nom d'un bonheur à venir qui sera partagé par tous, on exigeait de l'homme qu'il accomplisse les pires atrocités ou qu'il subisse les pires humiliations. Cette promesse n'a laissé que cendres derrière elle. L'ère de désenchantement a succédé à celle des promesses et de la foi dans le sens positif de l'histoire. Le temps est venu de s'interroger avec inquiétude. « Y a-t-il un mal absolu ? » se demande

<sup>770</sup> Mircea ELIADE, *op.cit.*, pp.165-166

André Jacob qui poursuit : « Au couple ancien de l'absolu diabolique en révolte contre un absolu divin semble s'être substitué, dans le contexte historico-politique contemporain, un Mal autonome et impérieux, nourri comme l'arbre par la sève de la négation même d'humanité osée et assumée par ceux qui, conscients d'être hommes parmi les hommes, devraient en être porteurs et y trouver un contrepoids à la haine et à la violence ; un Mal emportant et dépassant par l'absoluité de ses effets ceux qui trouvent toujours de "bonnes" raisons à l'exercer.<sup>771</sup> Est-ce à dire que nous sommes entrés dans une période de l'histoire qui ne relèverait plus que d'une vision sadienne des choses, ou que la planète ne serait plus que cet autel sacrificiel que décrivait Maistre, mais contrairement à ce que pensait ce dernier, l'autel d'un sacrifice sans autre fin que lui-même ? Il y a, sans doute, ici, le risque d'une abdication de la raison, dont une réflexion sur ce qu'on peut entendre comme absolu pourrait commencer à nous préserver. »<sup>772</sup>

Le renoncement à une conception signifiante de l'histoire fait émerger le péril, dans l'immanence du présent mobile, de transformer en manichéisme l'énergie contenue dans l'espoir tourné vers un avenir meilleur et la certitude d'un sens de l'histoire. Le mal demeure. Pour le justifier ou ne pas céder au désespoir du non sens, il est tentant de le considérer, dans un moment précis, agissant contre une force opposée. Malraux disait de l'action qu'elle est nécessairement manichéenne : toutes les guerres voient s'affronter deux camps, jamais trois. François Jullien explique que « le manichéen radicalise le mal au point d'en faire un principe propre, moteur d'Histoire parce que adverse du bien et tout aussi consistant que lui ; en découle un combat sans relâche se déroulant d'un bout à l'autre des temps et charriant les âmes dans ce destin cosmique. »<sup>773</sup> Camus, dans ses engagements politiques a, non seulement refusé catégoriquement la justification des atrocités au nom d'un futur radieux mais il a également, sans relâche, cherché à éviter les antagonismes simplistes. Il a toujours essayé d'ouvrir les yeux sur son temps, sur la difficulté des hommes à faire face au mal agissant puissamment, dans les mouvements collectifs mais aussi dans le cœur solitaire de l'homme. Plongé dans les horreurs de son temps, il ouvre les yeux et témoigne. Il place le mal dans la volonté des hommes à agir et constate qu'avec l'absence de Dieu, on ne peut désormais que tourner sa

---

<sup>771</sup> C'est ce que développe Hanna ARENDT, « *Thinking and moral considerations*, « La pensée et les considérations morales », Payot, Rivages, Paris, 1996 ainsi que dans son ouvrage sur le criminel de guerre Eichmann, *Eichmann à Jérusalem, Rapport sur la banalité du mal*, Gallimard, Paris, 1991.

<sup>772</sup> André JACOB, « Mal », in *Grand dictionnaire de philosophie*, op. cit, p.641

<sup>773</sup> François JULLIEN, *Du mal / Du négatif*, Éditions du Seuil, Points Essais, 2004, p.28

colère ou son ressentiment vers soi-même : « *Bombe thermonucléaire : à la limite de la mort généralisée, coïncide avec la condition humaine sous cet angle. Il suffit donc de se mettre en règle. Nous retrouvons le premier et le plus ancien des problèmes. Arrivés à l'infini, nous recommençons à zéro. 2<sup>e</sup> déplacement du problème : le fléau universel n'a plus Dieu pour auteur, mais les hommes. Les hommes viennent enfin d'égaliser Dieu, mais dans sa cruauté. Nous devons donc recommencer la révolte des anciens âges, mais cette fois contre l'humanité. On réclame un nouveau Lucifer qui niera la puissance des hommes.* » (C III, 116) Mais celui qui parle ou qui écrit, non seulement n'est pas dans l'action – Camus n'est pas sur le front, n'est pas ou si peu dans la résistance active, ne connaît pas le maquis ou la clandestinité. Il choisit de se battre avec les mots, plaçant sa foi dans leur efficacité. Il écrit clandestinement *Les Lettres à un ami allemand* dédiées à son jeune ami mort au combat, René Leynaud et révèle par là même, implicitement une forme de mal intérieur destructeur, la culpabilité d'être vivant.

### **La culpabilité d'être vivant**

Cette question a été abordée par Vernant dans un ouvrage qui retrace des moments de sa vie et de ses engagements intellectuels et politiques.<sup>774</sup> Comment parler de la mort des autres ? Comment témoigner sur les horreurs des camps de concentration sans y avoir été ? Comment inscrire son œuvre au plus près des atrocités de l'histoire sans en être jamais le témoin direct ? Ce sont des gageures camusiennes. Dans la majeure partie de ses œuvres, il s'agit de témoigner, de dénoncer, comme si cette direction donnée à son art avait pour finalité de se substituer à un engagement dans le feu de l'action. Il est lucide face à cette difficulté qui est presque une aporie. Dans ses *Carnets*, il écrit, non sans amertume : « *Ce qui me ferme la bouche, c'est que je n'ai pas été déporté. Mais je sais quel cri j'étouffe en disant ceci.* » (C II, 235)

Pendant la guerre, il écrit quatre lettres de fiction adressées à un ami allemand. Dans la publication ultérieure brochée, ces lettres sont précédées d'une citation de Pascal qui illustre la volonté de Camus de ne renoncer à rien, de tout concilier en gardant les yeux ouverts sur le réel et en le restituant dans des œuvres qui lui sont intimement liées sans pour autant être des œuvres réalistes. Il cite donc cette pensée : « *On ne montre pas sa grandeur pour être à une*

<sup>774</sup> Jean-Pierre VERNANT, *La Traversée des frontières*, La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle, Éditions du Seuil, 2004.



*extrémité, mais bien en touchant les deux à la fois* » (E, 217) et dédicace son ouvrage à René Leynaud, jeune ami de Camus, poète chrétien fusillé pour ses activités dans la Résistance. Camus lui rend ainsi hommage. Il écrira également, en 1947, la préface des *Poésies posthumes*. L'exergue et la dédicace révèlent d'emblée la difficulté devant laquelle se trouve Camus d'avoir à témoigner sans avoir été acteur. Ses activités au sein de la résistance ont été limitées : c'est la période au cours de laquelle il a été dans l'obligation de faire des séjours au Panelier, près de Saint-Étienne en raison de sa maladie. Il vit là des moments de grande solitude qui lui ont peut-être permis de méditer sur la présence à l'autre, la présence au monde, l'engagement. Cependant, la nécessité de l'écriture s'impose à lui. Il publie deux lettres clandestinement. Les deux autres seront publiées après la Libération. Dans une forme dialogique qui fait entendre la voix de l'ami ennemi à l'intérieur de celle du scripteur, Camus met en place une position face au mal qu'il développera dans *L'Homme révolté*. Le point de départ, outre l'appartenance à une terre commune et à une même civilisation qui dessine les contours de l'Europe, est le constat de l'absence de sens tant chez les Allemands que chez les Français. Cependant, cette révélation, comme l'explique Camus dans *Le Mythe de Sisyphe*, n'est pas un terme au-delà duquel tout est possible. Mais un point de départ, un tremplin vers la révolte lucide qui permet à l'homme de refuser les sauts et toute forme de mystification, afin de participer, "à hauteur d'homme" au bien de la communauté.

C'est par l'inscription du "je" dans le "nous" et dans l'agir que l'individu camusien s'actualise. Le scripteur de la quatrième lettre identifie l'origine du mal identifiée à une déviance logique dont le point de départ est le constat de l'absurde : « *Vous n'avez jamais cru au sens de ce monde et vous avez tiré l'idée que tout était équivalent et que le bien et le mal se définissaient selon qu'on le voulait . Vous avez supposé qu'en l'absence de toute morale humaine ou divine les seules valeurs étaient celles qui régissaient le monde animal, c'est-à-dire la violence et la ruse. Vous en avez conclu que l'homme n'était rien et qu'on pouvait tuer son âme, que dans la plus insensée des histoires la tâche d'un individu ne pouvait être que l'aventure de la puissance et sa morale, le réalisme des conquêtes.* » (E, 240) À de multiples reprises dans ces lettres, il dépeint ce mal de l'histoire qui a ravagé l'Europe puis il pose les prémices de sa conception de la justice qui se substitue à la notion de bien.<sup>775</sup> L'homme peut

---

<sup>775</sup> « On peut être surpris que Camus éloigne le Bien comme principe d'unité, au profit d'une justice qui domine très tôt, et dont le souci ne cessera de se développer jusqu'à devenir le pivot de ses positions politiques. [...] le Bien, trop dogmatiquement défini par une instance législative risque de s'absolutiser, de transformer le désir

accepter l'absurdité du monde et fonder une société sur une valeur partagée, celle de la justice, qui peut le sauver des atrocités et des dérives toujours possibles. Que cet élan vers la justice soit partagé par le plus grand nombre. Camus, dans ces années-là, ne semble pas en douter. Le cours de l'histoire et les échecs qu'il rencontrera dans sa notion de la justice dans la crise algérienne le conduiront à nuancer, dans l'espace des *Carnets*, ses affirmations. À Paris, en juin 59, il écrit en effet : « *J'ai abandonné le point de vue moral. La morale mène à l'abstraction et à l'injustice. Elle est mère de fanatisme et d'aveuglement. Qui est vertueux doit couper des têtes. Mais que dire de qui professe la morale, sans pouvoir vivre à sa hauteur. Les têtes tombent et il légifère, infidèle. La morale coupe en deux, sépare, décharne. Il faut la fuir, accepter d'être jugé et ne plus juger, dire oui, faire l'unité – et en attendant, souffrir d'agonie.* » (C III, 268-269) Dans le grand désenchantement né de son engagement stérile dans la guerre d'Algérie, morale et justice se sont désolidarisées mais le désir d'unité demeure.

Dans le même temps, la lecture de *Carnets* en témoigne, il prépare un roman qu'il nomme longtemps *Les Séparés* et qui finalement s'intitulera *La Peste*. Jacqueline Lévi-Valensi explique le choix de ce symbole de la peste et les conséquences de l'épidémie en ce qui concerne la mise en place de camps fermés dans lesquels sont parqués les malades : « *La Peste* évoque cette réalité impossible à imaginer et à dire, en mineur, à travers les camps d'isolement – l'on peut reconnaître, dans le stade où est installé le camp décrit, un rappel du vélodrome d'Hiver où, à Paris, en 1942, furent parqués des milliers de Juifs – en majeur, par la vision récurrente des fours crématoires et par la profondeur qu'atteint la représentation de la séparation, de la souffrance, de la déshumanisation. »<sup>776</sup> Michel Jarrety cependant conteste cette lecture allégorique de *La Peste* qui serait une représentation de l'hégémonie nazie – interprétation que Camus a lui-même favorisée en répondant à un article de Barthes : « *La Peste, dont j'ai voulu qu'elle se lise sur plusieurs portées, a cependant comme contenu évident la lutte de la résistance européenne contre le nazisme.* »<sup>777</sup> Quoiqu'il en soit, le roman pose la question de la réaction des individus face au mal et la tension, pour chacun d'eux entre le

---

d'unité en volonté de totalité, de devenir ferment des totalitarismes. [...] le Bien devient cette valeur à venir au nom de laquelle le mal, et l'injustice, peuvent être ordinairement commis. La justice, au contraire, ne rencontre pas ce danger : tout législateur divin écarté, elle trouve une constante limite dans la finitude humaine, et relève de l'action présente [...] », Michel JARRETY, *op.cit.*, pp.30-31

<sup>776</sup> Jacqueline Lévi-Valensi commente *La Peste d'Albert Camus*, Gallimard, Foliothèque, 1991, p.70

<sup>777</sup> BARTHES, *Œuvres complètes*, Éditions Marty, Seuil, Paris, 1993, p.457

bonheur personnel et le bien de la communauté. Michel Jarrety, dans son article « Camus ou le refus de la séparation », montre que cette tension est au cœur de la pensée camusienne. Sa démonstration montre le chemin parcouru entre *Le Mythe de Sisyphe* et *L'Homme révolté*. Le premier ouvrage est une apologie de l'individu, alors que, dans le second, le philosophe cherche à identifier des valeurs communes qui fondent la société des hommes.<sup>778</sup> *Le Mythe* est le livre du *Je*, tandis que *L'Homme révolté* est celui du *Nous*. Le souci de "faire vivre" remplace celui du "vivre" ; la "manière d'agir" remplace la "manière d'être". Il est question, dans *Le Mythe*, d'une « éthique singulière » et dans *L'homme révolté* d'une « morale prescriptive ». De même, de l'un à l'autre, l'homme a perdu son innocence. Il est vrai qu'entre les deux livres, la guerre a fait des ravages et l'homme s'est trouvé "embarqué" dans les rôles de "victime ou de bourreau" et que nul n'est resté indemne. *La Peste* est une fictionnalisation de la nécessité devant laquelle se trouve l'homme d'avoir à inscrire son destin personnel au sein d'une communauté confrontée à l'assaut injustifié du mal. Le mal dont il s'agit ici dépasse les limites d'une identification avec un événement historique précis. C'est ce que Jarrety constate avec justesse : « [...] en choisissant un fléau qui relève de la métaphysique du mal, Camus s'interdisait [...] d'allégoriser tous les maux, et c'est le problème essentiel – car il engage toute la lecture du livre – que vient d'emblée poser l'épigraphe du livre, empruntée à Defoe : "Il est aussi raisonnable de représenter une espèce d'enfermement par une autre que de représenter n'importe quelle chose qui existe réellement par quelque chose qui n'existe pas." »<sup>779</sup> La fiction accède au réel par des circonvolutions qui révèlent aux lecteurs les arcanes mystérieux du rapport au mal.

### **L'ethos de l'écrivain**

L'écriture est arme et témoignage, elle est un acte performatif. Camus revendique une conception de l'art qui influe sur le monde. L'implication dans le journalisme, l'ardeur dans un théâtre qui englobe l'homme dans l'intime, le familial, le social, le politique, l'idéologique, le

---

<sup>778</sup> La question laissée dans l'ombre est d'évaluer l'antériorité de ces valeurs communes ou celle de la communauté qu'elles contribuent à fonder. Pour Camus, il ne s'agit pas tant de fonder une communauté sur le principe de l'actualisation de valeurs partagées que de retrouver cette communauté qui serait préexistante. On constate de même un glissement entre le texte « Remarque sur la révolte » qui date de 1945 et dans lequel l'auteur s'appuie sur le concept de solidarité transcendante alors que dans l'ouvrage définitif, la solidarité est inhérente à la condition humaine. La question de savoir si la valeur préexiste à l'action ne semble pas résolue et retrouve la difficulté kantienne de fonder le Bien.

<sup>779</sup> Michel JARRETY, *op.cit.*, p.38

philosophique voire le métaphysique sont la marque d'un engagement et d'une confiance dans les pouvoirs du langage. Camus peut être considéré comme austinien dans la mesure où « dire, c'est faire ». Il est même ascriptiviste dans la mesure où il affectionne tout particulièrement un lexique évaluatif qui permet l'accomplissement d'actes illocutoires. C'est une position assumée et clairement revendiquée, notamment dans *Le Discours de Suède*. C'est une position qu'il partage dans le secret de la relation d'amitié qu'il entretient avec René Char et qui l'éloigne d'une intelligentsia soumise à une idéologie et donc hostile au risque de la remise en question d'un système de pensée ou à l'interrogation sur la position intime de l'homme dans le politique, sur les humiliations latentes, les hypocrisies implicites et le plaisir explicite de briller dans un discours hostile à un réel qu'il s'agit dès lors de ne pas voir tel qu'il est mais de recréer tel qu'on l'imagine et tel qu'il sera assurément dans ces temps proches de concrétisation de toutes les espérances et de toutes les promesses.

### **Moraliste ou moralisateur**

*« Dans la création où la tentation d'expliquer est la plus forte, peut-on alors surmonter cette tentation ? Dans le monde fictif où la conscience du monde réel est la plus forte, puis-je rester fidèle à l'absurde sans sacrifier au désir de conclure ? »*  
(E, 179)

« Au nom de qui parle-t-on ? » est la question que tout auteur moraliste, impliqué dans le grand oral du monde, doit se poser. Où se place le rhéteur pour émettre son discours et à qui l'adresse-t-il ? Quelle autorité autorise un intellectuel à prendre la parole au nom de tous ? Parler et agir sont-ils des actes de valeur égale ? On connaît la culpabilité de l'écrivain de gauche qui, en créant, semble ou a l'impression de s'éloigner du monde – syndrome sartrien qui inhibe les intellectuels jusqu'à aujourd'hui. L'artiste, en créant, met le monde à distance, il le recrée, le reconstitue, lui donne une cohérence qui n'existe pas dans le réel. Pour s'engager, est-il préférable de distribuer des tracts ? D'où la nécessité pour Camus de distinguer l'homme de l'artiste, inscrivant ainsi une fracture irrémédiable dans l'unité de la voix soudain médusée. Il se trouve alors confronté à des impasses. La première aporie dysphorique est le double constat amer que le chant orphique ne charme pas les dictateurs et que l'homme est singulier et irréductible, que sa voix ne rencontre l'autre que diffractée par la conscience d'autrui.

Camus a conscience d'une aporie intérieure qu'il pensait nier ou dépasser : « *Au fond de moi la solitude espagnole. L'homme n'en sort que pour les "instants" puis regagne son île. Plus tard (à partir de 1939) j'ai essayé de rejoindre, j'ai refait toutes les étapes de l'époque. Mais au pas de charge, sur les ailes des clameurs, sous le fouet des guerres et des révolutions. Aujourd'hui, je suis au bout – et ma solitude regorge d'ombres et d'œuvres qui n'appartiennent qu'à moi.* » (C III, 42) Rejoindre est ici employé sans complément, il est ainsi laissé en suspens, ouvre la diversité des interprétations. Peut-être s'agit-il de rejoindre les fulgurations créatrices de la première heure, celles d'une innocence de l'histoire, celles d'avant le déferlement des folies meurtrières des hommes avides de mort et de pouvoir. Peut-être s'agit-il de rejoindre les deux tentations de Camus, celle de l'individu et celle du citoyen, de faire tout tenir ensemble sans renoncer à rien, sans nier les pulsions coupables ni les paradoxes, les tentations obscures et les illuminations enthousiasmantes. Tout existe ensemble, dans un tout pas toujours bien cohérent.

Camus rencontre alors une vraie lassitude en même temps qu'il éprouve le sentiment de s'être fourvoyé : « *J'ai voulu vivre pendant des années selon la morale de tous. Je me suis forcé à vivre comme tout le monde, à ressembler à tout le monde. J'ai dit ce qu'il fallait pour réunir, même quand je me sentais séparé. Et au bout de tout cela ce fut la catastrophe. Maintenant j'erre parmi les débris, je suis sans loi, écartelé, seul et acceptant de l'être, résigné à ma singularité et à mes infirmités. Et je dois reconstruire une vérité – après avoir vécu toute ma vie dans une sorte de mensonge.* » (C III, 266) Il se trouve désormais face à la nécessité d'une singularité qui n'est pas pour autant la négation de l'autre ou de la communauté. D'où le choix d'une nouvelle direction donnée aux forces créatrices que la mort brutale laisse en friche. Trois mois avant l'accident qui a mis un terme brutal à sa vie et à ses projets, il confie : « *Avant d'écrire un roman, je me mettrai en état d'obscurité et pendant des années. Essai de concentration quotidienne, d'ascèse intellectuelle et d'extrême conscience.* » (C III, 272)

### **Mal et écriture**

L'art a une relation essentielle au mal. Il permet une distance entre la lucidité et la nécessaire transgression qui s'actualise dans le rite, ébauche originelle de l'art. C'est également par le truchement du mythe, puis du récit, que le mal peut être appréhendé, jugulé, dépassé,

qu'il peut être expérience fondamentale, qu'il peut même, par l'attrait de l'interdit, être à l'origine de la distinction entre le règne animal et la condition humaine.<sup>780</sup> La culture judéo-chrétienne est fondée sur la première transgression, celle d'Adam qui a permis l'émergence de la linéarité temporelle et du récit. Dans son opposition entre le mal et le négatif, le salut et la sagesse, François Jullien fait coïncider l'apparition du récit, comme on l'a déjà vu dans les prolégomènes du temps adamique, à la déchéance du premier homme qui fait événement : « [...] à partir de la Chute (dans le mal), le salut appelle un *récit* ou plutôt se conçoit en Grand récit : une déchéance fait événement, telle celle d'Adam et Ève chassés du Paradis terrestre, ou, selon d'autres mises en scène antiques, d'âmes, d'origine céleste, ayant chu en un monde et perdant l'innocence ; après quoi s'enclenche une histoire qui est celle de la remontée douloureuse hors des Ténèbres, un épisode suivant l'autre, station après station, vers la Lumière et la restauration-réconciliation. Tandis que la sagesse est foncièrement sans récit (elle fourmille d'anecdotes individuelles mais est sans Histoire) ; car elle n'est pas en attente d'événements, ni ne se repaît de promesses ; mais, découvrant un rôle au négatif au sein de la grande économie des choses, elle en explique le bien-fondé : de ce monde, elle expose la *co-hérence*. Ou, pour le redire selon le cadre grec, la pensée du salut relève d'un *muthos*, la sagesse d'un *logos*. »<sup>781</sup>

À travers l'œuvre d'art et notamment, en ce qui nous concerne, à travers la linéarité de l'écriture ou la production d'un texte, le créateur tente de lutter contre les maux de la dispersion, de l'éclatement du sens dans l'aléatoire, l'accidentel, l'arbitraire, le hasard. Il s'efforce de résister au foisonnement incohérent, désordonné d'une logorrhée qui n'a pas d'autre raison d'être que d'exposer une culpabilité et de poursuivre une rédemption. Il se livre à la force terrifiante des passions pour les juguler sans pour autant les nier. Il résiste au danger de l'asservissement et de l'avilissement en cherchant une position où la « *liberté bienveillante* » (C III, 31) puisse s'exprimer.

<sup>780</sup> Voir *infra* la théorie développée par BATAILLE dans *La Littérature et le mal*.

<sup>781</sup> *Ibid.*, p.24 On retrouvera cette opposition entre récit ordonné et cohérent et *logos* logorrhéique, désordonné, incohérent dans l'opposition entre les dimensions épiques et ménippéennes dans le roman camusien.

**L'œuvre d'art : de la dispersion à l'ordre, du discontinu au continu**

*« Personne plus que moi n'a désiré l'harmonie,  
l'abandon, l'équilibre définitif, mais il m'a toujours fallu y tendre  
à travers les chemins les plus raides, les désordres, les luttes »*  
(C III, 27)

Ce désir de mise en ordre coïncide, chez Camus, à la volonté explicite de lutter contre l'absence de sens, la précarité et la confusion obscure et inquiétante des désirs enfouis en créant une œuvre claire, limpide, cohérente. Rendant hommage à Gide, il confie à Gabriel d'Aurabrède : « [...] c'est à l'artiste surtout qu'allait mon culte, au maître du classicisme moderne, disons au Gide des Prétextes. Connaissant bien l'anarchie de ma nature, j'ai besoin de me donner en art des barrières. Gide m'a appris à la faire. Sa conception du classicisme considéré comme un romantisme dompté est la mienne. » (E, 1340) Il s'agit de communiquer au lecteur ce qui relève de l'obscur et du confus de l'incommunicable et de le rendre clair, intelligible, ordonné et limpide. Son approche critique de *La Princesse de Clèves* dans « L'Intelligence et l'échafaud » (TRN, 1895-1902) est, à cet égard, particulièrement édifiante. Camus choisit, en matière de *captatio benevolentiae*, et cette accroche insolite ne peut être dénuée d'un sens implicite sur lequel nous reviendrons, un propos que le bourreau aurait énoncé à l'intention du roi Louis XVI alors même qu'il le conduisait à l'échafaud – d'où le titre de l'article : « *Je ne suis pas ici pour faire vos commissions mais pour vous conduire à l'échafaud.* » Cette phrase sert d'exergue à un éloge de la littérature classique française dont la caractéristique capitale serait d'aller à l'essentiel, de rendre communicables et limpides – on peut même aller jusqu'à dire décent et pudique ce qui suppose une autocensure et justifie le dédoublement de l'écrivain – les passions obscures du cœur et de condamner, conséquemment tout ce qui est digression, circonvolution, errance, désordre. Ce qui intéresse Camus dans *La Princesse de Clèves*, c'est la force de la condamnation des pulsions amoureuses. La passion est identifiée au mal, elle est jugulée par la transposition artistique dans une mise en forme qui suppose une distance à la fois féconde et réconfortante ainsi que le choix d'un propos uniforme et monocorde pour démonter cette vérité : « [...] *l'ordre dont il s'agit pour elle est moins celui d'une société que celui d'une pensée et d'une âme.* » (TRN, 1899) Il s'agit d'être fidèle à une motivation claire et forte, en éliminant les scories inutiles. On accède ainsi à la pureté sans pareille de l'art classique. L'art serait donc le résultat d'un combat dont les

épisodes nous demeurent inconnus car ils sont situés en amont, dans un lieu non dévoilé, entre l'artiste et ses passions intérieures.

C'est bien ce que De M'uzan a développé lorsqu'il a parlé de la création littéraire comme d'un drame : « Ainsi le monde extérieur qui, par la seule affirmation exigeante, collabore en quelque sort avec le monde pulsionnel pour arracher l'individu à son organisation narcissique, et concourt au dégagement des pulsions destructrices, se voit à son tour menacé par l'être qui, voulant échapper à l'autodestruction, commence par tourner vers l'extérieur ses forces d'agression. Rien d'étonnant si la description de cet état de choses, qu'elle se trouve dans des œuvres littéraires évoluées [...] prend d'emblée un tour extrêmement dramatique. Le contenu du drame, en effet, c'est le chaos, mais dès l'instant où il se traduit par des représentations, des fantasmes, fussent-ils les plus terrifiants et les plus primitifs, il prend une orientation, une valeur qui constituent déjà un début d'aménagement, de sorte que, malgré la discordance de ses thèmes, il devient aussitôt création. » Ce drame suppose un dédoublement du sujet. Camus écrit : « *Il faut être deux quand on écrit. En littérature française, le grand problème est ainsi la traduction de ce qu'on sent en ce qu'on veut faire sentir.* » (TRN, 1897)

Ainsi, pour reprendre l'analyse proposée par Camus dans « L'Intelligence et l'échafaud », l'art classique – et plus particulièrement les romans classiques, même si cette notion ambiguë n'est pas problématisée par l'auteur – poursuit la finalité de la limpidité et de la maîtrise de soi et de l'autre. Il est victoire sur les passions désordonnées. Il est apogée de l'intelligence. « [...] *le roman fait de l'intelligence son univers* ». (TRN, 1898) Il apparaît dans ces pages d'éloge une crainte implicite de tout débordement qui entraîne une réserve à l'égard des innovations de la littérature contemporaine : « *Être classique, c'est en même temps se répéter et savoir se répéter. Et c'est la différence que je vois avec d'autres littératures romanesques où l'intelligence inspire l'œuvre, mais se laisse aussi entraîner par ses propres réactions* » (TRN, 1898) affirme-t-il à propos des romans russes ou des tentatives comme celle de Joyce.<sup>782</sup> Ces réticences sont de l'ordre d'une approche cloisonnée et restrictive de la

<sup>782</sup> À propos de JOYCE, dans les *Carnets*, Camus refuse au roman joycien d'être considéré comme de l'art, ce qui corrobore le jugement énoncé dans l'article « L'Intelligence et l'échafaud » mais il reconnaît, paradoxalement, l'émotion suscitée par le fait d'avoir osé se lancer dans une telle aventure : « *Ce qui est émouvant dans Joyce ce n'est pas l'œuvre, c'est le fait de l'avoir entreprise. À distinguer ainsi le pathétique de l'entreprise – qui n'a rien à voir avec l'art – et l'émotion artistique à proprement parler.* » (C II, 37) On retrouve là une aporie que Camus n'aborde pas de front entre son attrait pour le classicisme et l'intelligence – qui lui permet à la fois d'être un journaliste engagé et un romancier traditionnel en écrivant *La Peste* par exemple, et la tentation de l'obscur et d'un certain abandon à ce qui ne peut être considéré comme "bien", en abandonnant *Combat*, en cédant secrètement au cynisme ou à la violence, en écrivant *La Chute*. De même en ce qui concerne Musil,



littérature et révèlent les craintes de Camus dès lors qu'il s'agit de s'abandonner au flot désordonné d'une conscience que la morale ne suffit plus à contenir tout à fait. On s'approche là de la difficulté, devant la diversité des œuvres de Camus, de trouver une cohérence d'ensemble malgré tous les efforts qu'il a toujours fait justement pour donner à cette œuvre une cohésion globale, une direction précise, une finalité pré déterminée. On peut même poser un regard soupçonneux sur cette vision d'ensemble qui apparaît dans les premiers *Carnets* – Camus a une vingtaine d'années – et supposer que le plan d'ensemble masque une incohérence tonale. Camus aurait eu conscience de ce danger de la dispersion des tons et des esthétiques et aurait compensé cette disparité par une cohérence thématique. Pourtant les divergences tonales entre *L'Étranger* et *La Peste*, entre « L'Hôte » et « Le Renégat », entre *La Chute* et *Le Premier homme* sont difficiles à expliquer et sont, de ce fait, laissés de côté le plus souvent tant le critique camusien est attaché au projet éthique.

La volonté camusienne de considérer le roman comme une possibilité de maîtriser ses désirs, de dominer l'autre et le monde dans une négation de soi-même au profit de l'ordre ne paraît pas rendre compte de certains aspects de l'œuvre qui, heureusement, semblent ignorer cette finalité romanesque. Le titre même de l'article « L'Intelligence et l'échafaud » et la phrase d'accroche « *Je ne suis pas ici pour faire vos commissions, je suis ici pour vous conduire à l'échafaud.* » révèlent un espace obscur demeuré implicite. Masquée par son respect de l'ordre, la parole du bourreau nous éclaire sur l'impossibilité de juguler ses pulsions par la seule intelligence au service de l'art romanesque. On n'écrit pas en étant innocent. Dans son analyse du processus de la création littéraire, De M'uzan rappelle avec justesse : « On ne peut rien faire de vrai sans être un brin criminel – autrement dit, sans se sentir coupable. Nous touchons ici à l'écartèlement si fréquent chez les artistes entre la loi du Surmoi et l'exigence de vérité esthétique sans quoi l'œuvre n'est qu'une pâle production du conformisme. »<sup>783</sup> Rappelons également les propos de Bataille placés à l'orée de son étude de la relation entre les écrivains et le mal : « La littérature n'est pas innocente, et, coupable, elle devait à la fin s'avouer telle. [...] À la fin la littérature se devait de plaider coupable. »<sup>784</sup>

---

Camus, dans son jugement, ne semble pas prendre la mesure de l'évolution de la littérature contemporaine : « *Musil : Un grand projet qui suppose tous les moyens de l'art qu'il n'a pas. D'où cette œuvre émouvante et ses échecs, non par ce qu'elle dit. Cet interminable monologue de l'auteur où le génie brille par endroits et que jamais l'art n'illumine en son entier.* » (C III, 223)

<sup>783</sup> Michel DE M'UZAN, *op.cit.*, p.11

<sup>784</sup> Georges BATAILLE, *La Littérature et le mal, op.cit.*, p.10

L'ambivalence de Camus entre un classicisme bien-pensant et une littérature de la subversion peut se décrypter dans les *Carnets*. Ils offrent, par leur discontinuité formelle, un espace attrayant, ouvert à la contradiction, aux désirs indicibles, aux pulsions destructrices, aux incohérences, à la lassitude et au découragement, à la peur et à la haine, au mépris, au cynisme. Ils ignorent ou négligent tout ce qui, par ailleurs, est poli, trié, ordonné, transformé. Bien sûr les *Carnets* ne sont pas une œuvre littéraire. Ils sont ébauches, projets, confidences. Ils sont nourris de la parole des autres, hommes de lettres ou passants rencontrés dans le métro, dans la rue ou dans les cafés. Ils nous rendent témoin d'une pensée sans fard, d'une créativité non soumise à l'exigence de clarté.<sup>785</sup>

Dire et écrire, quelles que soient les formes choisies, poursuivent et révèlent un désir de cohérence en même temps qu'une conscience de la fracture, de la brisure, de la dispersion. Le sujet fait sans cesse l'expérience de la perte dans cet effort qui le tend vers un passé unifié, vers une cohérence qui se défait dans l'instant même où elle prend forme. C'est dans l'immédiateté du présent que l'auteur s'efforce de saisir une vérité intime. Dans l'écriture, ainsi que le développe De M'uzan, le créateur « cherche sans cesse à saisir un présent, dont l'émergence se produit à tous les instants, et par là même constitue une micro-expérience traumatique. Cette description de l'actuel, qui se fait par une récupération active du passé, et accomplit le passage du discontinu au continu, crée littéralement la réalité dont, autrement l'opacité serait totale puisqu'elle se réduirait à un ensemble incohérent de formes abstraites. »<sup>786</sup> C'est pourquoi le fragmentaire impose sa forme. Il donne de l'espace à l'instant dans son unicité, dans sa singularité et sa précarité.

<sup>785</sup> La discontinuité générique révèle un appétit tel qu'il absorbe tous les paradoxes et s'inscrit, de fait et sans intentionnalité, dans l'évolution de la littérature. Dans les décennies qui suivent, le besoin de cohérence et le souci de l'accessibilité s'amenuisent au point même de cultiver, délibérément, un art du fragment et du discontinu. Dominique RABATÉ appréhende ainsi la littérature de la fin du XX<sup>e</sup> siècle : « [...] il y aurait à la fin de notre siècle – comme si chaque fin de siècle ruminait de nouvelles solutions esthétiques aux apories des mouvements conquérants – un ensemble de livres s'essayant à produire un forme neuve de fiction, ensemble de textes liés par un indiscutable air de famille [...] Ces textes seraient ainsi définis par certains refus identifiables : agacement du formalisme textuel de la fin du Nouveau Roman ; dégoût de l'écriture blanche et désir de langues plus chargées, plus précieuses, d'écriture visible, parfois même voyante ; impossibilité de renouer simplement [...] avec des modalités d'écriture passées et éprouvées ; espoir de retrouver pourtant la positivité d'une fiction enfin débarrassée des facilités de l'ère d'un soupçon systématique. » L'écriture, chez Quignard, est l'expression de cet élan contemporain vers une expérimentation du fragmentaire, vers l'expérience d'un dessaisissement du sujet au moment de la création, vers cet abandon, au moment du dessaisissement d'une volonté de cohérence, vers la découverte, dans cet événement solitaire, que dire, c'est rechercher une cohérence originelle dont le sujet garde la nostalgie et qu'il poursuit inlassablement dans le silence fracassant de l'écriture fragmentée.

<sup>786</sup> *Ibid.*, p.8

### L'intensité du présent

L'homme absurde, tel qu'il est défini par Camus dans *Le Mythe de Sisyphe*, est l'homme qui refuse tous les sauts, métaphysiques ou mystiques, il « *veut faire ce qu'il comprend bien. On lui assure que c'est péché d'orgueil, mais il n'entend pas la notion de péché ; que peut-être l'enfer est au bout, mais il n'a pas assez d'imagination pour se présenter cet étrange avenir ; qu'il perd la vie immortelle, mais cela lui paraît futile. On voudrait lui faire reconnaître sa culpabilité. Lui se sent innocent. À vrai dire, il ne sent que cela son innocence irréparable. C'est elle qui lui permet tout* » Et à partir de cet oxymore qui pose, dans un même syntagme, l'innocence et la réparation qui suppose une faute passée, Camus inscrit l'homme dans un désir de « *vivre sans appel* », « *de vivre seulement avec ce qu'il sait, de s'arranger de ce qui [...]* ». (E, 137) Cette affirmation inscrit l'homme dans un présent exclusif de toute transcendance liée à un au-delà spirituel ou temporel. Elle suppose une conception de l'art qui restitue avec justesse et intensité cette seule réalité du présent. Michel Jarrety, dans une approche de la morale chez Camus, écrit : « L'absurde, sans doute, est la défaite de cette nostalgie, mais il est aussi bien la force qui lui est opposée. Le face à face avec le monde est une forme d'insoumission, le refus de plier la raison à l'irrationnel, et la liberté qui en procède tient à l'éloignement des abstractions. L'absurde ainsi supprime la pensée symétrique du passé et de l'avenir par un double congé qui entraîne *l'éloge de la présence* qui, chez Camus, ne cessera pas. » Puis il cite un extrait du *Mythe de Sisyphe* dans lequel Camus affirme : « *Le présent est la succession des présents devant une âme sans cesse consciente, c'est l'idéal de l'homme absurde.* » (E, 145) Ainsi Camus refuse-t-il en même temps toute téléologie mystique et toute promesse d'avenir meilleur des idéologies politiques.<sup>787</sup> Rejetant la nostalgie et l'espérance, il propose un espace du présent comme seul espace dans lequel le sujet peut se réaliser. Cela ne signifie pas la nécessité d'un désengagement de l'homme mais une inscription nouvelle dans une histoire qui s'est affranchie de la tutelle hégélienne. Aussi écrit-il : « *La vraie générosité envers l'avenir consiste à tout donner au présent.* » (E, 707)

---

<sup>787</sup> « *Le christianisme historique reporte au-delà de l'histoire la guérison du mal et du meurtre qui sont pourtant soufferts dans l'histoire. Le matérialisme contemporain croit aussi répondre à toutes les questions. Mais, serviteur de l'histoire, il accroît le domaine du meurtre historique et le laisse en même temps sans justification, sinon dans l'avenir qui demande encore la foi.* » (E, 706)

Cette inscription du sujet dans une histoire à hauteur d'homme, d'une histoire qui se fait au jour le jour, sans détermination, sans finalité préconçue devrait orienter les exigences esthétiques vers une même conception liée à la contingence, à l'accidentel, à l'absence de sens. On observe pourtant une contradiction entre cette apologie du présent, cette conscience de l'immanence et de l'aléatoire et la revendication de l'ordre et de la clarté logique en matière de création artistique. Il semble que Camus renoue, sans en avoir pleinement conscience, avec la tension récurrente en art entre le classicisme qui suppose une soumission à la pensée rationnelle, une conception du beau éternel et une foi dans l'immutabilité des valeurs morales et le baroque qui se livre à la mobilité fuyante d'un monde bigarré dans lequel rien n'est jamais stable ni assuré. On retrouve ici la dualité que nous avons relevée dans le chapitre consacré à Orphée entre l'apollinisme et le dionysiaque. Il semble que jamais Camus n'ait pu faire un choix entre ces deux postulats qui ne sont pas ces postulats baudelairiens vers le bien et le mal, vers l'Idéal et les forces terrifiantes des désirs de la chair, mais vers l'ordre et le désordre, la maîtrise et l'abandon, la mesure et la démesure. Ce qui est en jeu ici, c'est la nature même de l'art et ses limites. L'art est-il la transformation maîtrisée des désirs tumultueux et incontrôlables ou est-il abandon confiant et débridé aux forces pulsionnelles ? Les deux orientations possibles sont inconciliables. La juste mesure n'a pas de sens.

### **De la page blanche à la sublimation et à la transgression**

Comment, dès lors, continuer à écrire ? Qui peut résister à un face à face avec le mal ? Quel penseur, quel poète, quel artiste peut être lucide, intégrer dans son art les forces du mal sans le recours de la transcendance pour les dépasser ? Comment survivre au dégoût né de la lucidité ? Comment ne pas s'abandonner au cynisme narquois et supérieurement intelligent de l'homme savant et érudit ? Comment ne pas choisir, plus sage, plus humble, le silence face aux vilenies et aux lâchetés des hommes ? Au-delà ou en-deçà du mal, l'écrivain, face à la page blanche, ne peut sans cesse différer la confrontation avec l'intime. C'est par l'accès à cette vie secrète, par cette clairvoyance intime que l'écrivain touche l'autre, qu'il accède à l'universel et non pas justement au général. Le personnage de Jonas que Camus choisit pour sa nouvelle éponyme, exemplifie ce parcours de l'homme qui commence par refuser, par crainte, d'affronter le mal et de se rendre à Ninive ainsi que Dieu le lui avait ordonné. Il fuit sur un bateau. La colère divine provoque une tempête. Jonas, désigné par les autres comme

responsable, est jeté à la mer. Il est avalé par une baleine. La tempête s'apaise. Jonas est rejeté à l'eau. Il regagne le rivage et décide alors de rejoindre Ninive, la ville du mal condamnée par Dieu pour accomplir sa mission. On peut interpréter le moment que Jonas passe dans le ventre de la baleine comme une forme d'introspection qui lui permet d'affronter la réalité de l'existence du mal et la nécessité d'affronter cette réalité. Après cette expérience au cours de laquelle il se retrouve seul avec lui-même, dans le silence d'un antre mystérieux, il ne craint plus le mal qui sévit à l'extérieur.

Il me semble qu'il y a là une allégorie de l'intime et de l'extime qui a rapport au mal et dont l'écrivain peut se sentir proche dans sa responsabilité à la fois de clairvoyance et de témoignage. Camus confie dans le silence des *Carnets* : « *Je me force à écrire ce journal, mais ma répugnance est vive. Je sais maintenant pourquoi je ne l'ai jamais fait : pour moi la vie est secrète. Elle l'est à l'égard des autres [...] mais elle doit l'être à mes propres yeux, je ne dois pas la révéler dans les mots. Sourde et informulée c'est ainsi qu'elle est riche pour moi. Si je m'y efforce en ce moment, c'est par panique devant mon défaut de mémoire. Mais je ne suis pas sûr de pouvoir continuer. D'ailleurs même ainsi, j'oublie de noter beaucoup de choses. Et je ne dis rien de ce que je pense.* » (C III, 253) Ce qu'il exprime là, c'est cette hantise face à la création et la sensation de saisissement du sujet dans l'instant même de la mise en mots d'un événement. Le créateur – et c'est en cela que la création est dramatique – est tendu entre cette jouissance liée au saisissement de soi et la certitude de l'ineffable, l'intuition de l'impossibilité de restituer avec authenticité la part obscure. L'écrivain semble se trouver devant un paradoxe identitaire : l'écriture qui jaillit des entrailles (de la baleine) permet au sujet un saisissement jouissif en même temps qu'un dessaisissement car c'est un autre qui écrit, un autre qui est saisi, tout aussi intensément et tout aussi authentiquement. C'est l'expérience certainement angoissante et vertigineuse en même temps qu'exaltante du "Je est un autre" dont Camus arpente ici les méandres mystérieux.

La création peut être considérée comme un processus dramatique ; c'est la thèse développée par Michel De M'uzan dans « *Aperçus sur le processus de la création littéraire* »<sup>788</sup> qui explique que la création permet la *représentation d'une situation au monde d'un être de désir*. Bataille relie l'acte d'écrire à la transgression qui fonde l'humain : « Le courage nécessaire à la transgression est pour l'homme un accomplissement. C'est en particulier

---

<sup>788</sup> Michel DE M'UZAN, *De l'Art à la mort*, Gallimard, Tel, 1977, pp.3-27

l'accomplissement de la littérature, dont le mouvement privilégié est un défi. La littérature authentique est prométhéenne. L'écrivain authentique ose faire ce qui contrevient aux lois fondamentales de la société active. [...] L'écrivain sait qu'il est coupable. Il pourrait reconnaître ses torts. Il peut revendiquer la jouissance d'une fièvre, qui est signe d'élection. Le péché, la condamnation est au sommet. [...] Nous pressentons cette aspiration dangereuse, mais humainement décisive, à une liberté coupable. »<sup>789</sup>

### ***L'art, sublimation de la hantise du désir terrifiant et de la mort effroyable***

La mort peut être considérée comme une échéance traumatique et pose à la fois l'absurde et l'exigence du sens. La création affronte ce Réel dans un saisissement de soi vertigineux car il suppose, dans le même temps une sorte de dépersonnalisation paradoxale. C'est dans l'expérience de la perte que l'être trouve une réalité. Ainsi la mort apparaît, dans l'œuvre de Camus, comme un événement heureux dans la mesure où elle est le moment où l'être se saisit dans la liberté totale d'un dessaisissement imminent. L'art sublime cet instant par un déroulement linéaire de l'instant qui semble déployé, déplié, décomposé et reconstitué dans la densité confuse des sensations latentes. La fiction ne révèle pas au grand jour le processus qui se joue. Tout se passe comme si, dans ce réel représenté, la mort était effectivement un événement vécu comme un événement heureux. Pourtant, seule la mise en ordre des mots et la transposition dans un espace artistique permet la sublimation.

La mort porte en elle une ambivalence qui a déjà été abordée dans l'approche propédeutique du concept du mal. On a vu en effet que le mal peut être mal subi ou mal commis. De même, la mort nous concerne à double titre. Comme échéance fatale de la vie mais également comme pulsion destructrice, désir de la mort de l'autre. Cette pulsion de mort, clairement associée au désir par Sade, participe d'une économie d'un mal enfoui dans les profondeurs de l'être, dans ce zones de silence, dans l'affirmation que l'on peut lire dans les *Carnets* qu'il est impossible de dire sa vérité intérieure, d'être parfaitement au clair, d'être lucide et sincère. Comment en effet concilier les démons intérieurs et le désir d'une éthique généreuse ? L'art emprunte ce chemin périlleux. La création est une médiatisation qui nous permet d'accéder aux gouffres intérieurs et de les offrir, comme miroir, aux lecteurs effarés dans le silence du déchiffrement de cet ineffable. Michel De M'uzan explique ce processus :

<sup>789</sup> Georges BATAILLE, *La Littérature et le mal*, Gallimard, Folio Essais, 1957, pp.157-158

« Affronter le danger interne d'être radicalement submergé par la somme des excitations engagées ; vivre la montée des pulsions destructrices ; puis renoncer au besoin de détruire l'objet, ce programme ne peut être réalisé économiquement que par une mise en scène de la situation qui, en projetant des images et des formes reliées entre elles dans un ordre significatif, absorbe, lie et intègre les tensions, de telle sorte que le fantasme n'est pas seulement une expérience passivement subie, mais prend jusqu'à un certain point l'efficacité d'un acte. Mise en scène et mise en ordre qui pourrait se rattacher à l'essai de maîtrise de l'angoisse liée aux pulsions les plus primitives [...] »<sup>790</sup> C'est pourquoi l'art permet à la fois de dompter ses démons intérieurs, d'organiser le chaos mais également d'offrir à l'autre le produit de cette sublimation. Le négatif est transformé en positif et l'artiste se sent justifié c'est-à-dire allégé d'une culpabilité, absous, rendu à la fois plus juste et plus légitime. « *Je n'ai pas trouvé d'autre justification à ma vie que cet effort de création. Pour presque tout le reste, j'ai failli. Et si ceci ne me justifie pas, ma vie ne méritera pas qu'on l'absolve.* », écrit Camus.

« Bref, dit François Jullien dans un ouvrage de réflexion sur l'éthique, la pensée du salut délivrant du mal, de cette faille, fait jaillir la tension, fait vibrer la passion : elle organise et régit une *dramaturgie*, et se fait héroïque ; tandis que celle de la sagesse, dissolvant le mal en négatif, justifie une *harmonie* : d'un côté se joue (tragiquement) le destin d'une âme et de l'autre se pense – sereinement – l'ordre du monde ou, mieux, ce que Plotin appelle sa "syntaxe". *Sun-taxis* : le Sage s'enquiert des règles d'accord qui font que le monde – ce monde – est *justement* composé comme il est. »<sup>791</sup> On retrouve la volonté de Camus de ne renoncer à rien, de ne rien exclure, exposée et théorisée dans ses essais et ses nouvelles et dont il matérialise esthétiquement la vérité dans une double conception du roman, épique et ménippéenne.

### ***Euphorie et dysphorie : les affres slaves***

Au fil des ans, la lucidité face au mal trouve un point de convergence dans l'intérêt pour l'œuvre multiforme de Dostoïevski. C'est pourquoi je propose ici une étude de la transcription scénique des *Possédés*. Dès les premières années de son engagement dans la littérature, Camus s'est dit attiré par l'œuvre du romancier russe.<sup>792</sup>

---

<sup>790</sup> *Ibid.*, p.9

<sup>791</sup> François JULLIEN, *Du mal / du négatif*, op.cit., p.24

<sup>792</sup> Dans ses jeunes années algéroises, il a joué le personnage d'Ivan Karamazov, le plus intellectuel et le plus tourmenté des trois frères, celui dont il s'est toujours senti le plus proche.

Dans ses *Carnets*, on trouve une trace de ce dialogue permanent avec Dostoïevski. L'auteur est un interlocuteur avec lequel Camus découvre une certaine curiosité pour la justice et son fonctionnement absurde,<sup>793</sup> l'abîme de l'âme humaine,<sup>794</sup> l'amour de la vie qui importe plus que tout sens préalable ou toute forme d'appréhension intellectuelle.<sup>795</sup> Le parcours même de Dostoïevski peut évoquer ses propres cheminements erratiques. Qu'il s'agisse des erreurs politiques de jeunesse, qui ont coûté bien plus cher à Dostoïevski qu'à Camus, ou de la tentation pour les abîmes, la présence du mal, la faillite de l'intelligence et la condamnation de la prétention politique. On trouve aussi dans les *Carnets* de Camus le doute sur sa vocation qui l'envahit à sa relecture de *Crime et Châtiment* comme si la perfection de l'aîné inhibait totalement l'homme encore jeune de cette moitié du XX<sup>e</sup> siècle.<sup>796</sup> Dostoïevski révèle également à Camus que tout combat est solitaire, que tout prédicateur prêche dans le désert, alors que l'un comme l'autre sont certainement parmi les auteurs les plus avides de communiquer avec leurs semblables, leurs proches, leurs contemporains, les plus désireux de montrer les chemins d'une certaine justice. Tous deux sont des provinciaux maladroits mal intégrés dans les salons mondains ou les élites intellectuelles. Prophètes solitaires, ils sont admirés et moqués, imités, adulés et vilipendés. Lorsque Camus relève les propos tenus par Dostoïevski dans son discours sur Pouchkine, il est difficile de ne pas penser qu'il associe cette réflexion amère dans sa propre expérience de désaveu à la suite de la publication de *L'Homme révolté*. Camus justifie l'attrait que l'auteur russe a toujours exercé sur lui en confiant : « *J'ai rencontré cette œuvre à vingt ans et l'ébranlement que j'en ai reçu dure encore [...]* » (TRN, 1888) Il avoue la fascination éprouvée devant cet homme qui lui « *révéla* » les profondeurs de la nature humaine. À l'occasion du prix Nobel,<sup>797</sup> en 1958, répondant à un questionnaire de *Spectacles*, il revient sur l'importance de l'auteur russe dans son œuvre.

<sup>793</sup> « *Attirance ressentie par certains esprits pour la justice et son fonctionnement absurde. Gide, Dostoïevski, Balzac, Kafka, Malraux, Melville, etc. Chercher l'explication.* » (C II, 14)

<sup>794</sup> « *Littérature. Se méfier de ce mot. Ne pas le prononcer trop vite. Si l'on ôtait la littérature chez les grands écrivains, on ôterait ce qui probablement leur est le plus personnel. [...]. L'homme supérieur de Nietzsche, l'abîme de Dostoïevski, l'acte gratuit de Gide, etc.* » (C II, 35)

<sup>795</sup> Par une écriture dialogique, Camus inscrit la parole de l'auteur russe dans sa réflexion et la prolonge : « *Il faut aimer la vie avant d'en aimer le sens, dit Dostoïevski. Oui, et quand l'amour de vivre disparaît, aucun sens ne nous en console.* » (C II, 276)

<sup>796</sup> « *8 août 1957 - Cordes – Pour la première fois après la lecture de Crime et Châtiment, doute absolu sur ma vocation.* » (C III, 207)

<sup>797</sup> Interview donnée à *Demain*, 24-30 octobre 1957 (E, 1902)



Le rapprochement entre les deux auteurs peut être considéré du point de vue thématique. Les questionnements sur le nihilisme, l'absence de Dieu, la révolte, l'innocence, la culpabilité sont communs aux deux hommes. Sartre, dans son « *Explication de L'Étranger* », n'a pas manqué, on s'en souvient, de relever les similitudes entre Meursault et Mychkine. Cependant il est intéressant, comme l'a fait Dunwoodie,<sup>798</sup> d'analyser l'intertextualité dostoïevskienne dans l'ensemble de l'œuvre de Camus en l'abordant de façon bakhtinienne, c'est-à-dire sous l'angle d'un triple dialogisme : « *le jeu entre le discours du héros et celui de l'auteur, entre le discours du héros et celui d'autres personnages, enfin entre l'ensemble du discours d'un texte et celui d'autres textes auxquels il se réfère de façon explicite ou implicite.* »<sup>799</sup> Cette approche peut s'appliquer plus particulièrement à l'adaptation des *Possédés*, œuvre où se mêlent les discours des personnages de Dostoïevski avec chacun d'entre eux et celui de Camus qui inscrit sa propre voix dans cet ensemble déjà fortement dialogique.

Dans une œuvre comme *Les Possédés*, Dostoïevski inscrit les dérives politiques, les affres existentielles, le problème du suicide, du meurtre et du viol. Il ne tergiverse pas, au point que la confession de Stavroguine a longtemps été censurée et qu'aujourd'hui encore elle est insérée en fin de volume et non pas dans le fil du récit. J'accorde donc une place particulière à l'étude de la transcription théâtrale du roman de Dostoïevski dans la mesure où cette œuvre réunit les différentes figures du mal telles qu'elles ont été abordées jusqu'alors. Ce choix de Camus est également la marque d'une fascination pour le mal dans toutes ses occurrences et d'une volonté de lucidité face aux problèmes existentiels que cette réalité suppose.

Ce projet d'adaptation, mené à son terme en 1959, semble avoir pris forme dans son esprit dès l'année 53. On en trouve trace dans ses *Carnets* où sont cités les personnages des *Possédés* : Chatov, Verkhovensky, Kirilov, Stavroguine. (C III, 108-109) Camus adapte et monte *Les Possédés* au théâtre Antoine. Ce n'est pas un projet absolument original. Dostoïevski, par son goût pour les voix et les situations de crise, est un auteur qui, malgré le foisonnement extraordinaire de son univers romanesque, a tenté de multiples adaptateurs. Roger Quilliot, dans sa présentation des *Possédés*, retrace les différentes tentatives

---

<sup>798</sup> DUNWOODIE, *Une Histoire ambivalente : le dialogue Camus-Dostoïevski*, op.cit.

<sup>799</sup> *Ibid.*, p.30

d'adaptation et les choix techniques nécessaires. Ainsi l'adaptateur est-il toujours face à un dilemme : reproduire le foisonnement romanesque ou s'attacher à un aspect de l'œuvre qu'il s'agit dès lors d'amplifier et de dramatiser. Quand Camus joue Ivan dans la pièce *Les Frères Karamazov*, il s'agit d'une adaptation de Copeau qui a choisi de limiter l'œuvre à l'un de ses aspects dominants, tandis que Némirovitch-Dantchenko, en 1910, a eu l'ambition de n'éluder aucune dimension du dernier roman de l'œuvre de Dostoïevski. En 1913, Némirovitch-Dantchenko adapte *Les Possédés* en focalisant l'action sur le seul personnage de Stavroguine. Camus, dans son adaptation, a l'ambition de reproduire l'œuvre dans sa complexité thématique, même s'il soustrait de nombreux passages du roman.<sup>800</sup>

Dans un souci de dramatisation, il réduit la profondeur de l'abîme intérieur de chacun des personnages. Le goût très dostoïevskien de l'autodérision, de la tentation de l'humiliation volontaire, de la perversité, de la vilénie morale et de la délectation à s'y abaisser pour trouver le chemin d'une rédemption grâce à laquelle l'humilité peut se substituer à l'humiliation, est adouci. Seul l'orgueil figé de l'homme dans la dépravation et le plaisir stérile d'une confession devenue inutile sont maintenus, notamment dans la confession de Stavroguine, épisode longtemps censuré auquel Camus a eu accès, pouvant ainsi offrir à ses spectateurs l'une des clés de l'œuvre.

Encore nous faut-il comprendre pourquoi Camus a choisi d'adapter ce roman en pièce de théâtre. À la différence des autres grandes œuvres dostoïevskiennes, le roman *Les Possédés* s'inscrit dans un contexte politique et idéologique fortement connoté. Dostoïevski, dans cette œuvre, parvient à mettre en scène la tentation paroxystique de toutes les voluptés : « *Soif des voluptés, démesurées et insatiables. Soif de vie inextinguible. Diversité des voluptés et des jouissances [...] Voluptés artistiques jusqu'au raffinement, et à côté de cela grossières, mais précisément parce qu'une extrême violence touche au raffinement [...] volupté de la transgression [...] voluptés mystiques [...] Volupté de la pénitence [...] Volupté du vol, du banditisme. Volupté de la connaissance.* »<sup>801</sup> Concomitamment, il règle ses comptes avec sa propre jeunesse et laisse éclater sa colère face aux mensonges idéologiques, aux faux prophètes porteurs d'illusions nihilistes et de mort. Ce roman évoque les sociétés clandestines

<sup>800</sup> Tous les épisodes mettant en scène le gouverneur et sa femme, l'ambition de celle-ci de se rapprocher des idées de Verkhovensky, et son échec à la fois énorme et lamentable, qui constitue l'un des aspects de l'*excipit* du roman sont supprimés ainsi que les évocations de la vie d'oisiveté de la jeunesse privilégiée qui cède à la tentation des distractions les plus dégradantes, révélant ainsi le sens de l'absurde.

<sup>801</sup> Carnets des *Démons*.

qui ont marqué la Russie des années 1860-1880. L'un des représentants de ces sociétés, le fameux Netchaïev, a organisé le meurtre d'un des leurs, Ivanov, jeune étudiant qui s'était retiré de l'organisation clandestine. Le meurtre répondait à une double finalité : se débarrasser d'un traître et souder le groupe par la complicité. Compromis, ils sont irrémédiablement liés. Cet épisode historique est à l'origine du roman. Dostoïevski dresse un état des lieux de la Russie de la fin du siècle et des errances idéologiques nées du nihilisme. C'est à cette double dimension, intime et politique, que Camus s'intéresse. Il confie d'ailleurs : « *J'ai d'abord admiré Dostoïevski à cause de ce qu'il me révélait de la nature humaine [...]. Mais très vite, à mesure que je vivais plus cruellement le drame mon époque, j'ai aimé dans Dostoïevski celui qui a vécu et exprimé le plus profondément notre destin historique.* » (TRN, 1888) Cette noirceur sans dysphorie est peut-être l'une des tonalités du dernier Camus, qui pourrait faire sien le projet que Dostoïevski présente dans ses carnets : « *Élans passionnés et violents. Aucune froideur et aucun désenchantement, rien de ce qui a été mis à la mode par Byron.* »<sup>802</sup>

Si le roman de 1872 permet à Dostoïevski de faire le point sur ses engagements et de dénoncer les errances politiques de certains groupes idéologiques, Camus lui aussi règle ses comptes avec lui-même et avec ses contemporains tout en rendant hommage à un auteur qu'il admire profondément. C'est avec des accents très dostoïevskiens qu'il inscrit son art dans la même dimension existentielle et idéologique que son aîné russe : « *Je suis même d'avis que nous devons comprendre, sans cesser de lutter contre eux, l'erreur de ceux qui, par une surenchère de désespoir, ont revendiqué le droit au déshonneur, et se sont rués dans les nihilismes de l'époque.* » (E, 1703)

Camus veut affronter le nihilisme pour aller au-delà. Il admire Dostoïevski pour sa capacité à avoir proposé des voies de dépassement. Cependant on sait bien que seule la foi permet à l'auteur russe de sauver l'homme de ses affres existentielles, de ses errances idéologiques et des meurtres inutiles. Camus refuse la foi. Son royaume est de ce monde et sa volonté d'artiste de contribuer à la construction du Temple s'inscrit dans l'histoire des hommes et des pays. Pourtant la finalité de ces œuvres désespérées semble bien être de contribuer à édifier un monde juste, pour l'homme, dans les tourments de l'histoire.

Il s'agit dès lors d'analyser les modalités selon lesquelles les discours s'imbriquent dans cette pièce, comment cette adaptation permet le prolongement d'un dialogue Camus —

---

<sup>802</sup> Cité par Dominique ARBAN, *Dostoïevski*, Éditions du Seuil, Écrivains de toujours, 1962, p.167

Dostoïevski, comment les différents personnages sont des incarnations d'autres personnages, réels ou fictifs, déjà présents dans l'œuvre camusienne, comment l'un d'entre eux, Stavroguine, ange déchu, figure du mal, est le révélateur de nos plus obscures tentations mais aussi un nouveau Clamence.

### **Confusions aporétiques de l'Histoire et volonté de puissance**

*« Les Possédés entrent en scène pour la première fois et illustrent alors l'un des secrets de l'époque : l'identité de la raison et de la volonté de puissance. Dieu mort, il faut organiser le monde par les forces de l'homme. La seule force de l'imprécation n'y suffisait plus, il faut des armes et la conquête de la totalité. [...] Mais la totalité est-elle l'unité ? » (L'Homme révolté, E, 517)*

L'ère des *Possédés* est celle des luttes et du désenchantement. Les groupes et les individus s'affrontent, se combattent, s'entretuent ou s'autodétruisent. Si l'on réinscrit l'action dans la Russie du XIX<sup>e</sup> siècle, Slavophiles et Occidentalistes s'opposent. Les premiers sont exemplifiés par Chatov. Ils représentent le choix idéologique et politique du Dostoïevski des années 60-80. Ils sont des Schellingiens. Les deuxièmes, exemplifiés par Stépan, sont des hégéliens réalistes. Ce combat illustre les douloureuses errances politiques de Dostoïevski. Les Slavophiles et les Occidentalistes aiment la Russie à la façon dont les hommes de gauche et de droite de l'après-guerre aiment la France. Ils ont le souci de construire une société meilleure dans l'amour de leur patrie mais les moyens préconisés divergent et les altercations se multiplient. Dostoïevski pose cette divergence entre les Occidentalistes et les Slavophiles dès le premier chapitre. C'est par la voix d'un narrateur chroniqueur que le contexte événementiel est présenté : *« Ayant entrepris de décrire les événements étranges qui se sont déroulés récemment dans notre ville, où, jusqu'ici, il ne s'était jamais rien passé de remarquable, mon inexpérience m'oblige à remonter assez haut en arrière et à donner quelques détails biographiques sur Stépane Trophimovitch Verkhovensky, un homme très respectable et de grand talent. »* (Folio, 5)<sup>803</sup> Et de broser le tableau de la Russie des années

<sup>803</sup> La référence des citations extraites des *Possédés* de Dostoïevski (Gallimard, Folio) est indiquée entre parenthèses.

50-60, des mouvances idéologiques, des positions parfois confuses, des engagements divergents. Camus met en scène ce chroniqueur, sans identité dans le roman, auquel il donne le nom de Anton Grigoreiev. Le statut de narrateur est précisé dans les didascalies, ainsi que sa posture qualifiée de courtoise, ironique, impassible. (TRN, 927) Il est difficile d'imaginer l'interprétation dramaturgique de ces didascalies et on peut d'emblée remarquer que, du fait de la présence d'un narrateur et de la teneur sémantique des didascalies, la pièce s'inscrit dans une tonalité plus romanesque que théâtrale.

Ainsi, dans le roman, ce premier chapitre permet de présenter Stépane.<sup>804</sup> Camus reprend les termes du romancier russe pour qualifier Stépan : on retrouve ainsi les expressions « *libéral, civique, idéaliste* ». L'adaptateur va à l'essentiel en précisant : « *Il aimait l'Occident, le progrès, la justice et, en général, tout ce qui est élevé.* » (TRN, 927), ce qui nous permet, sans ambiguïté, de le classer parmi les occidentalistes. La manière dostoïevskienne est plus ancrée dans les réalités de la Russie des années 50. Ainsi Stépane est-il associé aux personnages historiques de Tchernychevski, de Tchadaev, de Belinski, de Granovsky et de Herzen, tous occidentalistes notables. Les allusions aux traductions de Dickens et de George Sand rappellent la bibliothèque de Pétrachevski.

De même les deux auteurs font de Stépan(e) un penseur « *exilé et persécuté* ». Cependant, même si l'ironie n'est pas absente dans le discours du narrateur Anton Grigoreiev, elle est bien plus incisive, mordante et sarcastique chez l'auteur russe. Dans la pièce, les allusions au fait qu'il joue un rôle supposent une composition factice du personnage. Énoncer qu'il a aimé ce qui est élevé lui confère une dimension d'ingénue fatuité. Les modalisations nous permettent également de percevoir l'ironie du discours, notamment lorsque le narrateur avoue : « *il en vint malheureusement à s'imaginer que le tsar et ses ministres lui en voulaient personnellement.* » (TRN, 927) Dostoïevski, quant à lui, n'épargne guère son personnage. Le narrateur commence par présenter Stépane comme un homme respectable et de grand talent, mais aussitôt l'aspect factice est dévoilé par l'utilisation de la métaphore du « *rôle* » présenté, de façon ambiguë, comme « *très particulier* ». En outre il devient évident que Stépane n'est qu'un pantin articulé lorsque le narrateur ajoute que « *ce rôle, il l'aimait jusqu'à la passion, à tel point, je crois, qu'il n'aurait pu vivre sans lui.* » (Folio, p. 5) Et la dénégation qui suit dans

---

<sup>804</sup> Stépane s'orthographe avec un "e" dans la traduction du roman russe, tandis que Camus l'écrit sans "e". Le Stepan des *Justes* s'écrit également sans "e" mais également sans accent. De façon générale, les graphies issues du russe varient énormément selon les traductions.

l'ironie la plus cynique : « *Je ne songe certes pas à le comparer à un acteur de scène, que Dieu m'en garde ! d'autant plus que je le tiens en haute estime.* » Plus loin, le narrateur fait l'éloge du penseur civique et libéral : « [...] *c'était un homme fort intelligent et très doué, un homme de science même en quelque sorte :* » (Folio, p. 7), et d'ajouter, allusif et ironique : « *bien qu'en science...* ». Puis dans la voix du narrateur semble résonner celle de Dostoïevski quand il ajoute, élargissant la réflexion à la carrière de Stépane, puis à la Russie tout entière : « *Pour tout dire, il n'avait pas fait grand-chose, il n'avait même rien fait du tout en science. Mais chez nous, en Russie, le cas est fréquent parmi les hommes de science.* » (Folio, p.7) Ainsi, chez Dostoïevski, l'ironie du discours narratif disqualifie le personnage de l'Occidentaliste bien plus clairement que ne le fait Camus à travers son narrateur Grigoriev. Par la voix de Stépan, les Occidentalistes expriment de grandes théories ; « *Buvons à la réconciliation universelle !* » (TRN, 940) et promettent des lendemains radieux : « *De l'espérance et de l'avenir lumineux qui brille déjà au bout de notre route enténébrée... Ah ! nous serons consolés de tant de peines et de persécutions. L'exil prendra fin, voici l'aurore...* » (TRN, 941) Ce discours est évidemment connoté négativement. Camus a toujours dénoncé – c'est même l'une des finalités essentielles de *L'Homme révolté* – la justification des malheurs présents par la promesse d'une cité future idéale.<sup>805</sup> L'homme qui accepte l'absurde est un homme lucide, car il vit avec la conscience qu'il n'y a pas de lendemain. Cependant, cette perception n'est pas dysphorique. Dans *L'Homme révolté*, il écrit : « *La vraie générosité envers l'avenir constitue à tout donner au présent.* » (E, 707)

Face à Stépan se dresse le personnage du slavophile Chatov qui apparaît dès le chapitre liminaire dans le roman, aux côtés de Lipoutine, Virguinsky et Lipoutine, tous membres du cercle fréquentant la maison de Varvara, et vers le milieu du premier tableau de la pièce. On peut penser que le personnage de Chatov est proche de Dostoïevski dans la mesure où lui aussi s'est enflammé pour les idées socialistes puis a totalement changé d'orientation idéologique en épousant le courant de pensée slavophile. Cependant le narrateur, dans sa façon de le présenter, ne se montre pas bienveillant, mais au contraire moqueur et

<sup>805</sup> Dans *L'Homme révolté*, Camus cite Simone WEIL (619) qui elle-même aborde cette question : « Certes on peut toujours croire que le Socialisme viendra après-demain, et faire de cette croyance un devoir ou une vertu ; tant que l'on entendra de jour en jour, par après-demain le surlendemain du jour présent, on sera sûr de n'être jamais démenti, mais un tel état d'esprit se distingue mal de celui des braves gens qui croient, par exemple, au jugement dernier. Si nous voulons traverser virilement cette sombre époque, nous nous abstenons, comme l'Ajax de Sophocle, de nous réchauffer avec des espérances creuses. », Simone WEIL, *Œuvres complètes*, p.251

supérieur : « *C'était un de ces idéalistes russes qui, illuminés soudain par quelque immense idée, en sont restés comme éblouis, souvent pour toujours. Ils ne parviennent jamais à dominer cette idée, ils y croient passionnément et dès lors, toute leur existence n'est plus, dirait-on qu'une agonie sous la pierre qui les a à demi écrasés.* » (Folio, 37) Chatov apparaît également comme sombre, irascible, et « *lorsque l'on touchait à ses convictions, il devenait soudain irritable et ne gardait plus aucune retenue dans ses paroles* » (Ibid.), ce que Camus restitue dans sa pièce. Dès la première apparition du Slavophile, Chatov se trouve mêlé à une conversation où il est question de « *tout* », « *le tsar, la Russie et la famille mis à part* ». (TRN, 937) Stépan introduit Chatov et le présente d'emblée comme un personnage « *irascible* », « *c'est un lait sur le feu. Et si l'on veut discuter avec lui, il faut d'abord le ligoter.* » (Ibid.) et celui-ci ne tarde pas en effet à se mettre en colère, ce que précisent les didascalies, « *debout et courroucé* ». (TRN, 940) Le motif de son intervention est au cœur des divergences entre les Occidentalistes et les Slavophiles. Dans la pièce, sa position idéologique s'exprime dès son entrée en scène. Chatov accuse Stépan et tous les membres du cercle de ne pas aimer le peuple, d'avoir perdu le contact avec lui et, en conséquence, de s'être fourvoyé dans sa mission humaniste : « *Vous n'aimez ni la Russie ni le peuple. Vous avez perdu le contact avec lui [...] Vous l'avez perdu, et qui n'a point de peuple n'a point de Dieu.* » (TRN, 940) Le personnage russe joue ainsi le rôle que Camus attribue aux juristes bourgeois du XVIII<sup>e</sup> qui, « *en écrasant sous leurs principes les justes et vivantes conquêtes de leurs peuples, ont préparé les deux nihilismes contemporains : celui de l'individu et celui de l'État.* » (E, 539) Chatov, lui, se contente d'avouer son amour pour la Russie (TRN, 936) mais il est peu loquace et son personnage se réalise dans l'action. À la fin de la pièce, il accueille avec générosité et amour sa femme infidèle prête à accoucher et demande de l'aide à Kirilov, celui à qui tout l'oppose, celui-là même qui va endosser en se suicidant la responsabilité de son meurtre, organisé et réalisé par le groupe de Pierre, avatar du personnage historique de Netchaïev.<sup>806</sup>

Ce qui est source de douleur, c'est la révolte cynique, non pas tant celle qui projette dans l'avenir la réalisation de cette société, mais celle qui favorise la prédication de la

---

<sup>806</sup> Netchaïev (alias Piotr Stépanovitch Verkhovenski dans le roman) et Chigalev sont justement ces nihilistes avec lesquels Dostoïevski règle ses comptes et que Camus accuse, dans *L'Homme révolté*, d'être les précurseurs de la révolution totalitaire du XX<sup>e</sup> siècle (E, 579) Il rappelle que « *Lénine empruntera [...] à Tkatchev, un camarade et un frère de Netchaïev, une conception de la prise de pouvoir qu'il trouvait "majestueuse" et que lui-même résumait ainsi : " secret rigoureux, choix minutieux des membres, formation de révolutionnaires professionnels "* » (E, 580)

destruction de soi et de la société. Ces deux révoltes sont liées. Elles sont l'une et l'autre une manifestation de l'esprit de négation né de la proclamation nietzschéenne de la mort de Dieu. Si historiquement ce sont les slavophiles et les occidentalistes qui s'opposent, le roman et la pièce nous offrent une confrontation entre Chatov et Kirilov. Chatov a foi dans la Russie orthodoxe et dans sa mission universelle. Kirilov, lui, fait le choix du suicide logique. Le personnage a déjà été étudié dans un chapitre du *Mythe de Sisyphe* dans lequel Camus rend hommage à l'auteur russe qu'il qualifie d'artiste et non de philosophe. En effet l'auteur russe pose l'axiome : « *L'existence est mensongère ou elle est éternelle.* » (E, 182)<sup>807</sup> S'il « *se contentait de cet examen [...] il serait un philosophe. Mais il illustre les conséquences que ces jeux de l'esprit peuvent avoir dans une vie d'homme et c'est en cela qu'il est artiste.* » (*Ibid.*) Dostoïevski, comme Camus ultérieurement, est un auteur qui conceptualise et met en scène, incarne différentes directions de sa pensée existentielle ou politique. Une pensée non incarnée apparaît comme une ineptie.<sup>808</sup>

Ainsi Dostoïevski imagine, dans son *Journal* de 1876, le cas de suicide logique. Puis il l'incarne dans le personnage de Kirilov. Camus prend appui sur ce même personnage dans son essai sur l'absurde et cite, au discours direct, un certain nombre de propos kiriloviens en précisant que le personnage reprend le raisonnement du *Journal* mais sans cette foi en Dieu qui s'inscrit en filigrane dans la pensée du Dostoïevski du *Journal d'un écrivain*. La raison essentielle énoncée par Kirilov pour justifier son suicide est résumée par Camus dans le *Mythe* : « *Il sent que Dieu est nécessaire et qu'il faut bien qu'il existe. Mais il sait qu'il n'existe pas et qu'il ne peut exister.* » (E, 183) Dans *Les Possédés*, dès le troisième tableau, il dit : « *Toute ma vie, j'ai été tourmenté par Dieu* » (TRN, 961) mais il affirme en même temps qu'il n'existe pas et ne peut exister. Dans le vingt-et-unième tableau, Kirilov rappelle au discours direct les promesses christiques faites aux larrons : « *Aujourd'hui même, tu seras avec moi au paradis.* » (TRN, 1109), il reconnaît la grandeur du « *Crucifié* » et dénonce l'insoutenable mensonge : « *Eh bien, si les lois de la nature n'ont même pas épargné un tel homme, si elles l'ont obligé à vivre dans le mensonge, alors toute cette planète n'est qu'un mensonge. À quoi bon vivre alors ?* » (*Ibid.*) Se tuer, c'est affirmer sa liberté. Toujours dans

<sup>807</sup> Dans le *Journal d'un écrivain*, en décembre 1876, DOSTOÏEVSKI écrit : « Sans la foi en son âme et en l'immortalité de son âme, l'existence humaine est quelque chose de contre-nature, un intolérable non-sens. » Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p.364

<sup>808</sup> Dans les années 1935, Camus note : « *On ne pense que par image. Si tu veux être philosophe, écris des romans.* » (C I, 23)



*Le Mythe*, Camus reprend un extrait du roman de Dostoïevski : « *Je me tuerai pour affirmer mon insubordination, ma nouvelle et terrible liberté.* » (E, 183) Dans la pièce, il explique à Grigoreïev que l'homme a peur de la mort par lâcheté, justifie l'existence de la foi par cette crainte de la mort et ajoute : « *Pour être libre, il faut vaincre la souffrance et la terreur, il faut se tuer.* » (TRN, 960) C'est alors que se développe le raisonnement à la fois logique et absurde auquel Camus donne la forme d'un syllogisme : « *Si Dieu n'existe pas, Kirilov est Dieu. Si Dieu n'existe pas, Kirilov doit donc se tuer pour être dieu.* » (E, 182) Et dans la pièce : « *Pour être libre, il faut vaincre la souffrance et la terreur, il faut se tuer. Alors il n'y aura plus de Dieu et l'homme sera enfin libre. Alors on divisera l'histoire en deux parties : du gorille à la destruction de Dieu, et de la destruction de dieu à la divinisation de l'homme.* » (TRN, 960)

En ce qui concerne Kirilov, Camus met donc en scène non seulement un personnage du roman de Dostoïevski mais également une exemplification du concept philosophique des suicides logiques exposé par Dostoïevski dans le *Journal d'un écrivain*. L'une ou l'autre figure a-t-elle plus de force ou de pouvoir de conviction ? Peut-on avancer que le personnage de roman est plus touchant qu'un développement conceptuel, et que le personnage incarné sur une scène plus convaincant encore que celui qui demeure enfoui dans les feuilles d'un volume ? C'est certainement la conviction de Camus et la raison pour laquelle il travaille à des adaptations. Pour lui, le théâtre est certainement la voie la plus efficace du développement, de l'épanouissement de la pensée complexe.

Cependant, il est une dimension du personnage romanesque que l'adaptateur oblitère, c'est sa maladresse d'expression. « [...] *il s'exprimait d'une façon brève et saccadée, modifiant légèrement l'ordre des mots, sans trop se soucier de la grammaire ; et dès qu'il avait à prononcer une phrase un peu longue, il s'embrouillait.* » (Folio, 96) Pour quelle raison Dostoïevski éprouve-t-il le besoin de préciser cette caractéristique ? Faut-il l'interpréter négativement comme une incompétence, une insuffisance, ou est-ce, au contraire, la marque d'une pensée qui s'est éloignée des hommes, qui s'est marginalisée, qui est devenue à la fois trop dense et trop complexe ? Dans la pièce, Kirilov s'exprime avec une certaine atonie. Il semble aller vers l'essentiel :

« STAVROGUINE : *Vous aimez les enfants ?*  
KIRILOV : *Oui.*  
STAVROGUINE : *Pourquoi ?*  
KIRILOV : *J'aime la vie.* » (TRN, 998)

Puis, pour expliquer son bonheur d'exister, il évoque la feuille d'arbre : « *Avez-vous vu une feuille d'arbre ? [...] verte, brillante, avec ses nervures, sous le soleil ? N'est-ce pas bien ? Oui, une feuille justifie tout. Les êtres, la mort, la naissance, toutes les actions, tout est bon.* » (TRN, 1001) Il faut noter ici que Camus a simplifié la vision de Kirilov. Dans le roman, l'ingénieur dit exactement : « *Avez-vous vu une feuille d'arbre ? – Certainement. – J'en vis une récemment, jaunie, avec un peu de vert encore, les bords légèrement pourris. Le vent la chassait. Quand j'avais dix ans, l'hiver, je fermais exprès les yeux et me représentais une feuille verte, brillante, avec ses nervures, sous le soleil. J'ouvrais les yeux et ne croyais pas à la réalité. Ce que j'avais vu était trop beau. Et je fermais à nouveau les yeux.* » (Folio, 251) Ainsi, des deux feuilles, Camus ne conserve, dans la version théâtralisée, que la deuxième, modifiant par là même la signification du passage. La feuille verte et brillante, modèle de perfection, n'existe que dans l'imaginaire de l'enfant. La feuille qui permet à Kirilov d'énoncer à Stavroguine la force du bien est celle dont les bords sont pourris. L'acceptation de la réalité permet l'émergence d'un bonheur qui intègre l'acceptation du mal. Kirilov peut alors croire que les hommes ne sont pas bons parce qu'ils ne savent pas qu'ils sont bons. « *Quand ils le sauront, ils ne violeront plus la petite fille. Il faut qu'ils sachent qu'ils sont bons, et aussitôt ils deviendront tous bons, tous, jusqu'au dernier.* » (Folio, 251)<sup>809</sup> Ce n'est pas, là non plus, ce que restitue Camus, qui fait dire à Kirilov dans la pièce : « *Si l'on fait ce mal (il s'agit du viol de la petite fille), cela est bien aussi.* » (TRN, 1002) De même, le motif de l'araignée, récurrent dans l'œuvre de Dostoïevski, permet à Kirilov d'exprimer une foi dans la vie éternelle immanente :

« STAVROGUINE : *Vous priez ?*

KIRILOV : *Constamment. Vous voyez cette araignée. Je la contemple et je lui suis reconnaissant de ce qu'elle grimpe. C'est ma manière de prier.* »  
(TRN, 1002)

La feuille d'arbre et l'araignée sont des visions épiphaniques d'un homme qui, dans un cheminement christique, donne sa vie pour sauver les hommes sans leur promettre un au-delà, mais en leur offrant l'immédiateté, l'immanence, l'éternelle présence à soi et au monde. Kirilov est donc un être né du désenchantement de son temps. Dans la pièce, Chatov lui dit

<sup>809</sup> En 1876, dans le *Journal d'un écrivain*, DOSTOÏEVSKI reprend ce thème de la bonté en l'associant au peuple russe : « Et puis, d'ailleurs, en vérité, nous sommes tous des hommes bons, n'est-ce pas, enfin, bien sûr, sauf les méchants. Mais voici ce que je noterai à ce propos : chez nous il se peut bien que des méchants, il n'y en ait point du tout [...] » DOSTOÏEVSKI, *Journal d'un écrivain*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p.384

qu'il est un nihiliste, « *qu'il a contracté cette maladie en Amérique.* » (TRN, 961) Si Kirilov est opposé à Chatov, c'est parce que Dostoïevski (et Camus à sa suite) place son propos au niveau eschatologique plus qu'au niveau politique.

Face à ces victimes du nihilisme se dresse la figure obscure du très cynique Verkhovensky. Fictionnalisation du Netchaïev historique, c'est un double méphistophélique de Stavroguine. Le personnage dramatique de Stepan dans *Les Justes* lui emprunte beaucoup de traits. Un dialogue intertextuel s'établit donc entre le héros principal des *Possédés*, le Netchaïev historique qui a servi de modèle au nihiliste du roman et dont il est assez largement question dans *L'Homme révolté* et l'anarchiste des *Justes*.<sup>810</sup> Stavroguine et Stepan ont en commun une violence née du désespoir. Stepan est un homme blessé, comme mutilé par des humiliations passées – il a reçu des coups de fouet qui ont meurtri et marqué sa peau – et dans une aporie existentielle née de l'athéisme, il affirme : « *Pour nous qui ne croyons pas en Dieu, il faut toute la justice ou c'est le désespoir.* » (TRN, 355) Or la justice absolue et universelle est un leurre d'où l'activisme extrême d'un homme qui refuse de tout son être cette réalité. Ainsi que l'analyse Dunwoodie, le désespoir lié à la mort de Dieu et à la connaissance implicite et inacceptable de l'impossibilité d'une justice humaine et universelle provoque « *le fanatisme et l'incapacité d'aimer* »<sup>811</sup> Cependant, même si Stepan, dans un dialogue avec Dora, acquiert une dimension plus humaine quand il se montre capable d'avouer la fatalité de la haine née d'une acception dénaturée de l'amour,<sup>812</sup> il n'en demeure pas moins le double antithétique du « *meurtrier délicat* » exemplifié par Kaliayev.<sup>813</sup> Chez Stavroguine, le

<sup>810</sup> Tous les personnages des *Justes* ont un ancrage historique. Camus, pour écrire cette œuvre a utilisé *Les Souvenirs d'un terroriste* de SAVINKOV. Seul le personnage de Stepan n'existe pas dans cette œuvre autobiographique. Il est créé pour des nécessités idéologiques et dramatiques. Jeanyves GUÉRIN, dans *Camus, portrait de l'artiste en citoyen*, énonce l'hypothèse que la phonétique du nom de « Stepan » « incite à lire la figure de Staline. » Il ajoute : « Stepan est de ces personnalités fanatiques que modèlent et instrumentalisent les organisations totalitaires de gauche et de droite. », *op.cit.*, p.230

<sup>811</sup> DUNWOODIE, *Une Histoire ambivalente*, *op.cit.*, p.179

<sup>812</sup> « *Vous êtes tous là à marchander ce que vous faites, au nom de l'ignoble amour. Mais moi, je n'aime rien et je hais mes semblables ! Qu'ai-je à faire de leur amour ? Je l'ai connu au bain, voici trois ans. Et depuis trois ans, je le porte sur moi. [...] Regarde... (Il déchire sa chemise. Dora a un geste vers lui. Elle recule devant les marques du fouet. ) Ce sont les marques ! Les marques de leur amour !* » (TRN, 356) Ces marques rappellent celles de *La Peste* dans *L'État de siège*. De même, le thème du règne de la terreur et de la violence fait écho à la série d'articles « Ni victimes, ni bourreaux ».

<sup>813</sup> Les « *meurtriers délicats* » sont ces hommes et ces femmes que Camus découvre à travers la lecture de SAVINKOV. En janvier 1948, il publie pour *la Table ronde* un texte qui préfigure le chapitre de *L'Homme révolté* qui justement s'intitule « Les meurtriers délicats » et dans lequel on peut lire : « *Un si grand oubli de soi-même allié à un si profond souci de la vie des autres permet de supposer que ces meurtriers délicats ont vécu le destin révolté dans sa contradiction la plus extrême.* » (TRN, 1831) et un peu plus loin, Camus explique que ces hommes « *ont imaginé de se donner eux-mêmes en justification et de répondre à la question qu'ils se*

désespoir est né, non pas d'une humiliation subie mais d'une humiliation infligée à autrui, même si dans les deux cas elles provoquent la honte. Il en résulte, de part et d'autre, une même violence, un même refus de l'amour et de la vie.

Stepan, dans son implication absolue dans le terrorisme, évoque davantage encore Netchaïev, l'un des trois possédés présentés dans *L'Homme révolté*. Il est l'illustration du cynisme politique le plus extrême. Il est l'homme qui met en œuvre le « *Tout est permis* », celui qui renonce à l'amour, à l'amitié. Son seul désir est la destruction totale et pour arriver à ses fins, tous les moyens sont bons. Camus rappelle que « *Rien ne pouvait l'arrêter, en effet, sur ce chemin, puisque dans le brasier de la négation totale des valeurs éthiques avaient fondu aussi.* » (TRN, 566) Il insiste sur l'importance que Netchaïev, aux côtés de Bakounine a eu dans l'évolution des événements historiques : « *Par ce Catéchisme révolutionnaire, dont on suppose qu'il (il s'agit de Bakounine) le rédigea en Suisse, il donne une forme, même s'il devait ensuite le renier, à ce cynisme politique qui ne devait plus cesser de peser sur le mouvement révolutionnaire et que Netchaïev lui-même a illustré de façon provocante.* » (*Ibid.*) Stepan dans *Les Justes* est une ébauche de ce sombre personnage, on retrouve les prémisses du cynisme dans de nombreux propos de l'anarchiste ainsi qu'un goût de la violence et du meurtre.<sup>814</sup> En cela il est déjà un personnage dostoïevskien qui s'exprime par ce que Nietzsche appelle « *la voix du sang.* »<sup>815</sup> Il affirme ne pas aimer la vie. C'est aussi la raison pour laquelle il n'aime pas les enfants ni les scrupules de Kaliayev à jeter la bombe dans le carrosse au moment où il se rend compte que le grand-duc est accompagné par des enfants. Il qualifie ces scrupules de « *niaiseries* » (TRN, 333) et affirme que la mort de deux enfants n'est rien par rapport à l'ampleur du projet révolutionnaire qui entraîne la guérison de « *tous les maux, présents et à venir.* » (TRN, 337) Il place la justice au-dessus de la vie.<sup>816</sup>

---

*posaient par le sacrifice personnel. Finalement, le meurtre s'est identifié en eux avec le suicide.* » (*Ibid.*, 1832)

<sup>814</sup> Stepan fait l'éloge du mensonge : « *Tout le monde ment ? Bien mentir, voilà ce qu'il faut.* » (TRN, 313) Il proclame le temps de la haine et de l'efficacité : « *Oui, je suis brutal. Mais pour moi, la haine n'est pas un jeu. Nous ne sommes pas là pour nous admirer, nous sommes là pour réussir.* » (TRN, 319)

<sup>815</sup> « *Il y a quelques semaines, j'ignorais encore jusqu'au nom de DOSTOÏEVSKI – moi pauvre illettré qui ne lit aucun "journal". Un geste fortuit, dans une librairie, m'a mis sous les yeux L'Esprit souterrain, qui vient juste d'être traduit en français [...]. La voix du sang (ou comment dois-je la nommer ?) se fit aussitôt entendre, ma joie fut extraordinaire.* » NIETZSCHE, *Lettre à Overbeck*, 23 février 1887.

<sup>816</sup> Comment ne pas entendre, en contre-chant, les propos si critiqués de Camus à l'occasion du prix Nobel. *Le Monde* du 14 décembre 1957 restitue une conférence au cours de laquelle Camus répond à un jeune algérien en affirmant : « *J'ai toujours condamné la terreur. Je dois aussi condamner un terrorisme qui s'exerce aveuglément, dans les rues d'Alger par exemple, et qui un jour peut frapper ma mère ou ma famille. Je crois à la justice, mais je défendrai ma mère avant la justice.* » (E, 1882) On peut remarquer que cette condamnation

Cependant, pour Stepan, la seule justification de la violence terroriste est la violence subie. Elle est donc davantage une vengeance qu'un souci d'améliorer la condition du peuple russe. Elle est égoïste. On retrouve beaucoup de ces traits chez Verkhovensky. Celui-ci prône une violence absolue qu'il justifie, parfois, par la promesse d'un avenir meilleur. Le programme politique est de « *refaire le monde* » (TRN, 994) et les modalités supposent un abandon de la culture et un mépris implicite des paysans auxquels on refuse l'accès au savoir en promettant, dans les temps futurs, une amélioration du bien-être matériel. On retrouve des aspects du chigalevisme développé également dans *L'Homme révolté* et repris dans l'adaptation des *Possédés*. Dans l'essai philosophique, Camus introduit cette pensée politique en la reliant à l'œuvre romanesque de Dostoïevski : « *Alors commence l'ère du chigalevisme, exaltée dans les Possédés par Verkhovensky, le nihiliste qui réclame le droit au déshonneur. Esprit malheureux et implacable, il choisit la volonté de puissance qui est seule, en effet, à pouvoir régner sur une histoire sans autre signification qu'elle-même.* » (E, 580) Il analyse la pensée politique de Chigalev et cite à de nombreuses reprises le penseur russe au discours direct en insistant sur le despotisme illimité, l'asservissement total de l'homme, le refus de la culture. Selon Camus, ce cynisme politique est né de la mort de Dieu, il est à l'origine des systèmes totalitaires du XX<sup>e</sup> siècle. Dans ce chapitre de *L'Homme révolté*, le philosophe appuie sa réflexion sur des personnages des *Possédés* : Verkhovensky<sup>817</sup> et Kirilov. Le premier, dans l'adaptation théâtrale a repris tous les thèmes chigaléviens tandis que le second exemplifie l'expérience de l'homme qui « *se tue pour être dieu* ». (E, 582) Ainsi, Verkhovensky, dans l'adaptation théâtrale se laisse-t-il parfois aller à des excès de langage : « *Détruire d'abord. Ensuite, ce n'est plus notre affaire. Le reste est sornettes, sornettes, sornettes.* » (TRN, 997) Le cynisme est également dévoilé à travers l'aspect factice de l'« *Organisation* ». Pierre Verkhovensky demande à Stavroguine de jouer un rôle, faisant de lui un homme important alors que le comité central qu'il est censé représenté n'existe pas. Il révèle les méthodes employées pour former un groupe révolutionnaire et le cimenter. La flatterie, la

---

du terrorisme exclut « *les meurtriers délicats* ».

<sup>817</sup> Camus cite donc une parole prononcée par Verkhovensky dans *Les Possédés* : « *Le pape en haut, dit amèrement Verkhovensky, nous autour de lui, et au-dessous de nous le chigalevisme.* » (E, 581) La traduction de SCHLOEZER propose : « *Le pape au sommet, nous autour, et au-dessous de nous les masses soumises au régime de Chigaliou.* (Folio, 442) L'apodose diverge. Dans la citation de Camus, il semble que Verkhovensky propose un dépassement du système de Chigalev tandis que la traduction dans le roman met l'accent sur la réalisation et l'exploitation de ce système. Camus, dans son adaptation théâtrale est fidèle à la traduction de SCHLOEZER. Il est fort possible qu'au moment de la rédaction de l'essai philosophique, il n'ait pas eu accès aux sources ou qu'il cite de mémoire. Beaucoup d'autres citations sont en effet approximatives.

sentimentalité, la peur de passer pour réactionnaire ou d'avoir « *une idée personnelle* ». (TRN, 1040) Camus, à ce sujet, note dans ses *Carnets* : « *La force la plus importante de la révolution, c'est la honte d'avoir une opinion à soi* » (C III, 108-109) et souligne ainsi la difficulté de ses choix politiques qui ne s'inscrivent dans aucun parti, qui ne suivent aucune ligne politique. Dostoïevski prête à Verkhovensky ces paroles : « *personne aujourd'hui ne pense par lui-même : aujourd'hui les esprits originaux sont très rares.* » (Folio, 440)

Cette conception de l'homme lui permet de prétendre qu'il peut penser à leur place, les manipuler. La fictionnalisation de l'aporie existentielle et politique entraînée par ce système permet aussi à Dostoïevski et à Camus d'affirmer implicitement leur volonté de conserver une autonomie de pensée à l'égard de tous les systèmes dominants. Le jeune nihiliste se montre plus extrême encore quand il fomenté un meurtre pour lier irrémédiablement les membres du groupe. Stavroguine le comprend et même l'anticipe qualifiant ce projet de « *droit au déshonneur* ». (TRN, 1041)

Dans son roman, Dostoïevski donne à son héros les traits d'un être proche de la folie et du délire. Au moment d'exposer son projet à Stavroguine, sa parole est pléthorique, la syntaxe heurtée, violente, les images employées proches de l'ignominie. Cette voix semble emporter l'interlocuteur – et le lecteur – dans les régions les plus obscures, les plus perverses de l'âme humaine. Le projet révolutionnaire prend des allures de cauchemar : « *Nous tuerons ce désir (il s'agit de l'amour, la famille, la propriété) : nous développerons l'ivrognerie, la calomnie, la délation ; nous plongerons les hommes dans une débauche inouïe, nous détruirons dans l'œuf tout génie.* » (Folio, 441) Plus loin, il reprend les mêmes images mais de façon paroxystique : « [...] *nous avons besoin pour le moment d'une ou deux générations de débauchés ; nous avons besoin d'une corruption inouïe, ignoble, qui transforme l'homme en un insecte immonde, lâche, cruel et égoïste. [...] Et avec cela on leur donnera du "sang frais" pour qu'ils y prennent goût.* » (Folio, 444) La perception que nous avons de la folie de Verkhovensky est accentuée par la voix intérieure de Stavroguine : « *Il a la fièvre, il délire, il lui est arrivé quelque chose.* » (Folio, 446) Puis il tente d'échapper à cette parole incoercible, éprouve du dégoût. Rien de tel chez Camus qui fait de Pierre un être sournois, calculateur et dont la seule folie verbale consiste à donner à son discours une tonalité lyrique : « *Ah, Stavroguine, vous comprenez tout ! Vous serez le chef, je serai votre secrétaire. Nous embarquerons sur une nef.*

*Les rames seront d'érable, les voiles de soie et, sur le château arrière, nous mettrons Lisa Nicolaïevna.* » (TRN, 1041)

Bien sûr cette tonalité n'est pas exempte d'ironie repérable à la maladresse comique de la métaphore finale. Mais le cynisme issu d'un lyrisme déplacé est bien loin de l'atmosphère de folie glauque, de confusion extrême qui caractérise le roman. Dans une scène ultérieure, la voix de Pierre semble se rapprocher de celle de son modèle romanesque : « *Nous commençons le chambardement. Des incendies, des attentats, des troubles incessants, la dérision de tout.* », mais Camus ne peut éviter, en clausule, non le lyrisme qui n'a pas sa place ici, mais le ton épique, quasi nietzschéen : « *Une brume épaisse descendra sur la Russie. La terre pleurera ses anciens dieux.* » (TRN, 1063)

### **Stavroguine, la voix du sang d'un être diffracté**

« Cf. Berdiaeff "Chatov, Verkhovensky, Kirilov, ce sont autant de fragments de la personnalité de Stavroguine, des émanations de cette personnalité extraordinaire qui s'épuise en se dispersant. L'énigme de Stavroguine, le secret de Stavroguine, tel est le thème des Possédés" » (C III, 108-109)

Le personnage de Stavroguine, central dans le roman comme dans la pièce, donne une tonalité métaphysique à l'œuvre sans nier la dimension de réflexion politique dysphorique. Historiquement il peut être rapproché d'un certain Nikolaï Spechiniov que Dostoïevski fréquente dans les années 1845 jusqu'à son arrestation le 23 avril 1848. Il a la même beauté que son double romanesque et suscite la même fascination chez les êtres qui le fréquentaient que le personnage romanesque créé quelque vingt-cinq ans plus tard. Quand il rencontre Dostoïevski, il rentre de Suisse où Bakounine lui a confié un plan d'action pour son retour en Russie. Sa mission n'est pas de construire une société meilleure mais de détruire, de propager la terreur, l'athéisme. Il se sert du jeune auteur russe dans son action nihiliste. Celui-ci se sent piégé. Arban rapporte une conversation qu'il eu avec son médecin au cours de laquelle il confie : « *Désormais je suis avec lui et à lui. [...] Comprenez-vous que, désormais, j'ai mon Méphistophélès.* »<sup>818</sup> Par la genèse du personnage, on comprend qu'il soit un être dédoublé. On peut le rapprocher de Caligula tel que Dunwoodie l'appréhende dans son étude comparative :

---

<sup>818</sup> Dominique ARBAN, *Dostoïevski, op.cit.*, p.84

« Comme Ivan Karamazov, Kirilov ou le protagoniste du Rêve d'un homme ridicule ou du Sous-sol, Caligula est au seuil de la folie, en proie à un état anormal dont une des principales caractéristiques est le dédoublement qui – sans aller jusqu'à la mise en scène du Diable, comme ce fut le cas avec Ivan – fonctionne comme l'extériorisation dialoguée des idées qui habitent le personnage. »<sup>819</sup> Stavroguine est d'emblée présenté comme un être ambigu, à la fois lumineux et ténébreux, beau et inquiétant, porteur d'un terrible mystère. Dans le roman, le narrateur restitue la séduction du personnage : « C'était un jeune homme de vingt-cinq ans, extrêmement beau et qui, je l'avoue, me frappa dès le premier abord. » (Folio, 44) Mais, parallèlement, il se fait l'écho de rumeurs dévoilant un goût pour la débauche : « On apprend finalement par des voies détournées qu'il était rentré à Pétersbourg [...]. Il se cachait, semblait-il. [...] on découvrit qu'il vivait parmi des gens étranges, le rebut de la populace pétersbourgeoise : va-nu-pieds, petits fonctionnaires miséreux, militaires en retraite pratiquant plus ou moins honnêtement la mendicité et adonnés à l'ivrognerie [...]. » (Ibid.) Il évoque le personnage romanesque de Dorian Gray ou celui du Dr Jekyll et de Mr Hyde, et c'est en reprenant un poncif littéraire que Dostoïevski fait dire à son narrateur : « Bref, un très bel homme qui avait aussi quelque chose de repoussant. » (Folio, 43) Cependant, l'intertexte explicite utilisé par l'auteur russe et repris par Camus est celui du Prince Harry, personnage shakespearien que l'adaptateur classe en offrant à Stépan la possibilité de rappeler, pour répondre à une question de Varvara que le Prince Harry est celui que Shakespeare montre « se livrant à la débauche avec Falstaff ». (TRN, 933)

Pour introduire le personnage, Camus restitue une conversation entre Varvara et Stépan. L'un et l'autre, dans une scène répondant aux règles de l'exposition, brossent le portrait complexe du personnage et préparent son entrée en scène. L'optique choisie par Camus est bien sûr plus alerte. Allant plus vite à l'essentiel du fait des contraintes génériques, Stavroguine est, dès les premières répliques, présenté comme un être de débauche.

Cependant l'inquiétude maternelle oriente le jugement du spectateur vers plus de tendresse et plus de tolérance que le filtre d'un narrateur anonyme : « Oui, je suis inquiète, dit Varvara. Et vous savez très bien pourquoi. Tous ces bruits qui courent... Je ne puis y ajouter foi, mais cela me poursuit. La débauche, la violence, les duels, il insulte tout le monde, il fréquente la lie de la société ! » (TRN, 932) L'entrée en scène de Stavroguine est annoncée,

<sup>819</sup> DUNWOODIE, *Une Histoire ambivalente*, op.cit., p.200



non sans ironie dramaturgique, par Stépan qui prononce ces mots : « *voici l'aurore* ». (TRN, 941)

Stavroguine est un personnage sombre, opaque, crépusculaire. Il exemplifie la fin d'un monde, il est un personnage d'apocalypse. Dès son apparition, dans le roman et dans la pièce, il commet un acte qualifié par le narrateur du roman d'insolence incroyable, inouïe : « *C'étaient à la fois des gamineries et des vilénies que le jeune homme commettait, le diable sait pourquoi, sans aucun motif.* » (Folio, 47) Stavroguine en effet, lors d'une discussion avec quelques membres de l'aristocratie locale, entend l'un des doyens du club, Gaganov, affirmer qu'il ne se laissera pas mener par le bout du nez. Et le jeune homme de saisir l'honorable personnage justement par le bout du nez et de lui faire ainsi traverser la salle. La caractéristique de l'écriture romanesque de Dostoïevski consiste à livrer l'événement de façon quasi théâtrale. L'acte restitue la force du mystère, de l'absurde, de l'étrangeté du personnage et de la situation. Cependant il est rattaché à un filtre narratif moralisateur, l'acte est aussitôt qualifié de « *vilénie* ». En outre le narrateur se fait l'écho des jugements ultérieurs que l'entourage porta sur l'événement : le discours, narratif, devient alors polyphonique de façon diachronique quand le narrateur explique : « *On affirma plus tard qu'au moment même de "l'opération", Nicolai Vsévolodovitch avait l'air songeur, "comme s'il eût perdu la raison"* ». (Folio, 47) L'utilisation des guillemets signale la restitution de la voix d'autrui par le chroniqueur. Puis celui-ci s'éloigne encore davantage de l'événement dans le temps : « *Mais ce n'est que beaucoup plus tard qu'on se remémora ce détail et qu'on y réfléchit.* » (Ibid.) Quelques pages plus loin, le narrateur reproduit même au style direct une parole de Nicolai sur cet événement : « *J'ajouterai encore que lorsque, quatre ans plus tard, j'interrogeai prudemment Nicolai Vsévolodovitch sur l'incident du club, il me répondit en fronçant les sourcils : "Oui, je n'étais pas tout à fait bien portant alors."* » (Folio, 49)

Cet étrange tâtonnement vers la vérité caractérise le style romanesque de Dostoïevski ; il consiste à écrire comme on tisse une étoffe qui serait constituée de fils vocaliques d'origines multiples et de temps qui se superposent. Cette multiplicité de voix qui résonnent restitue une vérité impossible à cerner et à délimiter parce que multiple, changeante et soumise aux subjectivités. Camus choisit de reproduire cet acte en présence de Varvara et de Stépan – ce qui n'est pas le cas dans le roman – et de les faire réagir directement. Varvara énonce aussitôt un jugement quasi définitif. « *Oh ! mon Dieu, il est fou.* » (TRN, 945) et Stépan se montre

moralisateur : « *Je vous en prie, mon enfant. Vous avez un grand cœur, vous êtes instruit, bien élevé, et tout d'un coup vous nous apparaissez sous un jour énigmatique et dangereux.* » (TRN, 945)

L'adaptateur, par souci de clarté, utilise Stépan pour exposer le mystère Stavroguine, mais la recherche de clarté nuit à la dimension énigmatique. Le Stavroguine romanesque, tout en clair-obscur, né des multiples jugements d'autrui, d'actes incompréhensibles, de rumeurs diverses et de quelques jeux stylistiques du narrateur tel l'oxymore « (il) *souriait gaîment, méchamment.* » (Folio, 47) est bien plus riche que le personnage dramatique.

### ***La confession de Stavroguine***

Le mystère Stavroguine est longtemps resté insondable du fait de la disparition du chapitre *Chez Tikhone* dont *Le Messager russe* exigea la suppression et que la censure aurait d'ailleurs certainement interdit. Ce chapitre ne paraît qu'en 1923, après la révolution, sous le titre *La Confession de Stavroguine*. Cette exigence de l'éditeur perturbe énormément Dostoïevski qui met près d'un an à recomposer la suite du roman. La première adaptation des *Possédés*, celle de Némirovitch-Dantchenko, en 1913, on l'a déjà dit, est centrée sur le personnage de Stavroguine. Or l'adaptateur n'avait pas accès à ce chapitre capital pour la compréhension du personnage et de l'œuvre. Dans un article pour la *revue d'histoire du théâtre*, Nina Gourfinkel explique : « L'adaptateur (il s'agit de Némirovitch-Dantchenko) avait extrait du roman quinze scènes se rapportant à cette figure centrale. Mais il manquait la scène capitale : la confession de Stavroguine, conçue par Dostoïevski de manière à projeter la lumière sur ce héros énigmatique. Aussi, [...] le spectacle laissa le public sur sa faim. À la chute du rideau, l'énigme Stavroguine demeurait entière. »<sup>820</sup> Le thème du double, récurrent dans l'œuvre de Dostoïevski, apparaît dans *La Confession de Stavroguine*. Ce dernier confie à l'évêque Tikhone qu'il est victime « *d'étranges hallucinations* », qu'il voit parfois ou sent près de lui « *une sorte d'être méchant, railleurs et "raisonnable".* » (Folio, 712) Il insiste, répondant à la curiosité de l'évêque sur le fait que cet être lui paraît aussi concret qu'un être réel et qu'il peut être considéré par l'homme de foi comme le diable. Stavroguine présente ainsi des aspects qui caractériseront Ivan dans *Les Frères Karamazov*. Camus reprend mot

<sup>820</sup> « Les Possédés », *revue d'histoire du théâtre*, Éditions Michel Brient, Paris 1960-4, pp.339-340

pour mot les répliques de Stavroguine, ne modifiant pas le vocabulaire.<sup>821</sup> On retrouve les termes « *hallucinations* », « *être railleur, méchant, raisonnable* ». (TRN, 1066) En revanche Stavroguine, dans la pièce, semble plus enclin à identifier ce double au diable qu'il ne l'est dans le roman, où il est plus cynique et plus sceptique. « *Bêtises ridicules ! C'est moi-même sous différents aspects, voilà tout.* » (Folio, 712) Cependant, cette évocation du double reste lapidaire dans ce texte longtemps censuré : Stavroguine n'évoque pas ces hallucinations avec la précision que l'on trouvera dans d'autres œuvres analysées par Otto Rank, dans son essai sur le thème du double dans la littérature :<sup>822</sup> « la maîtrise [de Dostoïevski] se caractérise par la description absolument objective d'un état paranoïaque dont pas un trait n'est omis, mais aussi par l'action de l'entourage sur la folie de la victime. » Cette objectivité terrifiante est utilisée au profit de la confession de la faute caractérisée par une complexité de sentiments vils et contradictoires. Dans le roman, le narrateur rapproche le récit de la confession d'une œuvre inspirée par le diable. On retrouve donc, en filigrane, le thème du double personnifié par le diable, et qui aurait pu inspirer l'œuvre. Il insiste également sur la volonté de la victime d'expié sa faute et son désir d'être rédimé alors que la foi ne l'habite pas. Étrangement, il met aussi en évidence l'aspect négligé du manuscrit, l'écriture imparfaite et le style incohérent, comme si le mal qui s'est emparé de Stavroguine obscurcissait totalement son esprit par ailleurs élégant et cultivé.

Bakhtine dans *La Poétique de Dostoïevski* s'appuie essentiellement sur la confession de Stavroguine pour son analyse des *Possédés*. Il cite un extrait assez long de Léonide Grossman : « Tel est le système compositionnel, inhabituel et finement travaillé, de la "confession" de Stavroguine. L'auto-analyse exacerbée d'une conscience coupable et l'enregistrement impitoyable de ses moindres ramifications exigeaient, dans le ton même de la narration, un principe nouveau de lamellement du mot, de stratification du discours ordinairement uni et entier. On sent presque tout au long du récit le facteur de décomposition du style narratif harmonieux. Le thème de la confession, féroce analytique, d'un terrible pécheur, demandant à s'incarner dans une forme déchiquetée et comme se désintégrant continuellement. Le discours syntaxiquement achevé, fluide et équilibré, propre à la

---

<sup>821</sup> Il s'agit évidemment d'une étude comparative des traductions et il semble bien que Camus travaille à partir de la traduction de Boris de SCHLOEZER parue aux éditions Gallimard en 1955.

<sup>822</sup> *Don Juan. Une étude sur le double*, Denoël et Steele, 1932, cité par René GIRARD, *Critique dans un souterrain*, Le Livre de Poche, Biblio Essais, 1993, p.65

description littéraire, n'aurait pu correspondre à ce monde chaotique et terrifiant, à ce monde mouvant et angoissé d'une âme criminelle. Toute la monstruosité, l'horreur démesurée des souvenirs de Stavroguine nécessitaient le dérèglement du mot traditionnel. Le thème cauchemardesque voulait des procédés nouveaux, avec des phrases estropiées et irritantes. » Il ajoute que ce « frisson convulsif » qui traverse l'œuvre ne se retrouvera que dans « l'art européen moderne. »<sup>823</sup>

Tikhone, dans le roman, porte un jugement sur le style du manuscrit, ce qui l'a motivé et la façon dont il peut être perçu. Selon lui, Stavroguine s'y montre « *plus grossier* ». (Folio, 736) Il ajoute : « [...] *il me semble que vous haïssez déjà d'avance et que vous méprisez tous ceux qui liront ce qui est écrit là ; il semble que vous leur jetez un défi.* » (Fol, 737) et d'interroger Stavroguine : « *Vous n'avez pas eu honte de confesser votre crime ; pourquoi avez-vous honte de faire pénitence ?* » (Folio, 737) Il souligne le plaisir intense que le pécheur semble avoir trouvé dans sa confession : « *Vous avez l'air d'admirer votre psychologie et vous profitez des choses les plus insignifiantes pour étonner le lecteur par votre cynisme, qui peut-être n'existe même pas en vous.* » (Folio, 737)<sup>824</sup>

Il plonge encore plus profond dans l'âme de Stavroguine, et celles des hommes en général, quand il annonce que s'il est en mesure de supporter la haine de ceux qui auront lu le manuscrit, il ne supportera pas leur rire lui-même issu d'une transformation de la terreur. Ce rire provoquera chez Stavroguine, selon Tikhone, une haine qui le détruira. Toutes ces analyses sur le ton, le style du manuscrit, faites par le narrateur et par Tikhone, nous permettent une lecture avisée de la confession. Nous pouvons percevoir comment le style apparemment lapidaire de Stavroguine dévoile sa peur d'affronter l'autre, le lecteur. Bakhtine explique que Stavroguine semble tourner le dos à son lecteur : « Toutes les particularités syntaxiques [...] : la phrase hachée, le mot volontairement terne et cynique, etc., traduisent, en fait, la tendance essentielle de Stavroguine à supprimer de son mot, démonstrativement et avec provocation, tout accent vraiment personnel, à parler en se détournant de l'auditeur. »<sup>825</sup>

<sup>823</sup> Leonide GROSSMAN, *La Poétique de Dostoïevski*, p.162, cité par BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, Éditions du Seuil, Points Essais, 1990, pp.332-333

<sup>824</sup> Stavroguine est à cet égard proche de Jean-Baptiste Clamence.

<sup>825</sup> BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, op.cit., pp.336-337

Pourtant Stavroguine ne poursuit qu'une seule finalité qui teinte toutes ses phrases, c'est la reconnaissance d'autrui ; dont il ne peut se passer. Mais cet autrui, il ne peut non plus se passer de le mépriser.

Les contraintes liées à l'adaptation scénique supposent un allègement de ce chapitre pourtant capital. Camus restitue partiellement toute la dimension factuelle et néglige la part souterraine du jeune homme. Les faits semblent suspendus dans le vide. Ils ne sont pas rattachés à la confusion extrême des sentiments qui l'assaillent avant et après le moment fatal. Il ne permet aucune approche critique du style de la confession, ne s'attachant qu'à son contenu sémantique, au détriment de tout ce que le style révèle implicitement.

Ainsi, Camus établit des simplifications dans le contenu factuel. Il n'a pas rappelé le désir de mourir de Stavroguine et la transformation de l'impossibilité de se tuer en haine, l'émergence du désir de se tuer, puis la terreur quasi mystique qui s'empare de lui devant l'effroi lucide du désir meurtrier.<sup>826</sup> La lâcheté, l'effroi, la pulsion meurtrière, le désespoir obscurcissent soudain la conscience et substituent une mémoire précise des faits à la lucidité analytique désormais impossible. C'est dans ces instants extrêmes de conscience que la lucidité ne peut être que métaphysique, la vérité ne se dévoiler que sous la forme de visions : Stavroguine retrouve le thème de l'araignée : « *Je pris un livre, puis le rejetai et me mis à suivre, sur une feuille de géranium, les démarches d'une minuscule araignée rouge ; je m'oubliais pendant un instant. Mais je me souviens de tout aujourd'hui.* » (Folio, 727)

Camus ne conserve de ces affres existentielles que le sentiment de lâcheté qu'il qualifie d'« *infâme* » (TRN, 1071) fidèle au roman dans lequel Stavroguine s'exprime avec les mêmes mots ainsi que les conséquences existentielles de cet événement fatal : « *C'est alors que l'idée me vint – mais sans motif aucun – de gâcher ma vie de la façon la plus bête possible.* » (Folio, 729-730) trouve-t-on dans le roman alors que Camus, dans une formule plus saisissante et plus énigmatique, propre à restituer toute l'opacité étrange du personnage, fait dire à Nicolaï : « *J'ai mené une vie ironique.* » (TRN, 1072) Ainsi, l'écriture scénique semble simplifier le propos.

---

<sup>826</sup> Camus ne restitue que le désir de suicide lié à l'ennui. « *Je m'ennuyais terriblement. Tellement que j'aurais pu me pendre. [Si je] ne me suis pas pendu, c'est que j'espérais quelque chose, je ne savais quoi.* » (TRN, 1069) Cette réplique reprend avec fidélité l'expression même de Stavroguine dans la version romanesque. (Folio, 721)

Il est nécessaire également de considérer, comme le fait Bakhtine, que les mots employés sont le résultat de ce que Dostoïevski, dans sa préface de *Douce* a appelé « *le sténographe intérieur* ». <sup>827</sup> Les héros dostoïevskiens, dans leur forme romanesque, ne sont jamais figés, monologiques. Ils ne servent pas de support à la parole de l'auteur mais semblent avoir une vie personnelle qui s'exprime dans un discours spécifique. L'être vivant, explique Bakhtine, n'est jamais transformé en objet, jamais achevé. Cet inachèvement se perçoit dans une approche dialogique du discours.

Ce que Dostoïevski récuse, c'est le jugement définitif, péremptoire d'un être sur un autre être. Les héros sont dans l'erreur s'ils tentent de juger un acte ou un être. L'auteur est dans l'erreur s'il pose un personnage dont il connaît la vérité intime.

Ainsi Stavroguine, chez Tikhone, dénonce implicitement et désamorce l'inanité du jugement d'autrui quand il affirme, faussement péremptoire : « *Vous avez sûrement appris d'elle (il s'agit de sa mère) que j'étais fou* ». (Folio, 711) Par cette pseudo affirmation, il inclut le mot d'autrui dans son propre discours et instaure une maïeutique complexe qui problématise la vérité monolithique de l'être. Tikhone réplique par l'énoncé d'une parole également dialogique : « *Non, elle ne m'a pas parlé de vous tout à fait comme d'un fou. D'ailleurs, j'ai entendu parlé de cela ; mais par d'autres personnes.* » (Folio, 711)

Camus transforme cette inclusion de la parole d'autrui dans le discours de Stavroguine « *vous a-t-elle dit que j'étais fou ?* » (TRN, 1066) à travers laquelle on peut entendre un auto-jugement à quoi Tikhone ajoute platement, s'attachant encore une fois davantage au factuel : « *Non [...]. Mais elle m'a parlé d'un soufflet [...] et d'un duel* ». (Ibid.)

Stavroguine, dans le roman, refuse l'intrusion de Tikhone : « *Écoutez, je n'aime pas les psychologues et les espions, ceux d'entre eux, du moins qui veulent s'introduire dans mon âme.* » (Folio, 716) Nonobstant, cette méfiance est inutile car, comme l'explique Bakhtine, « *Tikhone l'aborde d'une manière profondément dialogique et comprend l'inachèvement essentiel de sa personnalité.* » <sup>828</sup> Cette approche dialogique de l'être disparaît presque totalement de la pièce qui n'accède que sporadiquement à cette multiplicité vocalique.

<sup>827</sup> DOSTOÏEVSKI, *Journal d'un écrivain*, op.cit., p.750

<sup>828</sup> BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, op.cit., p.105

**Nicolai et Jean-Baptiste**

Dans le roman et dans la pièce, Stavroguine confie à Tikhone un manuscrit qu'il a écrit. Il dévoile des zones d'ombre, montre un abandon de la pudeur, un désir de reconnaissance et de pardon. Dans le cas de Stavroguine, l'orgueil et l'athéisme confèrent à la confession une tonalité cynique et dysphorique. Le narrateur romanesque tente de cerner la complexité et la dimension paradoxale du récit de Stavroguine : « *Ce qui domine dans ce document, c'est le besoin terrible et sincère du châtement, le besoin de la croix, du supplice public. Mais cette soif de crucifiement torture un être qui n'a pas foi dans la croix.* » (Folio, 717)

Ces propos liminaires et programmatiques pourraient en effet tout aussi bien caractériser le projet de *La Chute*. Ce que la confession suppose d'introspection permet ainsi à Dunwoodie de rapprocher Stavroguine de Jean-Baptiste Clamence dont la voix poursuit les chemins erratiques d'une conscience lâche et orgueilleuse : « *Ce processus de remémoration complexe, écrit Dunwoodie, constitue l'essentiel du personnage de Clamence, qui répercute à sa façon l'idée de suicide avant de la rejeter.* » Clamence lui aussi est un personnage double mais l'auteur fictionnalise cette dualité par un discours dialogique. Cependant, comme les personnages dostoïevskiens, le juge-pénitent se regarde agir et mêle avec jouissance l'autosatisfaction et l'autodérision, l'orgueil et l'humilité, l'égoïsme et la générosité. Ainsi Clamence avoue : « *Je jouissais de ma propre nature bien que, pour nous apaiser mutuellement, nous fassions mine parfois de condamner ces plaisirs sous le nom d'égoïsme* ». (TRN, 1485-1486) Plus loin il ajoute : « *J'aimais aussi, ah, cela est plus difficile à dire, j'aimais faire l'aumône. Un grand chrétien de mes amis reconnaissait que le premier sentiment qu'on éprouve à voir un mendiant approcher de sa maison est désagréable. Eh bien moi, c'était pire, j'exultais.* » (TRN, 1486)

On peut rapprocher cette jouissance cynique de l'expression de « *vie ironique* » choisie par Camus pour désigner la façon dont Stavroguine se définit lui-même. Non seulement les valeurs s'inversent mais elles s'emmêlent et se brouillent. On ne peut pas dire que le bien se transforme en mal ni le mal en bien mais la jouissance liée à une action jugée bonne contient en germe un mal constitutif de la lucidité de l'homme qui choisit le bien et en jouit laissant ainsi, avec délices, le mal contaminer le bien.

De même, la perfection ou l'innocence favorisent, dans l'être complexe mis en voix par le *Confiteor*, le désir de meurtre. Clamence raconte l'histoire d'un industriel « *qui avait une femme parfaite, admirée de tous, et qu'il trompait pourtant. [...] Plus sa femme montrait de perfections, plus il enrageait. À la fin, son tort lui devint insupportable. Il la tua.* » (TRN, 1485) Le désir de meurtre effleure la conscience du Stavroguine de Dostoïevski et il semble proche de cette insupportable confrontation entre l'imperfection, la vilénie, la lâcheté, la faute et l'innocence russe. Il est difficile de restituer ces tensions extrêmes dans des schémas sommaires.

Le déroulement des pensées dans l'âme de Stavroguine, la veille du jour fatal, nous dévoile tout d'abord l'incapacité de se tuer par peur et par lâcheté puis, conséquemment, le désir de tuer l'enfant, la jouissance et le dégoût liés au crime mais aussi au souvenir d'un acte de tendresse sensuelle à l'égard de Nicolaï exprimé par l'enfant docile, la peur, l'effroi face à la conscience de la faute insupportable, cette même peur chassant « *la haine et même tout désir de vengeance* ». (Folio, 724) La faute alourdit et obscurcit sa conscience, mais la possibilité de mettre fin à ses jours est écartée au moment où il considère le regard d'autrui sur cet acte et l'impossibilité pour lui de jouir de ce spectacle. Stavroguine, dans le roman, prend également en considération le regard des autres sur son propre suicide mais, par souci de vérité, il confie à Daria dans une lettre qui précède de peu son suicide : « *Je sais que je devrais me tuer, disparaître de la surface de la Terre comme un insecte répugnant. Mais j'ai peur du suicide, car j'ai peur de montrer de la grandeur d'âme. Je sais que ce ne sera qu'un mensonge de plus, le dernier mensonge d'une longue série.* » (Folio, 705)

Clamence, lui, se montre plus cynique. Dans un discours paradoxalement logique, il affirme que « [...] *s'il y avait une seule certitude que l'on puisse jouir du spectacle, cela vaudrait la peine de leur prouver ce qu'ils ne veulent pas croire, et de les étonner. [...] Pour cesser d'être douteux, il faut cesser d'être, tout bellement.* » (TRN, 1513) Il montre là un goût du panache et du jeu de mot en utilisant la paronomase « *bellement* » qui l'éloigne du prince russe.

Cependant la nature de la faute chez les deux hommes n'est pas comparable. Stavroguine ne peut obtenir ni pardon ni rédemption. Il est, à l'instar de Don Juan, l'être de tous les possibles : il a violé la petite fille, il a épousé une infirme folle, il a été humilié publiquement par Chatov et n'a pas réagi, il a participé, aux côtés de Verkhovenski, à la



destruction d'une société, il a épousé la foi orthodoxe en la niant dans le même temps. Il est, comme Clamence, attiré par la volupté suprême qui est celle de la déchéance et de l'impossible rachat. Il meurt dans un pays qui n'est pas le sien, dans cette Suisse où les Nihilistes ont fomenté leurs projets de dévastation, il meurt sans patrie, sans racines, sans foi et sans possible résurrection. On comprend que cet être ait pu fasciner Camus car il est l'incarnation de la faillite du « *tout est possible* ». Si Dostoïevski dénie toute identité à son héros à la fin du roman en le dénommant « *le citoyen d'Uri* », Camus oblitère cette paraphrase qui précipite Stavroguine, non pas dans le gouffre des enfers, mais dans le néant.

Stavroguine est un personnage vers lequel convergent les aspirations et les discours des principaux personnages masculins de l'œuvre. Il est celui qui libère la parole d'autrui et lui confère une couleur particulière par contagion avec les zones d'obscurité vacuité dans lesquelles il évolue. Il est le catalyseur de conflits intérieurs et permet à d'autres de placer leur voix au plus profond d'eux-mêmes, même si ce point ne coïncide pas forcément avec la vérité ou l'authenticité. Dostoïevski explore la sédimentation des âmes torturées et plonge dans la complexité, la perversité ou la bonté de chacun des personnages liés à Stavroguine. Ainsi permet-il à Verkhovensky, comme on l'a vu, d'accéder à un discours délirant, meurtrier, cynique et nihiliste. *A contrario*, il permet à Chatov d'exprimer, par une violence silencieuse tout d'abord – il le frappe publiquement –<sup>829</sup> puis par la parole, son attachement excessif. Dans le roman, Chatov justifie auprès de Stavroguine son acte de violence : « *Si je vous ai frappé, c'est parce que vous avez joué un trop grand rôle dans ma vie.* » (Folio, 254) alors que Camus laisse l'événement inexplicé. (TRN, 254)

Or, cette justification est une amorce du sujet essentiel de l'entretien entre les deux hommes. Chatov rappelle, avec une fougue délirante soulignée par le narrateur dans le roman, les discours que tenait Stavroguine à l'étranger – en Suisse – deux ans auparavant. Ses propos étaient très largement slavophiles et semblaient empreints d'une foi authentique. Or, dans le même temps, il développait auprès de Kirilov un raisonnement nihiliste : « *Vous versiez le mensonge et la négation dans son cœur, vous précipitez sa raison dans la folie.* » lui dit Chatov. (Folio, 263 ; TRN, 1008) On apprend donc que Stavroguine est une sorte de demiurge, un créateur, un maître à penser. Il est le père putatif de Chatov et de Kirilov. Il est

---

<sup>829</sup> Ce passage se situe à la fin de la première partie de la pièce, (TRN, 1004) à la fin de la première partie dans le roman également, au chapitre V intitulé « Le serpent subtil ». (Folio, 216)

le marionnettiste qui joue avec la vie en modelant ses personnages, en les agitant, par ennui, pour se distraire d'un mal profond, infini. Il a fait naître la foi dans le cœur de Chatov, l'absurde dans celui de Kirilov. Quand Chatov, se sentant trompé, demande comment de telles contradictions sont possibles, la réponse de Stavroguine diffère dans l'une et l'autre version. Dostoïevski fait dire à Nicolaï : « *Votre supposition que les conversations que j'ai eues avec lui ont eu lieu à la même époque que notre entretien, cette supposition est à peu près exacte ; mais qu'est-ce que cela prouve ? Je le répète : je ne vous ai trompé ni l'un ni l'autre.* » (Folio, 263) Cette réponse suppose qu'une conception figée d'une vérité unique est un leurre, une illusion, une tromperie. La vérité est multiple et l'attrait qu'exerce le roman dostoïevskien réside justement dans cet inachèvement de l'être et dans le caractère labile de toute vérité. Quand Stavroguine dit : « *Je ne vous ai trompé ni l'un ni l'autre* », il affirme la coexistence de deux positions philosophiques antinomiques.

Bakhtine définit ainsi le statut de « *l'idée* » chez l'auteur russe : « *La représentation artistique de l'idée n'est possible qu'au-delà de l'affirmation et de la réfutation, sans pour autant qu'on la réduise à une réaction psychologique personnelle dépourvue de signification directe. Et un tel statut de l'idée est incompatible avec le monde monologique, car il en contredirait les principes les plus fondamentaux ; ceux-ci dépassent d'ailleurs la seule création artistique ; ils sont à la base de toute culture idéologique des temps modernes.* »<sup>830</sup> Un peu plus loin, le critique russe explique que la relation de maître à élève n'est possible que dans « *la doctrine idéaliste qui repose sur les principes du monologisme idéologique.* »<sup>831</sup> Dostoïevski ruine la relation maître-valet en dédoublant paradoxalement la figure du maître qui n'est plus porteur d'une vérité mais tient, au contraire, des discours divergents et contradictoires. Stavroguine accède ainsi à ce que Bakhtine appelle « *l'homme dans l'homme* »,<sup>832</sup> c'est-à-dire « *l'homme inachevé, sans solution.* »<sup>833</sup> La réponse de Stavroguine chez Camus semble davantage liée à la personnalité de l'auteur qu'à la restitution d'une vérité plurielle. Il fait dire à Stavroguine : « *J'essayais sans doute, dans les deux cas, de me persuader moi-même.* » (TRN, 1008) Cela suppose une recherche nostalgique d'une vérité unique. De la relation entre Stavroguine et Chatov, Camus restitue l'attachement passionnel du

<sup>830</sup> BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski, op.cit.*, pp.127-128

<sup>831</sup> *Ibid.* p.128

<sup>832</sup> *Ibid.* p.134

<sup>833</sup> *Ibid.*

Slavophile au prince nihiliste : « *Je ne puis vous arracher de mon cœur, Nicolas Stavroguine. Je baiserais la trace de vos pieds quand vous serez sorti.* » (TRN, 1011) Même s'il pose la relation dans sa complexité, il privilégie le factuel et le thématique et s'approprie, en généralisant le propos, l'un des aspects de la slavophilie, l'attachement à la terre russe : « *Seuls les hommes qui ont une racine dans une terre peuvent aider, et croire, et construire. Les autres détruisent.* » (TRN, 1011) dit Chatov dans la pièce. Ces quelques mots ont des accents camusiens, tant du point de vue du sens que du style. En outre Camus ne peut pas, en écrivant ceci, ne pas penser à sa situation personnelle d'exilé ainsi qu'à la guerre d'Algérie.

Ainsi la personnalité complexe de Stavroguine, l'opacité de ses actions, les contradictions de ses discours suscitent la fascination auprès des autres personnages et du lecteur. Il joue également un rôle essentiel auprès des héroïnes féminines de l'œuvre. Stavroguine est aimé de Lisa, de Dora et de Maria. Il a épousé secrètement cette dernière, folle, boiteuse, sœur d'un ivrogne. Il éveille chez les femmes, malgré sa sombre et inquiétante opacité une attirance très grande. Il est également chez elles le catalyseur d'une libération de la parole – ou de l'action dans certains cas.

### **Variations féminines**

Les femmes proposent, dans le roman et dans la pièce, un contre-chant. Leur voix est davantage située dans l'intime que dans le politique. Comme chez certains personnages marivaldiens, il semble qu'elles parlent plus « vrai ». Peut-être sont-elles porteuses du seul espoir qui peut être dégagé de l'œuvre. Elles indiquent, comme c'est très souvent le cas chez Camus, la voix du cœur et du corps refusant celle d'une intelligence désincarnée porteuse de mort. Gide avait bien vu – et on sait l'importance qu'a eu la lecture du *Dostoïevski* de Gide pour Camus – la conception très négative de l'intellect chez l'auteur russe : « *Je distingue dans les personnages de ses romans trois couches, trois régions : une région intellectuelle étrangère à l'âme et d'où pourtant émanent les pires tentations. C'est là qu'habite, selon Dostoïevski, l'élément perfide, l'élément démoniaque. [...] la seconde couche, qui est la région des passions, région dévastée par des tourbillons orageux [...]. Il y a même une région plus profonde, que ne trouble pas la passion. C'est cette région que nous permet d'atteindre avec Raskolnikoff cette résurrection (et je donne à ce mot le sens que lui donne Tolstoï), cette*

"seconde naissance", comme disait le Christ. C'est la région où vit Muichkine. »<sup>834</sup> Les femmes dostoïevskiennes ignorent la région démoniaque de l'intellect désincarné.

C'est aussi le cas, nous l'avons vu, des modèles féminins dans l'œuvre de Camus : Marie, Dora, Victoria, Pilar chantent toutes les attraits du présent, la tentation d'un bonheur simple et immédiat, loin des affres idéologiques d'une politique sans éthique. Leur accès à l'une des vérités de l'être est plus proche de la région du cœur. Lisa est une de ces jeunes filles dostoïevskiennes, pleine d'énergie et d'exigences, dont le caractère volcanique semble pouvoir vaincre tous les obstacles. Pourtant elles ne sont pas exemptes de faiblesses, elles sont fragiles nerveusement et émotionnellement. Elles correspondent, dans la nomenclature gidienne, à la deuxième région, celle de la passion.

Lisa est le double antinomique de Dacha qui incarne un amour désincarné, généreux et apaisé. C'est avec condescendance qu'elle évoque la jeune protégée de Varvara : « *C'est un ange. Je voudrais qu'elle soit heureuse.* » (TRN, 956) ou avec mépris : « *Je ne veux pas être une sœur de charité pour vous. Adressez-vous à Dacha : c'est un chien qui vous suivra partout.* » (TRN, 1090) Sa volonté de pouvoir, son désir de maîtriser les événements se révèlent dans le temps de parole qui lui est octroyé, tant dans le roman que dans la pièce. Dès sa première apparition, au deuxième tableau, elle donne l'impression de noyer ses interlocuteurs dans un flot de paroles vaines, mondaines, inutiles et creuses : elle présente un ami qui ne dit mot, retrouve avec ravissement son vieux maître Stépan, lui pose mille questions sans jamais laisser le temps à ce dernier de répondre. Enfin, on comprend peu à peu que cette ivresse logorrhéique dissimule une stratégie désespérée pour parvenir à s'introduire chez Chatov où elle pourra avoir des informations sur la mystérieuse Maria et sur les liens qui l'unissent à Stavroguine. Auprès de ce dernier, elle provoque l'expression du désir de salut par l'amour, le don de soi et la confiance. (TRN, 1088) Au petit matin, après qu'elle s'est donnée à lui, qu'elle a fait naître chez cet être torturé un espoir de rachat, elle le refuse et exprime sa volonté de le quitter.

Face à cette femme qui désire à la fois se perdre dans cet amour fou et vivre à Moscou la vie d'une bourgeoise bien installée, Stavroguine retrouve le ton cynique de l'homme désabusé et désespéré. Craignant d'avoir entraîné involontairement la mort de Maria, Lisa se

<sup>834</sup> André GIDE, *Dostoïevski*, Gallimard, Idées, 1981, pp.131-132 Ces trois régions peuvent être aisément exemplifiées par les trois figures des frères Karamazov : dans la première habite Ivan, dans la deuxième Dimitri et dans la troisième Aliocha.

rend sur les lieux du crime où le peuple, devenu fou et haineux, se venge sur elle de toutes les humiliations et de toutes les souffrances subies par une lapidation à mort.

Dacha, en revanche, est toujours soumise et effacée, jamais opposante, offerte à la volonté de ses protecteurs, par respect, par faiblesse ou par la force d'une foi totale. Elle accepte d'épouser Stépan pour obtempérer à la volonté tyrannique de Varvara. Elle accepte de suivre Stavroguine. Pourtant, elle n'est pas dénuée d'une détermination simple qui s'exprime par des phrases brèves, au futur simple : « *Je le ferai.* », « *Je viendrai.* », « *Je vous suivrai.* » (TRN, 1113) Elle donne à l'aveu terrifiant de vacuité existentielle de Stavroguine une interprétation positive en traduisant le vide en promesse de foi. C'est alors que Stavroguine, après s'être livré, après avoir avoué qu'il se sentait aussi incapable d'aimer que de haïr, se ferme à nouveau dans un silence qui ne laisse de place qu'à un étrange petit rire, prémices de l'acte fatal qui clôt l'action : il se pend.

Dans le roman, les deux personnages ne se rencontrent pas. Stavroguine a déjà acheté une maison dans cette Suisse éloignée, dans une contrée qu'il qualifie de lugubre. Il est devenu « *citoyen du canton d'Uri* » (Folio, 703) et avoue une étrangeté au monde proche par certains points de celle que Meursault éprouve : « *Je n'espère rien d'Uri, je pars, tout simplement. Je n'ai pas choisi exprès ce morne endroit. Je n'ai aucun lien avec la Russie : tout m'est étranger ici, comme partout du reste. Il est vrai que je n'aimais pas y vivre, moins encore qu'ailleurs. Mais même en Russie, j'étais incapable de rien haïr.* » (Folio, 703) Et d'avouer à Dacha cette ambivalence constitutive de son être, déchirante et destructrice : « *Maintenant comme toujours je puis avoir le désir de faire une bonne action et j'y trouve du plaisir ; et à côté de cela j'ai envie de commettre une mauvaise action et j'y goûte le même plaisir.* » (Folio, 704)

Dacha, à la différence de Lisa, se montre très peu loquace. Son temps de parole est très faible dans la pièce. Sa voix semble monocorde. Sa foi sans faille lui permet d'accepter son destin, même si cela suppose d'accepter la volonté d'autrui car elle semble ne jamais perdre une vérité intérieure dictée par une instance supérieure, sacrée, inaudible au commun des mortels. En ce sens, elle peut apparaître comme le double féminin de Tikhone, tentant, par la force d'un amour compassionnel, de sauver Stavroguine du mal. C'est d'ailleurs elle qui conseille à Stavroguine de se rendre auprès du saint homme au moment où il lui laisse entendre sa pulsion meurtrière. (TRN, 1035) Une empathie christique permet à Dacha, comme

à Tikhone, une écoute généreuse et une intuition clairvoyante. Ce dernier semble évoluer dans des sphères supérieures, éthérées : « *Je vois, je vois clairement que vous n'avez jamais été aussi près d'un nouveau crime, encore plus atroce que l'autre [...]. Un jour, une heure avant ce grand sacrifice, tu chercheras une issue dans un nouveau crime et tu ne l'accompliras que pour éviter la publication de ces feuillets.* » (TRN, 1076) Ce crime est celui de sa femme Maria, la boiteuse qui, elle aussi, a des visions.

Maria, la folle, la contrefaite est porteuse d'une parole décalée, marginale et, en même temps parfaitement ajustée à la situation et à l'interlocuteur. Avec Chatov, elle incarne la compassion, elle dénonce l'omniprésence du mensonge et chante l'amour universel à travers l'apologie de la nature identifiée à la vierge. Elle appuie son verbe sur une parole à consonance christique : « *Tu te souviens de ce qui est écrit, Chatouchka ? "Quand tu auras abreuvé la terre de tes larmes, jusqu'à une profondeur d'un pied, alors tu te réjouiras de tout.* » (TRN, 968) Gide cite et commente ce passage en amorçant sa réflexion sur l'idée de l'homme-Dieu incarnée par Kirilov. Il explique la différence entre Nietzsche et Dostoïevski, le premier proposant « *une affirmation de soi* », le deuxième « *une résignation* ». Nietzsche prévoit « *un apogée* », Dostoïevski « *une faillite* » qui entraîne une valorisation de la souffrance comme chemin rédempteur.

À partir de l'anecdote d'un soldat des tranchées qui regrette que les soldats ne sachent offrir leurs souffrances, il introduit le propos de Maria, dans une traduction différente : « *Quand tu abreuveras la terre de tes larmes, quand tu en feras présent, ta tristesse s'évanouira aussitôt et tu seras consolé.* » Il poursuit en rapprochant cette pensée de la résignation totale et douce de Pascal.<sup>835</sup> Il ajoute : « *Cet état de joie que nous retrouvons dans Dostoïevski, n'est-ce pas celui-là même que nous propose l'Évangile ; cet état dans lequel nous permet d'entrer ce que le Christ appelait la nouvelle naissance ; [...] Le premier effet de cette nouvelle naissance, c'est de ramener l'homme à l'état premier de l'enfance : "Vous n'entrerez pas dans le royaume de Dieu, si vous ne devenez semblables à des enfants."* »

Maria est la sœur d'Aliocha et de Muichkine. Son implication totale dans le présent lui permet d'accéder à une forme d'éternité.<sup>836</sup> Dans l'univers chrétien, les enfants et les simples

<sup>835</sup> « Joie ! joie ! pleurs de joie. », cité par GIDE, DOSTOÏEVSKI, *op.cit.*, p.171

<sup>836</sup> C'est aussi le cas de Kirilov qui affirme ne pas croire « *à la vie future éternelle. Mais à la vie éternelle ici-même.* » et d'ajouter : « *Oui. Certains instants. Une joie qui, si elle durait plus de cinq secondes, on mourrait.* » (TRN, 1002-1003) Cette revendication de la force du présent est un souci permanent chez Camus, tant dans l'intime – ce qui apparaît dans le lyrique – que dans le politique.

d'esprit sont proches de la parole de Dieu, parole délivrée également par le truchement des rêves, à l'instar de ce qui arrive aux prophètes et aux saints dans la Bible.

Face à Stavroguine, le prince de ses rêves, elle désire s'agenouiller, évoquant ainsi l'attitude de Muichkine devant Nastassia Philipovna. Ces mouvements compassionnels sont favorisés par une empathie surnaturelle. Ces êtres décryptent le futur inscrit dans le réel. Quand Muichkine voit le portrait de Nastassia, il pousse un cri et prédit, innocemment, le meurtre de la jeune femme par Rogojine. Maria, quant à elle, à l'instar de Tikhone, voit sous la forme d'une hallucination le meurtre dont elle va être victime. Elle distingue un couteau dans la main de Stavroguine venu lui rendre visite, elle raconte un rêve dans lequel celui-ci se transforme en assassin. Elle lit dans l'intimité obscure de son interlocuteur et retranscrit, à voix haute, le désir de meurtre de Stavroguine, désir qui se concrétisera par le truchement de Fedka, le forçat évadé. Après une étrange scène au cours de laquelle Stavroguine, jetant l'argent à la figure du forçat, lui donne son accord implicite pour accomplir le crime, le narrateur, dans un souci de clarification, explique aux spectateurs le malentendu latent : *« Celui qui tue, ou laisse tuer, celui-là souvent veut mourir. Il est le compagnon de la mort. Peut-être est-ce cela que voulait dire le rire de Stavroguine. Mais il n'est pas sûr que Fedka l'ait compris ainsi. »* (TRN, 1026)

Par ce commentaire, Camus s'éloigne de ce tragique mécanisme de l'âme humaine que Dostoïevski ne cesse d'explorer, notamment dans *Les Frères Karamazov*. Le désir de meurtre équivaut au meurtre. Ivan se sait coupable du meurtre de son père même si c'est Smerdiakov qui a commis l'assassinat. Stavroguine est responsable du meurtre de Maria, même si c'est Fedka qui a égorgé la jeune femme et mis le feu à sa maison. C'est d'ailleurs ce que, dans le roman, il avoue à Dacha, sous la forme d'une lettre conclusive où il lui demande de le rejoindre en Suisse et avoue son incapacité d'aimer et de haïr. En revanche, Camus oblitère cette revendication de culpabilité au cours de l'entrevue finale entre les deux personnages, dans le vingt-deuxième et dernier tableau. (TRN, 1112-1114) Camus semble céder à la tentation d'atténuer la responsabilité de Stavroguine dans le meurtre de Maria. La réflexion sur l'absurde vacuité existentielle menant au suicide semble l'emporter sur l'intérêt porté au sentiment de culpabilité.

Ainsi ce sont les femmes qui offrent à Stavroguine la possibilité de parler, d'exprimer des désirs, des craintes, des contradictions, des refus, des dénégations, des affirmations, des

questionnements sans attente de réponse. Elles lui permettent, par leurs paroles, leurs actions ou leurs silences, de faire résonner chez lui la tentation du pardon, de la paix intérieure et de la réconciliation. Les voix féminines convergent, pour l'essentiel, vers Stavroguine.<sup>837</sup> Cette confluence des voix féminines vers l'être le plus sombre de l'œuvre apporte un éclairage nouveau sur le cœur du héros et met en résonance les aspirations du cœur et le nihilisme cynique.

Si Lisa est la tentation du salut par la perte de soi dans la passion par le rachat dans l'amour, Dacha la bonté incarnée est une figure féminine du christ. Quant à Maria, sa voix fascinante et terrifiante devient cri ou épiphanie et s'éteint dans le silence de la mort.

### Une aporie générique ?

Adapter un roman de Dostoïevski au théâtre n'est pas une hérésie même si c'est toujours une gageure. Le 20 janvier 1872, l'auteur russe met en garde la princesse Obolenski lorsqu'il prend connaissance de son projet d'adapter *Crime et Châtiment* au théâtre :<sup>838</sup> « [...] j'ai pour règle de ne jamais m'opposer aux tentatives de ce genre ; toutefois, je me dois de vous signaler qu'elles ne réussissent presque jamais entièrement. Il est un secret de l'art qui veut qu'une forme épique ne puisse trouver son équivalent dans une forme dramatique. Je pense même que les différentes formes artistiques impliquent des séries de pensées poétiques spécifiques, de sorte que jamais aucune pensée ne pourrait être exprimée dans une forme qui ne fut adéquate. Ce serait tout autre chose si vous refondiez et changiez le roman de fond en comble, n'en conservant qu'un des épisodes pour le transformer en drame, ou que, vous inspirant de la pensée initiale, vous modifiez entièrement le sujet. »<sup>839</sup>

Camus n'a pas conservé une idée originale à partir de laquelle il aurait créé une œuvre authentique. Il n'a pas non plus privilégié un aspect du roman – même si de nombreux éléments de la diégèse sont oblitérés. La quasi-totalité des personnages est restituée, à l'exception du gouverneur et de sa femme. Stavroguine est central dans la pièce comme dans

<sup>837</sup> Chatov est également un interlocuteur intéressant, notamment pour Maria avec laquelle il partage l'amour de Dieu et du peuple, l'humilité et la bonté, Kirilov est inaccessible, solitaire sur le chemin qui le conduit vers une mort lucide, Verkhovensky n'est qu'un stratège qui utilise les hommes et les femmes pour parvenir à ces fins, c'est-à-dire déstabiliser totalement le microcosme local puis la société russe et peut-être même le monde entier.

<sup>838</sup> Finalement l'adaptation ne fut pas réalisée. Ce n'est qu'en 1899 que *Crime et Châtiment* parut sur une scène pétersbourgeoise. À Paris, Paul Mounet jouait le rôle de Raskolnikov à l'Odéon, dès 1888.

<sup>839</sup> Cité par Nina GOURFINKEL, « *Les Possédés* », in *revue d'histoire du théâtre*, op.cit., pp.338-339



le roman. Kirilov est déterminant pour Camus dans la mesure où il illustre le suicide logique déjà abordé dans *Le Mythe de Sisyphe*. Verkhovensky surtout permet à l'adaptateur d'exposer une position politique qui consiste à regretter l'émergence et l'épanouissement du nihilisme né de la mort de Dieu et à mettre en évidence – de façon didactique – les méfaits de ce nihilisme et son évolution vers le cynisme politique. Les idéologies dénoncées dans *L'Homme révolté* se trouvent ici incarnées dans les différents membres du comité clandestin dirigé par Pierre. Camus ne saurait se contenter d'une approche conceptuelle. Il donne un corps et une voix à des personnages déjà présents dans l'œuvre philosophique.<sup>840</sup>

Ainsi une grande partie du contenu de l'œuvre romanesque est restituée par l'adaptateur : les intrigues amoureuses, la foi, l'athéisme, l'orgueil, l'humilité, tout se côtoie et s'imbrique. Les mondaines, Varvara Petrovna Stavroguine, Prascovie Drozdov, côtoient les Nihilistes, les Occidentalistes et les Slavophiles. L'interrogation existentielle, la question de la foi, la place dans la société, l'éthique, le doute, tout est mis en scène, incarné, dialogisé.

Pourtant, comme l'analyse Grossman,<sup>841</sup> même si le dialogue chez Dostoïevski « *a une forme dramatique (théâtrale), et tout mise en dialogue [a] une nécessaire dramatisation* », <sup>842</sup> il n'en demeure pas moins que la dramatisation altère la forme et le sens. Il ajoute : « [...] *le dialogue dramatique au théâtre se trouve toujours emprisonné dans un cadre rigide et immuable [...], les personnages se rejoignent en dialoguant dans la vision unique de l'auteur, du metteur en scène, du spectateur, sur un fond net et homogène. La conception d'une action dramatique apportant une solution à toutes les oppositions dialogiques est elle-même totalement monologique.* » <sup>843</sup>

Ainsi la construction dramatique suppose que la diversité soit soumise à une vérité supérieure qui détermine les actions. Il s'agissait, dans les tragédies antiques, d'une fatalité déterminée par la volonté divine. Dans les temps modernes, cette fatalité peut être inscrite dans une certaine conception de l'Histoire. Dostoïevski ne nous délivre aucun message si ce n'est la faillite des idéologies nihilistes. Il ne propose pas la voie de la foi, de la générosité humble, du renoncement. Personne ne sort vainqueur de cette lutte des corps, de ces affres existentielles ; aucun des personnages n'est exempt de faiblesses, de carences, de ridicule. Le

---

<sup>840</sup> Notons que, même dans le cadre de l'exposé théorique, Camus scande sa réflexion avec des citations d'auteurs, de penseurs, d'idéologues, de politiciens dont il fait entendre la voix au discours direct.

<sup>841</sup> Cité par BAKHTINE, *op.cit.*

<sup>842</sup> *Ibid.* p.49

<sup>843</sup> *Ibid.* pp.49-50

---

désir du lecteur d'accréditer le choix ou l'attitude de tel ou tel personnage est rendu impossible par les imbrications des niveaux de discours, par l'ironie latente qui transforme chaque être en pantin disloqué, en fantoche grotesque.

Camus conserve un narrateur – ce qui peut être considéré comme une licence générique – mais celui-ci a un rôle plus didactique qu'implicitement critique. Loin de brouiller les pistes, il tente d'éclairer le spectateur. Mais pourquoi éclairer un monde de ténèbres ? N'y a-t-il pas là une contradiction rédhibitoire ? Comment réduire, simplifier, organiser, commenter, éclairer une œuvre dont la finalité principale est de donner à voir un monde de totale confusion ? Bien sûr Camus trouve du plaisir et de la cohérence du point de vue de son œuvre à donner vie à ces personnages qu'il côtoie depuis sa jeunesse mais Dostoïevski a certainement raison quand il dit à la princesse Obolenski qu'il est toujours intéressant de tenter des adaptations théâtrales mais que ces entreprises sont presque toujours un échec tant il est vrai que la vérité d'une œuvre ne tient pas à son contenu mais à sa forme.

## ÉPOPÉE ET MÉNIPPÉE

### ***Entre "grand style" et nihilisme***

L'ambivalence entre le désir de clarté et la vérité de l'obscurité ne s'actualise pas seulement dans la dramatisation de l'univers romanesque dostoïevskien mais également dans une tension paradoxale entre l'épique et le ménippéen, une contradiction peut-être aporétique entre un élan vers la parole qui construit, éclaire, instruit, rassure et celle qui explore, avec jubilation ou cynisme, plaisir ou effroi, l'homme dans sa réalité incarnée et sa précarité irrémédiable. L'art est-il un désir d'éternité – et donc une négation du temps – ou un appel vers un présent comme seule vérité jamais définitive ni ultime mais relative, fragile, labile.

Claudio Magris écrit un ouvrage sur la littérature moderne, *L'Anneau de Clarisse*, et propose comme sous-titre *Grand style et nihilisme dans la littérature moderne*. Cette alternative illustre la double tentation camusienne de l'épique et du ménippéen, l'héritage paradoxal de Tolstoï et de Dostoïevski. Cette double postulation contradictoire est une nouvelle figure de la tension entre l'apollinien et le dionysiaque. Le grand style est à l'épopée et à l'apollinien ce que le nihilisme est à la ménippée et au dionysiaque. Cela suppose

quelques éclaircissements, mais il semble bien que ces oppositions présentent des zones d'intersection.

Le grand style est pour Magris le style de la totalité. C'est d'ailleurs le titre qu'il donne à l'introduction de l'ouvrage. Il emprunte l'expression « grand style » à Nietzsche dont il cite les propos apparemment paradoxaux : « Dans un fragment de 1888, Nietzsche définit le grand style – "l'extrême pointe de l'évolution" – par des termes tels que volonté victorieuse, coordination intensifiée, harmonisation de toutes les fortes convoitises, poussées s'exerçant immanquablement à la verticale, simplification logique et géométrique, force organisatrice. Face à ce grand style, la position de Nietzsche est contradictoire. Il le célèbre en tant qu'expression de force, capacité de commander et de vouloir, de "maîtriser le chaos que l'on est". Par ailleurs [...], dans le même fragment, Nietzsche exalte la musique, l'art qu'il considère comme dionysiaque et donc suprême, en tant qu'antithèse de la compacité apollinienne du grand style et de son effort pour imposer une unité à l'anarchie des atomes. Si le grand style est l'expression de la volonté de puissance qui tend à unifier le monde, la dislocation et la prolifération chaotiques des détails affirment elles aussi, dans la désagrégation de tout ordre, une volonté de puissance. »<sup>844</sup>

Pourtant le paradoxe n'est pas aporétique. Il est même fécond puisqu'il permet l'émergence et l'épanouissement de la tragédie – c'est du moins la thèse nietzschéenne développée dans *La Naissance de la tragédie* : l'ordre apollinien, l'attrait pour la beauté formelle et statique alliés à la fougue houleuse et sauvage du dionysiaque ont donné naissance aux grandes tragédies de l'Antiquité.

Grand style et épopée ont des points de convergence dans la mesure où, de part et d'autre, l'unité de ton, l'éloge de l'ordre, l'unité du sujet, la cohérence de la communauté sont des valeurs fondatrices et non problématisées.<sup>845</sup> Pourtant ces deux voies créatrices divergent dans l'approche du sens. Si le grand style contribue à fonder le sens, l'épopée se contente de le révéler. Dans l'épopée, le sens préexiste. Il résulte de la façon dont l'homme conduit son destin, affronte le mal et les obstacles, poursuit son parcours erratique vers une finalité unifiée et unifiante. Le poète a pour finalité de le restituer et non de le créer par son œuvre car, si

---

<sup>844</sup> Claudio MAGRIS, *L'Anneau de Clarisse, Grand style et nihilisme dans la littérature moderne*, L'esprit des Péninsules, 2003, p.14

<sup>845</sup> L'unité du "je" et la cohésion, voire la cohérence, de la communauté sont justement les points névralgiques de la modernité.

c'était le cas, cela signifierait que le monde est absurde. Magris rappelle la théorie de Lukács selon laquelle la totalité n'est possible, formellement que dans la mesure où elle réside dans le monde, comme ensommeillée. Le créateur vient la réveiller, la révéler. Ainsi, selon Nietzsche, théoricien du grand style, la forme unitaire fait sens tandis que pour l'auteur de *La théorie du roman*, l'unité précède la forme.

Ces rapides prolégomènes définitoires permettent d'évaluer les similitudes et les divergences entre grand style et épopée. Ils révèlent, en même temps qu'une lucidité moderne sur l'absence de sens, le désir de certains créateurs de réinventer, par la forme, la cohérence du monde.

Camus, dans ses premières années, est certainement tenté par une conception du poète comme révélateur du sens caché du monde, comme démiurge, déchiffreur, décrypteur. Dans le soleil enivrant des absinthes bleues de Tipasa, il entend la voix des dieux. Ébloui, emporté par la beauté et la grâce, par la force du monde offert à ses sens, à sa vue, il restitue la voix divine. Prophète païen, il nous donne à entendre l'éblouissement, à voir les crépitements de cette végétation brûlée par un soleil de feu. Mais il est également, et presque dans le même temps, le théoricien de l'absurde. Il sait que le monde n'a pas de sens et s'emploie à envisager cette question sans aboutir au désespoir, à la mort ou au cynisme. L'art est salvateur. Il donne sens et cohérence. C'est la théorie qu'il développe dans « L'Intelligence et l'échafaud ». Camus a vieilli, il a traversé des guerres, des désillusions, il a connu dans sa bouche le goût de la mort. Il connaît la trahison et la duplicité, la torture et la lâcheté. Il sait que l'homme n'est pas « un ». Il sait que l'histoire est erratique et que seul le présent est offert à la conscience et aux sens de l'homme lucide. Nietzsche, il rejoint la modernité.

Magris montre comment Nietzsche a été le révélateur d'une modernité à la fois source d'effroi et de jouissance : éclatement du sens et de la notion de totalité, dissolution du sujet. Le grand style ne disparaît pas pour autant. Il poursuit la même totalité ; mais à partir de l'anarchie : « L'art moderne est [...] hétérogène et anorganique, c'est une anarchie qui reflète l'anarchie ; le grand style contemporain – dans la mesure où il peut exister – doit donc assumer, dans ses formes, ce caractère chaotique s'il veut être fidèle à la vérité : la vérité de l'absence ou de la perte du sens qui [...] n'impliquent toutefois jamais le renoncement à l'exigence et à la recherche de ce sens. »<sup>846</sup>

<sup>846</sup> MAGRIS, *L'Anneau de Clarisse*, op.cit., pp.22-23

J'explore, en tant qu'hypothèse réflexive, cette ambivalence fondamentale dans la tension camusienne entre épopée et ménippée.<sup>847</sup> Bakhtine, on s'en souvient, propose une lecture du roman dostoïevskien comme satire ménippée. Il n'oppose pas la ménippée à l'épopée mais au roman traditionnel qu'il qualifie de « biographies socio-psychologiques, de mœurs, de famille, c'est-à-dire dans les catégories régnautes de l'époque, cultivées par les contemporains de Dostoïevski, tels que Tourgueniev, Gontcharov, Tolstoï, etc. »<sup>848</sup>

Camus est certes fasciné par Dostoïevski, mais il est un grand admirateur de Tolstoï et de Pasternak. Cette double tentation de l'épique et du ménippéen se trouve figurée dans ses *Carnets* par une opposition implicite. Il propose de classer quatre auteurs étrangers sans indiquer les critères qui le motivent : « *Repères étrangers* » et, derrière une grande accolade, on aperçoit, vers le haut Tolstoï et Melville et, dans un autre groupe, placés au dessous, Defoe et Cervantès. Deux auteurs épiques contre deux maîtres du ménippéens. (C II, 12)

Cette double tentation ne serait-elle pas le signe de l'aporie générique et éthique dans l'œuvre de Camus qui nous permettrait d'effleurer le mystère d'une postérité paradoxale, ambiguë et non résolue encore aujourd'hui ? La tentation épique a-t-elle un sens dans la société blessée, disjointe, dans l'histoire contemporaine marquée par les extrémismes, les exterminations massives ? Comment entendre le désir de totalité sans voir surgir le spectre du totalitarisme ? Mandelénat, dans son essai sur l'épopée, le souligne : « D'une société disjointe,

<sup>847</sup> L'opposition bakhtinienne entre épopée et ménippée reprend le classement aristotélicien entre le supérieur et l'inférieur : « Le dramatique supérieur définit la tragédie, le narratif supérieur l'épopée ; au dramatique inférieur correspond la comédie, au narratif inférieur un genre plus mal déterminé, qu'Aristote ne nomme pas, et qu'il illustre tantôt par des "parodies" (*parôdiai*), aujourd'hui disparues, d'Hégémon et de Nicocharès, tantôt par un *argitès* attribué à Homère, dont il déclare expressément qu'il est aux comédies ce que l'*Illiadé* et l'*Odyssée* sont aux tragédies. », Gérard GENETTE, « Introduction à l'architexte », dans *Théorie des genres*, Éditions du Seuil, 1986, pp. 99-100.

<sup>848</sup> Mikhaïl BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, *op.cit.*, p.154 On peut cependant rappeler que cette lecture de DOSTOÏEVSKI est propre à BAKHTINE mais qu'elle est contestée notamment par un KUNDERA qui voit dans l'auteur de *L'Idiot* un homme qui a fait du roman une apologie du sentiment et qui, pour cette même raison, le condamne sans appel. C'est dans son introduction à *Jacques et son maître* qu'il évoque le romancier russe dans un petit chapitre où il est, tout à fait par hasard, question de la pièce de Camus *Le Malentendu*. Je cite un passage assez long pour intégrer à la fois la critique de DOSTOÏEVSKI, l'allusion à Camus et les circonstances, entre anecdote et histoire qui constituent le cadre du propos : « Ce qui m'irritait chez Dostoïevski, c'était le *climat* de ses livres ; l'univers où tout devient sentiment ; autrement dit où le sentiment est élevé au rang de valeur et de vérité. C'était le troisième jour de l'occupation. J'étais dans ma voiture entre Prague et Budejovice (la ville où Camus a situé son *Malentendu*). Sur les routes, dans les champs, dans les forêts, partout campaient des fantassins russes. Puis, on a arrêté ma voiture. Trois soldats se sont mis à la fouiller. L'opération terminée, l'officier qui l'avait ordonnée, m'a demandé en russe "Kak tchouvstvouyetyece ?" c'est-à-dire : "Comment vous sentez-vous ?" La question n'était ni méchante ni ironique. Au contraire : l'officier a continué : "Tout cela est un grand malentendu. Mais cela va se régler. Vous devez savoir que nous aimons les Tchèques. Nous vous aimons !" », Milan KUNDERA, « Introduction à une variation », dans *Jacques et son maître, hommage à Denis Diderot*, Gallimard, 1981, p.8

émiettée, où les individus ne se regroupent qu'en agrégats, peut-on comprendre un univers auroral, cohérent, holistique, une vie simple et pure, une beauté sans sophistication à jamais disparue ? »<sup>849</sup>

## Épopée

Le choix d'examiner une partie de l'œuvre romanesque de Camus selon une partition générique teintée d'un romantisme hugolien et d'un savoir hégélien, partition arbitraire, discutable et discutée – entre autres par Genette dans son « Introduction à l'architexte »<sup>850</sup> m'est apparu fécond dans la mesure où il permet de dévoiler les contradictions internes dans les choix esthétiques de Camus – ainsi que sa capacité à ne pas se laisser enfermer ni dans un ton ni dans un genre.

Il permet aussi de voir comment ces tentations paradoxales se résolvent partiellement par la revendication explicite du "grand style" dans les préfaces et les essais critiques, revendication que la rédaction du *Premier homme* semble illustrer. C'est pourquoi j'étaierai mon approche de l'épopée de philosophie hégélienne sans aborder, du moins dans un premier temps, le caractère forcément réducteur de cette naïve et obsolète répartition générique qui exclut tout ce qui s'est développé dans les marges, les interstices, les entre-deux, les audaces des francs-tireurs d'une forme non réductrice.

L'épopée, telle que Hegel en rappelle les contours dans son *Esthétique*, émane donc d'une société jeune, en évolution, dont les structures ne sont ni figées ni sclérosées par une morale dominante. Les forces vives, en action, surgissent des individus eux-mêmes.<sup>851</sup> Selon Mandelénat, l'*epos* « déploie la somptuosité d'une histoire et d'une imagerie, hypnotise un auditoire, assouvit l'avidité onirique d'une collectivité ; conformiste, elle célèbre et justifie la communauté, la hiérarchie, le charisme des chefs. »<sup>852</sup> Toujours selon la poétique hégélienne, l'épopée accorde une importance significative à la matière, à la concrétude. Homère s'attarde à décrire une porte, et même les gonds qui la soutiennent. Les héros eux-mêmes sont en effet en

<sup>849</sup> Daniel MANDELÉNAT, *L'Épopée*, PUF, Littératures modernes, Paris, 1986, p.13

<sup>850</sup> *Théorie des genres*, Éditions du Seuil, 1986, pp.89-159

<sup>851</sup> « Les conditions d'une société objective doivent déjà être réalisées, mais seulement par des individus agissant eux-mêmes et par leur caractère, au lieu de recevoir leur accomplissement d'une forme générale indépendante et réglée en soi. Ainsi, nous trouvons bien, dans l'épopée, l'ensemble substantiel des principes qui gouvernent la vie et l'activité humaine, mais, en même temps, la liberté d'action la plus parfaite ; et tout paraît émaner de la volonté des individus. », HEGEL, *Esthétique*, textes choisis, PUF, 1953, pp.126-127

<sup>852</sup> MANDELÉNAT, *L'Épopée*, *op.cit.*, p.14

accord avec le monde des objets car ils sont des constructeurs. Ils ne dédaignent pas de construire une maison, de fabriquer un outil ou une arme, de servir des mets et du vin aux invités. Le poète épique accorde à ces instants une place respectable. Magris corrobore : « Le grand style épique – la construction de la barque de Lie, sa saga du Nordland – apparaît ainsi lié à la répétition et à la transmission, parfois même à l'exécution manuelle réitérée d'une vérité du passé, déjà fondée et acquise. »<sup>853</sup> Ces deux premiers aspects de l'épopée hégélienne, force vive d'une nation jeune et importance du quotidien, contribuent à restituer l'esprit d'une nation, « l'expression de la pensée d'un peuple sous toutes ses formes et dans tous ses modes. »<sup>854</sup>

### ***Epos***

Toujours selon Hegel, l'*epos*, c'est le chant de l'unité de l'homme avec sa vie et avec le monde. « Le héros de l'*epos* – et l'auteur avec lui – sent qu'il vit dans un monde poétique, c'est-à-dire sensible et concret, aussi riche de signification et de poésie que les bois de la mythologie antique peuplés de divinités. »<sup>855</sup> C'est la parole d'un aède qui a foi dans la vie, dans le monde et dans la société des hommes. Ce chant des temps immémoriaux a pour finalité de souder une communauté, de fonder une histoire collective, de créer une mythologie qui sera une référence pour un ensemble d'hommes et de femmes qui auront ainsi le sentiment d'appartenir à une même société. « L'épique s'appréhende d'abord comme parole »<sup>856</sup> écrit Mandelénat qui s'appuie sur Hölderlin pour mettre en exergue trois traits immédiats et hétérogènes de la parole épique : précision dans la description, calme, langage imagé.<sup>857</sup> Le narrateur se tient à distance, il est omniscient. Il observe le passé avec un regard neutre et objectif. Il le domine et le restitue comme à jamais séparé du présent. Ainsi, du haut de cette superbe apollinienne, il peut contempler les jaillissements dionysiaques de la vie et les transformer, par l'*epos*, en héroïsation esthétique. Il énumère les faits dans une phrase souvent parataxique mais apprécie l'hyperbole qui tend à amplifier, voire à magnifier l'information. La finalité est toujours, dans la tradition d'oralité originelle, de toucher l'auditoire, de forcer l'admiration ou la terreur. Mandelénat résume ainsi les caractéristiques de l'*elocutio* de

---

<sup>853</sup> MAGRIS, *L'Anneau de Clarisse, op.cit.*, pp.24-25

<sup>854</sup> HEGEL, *Esthétique, op.cit.*, p.129

<sup>855</sup> *Ibid.*, p.27

<sup>856</sup> MANDELÉNAT, *L'Épopée, op.cit.*, p.23

<sup>857</sup> HÖLDERLIN, *Œuvres*, Gallimard, « Pléiade », 1967, p.633

l'*epos* : « La parole épique, forgée dans la récitation orale, se distingue donc par des traits spécifiques, qui révèlent une tension entre sa fonction référentielle – évocation verbale d'événements – et sa fonction poétique, "autotélique", qui valorise le signifiant : le texte doit être à la fois transparent – son axe syntagmatique construit une histoire –, et remarquable par ses récurrences paradigmatiques. Ce conflit qui travaille la forme se résout par un compromis : un réalisme stylisé qui dispense des informations strictement sélectionnées ; une poésie codifiée, avec les parallélismes et les redondances qu'autorise la tradition, fondée sur l'allégorie, la comparaison, plutôt que sur la liberté du symbole. ». <sup>858</sup> Magris dirait plutôt que les écrivains du grand style sont ceux qui font confiance au signe et à sa capacité d'unifier le réel. L'unité de ton est au service d'une perception de la vie en tant que totalité. Chaque détail est relié à un grand tout que l'œuvre d'art a pour fonction de révéler.

### ***L'epos dans La Peste et dans Le Premier homme***

*La Peste* est écrite à la première personne du pluriel. Cette inclusion du narrateur, au demeurant anonyme, dans l'histoire collective coïncide avec l'élaboration de l'esprit collectif d'une nation. Ici le microcosme d'Oran et l'allégorie de la peste semblent instaurer une certaine distance immédiatement atténuée par le choix narratologique qui inclut le lecteur dans le récit des événements et dans l'élaboration progressive de valeurs communes et fondatrices. Dans la notice que Marie-Thérèse Blondel a rédigée à l'occasion de la nouvelle édition des œuvres de Camus aux éditions de La Pléiade, on lit : « [...] dès la fin de 1942, Camus revient sur la question de l'objectivité indispensable à la chronique. On découvre, au détour d'une page du Carnet bleu, cette note reprise du dossier CND (feuillet 143) : « *Le narrateur n'a pu se priver de se mettre en scène. Mais pour enlever à cette chronique tout caractère personnel et lui donner son ton objectif, le désintéressement qui peut seul lui convenir, il n'a parlé de lui-même qu'à la troisième personne.* » (Pléiade 2006-2, 1163)

La première mission de Rieux est de restituer les événements. Cette tâche est présentée comme une fatalité, un hasard qui l'a mis en possession d'un certain nombre de documents : « *Du reste le narrateur, qu'on connaîtra toujours à temps, n'aurait guère de titre à faire valoir dans une entreprise de ce genre si le hasard ne l'avait mis à même de recueillir un certain nombre de dépositions et si la force des choses ne l'avait mêlé à tout ce qu'il prétend relater.*

<sup>858</sup> MANDELÉNAT, *L'Épopée*, op.cit., pp.38-39



*C'est ce qui l'autorise à faire œuvre d'historien.* » (TRN, 1221-1222) Le fait que le narrateur et le héros soient identiques et que le lecteur l'ignore jusqu'à la dernière page permet de poser Rieux à une réelle distance, illusoire certes mais efficace, de la narration et de lui octroyer une position possible de héros épique.

Dans *Le Premier homme*, Camus fait le choix d'une narration à la troisième personne. Il met ainsi à distance ce qui pourrait être trop intime et trop personnel. On note donc ce paradoxe apparent : l'étrangeté de Meursault, l'anonymat du chroniqueur de *La Peste* nous sont donnés à entendre à la première personne tandis que la proximité autobiographique de Jacques est restituée à la troisième personne. Pour ce qui est de *La Peste* et du *Premier homme*, la distance instaurée par les choix narratifs – "je" anonyme dans *La Peste*, "il" dans *Le Premier homme* – permet le choix d'une tonalité épique. Camus retrace, dans son dernier roman inachevé, comment s'élabore le choix heureux de l'anonymat de la voix au profit de la communauté. Écrire ce livre est un cheminement qui lui permet de retrouver une inclusion du "je" solitaire dans la communauté originelle. Cette communauté est sans voix et comme sans conscience, dans un présent voué à l'oubli. L'auteur devient ici aède : « [...] *il devait en rester à deux ou trois images privilégiées qui le réunissaient à eux, qui le fondaient à eux, qui supprimaient ce qu'il avait essayé d'être pendant tant d'années et le réduisaient enfin à l'être anonyme et aveugle qui s'était survécu pendant tant d'années à travers sa famille et qui faisait sa vraie noblesse.* » (LPH, 127)<sup>859</sup> Le narrateur semble s'identifier ici à Homère, l'aède anonyme et aveugle, porteur de la mémoire d'un peuple, figure du père retrouvée par le Verbe transmis.

On sait que l'épopée naît avec le récit de guerre. Par cet *epos*, le passé douloureux prend sens dans une résurrection rendue possible par la force du verbe et la volonté de transmettre. C'est dans ce moment de transcription et de transmission que le héros émerge d'un réel informe et que la communauté se crée, se soude, trouve ses contours, ses limites, sa teinte particulière. *L'Iliade*, comme *La Chanson de Roland*, met en scène les exploits héroïques mais également les moments de désarroi, de déréliction des hommes confrontés au combat, à la mort, à la souffrance, à la trahison parfois. L'*epos* transforme l'histoire en mythe ; l'homme solitaire, dans l'écoute collective d'un récit héroïque, inscrit son destin dans celui de la communauté qui jaillit de ce moment itératif du dire. Le lieu de l'*epos* a pu être les places

---

<sup>859</sup> C'est moi qui souligne.

publiques, les agoras ou les cours de château puis les veillées hivernales. C'est la parole d'un ancêtre, d'un père, d'un oncle. Le narrateur du *Premier homme* rappelle le cruel silence dans lequel il a grandi. Il évoque les morts et constate le silence et le travail de l'oubli : « *Personne ne parlait plus d'eux. Ni sa mère ni son oncle ne parlaient plus des parents disparus. Ni de ce père dont il cherchait les traces, ni des autres. [...] Et puis tels qu'ils étaient autour de lui, silencieux et tassés sur eux-mêmes, vides de souvenirs et fidèles seulement à quelques images obscures, ils vivaient maintenant dans la proximité de la mort, c'est-à-dire toujours dans le présent. Il ne saurait jamais d'eux qui était son père [...]* » (LPH, 126-127) Il va trouver ailleurs cette parole épique qui sauve de l'oubli, qui transforme le réel en mythe, qui fait jaillir la bravoure sans éluder les faiblesses, les peurs, les terreurs. C'est le maître qui devient l'aède. Il mêle le récit de ses souvenirs personnels et la littérature qui fait revivre les terribles combats. Les enfants écoutent, cois et silencieux.

Par la voix du maître, l'histoire s'incarne et les valeurs épiques s'installent dans les jeunes âmes, reliées aux exploits, au courage : « *Mais surtout il leur parlait de la guerre encore toute proche et qu'il avait faite pendant quatre ans, des souffrances des soldats, de leur courage, de leur patience et du bonheur de l'armistice.* » (LPH, 139) Pour le narrateur, c'est par la dénégation qu'émerge la figure du père. Il pourrait ressembler à ces hommes morts pour la patrie sur une terre d'outre-mer, une terre lointaine et inconnue où bruisse la neige sous le pas lourd des soldats : « *À la fin de chaque trimestre, avant de les renvoyer en vacances, et de temps en temps, quand l'emploi du temps le leur permettait, il avait pris l'habitude de leur lire de longs extraits de Croix de bois de Dorgelès. Pour Jacques, ces lectures lui ouvraient encore les portes de l'exotisme où la peur et le malheur rôdaient, bien qu'il ne fît jamais de rapprochement, sinon théorique, avec le père qu'il n'avait pas connu.* » (LPH, 139)

À observer de plus près cette proposition concessive, il semble bien qu'elle ne présente aucune cohérence logique. Il semble bien que la figure du père ne soit plus soumise à la nécessité d'apparaître vraiment. Elle s'est incarnée dans une voix qui restitue une fiction plus authentique, plus féconde que le réel. En effet Camus poursuit en évoquant la force de la lecture, le charme qui agit sur les auditeurs : « *Il écoutait seulement avec tout son cœur une histoire que son maître lisait avec tout son cœur et qui lui parlait à nouveau de la neige et de son cher hiver, mais aussi d'hommes singuliers, vêtus de lourdes étoffes raidies dans des trous*

*sous un plafond d'obus, de fusées et de balles.* » (LPH, 139) L'epos remplace la voix, la présence et même le souvenir du père. Il est le père. La fiction narrée est qualifiée de fascinante, d'extraordinaire. La *catharsis* est réalisée : « *Et le jour, à la fin de l'année, où, parvenu à la fin du livre, M. Bernard lut d'une voix plus sourde la mort de D., lorsqu'il referma le livre en silence, confronté avec son émotion et ses souvenirs, pour lever ensuite les yeux sur sa classe plongée dans la stupeur et le silence, il vit Jacques au premier rang qui le regardait fixement, le visage couvert de larmes, secoué de sanglots interminables, qui semblaient ne jamais devoir s'arrêter.* » (LPH, 140)

Finalement, Camus n'est pas aussi loin de la réflexion de Derrida sur la mort du père que semble le dire Sarocchi. Ce dernier, pour conclure son étude sur *Le Premier homme*, confronte Camus à un certain nombre d'intellectuels contemporains. Il décide donc d'opposer le Derrida de *La Dissémination* à cet autre Jacques, celui de la fiction camusienne. Il écrit : « Si éloignée soit-elle des lieux où se déploie l'enquête du *Premier homme*, *La Dissémination* peut la débusquer, la révéler dans sa désuète naïveté. Qui énonce en effet, à l'article du père, "la pharmacie de Platon" ? Non pas : il est mort, ce dont Camus nous instruit sans relâche ; mais il est mot ; "Seule une puissance de discours a un père" ; le mot, c'est le congé donné à la mort elle-même ? L'obstination à produire des simulacres de la paternité perdue sur la scène réaliste ou symbolique, par romans ou drames, trahit une révérence qui n'est plus de mise à l'égard de ce que les linguistes appellent les référents.

Ainsi Jacques Derrida a-t-il choisi de traiter le thème du père non autrement que par une réflexion sur la parole et l'écriture qui formeraient le couple-paradigme à partir duquel toutes les figures filiales ou paternelles se laisseraient penser ou dépenser. ».<sup>860</sup>

Ce que propose Camus ne me semble pourtant pas si étranger à une réflexion complexe sur le lien entre le père, le mot et le livre, même si le ton pathétique donne à la scène une atmosphère de sentimentalisme plus proche de la littérature feuilletonesque du siècle précédent que de celle, avant-gardiste, qui annonce les ruptures radicales avec une forme traditionnelle du roman dix-neuviémiste. Camus, dans cet extrait, éloigne le père – « *bien qu'il ne fit jamais de rapprochement avec le père qu'il n'avait pas connu* ». Il consacre l'essentiel de son propos à décrire le texte entendu et à évoquer l'effet produit par sa lecture à voix haute. En conséquence, c'est le livre lui-même, celui en train de s'écrire qui

---

<sup>860</sup> Jean SAROCCHI, *Le Dernier Camus ou Le Premier homme*, Nizet, 1995, p.277

devient *epos*, qui poursuit cette finalité de sens, cette finalité de fédérer une communauté à partir du souvenir partagé, transmis, à partir du souvenir d'une communauté dont on n'a plus honte mais dont on revendique l'appartenance. C'est de cette question-là, pour l'essentiel, dont il est question dans *Le Premier homme*.

Dans les œuvres épiques, la narration distanciée est favorisée ou parfois même accentuée par la prédilection, d'une vision surplombante nécessaire pour restituer l'unité du monde.<sup>861</sup> On retrouve, chez Camus, non seulement dans les romans, mais également dans les essais et dans les écrits journalistes ou dans les *Carnets*, ce goût pour les contemplations panoramiques propices à la réflexion ou à l'envolée lyrique. *Le Premier homme* apparaît d'ailleurs comme une retranscription de ce désir de surplomber un paysage pour en restituer l'unité qu'une vision rapprochée ne permettrait pas de réaliser. Camus regarde sa vie de plus loin, comme du haut d'un rocher et, pour mieux voir, il s'éloigne de lui-même par l'emploi de la troisième personne. Dans son reportage sur la Kabylie, Camus affectionnait, on l'a vu, les horizons qui lui permettaient de saisir un paysage dans son ensemble et dans son essence et de célébrer, dans un chant paradoxal, la beauté du monde et la misère des hommes. Il est alors un Hugo sans Dieu, le Hugo des petites épopées ou de l'épopée des petits. Il est celui qui exige le droit à la beauté dans le temps de la déréliction. La coexistence de la beauté et de la souffrance n'est pas un scandale mais une souffrance. Il est héraut d'une humanité souffrante dans un monde éclatant de beauté : « *J'ai vu [...] la Kabylie ruisselante d'un printemps tardif, les petits matins sur les pentes où les nuages de coquelicots mettent des traînées de sang. [...] Jamais la Kabylie ne m'avait paru plus belle qu'au milieu de ce printemps hâtif et désordonné.* » (CAC 3, 282) Puis il prie le lecteur d'insérer ce décor flamboyant de splendeur derrière la réalité dysphorique de la misère des hommes exemplifiée par un vieux mendiant : « *Je laisse à l'imagination de chacun le soin de [...] placer le décor de ces montagnes couvertes de fleurs, de ce ciel sans une ride et de ces soirs magnifiques derrière le visage rongé d'ulcères et les yeux plein de pus d'un misérable mendiant kabyle.* » (*Ibid.*)

Camus reviendra sur cette nécessaire fidélité à la beauté du monde, à cette exigence intérieure qui suppose de ne pas se laisser entamer par la laideur du siècle, ses déchéances, ses turpitudes et sa décrépitude. C'est ce qu'il exprime clairement dans « L'Exil d'Hélène ». Il

<sup>861</sup> On retrouve cet attrait pour la vision surplombante dans la ménippée, avec une finalité opposée. Il ne s'agit pas d'avoir une vision globale d'un monde qui s'offre à la contemplation mais une vision intrusive qui permet de tout voir, y compris l'intime peu glorieux.

constate avec amertume comment la nature est niée, remplacée par une modernité à la fois terrible, effrayante et glauque : « *Nous tournons le dos à la nature, nous avons honte de la beauté. Nos misérables tragédies traînent une odeur de bureau et le sang dont elles ruissellent a couleur d'encre grasse.* » (E, 854)

Il revendique, au sein même de cette modernité dysphorique, comme il l'avait déjà fait dans « Misère de la Kabylie », le droit à la beauté. Il rappelle la mission de l'artiste qui est de « *recoudre ce qui est déchiré [...] rendre la justice imaginable dans un monde si évidemment injuste, le bonheur significatif pour des peuples empoisonnés par le malheur du siècle.* » (E, 836) Il illustre cette entreprise prométhéenne par le récit éponyme des amandiers en fleurs : « *Quand j'habitais Alger, je patientais toujours dans l'hiver parce que je savais qu'une nuit, une seule nuit froide de février, les amandiers de la vallée des Consuls se couvriraient de fleurs blanches. Je m'émerveillais de voir ensuite cette neige fragile résister à toutes les pluies et au vent de la mer.* » (E, 836) Camus refuse à cette image le statut de symbole et rappelle que la contemplation de la beauté du monde est un remède puissant contre ce que Nietzsche appelait l'esprit de lourdeur qui semble définir cette modernité terrifiante et glauque de ce siècle de guerre, de ce siècle où le poids de l'histoire, des horreurs – et des culpabilités – est tel que les hommes ne s'octroient plus le droit à la beauté, refuse même la beauté du monde. Il rappelle ce que préconisait Nietzsche pour lutter contre l'esprit de lourdeur et retrouve, en conséquence, les principes éthiques du "grand style" qu'il qualifie de « *vertus conquérantes* » : « *Mais où sont les vertus conquérantes de l'esprit ? Le même Nietzsche les a énumérées comme les ennemis mortels de l'esprit de lourdeur. Pour lui, ce sont la force de caractère, le goût, le "monde", le bonheur classique, la dure fierté, la froide frugalité du sage.* » (E, 837) Camus ajoute à la liste une valeur morale, « *la force de caractère* » et relie cette valeur à la force fragile des fleurs d'amandier qui résistent au froid et au vent pour parvenir au fruit. Le choix du "grand style", c'est donc ici, une fidélité aux valeurs morales, une clairvoyance, une conscience des limites de l'homme, une fidélité au présent et le respect originel du monde de beauté dans lequel l'homme naît, vit et meurt. Il renoue avec l'origine de l'épopée telle que Magris l'évoque : « *Le héros de l'épos – et l'auteur avec lui – sent qu'il vit dans un monde poétique [...]* »<sup>862</sup>

---

<sup>862</sup> MAGRIS, *L'anneau de Clarisse, op.cit.*, p.27

C'est cette exigence de respect de la beauté du monde qui justifie le choix du "grand style" et le désir de résister au cynisme réducteur et destructeur. Camus est, à l'instar de Hugo au XIX<sup>e</sup>, l'aède de son temps, le chantre des petits, la mémoire du temps. Mais, à la différence de l'auteur de *La Légende des siècles*, il ne croit pas au progrès, il refuse le double mensonge de la transcendance et des promesses dont la réalisation est placée dans un avenir à la fois rassurant et incertain : « *Je ne crois pas assez à la raison pour souscrire au progrès, ni à aucune philosophie de l'Histoire. Je crois du moins que les hommes n'ont jamais cessé d'avancer dans la conscience qu'ils prenaient de leur destin.* » (E, 835)

Ce parcours d'un homme à la recherche d'une clairvoyance existentielle est exemplifié par Jacques dans *Le Premier homme*. Dans l'ébauche de ce dernier roman, le narrateur construit du sens en construisant sa vie, en dépassant les obstacles. Le poète épique est justement celui qui chante ce parcours, celui qui donne à entendre comment l'homme donne un sens à son destin, au jour le jour, en intégrant le mal. Ce n'est pas le poète qui donne du sens, c'est l'homme dans son parcours erratique, sur une terre d'exil. Le poète restitue un sens que l'homme, dans son destin d'homme, a su trouver, en accomplissant son destin d'homme.

Ce n'est pas Homère qui donne sens au voyage d'Ulysse. Il donne à entendre les exploits du héros, les dangers rencontrés, les faiblesses dépassées. Il ne fait pas impasse sur les figures du mal mais elles sont autant d'occasion pour le héros de montrer comment l'héroïsme s'inscrit dans l'humain. Cependant, à la différence des héros épiques des temps anciens qui s'accomplissaient dans la réalisation des exploits, dans la victoire sur les obstacles, Jacques accède au statut de héros par la lucidité face à la coïncidence entre la beauté du monde et les atrocités des hommes, face à la réalité humble et pleine de gloire d'une enfance misérable, face au scandale aporétique d'un homme jeune couché dans une tombe sur une terre inconnue et qui est son père. Le héros chez Camus tend à intégrer les paradoxes pour accéder à la lucidité. C'est un homme qui décide de vivre les yeux ouverts. Peut-il dès lors être encore qualifié de héros épique ? Rien n'est moins sûr.

**Dispositio et inventio**

« Personne plus que moi n'a désiré l'harmonie, l'abandon, l'équilibre définitif, mais il m'a fallu y tendre à travers les chemins les plus raides, les désordres, les luttes. » (C III, 27)

Mandelénat souligne les invariants dans l'armature universelle de l'action épique. Une « instance régulatrice de l'action » confère au héros sa mission. Le destin des hommes est soumis à ce que Hegel appelle la fatalité épique.<sup>863</sup> Dans l'épopée, les circonstances et les événements extérieurs ont une importance égale à la volonté intérieure. L'individu, le héros n'est pas libre d'agir mais soumis à la force des événements qui le place dans une *nécessité* de l'action. Le destin des hommes est ainsi dépendant de la force des choses. Hegel écrit : « [...] la poésie épique représente l'existence générale dans sa nécessité. Dès lors, il ne reste plus à l'homme qu'à suivre cet ordre fatal et nécessaire, d'être ou de pas être en harmonie avec lui, et alors de subir son sort comme il peut et comme il doit. »<sup>864</sup>

**Les héros, les dieux, la guerre : lecture épique de La Peste**

*La Peste* peut être considérée comme une épopée des petits. Je reprends, en la transformant, l'expression que Hugo avait choisie pour qualifier son ouvrage poétique : *La Légende des siècles*. Hugo a écrit *Les Petites épopées*, ce qui génériquement est un oxymore, pour désigner sa tentative de restitution d'une histoire universelle et progressiste à travers les récits multiples des petits tyrans ou des héros de l'ombre, à travers la restitution d'une bravoure des "bas-fonds".<sup>865</sup> Les valeurs épiques, dès lors, ne sont plus l'exclusivité des grands de ce monde. Le mage romantique hugolien inclut dans son *epos* l'homme de la rue, celui que personne ne voit ni n'entend jamais. Il lui octroie un droit à l'existence et à la reconnaissance en l'inscrivant dans une nouvelle forme épique qui a quitté les palais des rois. Cette orientation donnée à l'épopée lui permet de survivre au siècle suivant en inscrivant dans son projet la nécessité à la fois de restituer les événements terribles qui ont marqué l'époque contemporaine et le désir de trouver un sens ou, tout au moins une clairvoyance.

---

<sup>863</sup> HEGEL, *Esthétique, op.cit.*, p.133

<sup>864</sup> HEGEL, *Esthétique, op.cit.*, p.134

<sup>865</sup> Allusion au roman de GORKI mis en scène par Camus en 1936 par le *Théâtre du travail*.

Dans *La Peste*, Camus met en scène des hommes d'humble condition, dans un quotidien simple et commun, soudain confrontés à l'épidémie, à la mort d'un grand nombre, au risque de contagion, au danger permanent et à la nécessité de réagir. La peste peut être assimilée à la guerre. En cela, elle favorise l'émergence de valeurs épiques. Hegel rappelle en effet : « [...] le conflit qui peut s'offrir comme la situation la plus convenable pour l'épopée est *l'état de guerre*. La guerre, en effet, c'est toute une nation mise en mouvement, et qui, dans les périls communs, révèle une inspiration et une activité juvéniles, parce que c'est la plus grande occasion qu'ait la totalité nationale de répondre d'elle-même... »<sup>866</sup> La valeur du courage individuel est placée au premier plan car le péril de mort est devenu quotidien et permanent.

Le choix de l'état de guerre restitué dans l'allégorie de la peste est motivé à la fois par la nécessité de trouver un espace pour restituer les valeurs épiques contemporaines et par le désir de référer à la réalité des années 40-45. On connaît le refus initial de l'auteur d'être un auteur engagé, son choix délibéré de ne pas intégrer l'actualité historique à l'œuvre « *J'aime mieux, dit Camus, les hommes engagés que les littératures engagées. Du courage dans sa vie et du talent dans ses œuvres, ce n'est déjà pas si mal.* » (C II, 164) Mais cette réserve reflue en même temps que l'histoire s'impose aux hommes dans la violence et que la philosophie de Camus le conduit de l'absurde à la révolte. L'individu alors s'efface au profit du collectif en s'inscrivant dans l'histoire et en modifiant le statut de l'œuvre d'art.

À partir de *L'Homme révolté*, Camus se sent « embarqué ». Au moment même de la rédaction de *La Peste*, dans « Remarque sur la révolte » publié en 1945, il écrit : « *Voici un premier progrès que l'esprit de révolte fait faire à une réflexion d'abord pénétrée de l'absurdité et de l'apparente stérilité du monde. Dans l'expérience absurde, la tragédie est individuelle. À partir du mouvement de révolte, elle a conscience d'être collective. Elle est l'aventure de tous. [...] Le mal qu'éprouve un seul homme devient peste collective.* » (E, 1685) C'est dans ce texte que Camus pose la notion de transcendance horizontale. Il constate que « *la révolte s'étend à quelque chose qui transcende l'individu, qui le tire de sa solitude supposée, et qui fonde une valeur.* » Il ajoute, sibyllin, « *On se bornera, pour le moment à identifier cette valeur avec ce qui, en l'homme, demeure irréductible.* » (E, 1683)

Michel Jarrety s'interroge alors, dans sa réflexion sur la morale dans l'écriture de Camus, sur le fait de savoir si cette valeur est considérée comme préexistante – posée comme

<sup>866</sup> HEGEL, *Esthétique*, op.cit., p.129



un présupposé – ou si elle résulte de la révolte.<sup>867</sup> L'aporie philosophique est perçue par Camus qui propose cet « *irréductible* » comme une limite, forcément insuffisante de la pensée. Il nous demande donc d'accepter, comme un *a priori*, cette valeur qui lie la transcendance horizontale et la révolte et qui résulte d'un désir de ne pas s'éloigner du monde des hommes et de l'histoire, de ne pas, pour reprendre Jarrety « s'absenter de la communauté ». <sup>868</sup> Cette communauté émerge d'une révolte partagée par tous les hommes, selon la formule posée comme un nouveau *cogito*, « *Je me révolte, donc nous sommes* ». (E, 432) Camus pose l'universel sans transcendance et modifie ses propos de 1945 rédigés dans la « Remarque » afin d'évacuer le concept périlleux de transcendance horizontale au profit de celui, vague – Camus parle lui-même de confusion – mais moins sujet à polémique de « nature humaine ». Analysant les principes permettant la révolte, Camus constate en effet qu'elle suppose un dépassement de l'individu dans un bien commun. La notion problématique de valeur réapparaît. Le révolté « *agit donc au nom d'une valeur, encore confuse, mais dont il a le sentiment, au moins, qu'elle lui est commune à tous les hommes. On voit que l'affirmation impliquée dans tout acte de révolte s'étend à quelque chose qui déborde l'individu dans la mesure où elle le tire de sa solitude supposée et le fournit d'une raison d'agir. Mais il importe de remarquer déjà que cette valeur qui préexiste à toute action contredit les philosophies purement historiques, dans lesquelles la valeur est conquise (si elle se conquiert) au bout de l'action. L'analyse de la révolte conduit au moins au soupçon qu'il y a une nature humaine, comme le pensaient les Grecs, et contrairement aux postulats de la pensée contemporaine.* » (E, 425) Jarrety constate qu'il s'agit là d'un « retour du sens ». <sup>869</sup> J'ajoute que ce retour du sens fondé sur une métaphysique de la valeur joint à la nostalgie de l'unité qui parcourt l'œuvre, justifie le choix du « grand style », dans une nouvelle épopée qui s'actualise dans *La Peste*.

*La Peste* considérée comme une épopée, c'est donc avant tout le récit d'un homme qui inscrit sa destinée dans l'histoire collective. Peut-être est-ce la réponse de Camus à une question sur sa position personnelle dans le temps des conflits mondiaux et à la cohérence de son parcours d'homme comme d'écrivain face à la double réalité de la guerre et de son impuissance à agir, à combattre auprès des résistants ? Jean-Pierre Vernant réfléchissant à une

<sup>867</sup> Le même paradoxe réapparaît dans *L'Homme révolté* : « *Tout valeur n'entraîne pas le révolte, mais tout mouvement de révolte invoque tacitement une valeur.* » (E, 424)

<sup>868</sup> Michel JARRETY, « Camus, le refus de la séparation », in *La Morale dans l'écriture, op.cit.*, p.12

<sup>869</sup> *Ibid.*, p. 25

question qu'on lui avait posée sur le lien entre sa connaissance de l'épopée homérique et son action dans la Résistance, s'étonne d'abord, ne trouvant aucune pertinence dans cette volonté de faire coïncider l'érudition et l'aléa de l'histoire, l'intemporel d'une connaissance du passé et le temporel de la Seconde Guerre mondiale. Puis, il perçoit « un invisible réseau de correspondances » et pose un regard nouveau sur les *topoi* épiques : « l'idéal héroïque, la belle mort, l'outrage au cadavre, le véritable honneur au-delà des honneurs, la gloire impérissable, la mémoire du chant poétique [...] »<sup>870</sup> sur lesquels il a réfléchi et travaillé tout au long de sa vie. Il fait donc le lien entre les choix de sa carrière universitaire orientée vers une relecture des textes antiques de *Illiade* et de *Odyssée* et son expérience de résistant. Il parle aussi du sentiment de culpabilité de celui qui survit. Ces liens qu'il n'avait pas perçus tout d'abord sont aussi ceux qui relient Camus à l'écriture d'une fiction qui lui permet à la fois d'actualiser l'évolution de sa pensée qui le conduit de l'individuel au collectif, de l'absurde à la révolte, et de poser ces valeurs liées à l'action dans une fiction.

*La Peste* a donc une double finalité : actualiser des valeurs « épiques » – contenues implicitement dans *L'Homme révolté* – dans l'univers de la fiction et proposer une réponse au mal historique par la création d'une œuvre d'art. Cette perspective d'étude peut apparaître paradoxale ou, tout au moins aller *a contrario* de ce que Camus, par la voix de son narrateur, revendique. Le modèle héroïque et le « ton de l'épopée » sont en effet clairement rejetés : « *Oui, s'il est vrai que les hommes tiennent à se proposer des exemples et des modèles qu'ils appellent héros, et s'il faut absolument qu'il y en ait un dans cette histoire, le narrateur propose justement ce héros insignifiant et effacé qui n'avait pour lui qu'un peu de bonté au cœur et un idéal apparemment ridicule.* » (TRN, 1331) dit-il en parlant de Grand, personnage à la fois fade et pitoyable qui ne parvient ni à écrire la première phrase de son roman, ni à mourir. Quelques lignes plus loin, c'est le ton de l'épopée qui est explicitement raillé : « [...] *tous les soirs, sur les ondes ou dans la presse, des commentaires apitoyés ou admiratifs s'abattaient sur la cité désormais solitaire. Et chaque fois le ton d'épopée ou de discours de prix impatientait le docteur.* » (TRN, 1331)

Camus a commencé ce même chapitre par un discours sur le lien entre une position éthique et le choix d'un style. Il revendique une sobriété tonale au motif d'une foi dans la

<sup>870</sup> Jean-Pierre VERNANT, *La Traversée des frontières*, Éditions du Seuil, La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle, 2004, pp.10-11

bonté des hommes. Un langage grandiloquent qui met en relief la bravoure supposerait la fragilité de cette bravoure, la fragilité du bien et la force du mal. Relever sur le ton apparemment neutre de la chronique les événements permet, paradoxalement, de placer les valeurs positives en position dominante, suppose qu'on leur accorde un véritable crédit, qu'elles ne sont pas soumises au doute. Il est évident que Camus se méfie de sa propension naturelle à l'éloquence, de son goût évident pour le « grand style ». Il émet ces réserves en connaissance de cause, en voulant peut-être nuancer ses envolées épiques des éditoriaux de *Combat*. Il faut souligner que, ce que Camus revendique, malgré ces réserves stylistiques qui sont presque de l'ordre de la dénégation, ce sont justement les valeurs éthiques qui fondent l'épopée. Le narrateur affirme la bonté de la nature humaine. Il justifie l'existence du mal par l'ignorance. Il évoque la force d'une « *bonne volonté* », parle d'« *honneur* ». Il rejette la morale absurde qui consiste à énoncer qu'il est inutile de lutter. La réponse du narrateur et celle de ses compagnons sont unanimes : « *il fallait lutter de telle ou telle façon et ne pas se mettre à genoux. Toute la question était d'empêcher le plus d'hommes possible de mourir et de connaître la séparation définitive. Il n'y avait pour cela qu'un seul moyen qui était de combattre la peste.* » (TRN, 1327) Et pour bien accentuer le paradoxe générique, il ajoute, sans que cette remarque puisse se justifier autrement que par la prudence, l'autocritique ou la crainte de verser dans une grandiloquence ridicule : « *Cette vérité n'est pas admirable, elle n'était que conséquente.* » (*Ibid.*)

Le choix que fait Camus de présenter *La Peste* comme une chronique nous interroge sur le lien à la communauté, à l'unité originelle, à la vérité. Soit le terme est à considérer comme dans les temps anciens où les chroniques avaient pour finalité de maintenir la permanence d'une identité communautaire. Soit elle relate, sans prétention fédératrice, les faits du quotidien dans leur dimension éphémère. Cette nouvelle acception, apparue vers le XVII<sup>e</sup>, résulte de l'émergence d'une conception nouvelle de l'Histoire placée sous la double autorité de la raison et de la vérité et relègue la chronique dans un genre mineur. La chronique journalistique apparue avec l'essor du journalisme restitue l'éphémère. Cependant, le chroniqueur, et Camus en fut un, accède au statut d'intellectuel. Il a la capacité, dans la restitution des événements, de mesurer ce qui a changé. Il rend compte du présent en ayant connaissance du passé. Il tire des enseignements, rapproche les événements. Il alerte et inquiète. Peut-être est-il celui qui, dans le temps de la dissémination et du non-sens,

recompose une unité possible et par les traces multiples de ses écrits quotidiens éloigne l'homme moderne de l'indifférenciation générale pour le rapprocher d'une unité sous-jacente qui jaillit du lien entre les événements patiemment recueillis. Ainsi la chronique conserve la mémoire de sa fonction première. Elle est au service d'une communauté et s'inscrit dans une dimension mythique qui faisait fi de l'exactitude. Dans ce sens, elle ne me semble pas éloignée de l'*epos*.

Peut-on pour autant considérer Rieux comme un héros épique ?

Il est au centre d'une action simplifiée, entouré d'une vieille mère bienveillante, silencieuse et effacée. Il ne déroge pas à la nécessité de combattre le fléau. Il correspond donc à ces héros évoqués par Mandelénat : « Au premier plan, les héros, qui se détachent sur un fond indistinct de combattants anonymes. Paysans, artisans, femmes, enfants sont presque ignorés, s'ils n'entrent dans l'intimité des protagonistes (comme Eurycée, la nourrice d'Ulysse, ou le chevrier Mélanthios, rares représentants du peuple "ordinaire"). Au-dessus ou au-dessous de la scène héroïque, les puissances divines ou infernales. »<sup>871</sup> Rieux est entouré d'hommes qui gravitent autour de l'action principale. Le héros se distingue par sa bravoure ou par ses actions éclatantes au service de la communauté. Il a un rôle de sauveur, de libérateur. Il conduit le peuple aveugle vers le « triomphe solaire de l'humain sur l'avidité de la matière »<sup>872</sup> Le héros mythique réalise dans l'action juste l'unité du moi. Il devient ce qu'il choisit de faire. Être et agir s'harmonisent. Il n'est pas pour autant un être simplifié, simple épure ou exemplification de la *virtu*. Il est un être complet, il est homme avec tout ce que cela suppose de zone d'ombre ou d'imperfection. Selon Hegel, un héros doit concentrer sur lui les possibilités d'identification. À l'instar d'Achille, il est un être multiple et complet. Bon fils, Achille aime et respecte sa mère Thétis, il est fidèle à son ami Patrocle. Il respecte la vieillesse. Il est également fougueux, irascible et sensible. Cette multiplicité confère au personnage une vitalité hors du commun. Elle n'est pas le signe d'une diversité « tous ces éléments doivent apparaître comme réunis et fondus ensemble de manière à former un sujet un [...] »<sup>873</sup> Un sujet innocent fait un avec le monde dans une harmonie supérieure. Sa mission est de permettre à la communauté de retrouver une harmonie perdue du fait d'un déséquilibre occasionné par des événements néfastes, souvent violents. « Des auxiliaires et

<sup>871</sup> *Ibid.*, p.52

<sup>872</sup> *Ibid.*, p.55

<sup>873</sup> *Ibid.*, p.132

des adversaires (forces humaines, magiques ou divines) interviennent pour dramatiser cette action positive et ascendante qui révèle la grandeur d'un homme, [...] la cohésion d'un groupe. »<sup>874</sup>

Son action individuelle s'inscrit dans le collectif. « Qu'importe le ciel vide je ne suis pas seul. » est le dernier vers de *Livre ouvert* d'Éluard, annoncé chez Gallimard en même temps que la publication de *La Peste*. Ce vers est relevé, selon Jean Grenier, par Louis-Daniel Hirsch qui enchaîne : « Ce dernier vers pourrait être la maxime du docteur Rieux... ».<sup>875</sup> L'entreprise de Rieux s'inscrit dans une action collective et elle prend son sens dans le souci de la survie de la communauté, dans la restauration de la présence au monde, de la plénitude et du bonheur d'être. C'est une action qui fait sens en même temps qu'elle suppose la préexistence du sens. On retrouve l'ambivalence de la notion de valeur comme présupposé de l'action ou comme résultat d'une action comme la révolte. Rieux renoue avec le souci existentiel des héros des épopées antiques qui s'interrogeaient sur la valeur de la vie, sur son sens et sur le lien entre ces questions et l'attitude de l'homme face au danger. Cette réflexion qui fait émerger la notion de mort héroïque est donc, au départ, une interrogation existentielle, un désarroi face à notre condition. Vernant rappelle que la bravoure n'est pas un acquis. Il retrace dans *Illiade* une discussion entre deux Lyciens, Glaucos et Sarpédon, deux jeunes hommes de type héroïque qui s'apprêtent à partir au combat et à se placer au premier rang, à l'endroit le plus périlleux, pour justifier par leur bravoure leur statut de héros. Sarpédon s'égare d'abord dans ses arguments en rappelant que ce courage justifie la condition royale. Mais il se reprend car cet argument n'est pas valable : Agamemnon est roi et ne se place pas au premier rang tandis qu'Achille qui n'est pas roi s'expose vaillamment et sans crainte. Il avance donc un autre argument : « Si nous pouvions vivre, nous autres, pauvres humains, mortels et éphémères, comme les dieux, éternellement et sans connaître la mort, toujours jeunes, le jarret et les bras toujours en forme, alors je ne devrais pas t'inciter à risquer ta vie au premier rang. Mais on ne le peut pas ! La vieillesse, le vieil âge, la fatigue, la mort au bout du chemin, on n'y échappera pas ! C'est la vraie raison pour laquelle je te dis d'y aller. ».<sup>876</sup>

La vraie question de l'héroïsme est donc la question du sens. Vernant poursuit – et on croirait entendre Camus – « [...] nous ne pouvons pas ne pas nous poser la question du sens

---

<sup>874</sup> *Dictionnaire des littératures de langue française*, Épopée, Bordas, 1994, p.817

<sup>875</sup> Roger GRENIER, *Albert Camus, soleil et ombre*, Gallimard, Folio, 1987, pp.167-168

<sup>876</sup> Jean-Pierre VERNANT, *La Traversée des frontières, op.cit.*, p.76

de tout cela. Pourquoi ai-je fait tant de choses, connu tant de luttes, de fatigues dont il ne restera rien ? »<sup>877</sup> Il poursuit en rappelant les valeurs grecques qui équilibrent l'effroi devant la vieillesse et la mort : « la vie, le bonheur de la vie, le courage, la force, l'impétuosité, la jeunesse, le plaisir amoureux ». Mais ces valeurs, si elles-mêmes sont destinées à disparaître, n'ont pas de sens. *L'epos* est alors la promesse d'une survie. Les exploits seront célébrés, chantés dans ce que les Grecs appellent *kléos aphthiton*, une gloire chantée indéfiniment, impérissable. Vernant rappelle que cet effroi de la disparition a été effacé par la promesse chrétienne de la résurrection des corps. Mais Dieu mort et la résurrection hautement improbable, nous trouvons aux propos des deux jeunes Lyciens une résonance contemporaine. Finalement, Rieux se trouve devant des problématiques assez proches de celles qui occupaient les esprits des héros de *Illiade*.

### ***Le Premier homme, reconstruction du sens par l'art***

Le dernier roman de Camus est le récit de la construction d'une société nouvelle fondée sur une éthique des origines mais il marque également l'impossibilité pour l'auteur de se fondre totalement dans le moule épique dans la mesure où il écrit ce roman dans le même temps que cette société dont il évoque l'émergence, la force et la beauté, est en plein délitement. De là résulte le choix de mettre en place, dès les deux premiers chapitres, la tension épopée/ménippée.

Le premier chapitre du roman semble s'apparenter de façon archétypale au genre épique. *L'incipit* et *l'excipit* du chapitre inscrivent l'homme dans une dimension cosmique. La scène se déroule sous un ciel d'orage empli de nuages reliant les océans et parcourant, dans une puissance titanesque, les terres désertiques des Hauts-Plateaux algériens. Le mouvement des nuages est associé aux peuples qui ont eux-mêmes parcouru ces terres dans un passé lointain. À la fin du premier paragraphe, constitué d'amples périodes lyriques qui relient le *cosmos* à l'histoire des hommes sur une terre sans nom, l'auteur introduit, sous le clapotement des gouttes résonnant sur la capote d'une carriole qui avance dans un crépuscule grandiose, quatre voyageurs, en marche vers une terre nouvelle, vers une vie nouvelle, vers un horizon rempli de promesses, de sourires tendres et éclatants, de force virile. Camus a posé le cadre de la naissance de son héros. Les personnages sont présentés de façon anonyme. « *Quatre*

<sup>877</sup> *Ibid.*

voyageurs », (LPH, 11) « *L'homme qui se trouvait sur la banquette avant près du conducteur, un Français d'une trentaine d'années [...]* », (LPH, 12) « [...] *une femme, habillée pauvrement mais enveloppée dans un grand châle de grosse laine [...]* », (LPH, 12) « *Un petit garçon de quatre ans dormait contre elle.* » (LPH, 12) Puis on apprend leur nom. Le père se nomme Henri Comery, la mère, Lucie. Les lieux sont également identifiés : le village s'appelle Solférino, le domaine est le domaine de Saint-Apôtre. Camus joue avec une vraisemblance toponymique et un symbolisme qui rapproche la scène de la geste napoléonienne et de la sainte famille sur la route de Jérusalem. Le père est présenté comme un héros, courageux, simple, rassurant. La mère est douce et soumise, elle est une figure de l'innocence, de la pureté et de l'abnégation. Les liens entre les gens sont simples et généreux. Chacun se rend disponible avec humilité et bienveillance pour aider cette jeune mère à mettre au monde son enfant. Les liens sont fraternels. Le père et l'Arabe qui conduisait la carriole partagent le même sac pour s'abriter de la pluie : « *"Tiens", dit l'Arabe, et il tendit un bout de son sac. Comery s'abrita. Il sentait l'épaule du vieil Arabe et l'odeur de fumée qui se dégageait de ses vêtements, et la pluie qui tombait sur le sac au-dessus de leurs deux têtes.* » (LPH, 23) Ce premier chapitre est entièrement consacré à la naissance de cet enfant, Jacques Comery, ce premier homme d'une geste contemporaine, un homme nouveau dans une terre pleine de promesses. Mais il est évident que Camus joue avec les archétypes et qu'il n'a écrit ce chapitre que dans la perspective d'écrire le deuxième qui en est un contrepoint désenchanté. Par la juxtaposition de ces deux chapitres liminaires, il livre telle quelle la double appartenance à l'épique et au ménippéen comme une fatalité dysphorique qui s'avère également salvatrice et féconde.

On retrouve cette même tension dans le chapitre 7, intitulé « *Mondovi : La colonisation et le père* ». (LPH, 165) Le narrateur se rend sur les terres qui l'ont vu naître. Il enquête sur le passé, cherche l'image du père, cherche le sens de son existence et celui de l'Histoire. Il est accueilli par le colon Veillard qui occupe la ferme où Jacques est né. Ce dernier fait le récit de ces colons du siècle passé qui sont venus sur cette terre d'Algérie comme sur la Terre promise. Jacques a repris l'avion. Dans un demi-sommeil, il retrouve les bribes de discours de Veillard et reconstruit l'histoire de la colonisation. Le narrateur rappelle le parcours de ces hommes partis en péniche : « *Alors, six péniches traînées par des chevaux de halage avec Marseillaise et Chant du départ, bien sûr, par l'harmonie municipale, et la*

*bénédiction du clergé sur les rives de la Seine avec drapeau où était brodé le nom du village encore inexistant mais que les passagers allaient créer par enchantement.* » (LPH, 172) Il raconte le voyage dans la cale des bateaux, les hommes et les femmes couchés sur des paillasses : *« Puis la traversée de la mer sur Le Labrador jusqu'à l'entrée dans le port de Bône avec toute la population sur les quais pour accueillir en musique les aventuriers [...] venus de si loin, ayant quitté la capitale de l'Europe avec femmes, enfants et meubles pour atterrir [...] sur cette terre aux lointains bleuâtres [...] »* (LPH, 174-175)

Mais cette évocation épique des temps originels de la colonisation d'une terre nouvelle, de l'innocence des hommes accompagnés par la bénédiction de l'église et par les chants patriotiques, succède à la restitution sobre et violente des événements d'Algérie contemporains à l'écriture du roman. La candeur de l'entreprise se fissure. Les horreurs des temps de guerre ne sont pas passées sous silence.<sup>878</sup> La vilénie humaine ne trouve pas sa place dans le "grand style" pas plus qu'elle ne peut être évoquée par le ménippéen, la satire ou le cynisme. Mais la juxtaposition fissure l'innocence originelle des récits épiques, la bonne conscience des hommes qui se sont embarqués pour aller tenter leur chance vers des horizons nouveaux, vers des terres où il leur semblait possible de fonder une civilisation nouvelle. Pourtant Camus ne renonce pas au "grand style" car, dans son for intérieur, il croit possible la vie harmonieuse des communautés ennemies. Il croit que l'amour partagé pour cette terre permettra de continuer à vivre ensemble. Il l'exprime de façon assez détonante en donnant la parole au fermier qui occupe Mondovi : *« Oh, moi je reste, et jusqu'au bout. Quoiqu'il arrive, je resterai. J'ai envoyé ma famille à Alger et je crèverai ici. On ne comprend pas ça à Paris. À part nous, vous savez ceux qui sont seuls à pouvoir le comprendre ? – Les Arabes. – Tout juste. On est fait pour s'entendre. Aussi bêtes et brutes que nous, mais le même sang d'homme. On va encore un peu se tuer, se couper les couilles et se torturer un brin. Et puis on recommencera à vivre entre hommes. C'est le pays qui veut ça. »* (LPH, 168-169)

Peu après, l'auteur pose le décor et rappelle la grandeur majestueuse du paysage, la présence du travail de l'homme à travers ces vignes chargées de raisins.<sup>879</sup> Cette évocation de

<sup>878</sup> *« Quand la ferme Raskil a été attaquée, vous vous souvenez ? – Non, dit Jacques. – Si, le père et ses deux fils égorgés, la mère et la fille longuement violées et puis à mort (sic) [...] »* (LPH, 167)

<sup>879</sup> *« [...] le pays était entouré au loin par des montagnes dont la chaleur de midi rendait les contours imprécis, comme d'énormes blocs de pierre et de brume lumineuse, entre lesquels la plaine de la Seybouse, autrefois marécageuse, étendait jusqu'à la mer au nord, sous le ciel blanc de chaleur, ses champs de vigne tirés au cordeau, avec ses feuilles bleuies par le sulfatage et ses grappes déjà noires, coupés de loin en loin par les lignes de cyprès ou de bouquets d'eucalyptus à l'ombre desquels s'abritaient des maisons. Ils suivaient un*



la nature, pleine de simplicité et de promesse féconde, est peut-être une nouvelle allégorie, à l'instar de celle des amandiers dans *L'Été*, ou bien une reconnaissance du labeur des colons. En effet, le rappel des temps où la plaine était marécageuse signale, implicitement, la transformation du paysage par les colons et fait écho au récit du vieux paysan qui a saccagé son travail dans le silence de la souffrance, dans la conscience douloureuse d'une aporie entre sa vaillance d'homme simple et l'histoire collective qui fait de lui un criminel : « *Quand l'ordre d'évacuation est arrivé, il n'a rien dit. Ses vendanges étaient terminées, et le vin en cuve. Il a ouvert les cuves, puis il est allé vers une source d'eau saumâtre qu'il avait lui-même détournée dans le temps et l'a remise dans le droit chemin sur ses terres, et il a équipé son tracteur en défonceuse. Pendant trois jours, au volant, tête nue, sans rien dire, il a arraché les vignes sur toute l'étendue de la propriété. [...] Et quand un jeune capitaine est arrivé et a demandé des explications, l'autre a dit : "Jeune homme, puisque ce que nous avons fait ici est un crime, il faut l'effacer."* » (LPH, 168-169)

*Le Premier homme* est un roman autobiographique écrit à la troisième personne. L'auteur accorde une place à l'enfant qu'il fut, aux enfants qui ont été ses camarades. Jean Sarocchi note que les enfants n'ont jamais occupé une place importante dans l'œuvre de Camus si ce n'est pour leur valeur démonstrative : ceux dans la calèche du grand-duc dans *Les Justes* ou le fils du juge Othon dans *La Peste*. Ils n'ont pas l'épaisseur de personnages de fiction, ils ne sont pas faits de cette chair que les mots font naître. Ils ont un statut argumentatif.

En revanche, dans le récit autobiographique, Camus semble se rapprocher de cette simplicité des grands récits épiques dans lesquels l'aède rappelle l'enfance du héros, raconte ses origines afin de mieux l'ancrer dans un réel magnifié par le chant. Sarocchi note : « Ainsi Camus rejoint-il dans *Le Premier homme*, par une initiative hardie dont *L'Exil et le Royaume* préparait seulement la chiquenaude, l'éternelle littérature des nourrices, la simplicité narrative, l'épaisseur nourricière du récit cousu d'enfant, et, sans nul doute, ici le coup d'essai de Tolstoï, *Enfance*, qui fut un coup de maître, lui peut servir de repère. Qui est capable du récit d'enfance est abouché à l'enfance du récit, à la source originelle d'où découle *Guerre et paix*. » Et, plus loin : « Ouvrant l'écluse de mémoire, Camus se découvre ce pouvoir, nouveau pour

---

*chemin de ferme où chacun de leurs pas faisait lever une poussière rouge. Devant eux, jusqu'aux montagnes, l'espace tremblait et le soleil bourdonnait. »* (LPH, 169)

lui, semble-t-il [...], d'ouvrir la bonde, libérant un riche flux de réalités prosaïques et familières. De ce pouvoir le roman offre un discret symbole en la personne, en la parole de l'oncle Étienne qui, discourant au comptoir du café se montre aussi disert que l'oncle Erochka des Cosaques : telle est, georgienne ou faubourienne, l'enfance de l'*epos*. »<sup>880</sup>

Camus cherche à atteindre, dans *Le Premier homme*, l'équilibre entre le refus du réel au profit d'un art formel et l'absolue fidélité au réel qui s'est illustrée dans le roman socialiste sévèrement condamné.<sup>881</sup> Il s'agit donc pour l'artiste, et c'est ce que développe Camus, théoriquement, dans « Révolte et Art » (E, 657-680), d'accéder à un équilibre entre le refus et l'excès du réel. Il s'agit d'un ancrage dans un réel transformé, reconstruit et réunifié par l'artiste : « [...] *l'unité en art surgit au terme de la transformation que l'artiste impose au réel. [...] Cette correction que l'artiste opère par son langage et par une redistribution d'éléments puisés dans le réel, s'appelle le style et donne à l'univers recréé son unité et ses limites.* » (E, 672) Il est implicite que ce que Camus appelle "style" est ici "grand style" et que le domaine narratif le plus proche de la définition de l'art proposée est l'épopée. Sarocchi, après avoir fait le constat d'un choix délibéré de donner une large place au réel prosaïque dans *Le Premier homme* plus que dans n'importe quelle autre œuvre, ajoute : « Ce réalisme-là, qui est le seul tolérable par l'art, nous reconduit aux origines de l'*epos* occidental. Homère ici doit être rappelé, non tant celui de *L'Iliade* aux beaux combats que celui de la cicatrice d'Ulysse dans *L'Odyssée*. Erich Auerbach, au début de *Mimesis*<sup>882</sup> évoque la scène du chant XIX où le maître, la servante, l'épouse, autour du bassin d'ablution forment un groupe simplement et sans arrière-plan décrit ; Homère conte alors la chasse où, adolescent, son héros fut encorné par un sanglier. Jacques Comery a lui aussi sa cicatrice – « l'étrange majeur rafistolé » – vestige d'une blessure qui, si l'on peut en faire un symbole, est, sur le roman, l'estampille de la confection réaliste. »

<sup>880</sup> Jean SAROCCHI, *Le Dernier Camus ou Le Premier homme*, Nizet, 1995, p.117

<sup>881</sup> « Par le traitement que l'artiste impose à la réalité, il affirme sa force de refus. Mais ce qu'il garde de la réalité dans l'univers qu'il crée révèle le consentement qu'il apporte à une part au moins du réel qu'il tire des ombres du devenir pour le porter à la lumière de la création. À la limite, si le refus est total, la réalité est expulsée dans son entier et nous obtenons des œuvres purement formelles. Si au contraire l'artiste choisit, pour des raisons souvent extérieures à l'art, d'exalter la réalité brute, nous avons le réalisme. » (E, 671) On comprend clairement par ailleurs que le réalisme correspond au réalisme socialiste, et que les raisons extérieures sont donc idéologiquement soumises à la logique d'un parti qui promet le bonheur dans l'avenir. Cela permet à Camus de souligner le vrai paradoxe d'un art réaliste qui ne s'intéresse au présent qu'avec les yeux rivés sur un avenir qui n'existe pas.

<sup>882</sup> Jean SAROCCHI, *Le Dernier Camus ou Le Premier homme*, op.cit., p.120

L'harmonie avec la nature est l'un des *topoi* du genre épique. C'est ce que Hegel appelle la condition poétique originelle. Le héros de l'*epos* ressent, au plus profond de lui-même, « comme ancré dans sa disposition d'esprit, laquelle ignore toute scission [...] une unité harmonieuse et innocente avec lui-même et avec la vie qui lui apparaît toute pleine de signification. La multiplicité des choses semble unifiée en un ordre supérieur, éclairée d'un sens qui leur confère une valeur irremplaçable. [...] ».<sup>883</sup> Le narrateur évoque des souvenirs de temps de liberté qu'il place dans un chapitre intitulé « Jeudis et vacances ». Deux enfants se retrouvent dans le cadre d'une vieille bâtisse abandonnée entourée d'un jardin luxuriant. La force originelle de la nature, le foisonnement des essences multiples, l'enchevêtrement des allées formant des labyrinthes exemplifient la vigueur tumultueuse des deux garçons qui parcourent cet univers devenu sauvage. Dans une joute ludique avec le vent, le narrateur raconte comment, enfant, sur la terrasse exposée à la violence du vent, il affrontait les forces cosmiques comme Ulysse dans les tempêtes provoquées par la colère de Poséidon lorsqu'il quitte Calypso pour regagner son royaume. La force et la beauté de la nature sont soulignées par une isotopie de l'excès qui sera la vraie démesure à laquelle l'enfant soumettra son corps offert et résistant : « [...] *le vent soufflait avec rage, sifflant dans les grands eucalyptus qui agitaient follement leurs plus hautes branches, dépeignant les palmiers, froissant avec un bruit de papier les larges feuilles vernissées des caoutchoutiers.* » (LPH, 223) L'enfant est implicitement associé à ces grands arbres. Lui aussi s'expose à la force du vent, participe pendant quelques secondes à la grandeur des éléments, investi par les forces cosmiques : « *Là, dressé au-dessus de ce parc et de ce plateau bouillonnant d'arbres, sous le ciel traversé à toute vitesse par d'énormes nuages, Jacques sentait le vent venu des extrémités du pays descendre le long de la palme et de ses bras pour le remplir d'une force et d'une exultation qui le faisaient pousser sans discontinuer de longs cris, jusqu'à ce que, les bras et les épaules sciés par l'effort, il abandonne enfin la palme que la tempête emportait d'un seul coup avec ses cris.* » (LPH, 224)

Cet apparent paradoxe d'une présence au monde qui suppose un détachement de soi peut être la marque du dionysiaque comme on l'a vu déjà. Il peut également coïncider avec la position particulière de l'aède, sa présence incarnée dans le récit qu'il narre en même temps qu'il s'en éloigne par l'effacement de sa personne identifiée ou identifiable. C'est un présent

---

<sup>883</sup> MAGRIS, *L'Anneau de Clarisse*, op.cit., p.27

qui s'absente par le don d'une autre présence. Il est important de rappeler par ailleurs que l'épisode raconté dans *Noces* se déroule dans des ruines antiques qui offrent un lien implicite avec l'âge d'or de l'épopée. Lorsque Camus visitera enfin la Grèce – le premier projet de voyage avait été annulé du fait de la guerre – il se retrouvera à la source-même de cette inspiration épique qui, dans l'imaginaire de Camus, ne peut pas se situer dans un autre lieu que celui d'un soleil ardent et d'une nature à la fois luxuriante et aride. Il en témoigne longuement dans les pages des *Carnets III* ainsi que dans un article publié dans *L'Express* dans lequel il ne craint pas d'exprimer ses idées sur la communauté des hommes, la grandeur retrouvée dans l'amour d'un travail gratifiant. Le "grand style" est à la mesure-même du pays qu'il décrit et de son histoire exceptionnelle : « *La forteresse des crimes, ceinturée d'énormes blocs entre deux pics sauvages, couronnée en ce moment de milliers de gros coquelicots rouge sombre, domine et surveille la plaine d'Argos qui s'étend jusqu'aux monts du Péloponnèse et jusqu'à la mer. [...] jamais plus vaste royaume ne s'est offert au yeux des hommes. Les Atrides, ici, régnaient en même temps sur une poignée d'arbres et sur un monde.* » (EX, 27-28)

Camus écrit cet article pour faire partager son admiration devant les archéologues qui travaillent sur les ruines d'Argos et l'harmonie avec la terre mycénienne que ce travail octroie à ces hommes. Il termine son article sur le mot « espoir » en pensant vraisemblablement à une autre communauté d'hommes travaillant eux aussi sur une terre méditerranéenne, en harmonie avec la terre qui les entoure et dans l'amour gratifiant de leur travail.

### **Bribes épiques**

Considérant l'épique non plus comme un genre codifié répondant à des règles formelles précises mais à une modalité, une conception liée de l'homme, du monde et de l'art fondée sur la nostalgie de l'unité et le choix de l'harmonie et du « grand style », on peut le débusquer sous des formes non abouties, dans des ébauches, des nouvelles, dans les *Carnets*.

Les *Carnets* sont des esquisses d'œuvres parfois développées, parfois laissées inachevées. Les tonalités divergentes, les tentations contradictoires, les appétits de vie et de livres, les amitiés, les lassitudes s'emmêlent, sans ordre. Il ne s'agit pas ici d'explorer de façon exhaustive et méthodique ces *Carnets* qui s'étendent sur la durée d'une vie mais de constater la coexistence de la double tentation de l'épique et du ménippéen dans l'acception modale des

catégories génériques. La dimension épique se repère dans la fréquence des références à Tolstoï ou à Pasternak<sup>884</sup> qu'il lit avec soulagement au moment même où il adapte *Les Possédés* comme si l'un et l'autre des deux versants de l'épique et du ménippéen étaient inextricables, ou mieux, fonctionnaient de pair – et dans l'expression d'admiration pour le romancier russe qui apparaît supérieur à Dostoïevski qui semble pourtant plus présent dans l'œuvre achevée qu'il s'agisse des adaptations théâtrales ou des intertextes explicites ou implicites. Camus, citant Ferrero,<sup>885</sup> rappelle les principes fondamentaux du penseur italien et relie la réflexion sur l'histoire à celle sur les choix et les évolutions dans le domaine artistique. Ainsi, la société des hommes, comme l'art, a besoin de limites, d'autant plus que le pouvoir, dans le temps de la modernité, a perdu sa légitimité et permet l'émergence dangereuse d'une peur qui se convulse en terreur. Le principe de mesure appliqué à la structure sociale permet

<sup>884</sup> « *Heureusement Jivago et la tendresse que je me sens pour son auteur.* » (C III, 249) On peut rapprocher Jivago de Rieux. Outre le fait qu'ils sont médecin l'un et l'autre, ils se caractérisent tous deux par une bravoure sans gloire éclatante et par une neutralité bienveillante à l'égard d'une humanité embarquée dans la violence de la guerre et des révolutions d'un côté et dans l'effroyable épidémie de l'autre. Cette bienveillance est confirmée dans les *Carnets* : « *En tant qu'écrivain, j'ai commencé à vivre dans l'admiration, ce qui est, dans un sens, le paradis terrestre. En tant qu'homme mes passions n'ont jamais été "contre". Elles se sont toujours adressées à meilleurs ou plus grands que moi.* » (C III, 13) ou, plus loin : « *Aux quelques hommes qui m'ont permis d'admirer, j'ai une dette de reconnaissance, la plus élevée de ma vie.* » (C III, 41)

<sup>885</sup> Il est nécessaire de rappeler ici les thèses de l'historien. J'en emprunte la formulation à l'article de Bernard VALADE dans *universalis.fr* : « *De La Ruine de la civilisation antique* (1921) à la trilogie des dernières années – *Aventure* (1936), *Reconstruction* (1940), *Pouvoir* (1942), FERRERO s'est appliqué à découvrir les principes fondamentaux qui régissent les sociétés humaines. L'historien de l'Antiquité romaine avait opposé césarisme et classicisme ; celui de l'époque contemporaine allait confronter totalitarisme et légitimité. À ses yeux l'Europe de 1919 était comparable à la France de 1789 : elle devait concilier l'ordre et la liberté. Rapportés à la genèse de la démocratie moderne, les enjeux du présent s'éclairaient. En effet, si le respect des normes et le sens des limites ont garanti l'ordre médiéval, les collectivités modernes s'ouvrent, au contraire, à la transgression et à l'illimité. Les contradictions qui les caractérisent s'enracinent dans les *deux révolutions françaises*, l'une constructrice et lente émergence d'une orientation nouvelle, l'autre destructrice et brutal renversement de la légalité existante. La première, en 1789, tendait au *libéralisme* et à la *démocratie* ; elle a été contrariée par la seconde qui, s'effrayant de son impuissance, a abouti à la *dictature* et au *totalitarisme* incluant la guerre totale, c'est-à-dire sans règles, inaugurée par Bonaparte. Dans sa chaire genevoise de l'Institut des hautes études internationales qu'il a occupée de 1930, date de son départ de l'Italie fasciste, à sa mort survenue le 3 août 1942, FERRERO a centré son enseignement sur la Révolution française et « l'aventure napoléonienne ». Il a souligné la nécessité de restaurer l'idée de légalité dans des sociétés sans roi ni nobles et que les marxistes voudraient sans riches et sans classes. Il a montré comment les civilisations se fondent sur le pouvoir, le pouvoir sur la force, et la force sur la *peur*. En avance de plusieurs décennies sur la « nouvelle histoire », il a assigné à ce facteur psycho-sociologique un rôle déterminant dans l'évolution sociale. La *grande peur*, en effet, naît d'une rupture de la légalité ; elle manifeste sur le mode panique la carence ou l'échec d'une légitimité et, provoquant des abus de force qui l'exaspèrent, elle se convulse en *terreur*. C'est précisément pour empêcher le déchaînement de la violence et prévenir l'écrasement toujours menaçant des faibles par les puissants que FERRERO a finalement célébré *les génies invisibles de la cité*, c'est-à-dire les principes d'ordre, de limites et de légitimité, hors desquels il n'y a qu'anarchie et décadence où se dissout la société et disparaît la civilisation. »

l'épanouissement d'une légitimité politique opposée au totalitarisme. Dans le domaine artistique, il favorise l'émergence d'un art « classique » .

Camus note donc, après avoir lu Ferrero : « *la force de la Société a des limites. Elle a obtenu par le seul effet de la concentration et de la discipline l'épopée, la tragédie et la sculpture grecques, l'esthétique et la morale de Platon, d'Aristote, le Droit Romain, l'art du moyen âge italien et l'art roman en général, Galilée, Pascal, Racine, Molière...* » (C III, 89) Camus note encore, toujours inspiré par sa lecture de l'auteur de la trilogie *Aventure, Reconstruction, Pouvoir* publiée de 1936 à 1942 : « *La voix éternelle qui crie à l'artiste : "Crée des œuvres d'art et ne fais pas d'esthétique ; découvre des vérités nouvelles et ne fais pas la théorie de la connaissance. [...] Crois au principe que tu professes et ne transige pas. Mais si le principe tombe, résigne-toi. Il n'aura été qu'un moment de l'universelle vérité."* » (Ibid.)

La foi accordée ici à cette voix éternelle, à cette universelle vérité appartient à une esthétique classique. Elle accrédite l'attrait du "grand style" en reliant ce choix esthétique à une réflexion sur l'évolution des structures politiques et la relation entre les formes de pouvoir et la légitimité qui repose sur une conciliation entre l'ordre et l'équilibre.

C'est finalement toujours la même réflexion depuis Spinoza ou Nietzsche, en passant par d'Alembert ou Diderot, qui a pour finalité de trouver une forme de société sans le support de la transcendance, une légitimité, un équilibre nouveau permettant aux hommes de vivre ensemble en harmonie. Il s'agit d'éviter que la terreur ne s'installe à la place vacante laissée par Dieu.

Il s'agit également, pour les artistes, de restituer cet équilibre dans la production artistique. L'œuvre d'art, tant par sa forme que par son contenu, a la mission de légitimer un pouvoir, un mode de penser, un mode d'exister. L'intérêt de l'œuvre de Camus est justement de contenir en germe cette réflexion qui donne au choix du "grand style" la coloration d'un art engagé. L'exigence de grandeur et de nécessité d'inscrire l'action de l'homme dans une limite féconde, la nécessaire coïncidence entre une écriture et un engagement sont annoncées par la citation de Nietzsche que Camus place en exergue de *Carnets III* : « *Celui qui a conçu ce qui est grand, doit aussi le vivre.* » (C III, 11)

**Ménippée****Nouveaux prolégomènes définitoires**

On retrouve donc la tension qui oppose Apollon et Dionysos dans la double tentation camusienne entre l'épique et le ménippéen. Le grand style, en poésie, c'est Apollon. Magris lie l'éclatement du grand style à l'avènement d'une certaine modernité stigmatisée par Nietzsche. En revanche, Bakhtine montre la synchronie entre épopée et ménippée. Il s'agit en effet davantage de deux visions du monde divergentes dont la coïncidence produit un effet de vertige périlleux. L'éclatement se résout dans un homme de brisures miroitantes, d'éclats bigarrés, de cris dissonants et de chants envoûtants. L'homme est pécheur et héros, père, amant, ami. Il est le fidèle et l'infidèle, le traître et l'intègre. Le roman, dans son ouverture générique, intègre les paradoxes sans fin du bouffon tragique, arlequin des temps modernes, médusé par l'horreur des guerres, les bras ouverts vers un avenir abscons, les pieds ancrés dans une terre d'exil.

Ainsi Jacques Comery, cet enfant né dans une harmonie cosmique, dans le rayonnement silencieux de la fraternité entre les peuples, dans la douceur du sourire béat d'une mère entourée de bienveillance, cet enfant né dans une terre pleine de promesses, une terre de vignes fécondes, une terre nouvelle, vierge, offerte se retrouve, dans le deuxième chapitre devant la tombe de son père, cet homme courageux et invincible, rassurant et fort, tombé au front, sur une terre inconnue et froide, dans l'indifférence hideuse des tranchées. Le monde s'écroule et perd son sens. La promesse aurorale du premier chapitre est annihilée de façon brutale par l'irruption anachronique du deuxième chapitre intitulé « Saint-Brieuc ». L'amorce du chapitre donne d'emblée une tonalité terne et dysphorique au décor posé : « *Quarante ans plus tard, un homme, dans le couloir du train de Saint-Brieuc, regardait d'un air désapprobateur défiler, sous le pâle soleil d'un après-midi de printemps, ce pays étroit et plat couvert de maisons laides, qui s'étend de Paris à la Manche.* » (LPH, 25) Comme dans le chapitre précédent, il s'agit d'un voyage, mais rien de cosmique dans celui-ci. Aucune harmonie entre l'homme et le monde mais, au contraire, une « désapprobation », un désengagement, une lassitude, un regard critique sur le monde. Les paysages sont laids, plats, tristes, ternes, la gare est « *minable* », les hommes et les femmes sont laids : les voyageurs qui partagent le même compartiment, comme cet homme au visage gonflé et couperosé ou la

femme « *coiffée d'un singulier chapeau orné d'une grappe de raisin de cire (qui) mouchait un enfant roux au visage éteint et fade* » (LPH, 26) ; les hommes et les femmes qu'il croise à Saint-Brieuc ne sont guère épargnés, appréhendés par ce même regard désapprobateur qui semble recouvrir le monde d'un voile dégradant, sombre, sale, dysphorique. La femme de chambre de l'hôtel a « *une figure de pomme de terre* » (LPH, 27), le gardien du cimetière est « *un grand homme nouveau au nez fort qui (sent) la respiration sous sa grosse veste montante.* » (LPH, 27) La ville est sale et triste : « *Il parcourait [...] les rues étroites et tristes, bordées de maisons banales aux vilaines tuiles rouges.* » Le cimetière est entouré de « *hauts murs rébarbatifs* ». (LPH, 27) On est bien loin des visages lumineux et des paysages cosmiques du premier chapitre. La modernité est dysphorique. Le narrateur, dans ce cadre terne et affligeant, accomplit un devoir de bon fils, une promesse faite à la mère de venir rendre hommage à son père mort à la guerre sans qu'il se sente concerné par cette démarche.

C'est là pourtant qu'il fait une expérience aussi bouleversante qu'inattendue : sur la tombe de son père, lisant les dates de naissance et de mort de celui-ci, il se rend compte que ce père, mort et gisant dans cette tombe, est un jeune homme de vingt-neuf ans : le père est plus jeune que le fils. Le monde se fracture. La confortable linéarité dans le fil de laquelle l'homme tente de s'édifier se brise. L'unité épique du monde éclate. L'unité qui fait sens se disloque. L'homme droit, fort et sûr de son destin se délite en un instant de bouleversement intérieur que l'art seul pourra restaurer. Il n'est question de cette possible restauration que dans les notes. Camus n'a pas intégré cette question dans le récit comme pour distinguer la diégèse et l'espace d'une réflexion conceptuelle ou comme si la réalisation de l'écriture fictive était la réponse même. En effet, lorsque Camus note : « *Quand, près de la tombe de son père, il sent le temps se disloquer – ce nouvel ordre du temps est celui du livre.* » (LPH, 317), il ne peut insérer cette pensée dans son récit puisque celui-ci est la matérialisation de cette pensée. Ce qui importe, dans le fil du récit, c'est cette implosion liée à une découverte qui semble défier ce que l'on pourrait appeler l'ordre naturel des choses. Il n'y a plus d'ordre naturel. Le fils a quarante ans et le père vingt-neuf. Folie et chaos viennent se substituer au long travail d'élaboration d'un sens et d'une foi. Les années passées se transforment en « *fracas, ressac et remous* ». (LPH, 30) Le temps s'inverse, l'unité se fendille et l'être se disloque : « *[...] dans le vertige étrange où il était en ce moment, cette statue que tout homme finit par ériger et durcir au feu des années pour s'y couler et y attendre l'effritement dernier se fendillait rapidement,*



*s'écroulait déjà.* » (LPH, 30) Il semble que l'on assiste là à la destitution d'un apollinisme factice. Face à ce vide, nulle jouissance dionysiaque ne tempère l'effondrement de l'être. Surgit alors un besoin de savoir : « [...] *voulant aller plus loin, au-delà et savoir, savoir avant de mourir, savoir enfin pour être, une seule fois, une seule seconde, mais à jamais.* » (LPH, 30) Mais « savoir » n'a pas de complément. Le verbe semble désigner une nouvelle façon d'être, un nouveau regard porté sur le monde, sur les êtres et sur soi. Le roman en gestation a-t-il pour finalité d'éclairer cette perspective nouvelle ? Son inachèvement ne permet pas de répondre à la question.

Le double *incipit* du *Premier homme* pose la tension fructueuse entre la tentation épique et la perspective ménippéenne liée au chaos et à la perte de sens. D'un côté, au-delà de la mer, sur un continent mythifié, un être naît dans un monde de beauté de bienveillance et de promesses. De l'autre, sur la terre métropolitaine, c'est le règne de la laideur et la découverte du chaos. Cet homme est le même et c'est de cette tension insupportable que jaillit le désir de « savoir » qui s'actualise dans la création littéraire – entre autres.

Cependant, le ménippéen peut prendre d'autres formes que ce vertige face à la découverte du non-sens. Bakhtine, dans *La Poétique de Dostoïevski*, définit la satire ménippée selon plusieurs traits. Ce sont eux que j'emprunte pour explorer quelques aspects de l'œuvre romanesque de Camus. La satire ménippée affectionne l'élément comique, elle ne se soucie guère de vraisemblance historique ou de respect de la tradition tout en restant proche des problèmes socio-politiques contemporains. Elle a pour finalité essentielle de « mettre à l'épreuve l'idée philosophique (la vérité) incarnée par le sage qui cherche »,<sup>886</sup> ainsi, les situations n'ont d'autre fonction que de permettre l'émergence de la question philosophique. « Les aventures fantastiques les plus échevelées et l'idée philosophique forment un tout artistique, organique et inséparable. »<sup>887</sup> La recherche de l'idée se fait sur les grands chemins ou dans des lieux mal fréquentés – ce qui importe, c'est qu'il y ait du monde, des échanges, des dialogues, des oppositions, des altercations voire des scènes de scandale permettant le dévoilement du désordre intérieur. La ménippée est le genre des questions ultimes sur la vie. Les personnages sont souvent placés dans une position qui leur offre une domination spatiale favorable à la mise en place d'une perspective intellectuelle soit plus élevée, soit plus

---

<sup>886</sup> BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, Éditions du Seuil, 1970, p.170

<sup>887</sup> *Ibid.*

simplement différente de la perspective habituelle dans laquelle le commun des mortels est totalement aveugle. De même, le héros ménippéen découvre qu'il n'est pas le sujet de l'unité épique ou tragique. Il se découvre différent « Il perd son achèvement, son monisme, il cesse de coïncider avec lui-même. »<sup>888</sup> La découverte de la fracture de l'homme est favorisée par « une attitude dialogique vis-à-vis de soi-même (grosse du dédoublement de la personnalité). »<sup>889</sup> Du point de vue formel, la satire ménippée affectionne le mélange des genres et des tons : « Les genres intercalaires renforcent le pluristylisme et la pluritonalité. »<sup>890</sup> La ménippée, selon Bakhtine, s'apparente au carnavalesque et prépare le roman polyphonique dont Dostoïevski sera l'un des représentants les plus illustres. Au-delà d'une lecture bakhtinienne, on peut relier la ménippée à l'optique satirique telle qu'elle est appréhendée par Sophie Duval et Marc Martinez.<sup>891</sup>

On peut donc considérer selon cette perspective satirique certains aspects du *Premier homme* comme cette découverte de la perte du sens et de l'unité face à la tombe du père. Mais également bien des aspects de *La Peste* et bien sûr *La Chute* dans son intégralité.

### Villes ménippéennes

« Une certaine grandeur ne prête pas à l'élévation. Elle est inféconde par état. Elle maintient l'homme dans sa condition. Laissez donc les milieux et descendez dans la rue. »  
(C I, 190)

L'espace urbain est l'espace de la satire – comme la nature peut être bien souvent celui du lyrisme. Cette dichotomie apparemment simplificatrice correspond assez précisément à l'une des tensions de l'œuvre camusienne. On peut faire le constat d'une importance croissante accordée à la ville dans l'œuvre. Dans les premiers écrits, Camus accorde une large place à la nature, espace de l'exaltation et de l'épanouissement d'un moi qui apprivoise ses désirs et ses aspirations en même temps qu'il fait l'expérience apaisante d'une harmonie avec le monde. Cependant, au fil des années et des œuvres, la nature s'éloigne et la ville occupe une place de plus en plus grande. Camus est lucide face à cette évolution qu'il ressent comme une perte, un

<sup>888</sup> *Ibid.*, p.173

<sup>889</sup> *Ibid.*

<sup>890</sup> *Ibid.*, p.175

<sup>891</sup> Sophie DUVAL, Marc MARTINEZ, *La satire*, Armand Colin, 2000

danger, un cancer. Il fait le constat de la disparition des paysages dans la littérature contemporaine.<sup>892</sup> Dans « L'Exil d'Hélène », extrait de *L'Été*, il constate : « *Nous tournons le dos à la nature, nous avons honte de la beauté. Nos misérables tragédies traînent une odeur de bureau et le sang dont elles ruissellent a couleur d'encre grasse.* » (E, 854)

Les villes sont le décor de la ménippée car elles permettent l'effervescence, les rencontres, les fêtes et les altercations. Places publiques, tavernes, bars, petits restaurants de quartier sont autant d'occasion de mettre en scène des rencontres, des dialogues ou des soliloques. Les rues commerçantes exhalent l'abondance marchande et le mauvais goût, signe d'une vitalité excessive et factice. Mais elles cachent la mort dans des ruelles obscures. Elles promettent le plaisir immédiat. Mais il a parfois un goût amer, celui de la vérité dysphorique, de l'évidence de la précarité.

S'il est dans l'œuvre de Camus une ville ménippéenne, à la fois pleine de vitalité et de mauvais goût, de plaisirs et de délitement, de beauté factice et de laideur réelle, c'est bien la ville d'Oran. Oran est chez Camus, une ville capharnaüm où règne le mauvais goût. Dans « Le minotaure ou la halte d'Oran », l'auteur livre, dans le désordre même des propositions accumulées d'une phrase hyperhypotaxique, l'image de la confusion hétéroclite de la ville : « *On y trouve, pêle-mêle, des lévriers de marbre, des danseuses au cygne, des dianes chasseresses en galatithe verte, des lanceurs de disque et des moissonneurs, tout ce qui sert aux cadeaux d'anniversaire ou de mariage, tout le peuple affligeant qu'un génie commercial et farceur ne cesse de susciter sur les dessus de nos cheminées.* » (E, 815) L'énumération baroque s'accélère et, non sans ironie, fait se côtoyer une vierge en bois et des olives : « *Voici, offert dans un écrin de poussière, le contenu d'une vitrine : d'affreux modèles en plâtre de pieds torturés, un lot de dessins de Rembrandt "sacrifiés à 150 Francs l'un", des "farces-atrapes", des porte-billets tricolores, un pastel du XVIII<sup>e</sup> siècle, un bourricot mécanique en peluche, des bouteilles d'eau de Provence pour conserver les olives vertes, et une ignoble vierge en bois, au sourire indécent.* » (Ibid.)

La confusion, le désordre se retrouvent dans l'expansion démesurée de la ville industrielle où l'homme, réduit à son échelle infime, semble se perdre dans l'ampleur de ses projets. Camus fait appel à l'allégorie biblique de la tour de Babel : « *Dans les tableaux de*

---

<sup>892</sup> « *On cherche en vain les paysages dans la grande littérature européenne depuis Dostoïevski.* » (E, 855) « *Ce qui m'a sauté aux yeux : les paysages disparaissent peu à peu. Le cancer moderne me ronge moi aussi.* » (C II, 206)

*certaines maîtres flamands, on voit revenir avec insistance un thème d'une ampleur admirable : la construction de la Tour de Babel.* » (E, 826) La tour de Babel, c'est la présomption, l'orgueil de l'homme cherchant à conquérir le ciel à l'aide de moyens terrestres, c'est la folle tentative de retrouver l'axe entre le terre et le ciel brisé par la faute originelle. Le nom biblique de Babel est souvent associé au radical \**bll* signifiant "désordre", "égarement", "confusion" mais cette étymologie est erronée. Le mot hébreu *babel* vient peut-être de l'assyrien \**babilu* "porte de Dieu" employé pour traduire l'acadien \**Cadimira*.<sup>893</sup> Babel est associé à la légende de la naissance de la diversité des langues qui empêche à jamais les hommes de réaliser leur audacieux projet de conquérir le ciel.<sup>894</sup> La présomption des hommes constructeurs se fige dans une métaphore évoquant Sisyphe : « *L'homme, au milieu de ce chantier, attaque la pierre de front.* » (E, 827) Il s'agit, pour les Oranais d'arracher des pierres à la montagne et de les accumuler dans les premières vagues de la mer afin de dessiner une digue immense protégeant la baie. La monstruosité babelesque de l'entreprise est exemplifiée par la transformation métaphorique des machines qui deviennent « *mâchoires d'acier fouill[ant] le ventre de la falaise.* » (*Ibid.*) Tout s'anime dans la destruction énorme de la montagne. Pourtant la construction de la digue est vaine car soumise à la destruction inéluctable. Et la vie des hommes « *au masque de poussière et de sueur* » (E, 828) est vaine ineptie déterminée par la volonté de puissance et soumise à la réalité de la fragile précarité. Oran est « *un lieu sans poésie* » (E, 814) apte à restituer une vérité première qu'aucune ville d'Europe, qu'aucun désert ne peut désormais lui donner. Elle est une cité des « *délicieux enfers* », (C I, 187) lourde « *d'une vie charnelle et sans espoir.* » (*Ibid.*) Cette vacuité culturelle, cet éloignement offrent une disponibilité inespérée et l'occasion d'une expérience intime qui rapproche l'homme de la clairvoyance virile face à la vérité :<sup>895</sup> « *Pour fuir la*

<sup>893</sup> *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain REY, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1992, p.157

<sup>894</sup> « Tout le monde se servait d'une même langue et des mêmes mots. Comme les hommes se déplaçaient à l'orient, ils trouvèrent une vallée [...] et s'y établirent. Ils se dirent l'un à l'autre : " [...] Allons ! Bâtissons une ville et une tour dont le sommet pénètre les cieux ! [...]". Or Yahvé descendit pour voir la ville et la tour que les hommes avaient bâties. Et Yahvé dit : "Voici que tous font un seul peuple et parlent une seule langue, et tel est le début de leurs entreprises ! Maintenant, aucun dessein ne sera irréalisable pour eux. Allons ! Descendons ! Et là confondons leur langage pour qu'ils ne s'entendent plus les uns les autres. "Yahvé les dispersa de là sur toute la surface de la terre et ils cessèrent de construire la ville. Aussi la nomma-t-on Babel, car c'est là que Yahvé confondit le langage de tous les habitants de la terre et c'est là qu'il les dispersa sur toute la face de la terre. » *Genèse*, 11 La confusion et l'errance ont donc une origine babelesque.

<sup>895</sup> « *Descartes, ayant à méditer, choisit son désert : la ville la plus commerçante de son époque. Il y trouva sa solitude et l'occasion du plus grand, peut-être de nos poèmes virils : "Le premier [précepte] était de ne recevoir jamais aucune chose pour vraie que je ne la connusse évidemment pour telle."* » (E, 814)

*poésie et retrouver la paix des pierres, il faut d'autres déserts, d'autres lieux sans âme et sans recours. Oran est l'un de ceux-là.* » (E, 814) Cette vérité c'est l'ennui qui dévore les jeunes oranais comme un monstrueux Minotaure dissimulé dans le dédale des rues poussiéreuses. La ville tourne le dos à la mer, se refermant sur elle-même comme un escargot. Elle est décrite comme « *un grand mur circulaire et jaune recouvert d'un ciel dur* », (E, 818) comme un labyrinthe dans lequel on erre, à la recherche de la mer, comme Thésée à la recherche du fil d'Ariane, avant d'être inexorablement dévorés.<sup>896</sup>

Désordre, incarnation et force de vie explosent dans les atmosphères de compétition qui opposent Alger et Oran. Roblès rapproche la rivalité sportive des deux villes à celle qui opposa en d'autres temps Rome et Albe.<sup>897</sup> Les combats de boxe proches des cérémonies sportives antiques d'Olympie se déroulent dans une atmosphère sacrée soulignée par une double isotopie du religieux et du corps.<sup>898</sup> Les combattants dénudés sont recouverts d'onguents parfumés : « *l'odeur sacrée de l'embrocation* ». (E, 821) La salle, qui n'est originellement qu'un garage crépi à la chaux, devient une palestres où vont se dérouler les assauts mythiques opposant des hommes investis d'une puissance divine.<sup>899</sup> Sur les murs, les ombres des combattants figurent des signes propitiatoires favorisant le glissement vers le sacré. Ces olympiades s'apparentent, sous la plume camusienne, aux dionysies par la métaphorisation théâtrale de l'univers sportif et par l'évocation de la sauvagerie jubilante d'une foule exubérante. Les boxeurs sont assimilés à des acteurs quittant la scène après leur représentation. Les spectateurs participent au combat, brandissent des chaises, vocifèrent en poussant des « *cris sauvages, des cocoricos ou des miaulements farceurs* ». (E, 822) L'effet cathartique agit sur la foule qui devient une entité personnalisée : « *Chaque coup qui sonne mat sur les pectoraux luisants retentit en vibrations énormes dans le corps même de la foule qui fournit avec les boxeurs son dernier effort.* » (E, 823) Sur le ring devenu scène, les

<sup>896</sup> « *Au début, on erre dans le labyrinthe, on cherche la mer comme le signe d'Ariane. Mais on tourne en rond dans des rues fauves et oppressantes, et, à la fin, le Minotaure dévore les Oranais : c'est l'ennui.* » (E, 818)

<sup>897</sup> Abdelkader DJÉMAÏ, *Camus à Oran*, Avant-propos d'Emmanuel ROBLÈS, Éditions Michalon, 1995, p.8. Dès l'origine des compétitions antiques qui avaient lieu à Olympie en Grèce, c'étaient les villes d'Athènes et de Sparte qui étaient opposées. Dans la nouvelle, Camus fait allusion à une autre rivalité, moins ancienne, celle qui opposa Pise et Florence.

<sup>898</sup> « *[La foule] contemple ces successions de rites lents et de sacrifices désordonnés, rendus plus authentiques encore par les dessins propitiatoires, sur la blancheur des murs des ombres combattantes. Ce sont les prologues cérémonieux d'une religion sauvage et calculée. La transe viendra plus tard.* » (E, 821) C'est moi qui souligne.

<sup>899</sup> « *[...] dans ce temple de chaux, de tôle et de ciment, une salle tout entière livrée à des dieux au front bas.* » (E, 823)

adversaires acteurs réitèrent une expérience de fusion sauvage dans le sang, la sueur et la violence à l'instar des rites évoqués par Nietzsche par lesquels l'homme, « fondu avec son prochain », « uni », « réconcilié »,<sup>900</sup> renoue avec l'indifférenciation originelle : « [...] *les deux boxeurs [...] échangent leur sang et reniflent de fureur.* » (E, 823) Puis l'égalité de leurs forces n'ayant pu les départager, l'un d'eux « est allé embrasser son adversaire sur le ring et boit sa sueur fraternelle. » (E, 824) Le narrateur rapporte et commente ironiquement la remarque d'un spectateur : « *Mon voisin a raison : ce ne sont pas des sauvages.* » (*Ibid.*) Cependant l'ironie peut certainement se dépasser pour renouer avec un discours de l'immédiateté qui restitue, par éclats éblouissants, des bribes de vérité dérobées aux dieux. Une vérité oxymorique, dérangement, bouleversante : la cruauté, le sang, la sueur, la sauvagerie sont source de beauté. « *La force et la violence sont des dieux solitaires* » (E, 824) écrit Camus qui évoque la fin du spectacle et la disparition de « *la cohorte des fidèles* » qui n'est plus « *qu'une assemblée d'ombres noires et blanche qui disparaît dans la nuit* ». (*Ibid.*) La force vitale et régénératrice, l'authenticité primitive affleurent à la surface le temps du rite, et les jeux nous rappellent l'évidence de la promiscuité, voire de la porosité entre la violence et la nécessité : « *Ce sont des rites un peu difficiles, mais qui simplifient tout. Le bien et le mal, le vainqueur et le vaincu : à Corinthe, deux temples voisinaient, celui de la Violence et celui de la Nécessité.* » (*Ibid.*)

La ville est le lieu du plaisir facile, de la jouissance à petit prix, celle qui s'offre comme un leurre immédiat, un réconfort à la fois puissant et futile, un mensonge ou la révélation d'une vérité de l'homme incarné. C'est le bordel de Tiaret où les hommes trompent leurs femmes et un ennui existentiel qui ressemble à la rude platitude hostile des Hauts-Plateaux. Ce sont les boulevards où les jeunes gens parquent pour séduire. C'est le petit restaurant de Céleste, et la fraternelle amitié des hommes simples, les courses folles pour attraper un tram en marche, un homme mort dans une ruelle sordide, les odeurs écœurantes de Bab-el-Oued. La ville, c'est la communauté des hommes, l'éclectisme, le cosmopolitisme, la bigarrure. C'est le tissu des singularités. L'individu est libre en même temps que prisonnier de la multitude. Il découvre une terrifiante et exaltante solitude. C'est dans cet espace que l'homme comprend, avec effarement, sa condition en même temps que l'évidence de la partager avec les autres, avec cette foule anonyme qui est le miroir de la vanité. C'est le lieu

<sup>900</sup> NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie*, op.cit., p.26

de l'effusion compassionnelle jaillie d'une vision inopinée, d'un nouvel angle, d'une nouvelle focale.

Mais la ville moderne dans laquelle se tapit un nouveau minotaure est certainement, dans l'imaginaire camusien, la ville d'Amsterdam, ville de la confusion et de l'errance. On retrouve l'image de la tour de Babel pour identifier le bar de Mexico City fréquenté par une clientèle cosmopolite. Narquois, Jean-Baptiste Clamence oppose le mutisme primitif<sup>901</sup> du serveur à la multiplicité des langues pratiquée dans son établissement : « *Imaginez l'homme de Cro-Magnon pensionnaire à la tour de Babel* ». (TRN, 1477) Le narrateur rencontre un compatriote avec lequel la communication semble possible. La malédiction de l'Ancien Testament semble vaincue. Mais l'interlocuteur ne parle pas et ce qui aurait pu être un dialogue, un échange, un partage, une rencontre, s'avère un monologue stérile qui révèle l'enfermement. Ville de l'errance, Amsterdam est peuplée d'êtres mutiques aux parcours circulaires condamnés à un mouvement giratoire et silencieux.<sup>902</sup> Elle est le lieu de la faute, de la pulsion, de la chute, du meurtre, de la solitude dans la foule anonyme. Elle est la marque d'une modernité qui éloigne le sujet de lui-même et des autres et le plonge dans une solitude intérieure où il découvre, effaré, l'évidence de sa laideur et la vérité de sa finitude. La forme labyrinthique de ses canaux oblige l'homme à un cheminement spiroïdal qui le conduit vers un centre incertain, vers un autre lieu clos, celui d'une intériorité fuyante et vaine. *La Chute* retrace le parcours qui mène Clamence d'un premier lieu clos, le bar de Mexico-City, à un autre lieu clos, la chambre d'hôtel. L'extériorité est assimilée à la tour de Babel, l'intériorité à l'intime impossible. Entre les deux, les cercles concentriques de l'Enfer dantesque : « *Avez-vous remarqué que les canaux concentriques d'Amsterdam ressemblent aux cercles de l'enfer ? L'enfer bourgeois, naturellement peuplé de mauvais rêves. Quand on arrive de l'extérieur, à mesure qu'on passe ces cercles, la vie, et donc ses crimes, devient plus épaisse, plus obscure. Ici, nous sommes dans le dernier cercle. Le cercle des...* » (TRN, 1483) Clamence s'interrompt, laissant son interlocuteur compléter. Ce dernier cercle est celui des traîtres, Judas Iscariote, Brutus, Cassius. Chez Dante, il est situé dans l'obscurité humide d'une

---

<sup>901</sup> Au détour de constats amers et ironiques sur l'homme dans la société, se glissent, dans le discours moqueur de Clamence, des propos isolés et sporadiques sur une vie antérieure d'unité avec soi et les autres et de fusion avec la nature : « *Quand on a beaucoup médité sur l'homme, par métier ou par vocation, il arrive qu'on éprouve de la nostalgie pour les primates.* » (TRN, 1478) « *Sur ce point, la société a gâté un peu, il faut le reconnaître, la franche simplicité de la nature.* » (*Ibid.*)

<sup>902</sup> « *[...] ils roulent en rond, ils prient, somnambules, dans l'encens doré de la brume, ils ne sont plus là.* » (TRN, 1482)

grotte naturelle, chez Camus, dans les antres citadins, bars glauques, ruelles sombres, hôtels insignifiants.

Pourtant le port de Hollande n'est pas exempt de rêveries lyriques. Avec des accents baudelairiens, Clamence métaphorise la ville sous la forme d'un songe recouvert de la poudre dorée des néons nocturnes aux odeurs de genièvre et de menthe.<sup>903</sup> Les cyclistes deviennent des cygnes noirs, des Lohengrin noctambules dont les rêves se teintent des moirures orientales des contrées lointaines : « [...] ils ne sont plus là. Ils sont partis à des milliers de kilomètres, vers Java, l'île lointaine. » (TRN, 1482)

Mais le beau style lyrique, en ces temps dysphoriques, cache un eczéma exaspérant.<sup>904</sup> La mauvaise conscience assombrit l'horizon, ternit la dorure légère des soleils couchants recouvrant les champs, les canaux, la ville entière, d'hyacinthe et d'or. Le monde ne s'endort plus dans une chaude lumière. Ordre et beauté, luxe, calme et volupté psalmodient une innocente et douce mélodie douloureuse et nostalgique. Le temps n'est plus au lyrisme. La ville c'est la faute, la saleté, le travail avilissant, les plaisirs faciles, le mauvais goût, l'éclectisme, la tristesse, la maladie de la consommation et la victoire de l'absurde terne et banal du quotidien. Elle éloigne l'homme d'une harmonie exaltante avec la terre brûlée de soleil et gorgée de senteurs. Et pourtant, paradoxalement, Camus est un écrivain citadin. Il est enfant de Bab-el-Oued, habitant d'Alger, d'Oran et de Paris. Il aime les capitales, les rumeurs citadines, les effervescences bruyantes. Il aime la contemplation des villes, installé sur les toits-terrasses et bavardant avec un ami, autant sinon plus que le commerce des dieux dans les ruines de Tipasa. Il se veut lyrique et se découvre ménippéen. Il cultive le grand style mais affectionne les idiolectes. Il ne craint pas les paradoxes et refuse de choisir, préférant donner à son œuvre une chatoyante diaprure. Cette tension paradoxale et douloureuse est la manifestation d'une esthétique qui ne s'enferme pas dans une conception figée et sclérosée de l'art. À la source du désir se trouvent le paradoxe, l'ambivalence, les tensions inconciliables. Camus transforme ces équivoques, ces ambiguïtés, en matière première de sa création. Ne

<sup>903</sup> « Ils marchent près de nous, il est vrai, et pourtant, voyez où se trouvent leurs têtes : dans cette brume de néon, de genièvre et de menthe qui descend des enseignes rouges et vertes. La Hollande est un songe... » (TRN, 1482) Ce songe est évidemment intertextuel et évoque le songe baudelairien qui se nourrit à la même source : « Mon enfant, ma sœur, / Songe à la douceur, / D'aller là-bas vivre ensemble ! » BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*, op.cit., p.53

<sup>904</sup> « Le style, comme la popeline, dissimule trop souvent de l'eczéma. » dit Clamence à son interlocuteur. (TRN, 1478)



rien exclure mais tisser d'un fil blanc et d'un fil noir l'œuvre à venir est son souhait profond, à la fois *modus vivendi* et art poétique.

Deux villes, Oran et Amsterdam, exemplifient donc la tentation ménippéenne chez Camus. Elles sont au centre de deux œuvres qu'il s'agit maintenant d'explorer comme des espaces privilégiés de la satire et de la dérégulation, du désordre et de l'éclatement, de l'effroi et du rire glaçant de l'homme face à la mort. Il s'agit de *La Peste* et de *La Chute*.

### **La Peste : Polymorphisme et éclatement**

Du point de vue formel, par son refus de l'unité et par son goût pour l'éclectisme, la bigarrure, l'éclatement des voix, *La Peste* se rapproche du ménippéen, hostile à toute notion de mesure, d'harmonie et de linéarité, hostile également à toute forme de domination discursive. Le statut du chroniqueur anonyme et la tendance du texte à se mettre en question (comme si le sujet de *La Peste* était d'offrir une réflexion sur la capacité de l'homme, en tant qu'être de langage, de restituer un événement) éloigne d'une conception du roman comme miroir du réel. Cette chronique se présente bien plutôt comme une chambre d'échos de voix humaines dont le croisement restitue un texte qui demeure problématique dans sa relation au réel. Fitch, dans « *La Peste* comme texte qui se désigne »<sup>905</sup> relève « 170 occurrences d'une cinquantaine de termes qui désignent soit un texte, soit les parties constituantes d'un texte ». Conformément à ce qui nous est révélé dans le prologue, l'ensemble de la chronique est une réflexion sur les pouvoirs du langage et sur ses fonctions.<sup>906</sup> Le scripteur du prologue annonce que le chroniqueur doit dire : « *ceci est arrivé* ». Il témoigne de ce qu'il a vu ou entendu. Il ajoute : « *Du reste, le narrateur, qu'on connaîtra toujours à temps, n'aurait guère de titre à faire valoir dans une entreprise de ce genre si le hasard ne l'avait mis à même de recueillir un certain nombre de dépositions et si la force des choses ne l'avait mêlé à tout ce qu'il prétend relater.* » (TRN, 1121) Ces précisions narratologiques annoncent un récit hybride, justifie une polymorphie textuelle.

La gageure du romancier est de parvenir à une représentation du réel à l'intersection de la reproduction, de la sélection et de la création. La relation problématique au réel caractérise le cheminement esthétique de Camus. Son goût de la concrétude le conduit à puiser dans le

---

<sup>905</sup> Brian T. FITCH, Cahiers Albert Camus 8, pp. 53-71

<sup>906</sup> Cf. Jacqueline Lévi-Valensi commente *La Peste d'Albert Camus*, Gallimard, Folio, 1991, pp.59-76

quotidien une matière première qui devient matière littéraire. La lecture des *Carnets* permet de constater cette attention particulière et méticuleuse accordée aux choses vues et entendues. Une conversation, une scène étonnante, la lumière sur les quais d'Alger, le miroitement d'une tache d'huile, l'odeur du port, tous ces éclats épars d'un réel en miettes sont reproduit dans les *Carnets*. Évoquant en 1959 sa méthode de travail à Jean-Claude Brisville, Albert Camus avoue travailler à partir de « notes », de « bouts de papier » qu'il recueille pendant des années, puis ces « particules éparses » se coagulent. (E, 1921) Jacqueline Lévi-Valensi, dans son étude de la genèse de l'œuvre romanesque commente ces remarques : « Le contenu de ces "particules" est d'importance très variable : une phrase entendue, les gestes d'un personnage, l'esquisse d'un paysage sont fixés en quelques mots [...] Tout ce que, au hasard, les êtres rencontrés, les choses lues ou vues, les souvenirs, les discussions, les idées personnelles [...] peuvent apporter pour nourrir l'œuvre. [...] Ce qui frappe, ajoute-t-elle, c'est sa disponibilité au monde. »<sup>907</sup> L'exploration des *Carnets* permet de constater que Camus enregistre des voix, des images, des situations qu'il ébauche des scènes, des descriptions. Son œuvre prend forme par fragments épars grappillés au hasard des pérégrinations citadines. *La Peste* exploite les notes des *Carnets* en reproduisant les carnets de Tarrou. Rieux a besoin d'autres témoignages que le sien pour restituer l'ensemble des événements, pour tenter de faire un tableau de la réalité dysphorique, de la déréliction sans espoir de salut ou de rédemption. Les carnets de Tarrou sont évoqués par le narrateur. On prend donc connaissance du contenu à travers le filtre de la retranscription. Le narrateur commence par décrire et juger le contenu de ces carnets modifiant ainsi la perception du lecteur. La caractérisation des carnets évoque le style de *L'Étranger*. En effet, le narrateur écrit : « Ses carnets [...] constituent [...] une sorte de chronique très particulière qui semble obéir à un parti pris d'insignifiance. À première vue, on pourrait croire que Tarrou s'est ingénié à considérer les choses et êtres par le gros bout de la lorgnette. Dans le désarroi général, il s'appliquait, en somme, à se faire l'historien de ce qui n'a pas d'histoire. » (TRN, 1236) On retrouve des scènes décrites par Camus dans ses *Carnets* comme la scène des chats. Camus écrit en janvier 41 « Histoire de P. le petit vieux qui lance du premier étage des bouts de papier pour attirer les chats. Puis il crache dessus. Quand l'un des chats est atteint, le vieux rit. » (C I, 221) La version de *La Peste* est à la fois développée, littérisée et intégrée à la diégèse. Elle est retranscrite par le narrateur – on peut

<sup>907</sup> Jacqueline LÉVI-VALENSI, *Albert Camus ou la naissance d'un romancier*, op.cit., p.154

donc penser que c'est son travail d'écriture qui donne au style cette finition classique. Les phrases, plus longues, se parent de compléments déterminatifs, d'adjectifs et de métaphores : « [...] *tous les jours, après déjeuner, aux heures où la ville tout entière somnolait dans la chaleur, un petit vieux apparaissait sur un balcon, de l'autre côté de la rue. Les cheveux blancs et bien peignés, droit et sévère dans ses vêtements de coupe militaire, il appelait les chats d'un "Minet, minet", à la fois distant et doux. Les chats levaient leurs yeux pâles de sommeil, sans encore se déranger. L'autre déchirait des petits bouts de papier au-dessus de la rue et les bêtes, attirés par cette pluie de papillons blancs, avançaient au milieu de la chaussée [...]. Le petit vieux crachait alors sur les chats avec force et précision. Si l'un des crachats atteignait son but, il riait.* » (TRN, 1237) L'anecdote est ensuite rendue logique dans l'économie diégétique du récit dans la mesure où le jeu du petit vieux est perturbé par l'absence des chats résultant de la mort des rats et donc de la progression de la peste. Le narrateur, cette fois, reproduit textuellement les notes de Tarrou. Le style est en effet moins travaillé, plus proche d'une oralité spontanée. Les déictiques, l'utilisation de la première personne du singulier, la présence de répétitions tendent à la reproduction des règles d'une énonciation inscrite dans l'instant : « *Aujourd'hui, le petit vieux d'en face est décontenancé. Il n'y a plus de chats. Ils ont en effet disparu, excités par les rats morts que l'on découvre en grand nombre dans les rues. À mon avis, il n'est pas question que les chats mangent des rats morts. Je me souviens que les miens détestaient ça. Il n'empêche qu'ils doivent courir dans les caves et que le petit vieux est décontenancé.* » (TRN, 1238)

De même, par l'utilisation de la voix de Tarrou, le récit se dédouble. Moins linéaire, moins monotone, il gagne en profondeur par effets vocaliques. Ce sont eux qui permettent également de restituer la singularité d'un personnage marginal dont Rieux ne souhaite pas parler. Michel Jarrety explique qu'on assiste là à une mise à distance volontaire d'un personnage qui se caractérise par son indifférence aux événements : « La conduite de Cottard, Rieux ne s'en fait pas juge, il ne s'élève pas contre lui, mais le met à distance, et cette expulsion symbolique *répond* à l'usurpation que constituait l'appartenance du personnage à une ville dont il n'attendait que l'oubli de ce qu'il était, et qu'il redevient finalement. Dans le texte lui-même, Cottard est seul car "il est un de nos concitoyens au moins pour lequel le Dr Rieux ne pouvait pas parler" alors que le sens de sa parole [...] est de "parler pour tous" : aussi le place-t-il simplement hors récit, en laissant aux carnets de Tarrou la charge de le

raconter par un voix elle-même délibérément séparée de ce que le narrateur veut être la chronique de tous. »<sup>908</sup> Le roman est une réflexion sur la relation entre le réel et l'art. D'autres personnages racontent leur histoire, étoffant le récit de différents vécus, multipliant les échos de voix. Ainsi Grand fait au narrateur le récit de sa vie, regrette le départ de sa femme et aurait souhaité pouvoir, là encore trouver les mots pour lui parler avant qu'elle parte ou afin de lui exprimer ses regrets de n'avoir pas su dire son amour dans une vie où l'indigence, le labeur et le souci de la dignité brisent les élans lyriques des passions juvéniles. La restitution de l'opéra *Orphée et Eurydice*, interrompu par la peste, exemplifie l'intrication des acceptions signifiantes.

Camus utilise la figure de la séparation pour accéder à une verbalisation qui apparaît comme indispensable, vitale. Elle vient combler le vide, le creux formé par la désunion. Dans ses *Carnets*, il désigne son ouvrage sous le nom du "roman des séparés". La séparation des êtres qui s'aiment a pour conséquence la verbalisation de leur relation. En décembre 44, dans ses notes, l'auteur écrit : « *Peste. Séparés, ils s'écrivent et il trouve le ton juste et il garde son amour. Triomphe du langage et du bien écrire.* » (C III, 127) Le silence est dans la fusion, le langage dans la séparation. L'art est parfois un jaillissement, une fulguration, un cri. Il peut être aussi du côté de la maîtrise des émotions, du développement rationnel et linéaire, de l'ordre et de la sécurité sereine. Camus ne cesse d'osciller entre ces deux conceptions de l'écriture, évoluant toujours sur la corde raide de l'émotion intime et du désir de la transmission, de la communication. Mais le bien parler n'est pas le parler vrai. La conversation avec l'ombre de l'être aimé paraît intense et authentique. En réalité, elle éloigne de la banalité dysphorique d'un présent oppressant et seul avéré. C'est ainsi que l'amant, occupé à converser avec une ombre peut être emporté par la mort sans même s'en être rendu compte.

La séparation, c'est aussi l'exil, l'éloignement, la solitude. De l'intensité douloureuse du présent, de l'éloignement terrible d'un passé jugé heureux naît la nostalgie qui s'exprime dans un chant naissant au cœur de l'homme meurtri. L'art jaillit de cette souffrance imposée, d'une séparation d'avec son pays, l'être aimé et l'image de soi-même qu'on avait alors. Les mots prennent place dans ce creux qui s'agrandit obscurément. Ils remplissent un vide terrifiant. Le narrateur décrit les exilés qui errent dans la ville qui a fermé ses portes : « *C'était eux sans*

<sup>908</sup> Michel JARRETY, *La morale dans l'écriture, Camus, Char, Cioran*, PUF, 1999, p.44

doute que l'on voyait errer à toute heure du jour dans la ville poussiéreuse, appelant en silence des soirs qu'ils étaient seuls à connaître, et les matins de leur pays. Ils nourrissaient alors leur mal de signes impondérables et de messages déconcertants comme un vol d'hirondelles, un rosée de couchant, ou ces rayons bizarres que le soleil abandonne parfois dans les rues désertes. Ce monde extérieur qui peut toujours sauver de tout, ils fermaient les yeux sur lui, entêtés qu'ils étaient à caresser leurs chimères trop réelles et à poursuivre de toutes leurs forces les images d'une terre où une certaine lumière, deux ou trois collines, l'arbre favori et des visages de femmes composaient un climat pour eux irremplaçable. » (TRN, 1278-1279) De l'état de vide, de séparation, d'enfermement naît un retour sur soi qui comble un vide par le travail d'imagination, d'introspection, de remémoration, étapes nécessaires à une certaine forme de création.

Ce roman des séparés apparaît donc comme un dialogue avec les absents, avec les morts, avec ceux qui sont rejetés dans un espace auquel on ne peut accéder que par l'imagination ou la verbalisation solitaire. Rieux, à l'instar de Meursault lorsqu'il est enfermé dans sa cellule, est placé dans une situation d'enfermement qui peut évoquer le "seuil ménippéen", lieu de frontière, d'incertitudes et de fantasmagories, lieu d'un éveil à une réalité au-delà de tout conformisme lénifiant. La situation d'exception projette l'homme dans l'inconfort fécond de la souffrance et du doute, dans la nécessaire lucidité.

### **Parole diffractée**

Dans *La Peste*, la méconnaissance de l'identité du narrateur jusqu'aux toutes dernières pages du roman atténue la fonction filtrante et l'influence axiologique d'une focale identifiée. L'*ethos* reste flou, imprécis, non déterminé, incite le lecteur à se forger son jugement personnel et laisse une plus grande place à l'espace dialogique. Dunwoodie écrit à ce propos : « La ville d'Oran se mue en agora où se confrontent – et se confortent – les différentes réponses de la peste, c'est-à-dire les différents systèmes d'explication du phénomène auquel ils sont confrontés. C'est cette situation exceptionnelle qui, pour reprendre la terminologie de Bakhtine, sert de vaste anacrèse qui pousse chacun des personnages à se prononcer. »<sup>909</sup>

---

<sup>909</sup> Peter DUNWOODIE, *Une Histoire ambivalente, le discours Camus-Dostoïevski, op.cit.*, p. 86. Dans *La Poétique de Dostoïevski*, BAKHTINE explique : « Le "dialogue socratique" usait principalement de la syncrèse et de l'anacrèse. La syncrèse était la confrontation de divers points de vue sur un sujet donné. [...] On entendait par anacrèse les moyens de faire naître, de provoquer le discours de l'interlocuteur, de l'obliger à exprimer son opinion, et de pousser celle-ci jusqu'à ses limites. [...] L'anacrèse est la provocation du mot par le mot (et non

Comme dans les romans de Malraux, *La Condition humaine* ou *L'Espoir*, comme dans les romans de Dostoïevski, les idées sont véhiculées à travers les dialogues. C'est là que s'affrontent les conceptions divergentes du monde. La multiplicité des points de vue suppose une conception problématisée de la vérité univoque. Les conversations de Rieux et de Tarrou servent de support à l'approche d'une vérité toujours fuyante. Comme dans les romans de Dostoïevski, les dialogues véhiculent des conceptions du monde, de l'homme ou de Dieu divergentes. Le fait d'ignorer tout au long de la chronique l'identité du narrateur ne permet pas au lecteur d'accorder à la position de celui-ci une importance plus grande qu'aux autres voix qui se font entendre. Un chapitre est consacré à un échange de points de vue entre Tarrou et le médecin au cours duquel chacun des deux hommes exprime ses idées. Les analyses bakhtiniennes des romans dostoïevskiens sont applicables à une œuvre comme *La Peste*. Bakhtine rappelle que dans la philosophie idéaliste, « une seule conscience et une seule bouche suffisent entièrement à la plénitude de la connaissance ; nul besoin d'une pluralité de consciences. »<sup>910</sup> Il ajoute : « aucune interaction verbale entre les consciences n'est possible au niveau du monologisme philosophique et, par conséquent, aucun dialogue vraiment important. En fait, l'idéalisme n'admet qu'une seule forme d'interaction cognitive entre les consciences : ceux qui possèdent la vérité l'enseignent à ceux qui ne la possèdent pas et sont dans l'erreur ; ce qui revient à des rapports de maître à élève, au dialogue pédagogique. »<sup>911</sup> Il montre ensuite comment le romancier russe construit une représentation artistique de l'idée en l'incarnant dans un personnage. « Rappelons avant tout que l'image de l'idée est inséparable de celle de l'homme qui en est le porteur. Ce n'est pas l'idée en elle-même qui est "l'héroïne des œuvres de Dostoïevski", comme l'affirmait B. M. Engelgardt, mais l'homme de l'idée. Nous n'insisterons jamais assez sur le fait que le héros de Dostoïevski est un homme de l'idée et non pas un caractère, un tempérament, un type social ou psychologique. »<sup>912</sup> Ce que le critique russe appelle chez Dostoïevski « l'homme dans l'homme » est un homme porteur d'une idée, mais c'est aussi un homme inachevé et sans solution. C'est ainsi qu'apparaît, dans l'analyse bakhtinienne, la conception de la nature dialogique de la pensée humaine et de l'idée : « L'idée

---

par la situation thématique [...]. La syncrèse et l'anacrèse dialogisent la pensée, la placent à l'extérieur, la transforme en *réplique*, la rattachent à la communication dialogique entre les hommes. Ces deux procédés découlent de la conception de la nature dialogique de la vérité [...]. », Éditions du Seuil, 1970, pp.165-166

<sup>910</sup> Mikhaïl BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, op.cit., p.128

<sup>911</sup> *Ibid.*, p.129

<sup>912</sup> *Ibid.*, p.134

vit, non pas dans une conscience individuelle *isolée* (où elle dégénère et meurt), mais naît, se développe, trouve et renouvelle son expression verbale, engendre d'autres idées seulement dans les rapports dialogiques avec les idées *d'autrui*. La pensée humaine devient authentique, se transforme en idée, seulement par un contact vivant avec une autre idée, incarnée dans la voix d'autrui, c'est-à-dire dans la conscience exprimée par le discours. C'est au point de contact de ces voix-consciences que naît et vit l'idée. On peut lire dans une optique bakhtinienne la parole dans l'ombre d'un Rieux. Il énonce ce qu'il pense en parlant avec Tarrou mais n'a aucun désir de transmettre une vérité universelle qu'il sait vaine et inexistante. Tarrou, Rieux, le prêtre ou le juge Othon, chacun, confronté brutalement à la mort, est appelé à énoncer une position face à Dieu. Mais aucune voix ne domine, aucune ne détient une vérité. La vérité elle-même est éclatée et la diffraction des voix restitue la fin d'une ère unificatrice.

Le narrateur inscrit sa parole dans le doute et l'incertitude en s'appuyant sur les paroles prudentes de Tarrou dans ses carnets : « *Tarrou lui-même, après avoir noté que les Chinois en pareil cas, vont jouer du tambourin devant le génie de la peste, remarquait qu'il était absolument impossible de savoir si, en réalité, le tambourin se montrait plus efficace que les mesures prophylactiques. Il ajoutait seulement que pour trancher la question, il eût fallu être renseigné sur l'existence d'un génie de la peste et que notre ignorance sur ce point stérilisait toutes les opinions qu'on pouvait avoir.* » (TRN, 1295) L'observation des coutumes locales est rendue plus aiguë, plus acérée par la comparaison avec des cultures étrangères. On retrouve là une technique particulièrement appréciée par les moralistes satiriques du XVII<sup>e</sup> siècle. Le doute se glisse dans la duplication divergente du prêche de Paneloux. Le premier prêche est au discours direct. Le prêtre dit "vous" en s'adressant à ses auditeurs : « *Mes frères, vous êtes dans le malheur, mes frères, vous l'avez mérité* ». (TRN, 1296) Il ne s'intègre pas dans son discours, ne se sent pas concerné. Il restitue la parole divine, retrace les grandes pestes du passé, rappelle le lien entre le fléau et le péché, appelle ses paroissiens à la prise de conscience de la faute originelle. Dans le deuxième prêche qui intervient après la mort de l'enfant, le prêche est restitué au discours indirect, il est comme intégré, assimilé par la voix du narrateur. Cette assimilation se note également par l'emploi du "nous". Le prêtre fait désormais partie d'une communauté à laquelle il ne se sentait pas appartenir au début des événements. L'analyse structurelle du récit permet de mettre en évidence la diversité des

points de vue et la diffraction de la vérité dans l'espace et dans le temps. Même la voix supérieure du prêtre, voix placée au-dessus du commun des mortels, empreinte de transcendance est ici marquée par la fissure que le doute inscrit dans chaque discours. Ainsi, même la prédication tremble et se fissure.

### **Le corps, la maladie, la mort**

*« Eisenstein et la fête des Morts au Mexique. Les masques macabres pour amuser les enfants, les têtes de mort en sucre qu'ils grignotent avec délices. Les enfants rient avec la mort, il la trouvent gaie, il la trouve douce et sucrée. Ainsi des "petits morts". Tout finit à "Notre amie la Mort". » (C I, 207)*

Le ménippéen accorde une place de prédilection au corps périssable, à tout ce qui pourrit ou se délite, à tout ce qui s'écaille, se fane, à tout ce qui est voué à la disparition. Camus s'est intéressé au christianisme dans la mesure où la passion et la mort du Christ inscrivent le corps de l'homme dans l'accès au sacré. Le Christ sur la croix rappelle à tous que l'homme est mortel, que le destin de chacun est dans cette promesse de fin. Cette question est abordée dans son mémoire sur Plotin et saint Augustin. Elle parcourt toute l'œuvre. Elle est une prise de conscience qui peut justifier le "grand style" à la façon des Lyciens qui s'interrogent sur la nécessité de l'action de bravoure et de la restitution de cette action afin de la rendre immortelle. Elle peut également favoriser le ménippéen dans une fascination pour ce qui est périssable : *« [...] l'âme n'a jamais raison [...] les plus splendides visages qu'elle ait donné à cette religion si soucieuse d'âme sont taillés dans la pierre à l'image de la chair. Et ce dieu, s'il vous touche, c'est par son visage d'homme. Singulière limitation de la condition humaine qui lui rend impossible de sortir de l'humain, qui donne l'apparence du corps à ceux de ses symboles qui veulent nier le corps. Ils le nient mais leur donne ses prestiges. Le corps seul est généreux. Ce légionnaire romain, nous le sentons vivant à cause de ce nez extraordinaire ou de ce dos bosselé, ce Pilate à cause de cette expression d'ennui ostentatoire que la pierre lui conserve depuis des siècles. » (C I, 206)* Le corps est le révélateur de notre réalité incarnée. Il est comme un espace immédiat de plaisir ou de souffrance, à la fois promesse de dégénérescence et d'anéantissement. Il est le lieu de la tension existentielle la plus difficile à maintenir. *« La pensée est toujours en avant. Elle voit trop loin, plus loin que*



*le corps, qui est dans le présent. l'espérance, c'est ramener la pensée au corps. Et le corps doit pourrir.* » (C I, 128) Alors, cette promesse de pourriture, il s'agit dès lors de la regarder en face, d'être lucide, attentif jusqu'au dégoût. Comme dans les temps de la peste noire où fleurit la poésie morbide d'un Villon, Camus écrit sa peste et n'en finit pas de décrire, avec délectation, les symptômes de la maladie. Mais il ne s'agit pas tant de conjurer la mort, démarche vaine, que de trouver au-delà de la crainte ou de la fascination une liberté qui résulte d'une inversion des valeurs, démarche spécifiquement ménippéenne.

Dans *La Peste*, la mort peut être considérée comme le personnage principal. Elle est évoquée dans sa réalité matérielle. Elle s'inscrit dans le corps sous la forme de bubons placés sous les bras qui enflent, s'infectent, éclatent et saignent. Elle est annoncée par les cadavres de rats qui envahissent la ville. Elle doit ensuite être gérée dans son accroissement numérique lorsque les cadavres deviennent trop nombreux et qu'il n'est plus possible de respecter les rituels sacrés. Le début de la troisième partie du roman est consacré à l'évocation circonstanciée de ce problème de la mort dans sa matérialité. Le narrateur montre la progression qui conduit, au début de la maladie, à un certain respect des corps et de la peine des proches. Puis, le nombre des décès devient tel qu'il n'est plus possible de faire face décemment. La ville devient alors une ville fantomatique, une cité d'un autre monde. On est soudain transporté dans cet univers infernal : *« Cette ville déserte, blanchie de poussière, saturée d'odeurs marines, toute sonore des cris du vent, gémissait alors comme une île malheureuse. »* (TRN, 1356) Ce vent est très vite chargé non plus seulement des effluves marins mais des relents des cadavres en putréfaction, puisqu'il n'est plus possible de faire autrement que de les jeter à la mer. Les fosses communes sont creusées à la hâte et reçoivent indistinctement *« les corps dénudés et légèrement tordus [qu'] on recouvrait de chaux vive »* qui s'écrasait sur les visages. Dans une gradation de l'horreur visionnaire, le narrateur évoque la solution ultime de la crémation et la nécessité de recourir au tramway désaffecté pour conduire les corps entassés vers leur destination fatale. Étrangement, le lyrisme jaillit, inattendu, au point culminant du sordide, dans un équilibre impossible et réel, dans ce lieu et dans ce moment où l'horreur ne parvient pas à éteindre dans le cœur des hommes le recours à la beauté : *« Et pendant toute la fin de l'été, comme au milieu des pluies d'automne, on put voir le long de la corniche, au cœur de chaque nuit, passer d'étranges convois de tramways sans voyageurs, brinquebalant au-dessus de la mer. Les habitants avaient fini par savoir ce*

qu'il en était. Et malgré les patrouilles qui interdisaient l'accès de la corniche, des groupes parvenaient à se glisser bien souvent dans les rochers qui surplombent les vagues, et à lancer des fleurs dans les baladeuses, au passage des tramways. On entendait alors les véhicules cahoter encore dans la nuit d'été, avec leur chargement de fleurs et de morts. » (TRN, 1364)

### **La Chute : réflexions dans un cercueil**

Il me semble que *La Chute* nécessite un espace propre, un temps particulier tant ce récit est, dans l'ensemble de l'œuvre, un moment singulier. C'est pourquoi je place cette étude comme une assez large digression illustrant tout particulièrement la dimension ménippéenne de l'inspiration camusienne.

Dans *La Chute*, il ne reste plus qu'une seule voix dans laquelle résonnent de multiples voix par le même procédé utilisé par Dostoïevski dans *L'Homme du sous-sol*<sup>913</sup> ainsi que par Louis-René des Forêts dans *Le Bavard*.<sup>914</sup> Jean-Baptiste Clamence est le porteur de cette voix solitaire. Il cristallise, dans son discours, les traits propres à la satire : il est l'homme de toutes les vanités, de toutes les boursouflures. Il est la voix de la suffisance du pédantisme, de la fanfaronnade. Il est aussi une voix de ressassement, une voix de souffrance sans fin, sans origine et sans centre. Il ressemble à ce fauve en cage évoqué par Charles Juliet : « Parfois, la pensée est comme un fauve en cage. Ne pouvant ni s'arrêter, ni s'échapper, elle tourne, tourne, harcelée par ce qui la meut, emportée par une giration qui l'épuise. Sous la pression d'un souvenir, d'une peur, d'une blessure, de tel état de conscience, elle parcourt sans fin le même cercle, remâche sans fin les mêmes idées, répète sans fin les mêmes mots. »<sup>915</sup> Mais ce fauve-là n'est pas aimable. Il n'inspire nulle compassion même s'il fait entendre sa voix comme étant aussi la nôtre. Ses motivations sont viles et dégradantes. Mais à la différence de la vision du satiriste qui observe son modèle comme s'il le plaçait sous un microscope favorisant les effets grossissants et le comique, Camus donne la parole à celui-là même qu'il fustige et lui autorise l'auto-dénigrement que permet l'accès à la conscience.

<sup>913</sup> Cf. DUNWOODIE, p.117 On entend d'ailleurs dans cette œuvre de multiples intertextes dostoïevskiens. C'est ce que DUNWOODIE analyse dans *Une Histoire ambivalente, le dialogue Camus-Dostoïevski*. Il montre les échos de *Crime et Châtiment*, dans la similitude des lieux choisis et la façon de les appréhender.

<sup>914</sup> *Le Bavard* de Louis-René DES FORÊTS est publié en 1946. À l'instar de *La Chute*, le roman se présente comme le monologue d'un bavard. Les deux ouvrages instaurent une remise en question du langage dans un questionnement adressé au lecteur lui-même qui s'interroge, non sans malaise, sur la place qu'on lui octroie.

<sup>915</sup> Charles JULIET, « Comme un fauve en cage », in *Écritures du ressassement*, Modernités 15, Presses universitaires de Bordeaux, 2001, p.297

**« Le lyrisme cellulaire »**

*La Chute* se déroule dans une circularité stérile. La ville d'Amsterdam prend forme dans les images de moisissure et d'enfermement, d'obscurité et d'humidité : « *Comme les canaux sont beaux, le soir ! J'aime le souffle des eaux moisis, l'odeur des feuilles mortes qui macèrent dans le canal et celle, funèbre, qui monte des péniches pleines de fleurs.* » (TRN, 1497-1498) On est là dans un envers du lyrisme solaire de Tipasa. Le locuteur s'applique à maintenir intact l'enfermement dans l'horreur. Il a choisi de vivre dans le quartier juif où a eu lieu le plus grand crime de l'histoire. C'est sur le ton du cynisme qu'il en parle : « *Quel lessivage ! Soixante-quinze mille juifs déportés ou assassinés, c'est le nettoyage par le vide. J'admire cette application, cette méthodique patience ! Quand on n'a pas de caractère, il faut bien se donner une méthode. Ici, elle a fait merveille, sans contredit, [...]* » (TRN, 1481)

Le locuteur loge dans une chambre qui ressemble à celle de Raskolnikov : les deux lieux se caractérisent par l'exiguïté, l'absence de livres, l'absence de vie et une allusion explicite à la mort : « *Quel vilain logement tu as [...] on dirait un cercueil.* »<sup>916</sup> « *Vous regardez cette pièce. Nue, c'est vrai, mais propre. Un Vermeer, sans meubles ni casseroles. Sans livres, non plus, j'ai cessé de lire depuis longtemps [...] Plus de livres, plus de vains objets non plus, le strict nécessaire, net et verni comme un cercueil.* » (TRN, 1537-1738) Le lieu clos de la chambre, du bar ou du labyrinthe de la ville d'Amsterdam, humide, sombre et sinieuse, favorise une introspection dysphorique et l'expression complexe née d'une culpabilité assumée placée dans une ère sans transcendance. La solitude exacerbée par la fermeture spatiale permet la mise en place de cette voix dédoublée, de ce dialogue avec un autre qui n'est pas présent, qui ne fait jamais entendre sa voix si ce n'est par l'intermédiaire de la première voix qui semble parfois reprendre en écho une intervention, une remarque, une question.

Le lieu clos est une exemplification de l'ère de la modernité. Évoquant un camp dans lequel il a été, comme fortuitement fait prisonnier, Clamence explique : « *Nous autres, enfants du demi-siècle, n'avons pas besoin de dessin pour imaginer ces sortes d'endroits. Il y a cent cinquante ans, on s'attendrissait sur les lacs et les forêts. Aujourd'hui, nous avons le lyrisme cellulaire.* » (TRN, 1539)

---

<sup>916</sup> DOSTOÏEVSKI, *Crime et Châtiment*, p.281

Dans l'ensemble de l'œuvre de Camus, le *topos* de la cellule, ou du lieu fermé où se déroule un huis clos le plus souvent dysphorique, réapparaît fréquemment. La cellule de Meursault ou celle de Kaliayev, le camp des pestiférés dans *La Peste*, la soupente de Jonas, l'hôtel dans *Le Malentendu*, mais aussi ces lieux de l'enferment quotidien, les appartements exigus dans lesquels, dès « L'Ironie » dans *L'Envers et l'Endroit*, on abandonne lâchement le vieux ou la vieille pour s'enivrer de plaisirs fugaces sont autant d'exemplification d'une modernité du cloisonnement, de la réduction spatiale.<sup>917</sup> Le lieu clos, c'est l'expérience de la limite et la rencontre avec soi. C'est, à l'instar de la chambre noire, le lieu de la révélation ou le lieu de la mort. Le clos c'est le cercueil et l'horizon parfois se réduit jusqu'à la menace terrifiante et fatale d'un enfermement irréversible : « *Mais la terre est obscure, cher ami, le bois épais, opaque le linceul. Les yeux de l'âme, oui, sans doute, s'il y a une âme et si elle a des yeux ! Mais voilà, on n'est pas sûr. Sinon, il y aurait une issue [...]* » (TRN, 1513) Clamence évoque, dans la deuxième partie du récit, deux types de cellules, la cellule du malconfort et la cellule des crachats. La première est utilisée au Moyen Âge. Le juge-pénitent la décrit avec une certaine jouissance et permet de poser le concept de l'impossible innocence : « *Cette cellule se distinguait des autres par d'ingénieuses dimensions. Elle n'était pas assez haute pour qu'on s'y tint debout, mais pas assez large pour qu'on pût s'y coucher. Il fallait prendre le genre empêché, vivre en diagonale ; le sommeil était une chute, la veille un accroupissement. Mon cher, il y avait du génie, et je pèse mes mots, dans cette trouvaille si simple. Tous les jours, par l'immuable contrainte qui ankylosait son corps, le condamné apprenait qu'il était coupable [...]* » (TRN, 1531)

Prononçant le mot « coupable », le juge-pénitent fait donc le constat suivant : « *Du reste, nous ne pouvons affirmer l'innocence de personne, tandis que nous pouvons affirmer à coup sûr la culpabilité de tous.* » (TRN, 1531-1532) Cette affirmation lui permet de figurer une nouvelle solidarité entre les hommes, non pas fondée sur un crime collectif, mais sur la capacité des hommes à témoigner du crime d'autrui. La nouvelle communauté est fondée sur la délation générale qui devient le dénominateur commun, la clé de voûte cachée de toutes les idéologies. Une deuxième cellule est évoquée par Clamence, la cellule des crachats : « *Une boîte maçonnée où le prisonnier se tient debout, mais ne peut pas bouger. La solide porte qui*

<sup>917</sup> C'est cette même figure que l'on retrouve dans *L'Écume des jours* de Boris VIAN.

*le boucle dans sa coquille de ciment s'arrête à hauteur du menton. On ne voit donc que son visage sur lequel chaque gardien qui passe crache abondamment.* » (TRN, 1532)

À la suite de cette évocation, la religion est appréhendée comme « une entreprise de blanchissage » ce qui suppose que l'homme est sale. Ce dénigrement du genre humain se fait dans le ton du discours ménippéen : « *Depuis, le savon manque, nous avons le nez sale et nous nous mouchons mutuellement. Tous cancre, tous punis, crachons-nous dessus, et hop, au malconfort ! C'est à qui crachera le premier. Je vais vous dire un grand secret, mon cher, n'attendez pas le jugement dernier. Il a lieu tous les jours.* » (TRN, 1532) Nous sommes ici dans une esthétique du rabaissement et de la surenchère. Les vices humains sont présentés de façon outrée, caricaturale. Le propos nous rapproche de la matérialité la plus vile et la plus dégradante. Clamence construit une dystopie.

### « **Le rectangle vide** »

La béance est en effet annoncée par le tableau de Van Eyck. Camus s'est inspiré d'un fait divers : en 1934, deux tableaux de Van Eyck ont été volés, « Les Juges pénitents » et « Saint Jean-Baptiste ». Le deuxième a été retrouvé mais pas le premier. Camus écrit dans les *Carnets* : « *A.B. m'écrit la véritable histoire du Van Eyck. Peu après le vol, un prêtre attaché au chapitre fut soupçonné. Il avoue. Il avait volé le volet parce qu'il ne pouvait pas supporter de voir des juges près de l'Agneau Mystique. Il reçoit l'absolution, en considération de ses intentions, en promettant de révéler la cachette du volet le jour de sa mort. Le jour vient. Extrême-onction. Il veut parler. Mais la voix s'éteint. Il profère des mots inintelligibles et meurt.* » (C III, 189)

L'impossible juxtaposition de l'intemporel et du temporel est ici suggérée. L'indicible, ce n'est pas l'endroit où le tableau est caché mais la faillite de l'Agneau Mystique. L'homme ne peut être absous. Le juge s'impose et révèle à la fois son arrogance et son échec. La disparition du tableau, c'est la fin de la transcendance et l'inauguration d'une modernité où l'homme, seul face lui-même ne peut plus être pardonné et n'a pas d'autre solution que de s'inventer un *alter ego* à qui parler, à qui faire semblant de se confier. Cette dérélition sans Dieu est dévoilée explicitement – c'était d'ailleurs inutile de se montrer aussi didactique, la suggestion seule aurait suffi – au moment même où le tableau lui-même est révélé.

Clamence développe l'allégorie : « [...] *ces juges vont au rendez-vous de l'Agneau, qu'il n'y a plus d'agneau ni d'innocence, et qu'en conséquence, l'habile forban qui a volé le panneau était un instrument de la justice inconnue qu'il convient de ne pas contrarier. [...] nous sommes dans l'ordre. La justice étant définitivement séparée de l'innocence, celle-ci sur la croix, celle-là au placard [...]* » (TRN, 1542-1543), désignant là le réduit dans lequel il cache la célèbre toile. Dès l'incipit, Clamence fait remarquer la marque blanche laissée par un tableau qui a été retiré : « *Voyez, par exemple, au-dessus de sa tête, sur le mur du fond, ce rectangle vide qui marque la trace d'un tableau décroché. Il y avait là en effet un tableau, et particulièrement intéressant, un vrai chef-d'œuvre.* » (TRN, 1478)

Le motif du tableau est récurrent dans le récit. On apprend que Clamence défend un homme accusé dans le trafic de tableaux. (TRN, 1495) On sait qu'il dissimule une toile chez lui, à l'instar de ce curé dont Camus parle dans ses *Carnets*. Ce rectangle blanc annonce toutes les béances que Clamence va, au fur et à mesure de son récit, dévoiler comme autant de trous autour duquel le verbe tisse une toile.

Dire ne permet pas de révéler mais empêche de tomber dans le gouffre de l'inanité. Clamence bavarde. En contrepoint, par la figure de l'ironie, apparaissent les vides de l'existence, les mensonges, les hypocrisies, les faux-semblants, l'ennui, la couardise, les petits vices et les grandes satisfactions futiles et présomptueuses. Tout le bavardage de Clamence, cette logorrhée incessante, ce ressassement infini n'est cependant possible que par l'émergence du dédoublement qui permet la lucidité qui, chez le juge-pénitent prend le ton supérieur de l'homme cynique.

### ***Faute, innocence, jugement***

À l'origine de ce triptyque prend place la figure de Janus. Clamence s'est dédoublé à l'instant où il a entendu un rire sur le pont des Arts et que ce rire a résonné – c'est l'interlocuteur-lecteur qui reconstitue les enchaînements – comme une accusation, comme une désignation, une révélation de sa couardise véritable : il est un lâche, il est coupable, il n'est pas l'homme qu'il donne à voir aux autres, d'ailleurs il se croit aimé mais il est jugé.

Tout se détraque alors dans la tête du jeune avocat prétentieux. Il n'est plus en « *prise directe* », il est double. Il est lucide. Il est cynique : « *J'avais vécu longtemps dans l'illusion d'un accord général, alors que, de toutes parts, les jugements, les flèches et les railleries*

*fondaient sur moi, distrait et souriant. Du jour où je fus alerté, la lucidité me vint, je reçus toutes les blessures en même temps et je perdis mes forces d'un seul coup. L'univers entier se mit alors à rire autour de moi.* » (TRN, 1516) Voilà donc Jean-Baptiste transformé subitement en saint Sébastien ! Le récit du rire entendu sur le pont des Arts se place à la fin du premier chapitre, il intervient avant le récit de la noyade alors qu'il se situe chronologiquement après. Les deux récits forment un diptyque. Ils fonctionnent ensemble – comme si l'un était l'écho de l'autre, comme s'il en était la conséquence fatale. Le récit de la chute insiste sur l'effet de silence accentué par le bruit du choc du corps sur la surface de l'eau et quelques cris emportés par le courant.<sup>918</sup> Les rires du pont des Arts sont déterminants et récurrents. Dans les deux cas, la scène se situe de nuit et sur un pont – pont Royal pour la noyade, pont des Arts pour les rires. Tous deux se déroulent de nuit. La similitude contextuelle permet, dans la conscience de Clamence, le surgissement du souvenir, comme à son insu. La mauvaise conscience s'installe et génère le dédoublement vécu comme une fracture.<sup>919</sup> L'être est double mais au cœur de la dualité semble se situer une béance que plus rien désormais ne pourra combler. Comme dans *L'Étranger*, l'événement tragique prend place au cœur du récit. Il entraîne un bouleversement du quotidien, une relecture du passé placé sous l'éclairage d'une conscience forcée de se réveiller, d'une conscience dédoublée qui se regarde vivre, au présent et au passé mais sans foi dans un quelconque avenir. Les deux hommes désirent une communauté de haine à l'heure d'un châtement qui ne sauve que parce qu'il fait cesser la souffrance existentielle.

Ainsi que le rappelle Hélène Cixous, l'écriture a partie liée avec la faute et la culpabilité et notamment le vol. Elle rappelle les épisodes célèbres de saint Augustin confessant le vol des poires, le plaisir éprouvé d'être coupable et de partager la mauvaise action avec des complices. Elle rappelle Rousseau et les pommes mais également la grappe de raisin factice de Jean Genet, les figues et encore les raisins chez Derrida. Elle explique le goût du défi, le plaisir qui lui est consubstantiel et le désir d'écrire qui en est la conséquence : « Nous sommes, nous qui nous reconnaissons dans la maçonnerie secrète des écrivains, des voleurs amoureux de leur crime-et-châtiment. Mais il est dangereux de le dire. Cela passe

---

<sup>918</sup> « *J'avais déjà parcouru une cinquantaine de mètres à peu près, lorsque j'entendis le bruit qui, malgré la distance, me parut formidable dans le silence nocturne, d'un corps qui s'abat sur l'eau. Je m'arrêtai net, mais sans me retourner. Presque aussitôt, j'entendis ce cri, plusieurs fois répété, qui descendait lui aussi le fleuve, puis s'éteignit brusquement. Le silence qui suivit, dans la nuit soudain figée, me parut interminable.* » (TRN, 1511)

<sup>919</sup> « *Mon image souriait dans la glace, mais il me sembla que mon sourire était double...* » (TRN, 1495)

aussitôt pour vantardise. Pourtant je ne connais pas d'écrivain qui voudrait renoncer au violent héritage gratuit qui lui tombe dessus, qui voudrait d'un cœur uni échapper à tous ces bizarres biens à visage effrayant appelés prison bagnage exil trahison. Et qui tous récompensent le premier exploit commis au jardin : avoir défié le légitime propriétaire quel qu'il soit, un Dieu, le tsar, un papa, un monsieur, un critique littéraire, un gouvernement despotique. Et porte la main sur les fruits. »<sup>920</sup>

Jean-Baptiste Clamence, outre sa lâcheté, est aussi un voleur. Il explique à son interlocuteur dans quelles circonstances fortuites il s'est retrouvé en possession du célèbre tableau de Van Eyck, *Les Juges intègres*. Puis il explique, en termes de domination, la jouissance qu'il ressent à être en possession de la toile authentique, à être le seul à connaître la vérité, à retrouver ainsi sa position de « voyageur de l'impériale » même si c'est à l'insu de tous, c'est au su de lui-même et cela semble lui suffire.

L'isotopie du théâtre permet de construire la figure du dédoublement : « *Sur mes cartes : "Jean-Baptiste Clamence, comédien". Tenez, peu de temps après le soir dont je vous ai parlé, j'ai découvert quelque chose. Quand je quittais un aveugle sur le trottoir où je l'avais aidé à atterrir, je le saluai. Ce coup de chapeau ne lui était évidemment pas destiné, il ne pouvait pas le voir. À qui donc s'adressait-il ? Au public. Après le rôle, les saluts.* » (TRN, 1500) Dans un mouvement spécifique de la satire ménippée, le faux devient révélateur du vrai, le masque révèle le vrai visage. Mais il ne s'agit pas du sentiment d'avoir bien joué son rôle, d'avoir accompli son métier d'homme qui est celui du jeune Camus de *Noces* qui confie, candide et serein, qu'il a « *au cœur une joie étrange, celle-là même qui naît d'une conscience tranquille.* » (E, 60) Il s'agit cette fois d'aborder la mauvaise conscience et ses ravages et de voir que le masque donjuanesque a les traits de la débauche, de l'orgie. Le passage de la restitution des nuits d'ivresse et de débauche est un *topos* de la ménippée : « *Parce que je désirais la vie éternelle, je couchais avec des putains et je buvais pendant des nuits. Le matin, bien sûr, j'avais dans la bouche le goût amer de la condition des mortels. Mais, pendant de longues heures, j'avais plané, bienheureux. Oserais-je encore l'avouer ? Je me souviens encore avec tendresse de certaines nuits où j'allais, dans une boîte sordide, retrouver une danseuse à transformations qui m'honorait de ses faveurs et pour la gloire de laquelle je me*

<sup>920</sup> Hélène CIXOUS, « Jamais assez sassy » in *Écritures du ressassement*, Modernités 15, Presses universitaires de Bordeaux, 2001, p.304



*battis même, un soir, avec un barbillon vantard. Je paradais toutes les nuits au comptoir, dans la lumière rouge et la poussière de ce lieu de délices, mentant comme un arracheur de dents et buvant longuement.* » (TRN, 1528)

Camus se rapproche ici de la ménippée latine d'un Juvénal, célèbre pour sa critique de la Rome impériale et sa débauche obscène. Par l'accumulation des maîtresses, Clamence est Don Juan. Séducteur et comédien, cela semble, pour Clamence d'ailleurs coïncider parfaitement : « *Donc, je jouais le jeu. Je savais qu'elles aimaient qu'on allât pas trop vite au but. Il fallait d'abord de la conversation, de la tendresse comme elles disent. Je n'étais pas en peine de discours, étant avocat, ni de regards, ayant été au régiment, apprenti comédien.* » Quelques lignes plus loin, Clamence poursuit dans le même registre : « [...] *je vivais mon rôle. Il n'est pas alors étonnant que mes partenaires, elles aussi, se missent à brûler les planches.* » (TRN, 1507) (TRN, 1506) Par le goût de la perversion, il est Valmont.<sup>921</sup> Mais Clamence, à la différence des figures archétypales des grands séducteurs de la littérature a un foie<sup>922</sup> qui met fin à ses folles débauches. Le rappel d'une limite du corps renvoie à la matérialité, à la réalité du dégénéré, du sénéscent, du glauque pitoyable des matins nauséux.

Clamence dévoile l'aspect factice du personnage qu'il avait construit de toutes pièces et excelle dans l'art de la déconstruction qui passe, dans une logique deleuzienne, par l'humour.<sup>923</sup> En effet, l'humour, par la scrupuleuse application qui en démontre l'absurdité, conteste la loi. La finalité ici est de proposer une image dégradée du monde. Paris devient le lieu de toutes les turpitudes et les Parisiens sont rabaissés à des fornicateurs et des lecteurs de journaux.<sup>924</sup> La matérialité domine le monde, elle pénètre le discours sous la forme de métaphores réductrices. Dans ce monde dégradé par le locuteur lui-même, la position qu'il se

<sup>921</sup> Clamence raconte comment il s'est senti humilié par une de ses maîtresses qui a tenu des propos désobligeants sur ses prouesses viriles. Il n'a eu de cesse, par la suite, de l'humilier à son tour par de multiples brimades sexuelles et morales avant de la délaisser lorsqu'elle s'est totalement soumise : « *Dès cet instant, sans le vouloir clairement, je me mis, en fait, à la mortifier de toutes les façons. Je l'abandonnais et la reprenais, la forçais à se donner dans des temps et dans des lieux qui ne s'y prêtaient pas, la traitais de façon si brutale, dans tous les domaines, que je finis par m'attacher à elle comme je suppose que le geôlier se lie à son prisonnier. Et cela jusqu'au jour où, dans le violent désordre d'un plaisir douloureux et contraint, elle rendit hommage à voix haute à ce qui l'asservissait. Ce jour-là, je me suis éloigné d'elle. Depuis, je l'ai oubliée.* » (TRN, 1508)

<sup>922</sup> « *Mais, là encore, je rencontrai un obstacle en moi-même. Ce fut mon foie, pour le coup, et une fatigue si terrible qu'elle ne m'a pas encore quitté. On joue à être immortel et ; au bout de quelques semaines, on ne sait même plus si on pourra se traîner jusqu'au lendemain.* » (TRN, 1529) C'est moi qui souligne.

<sup>923</sup> Gilles DELEUZE, *Présentation de Sacher-Masoch*, Éditions de Minuit, Paris, 1967, pp.75-79

<sup>924</sup> « *Il m'a toujours semblé que nos concitoyens avaient deux fureurs : les idées et la fornication.* » (TRN, 1479)

targue d'occuper dans ce monde est dévaluée d'autant. Qu'importe que Clamence soit respecté s'il l'est par des personnes que lui-même présente comme peu respectables ou qu'il méprise.<sup>925</sup> Quel intérêt y a-t-il à goûter une position spatiale supérieure<sup>926</sup> dans un monde nivelé par la bassesse de la couardise et de l'hypocrisie ?

Le monde aussi est décor de théâtre. Les évocations d'Amsterdam sont comme des toiles de maîtres – la référence à la peinture est bien sûr capitale – ou des intertextes baudelairiens dans lesquels tout onirisme est comme saboté ou entaché d'usure sale. Après sa confession, Clamence est de plus en plus fatigué, d'une fatigue qui aiguise sa lucidité cynique ou son désenchantement post-romantique. Il conduit son interlocuteur dans une ville voisine réputée pour son pittoresque. Clamence désigne ce lieu comme « *un village de poupée* » identifiant implicitement les habitants en particulier et les hommes en général à des marionnettes. On pense là à Kundera dans sa réflexion sur le genre romanesque et les Temps modernes et qui constate : « C'est en écrivant *L'insoutenable légèreté de l'être* que, inspiré par mes personnages qui tous se retirent d'une certaine façon du monde, j'ai pensé au destin de la fameuse formule de Descartes : l'homme "maître et possesseur de la nature". Après avoir réussi des miracles dans les sciences de la technique, ce "maître et possesseur" se rend subitement compte qu'il ne possède rien et n'est maître ni de la nature (elle se retire, peu à peu, de la planète) ni de l'Histoire (elle lui a échappé) ni de soi-même (il est guidé par les forces irrationnelles de son âme. Mais, si Dieu s'en est allé et si l'homme n'est plus maître, qui donc est maître ? La planète avance dans le vide sans aucun maître. »<sup>927</sup>

<sup>925</sup> Admettant l'existence des juges comme il admet, sans en comprendre la finalité celle des sauterelles, Clamence note, non sans cet humour dévastateur : « *Avec la différence que les invasions de ces orthoptères ne m'ont jamais rapporté un centime tandis que je gagnais ma vie en dialoguant avec des gens que je méprisais.* » (TRN, 1485)

<sup>926</sup> « *Arrêtons-nous sur ces cimes. Vous comprenez ce que je veux dire en parlant de viser plus haut. Je parlais justement de ces points culminants, les seuls où je puisse vivre. Oui, je ne me suis jamais senti à l'aise que dans les situations élevées. Jusque dans le détail de la vie, j'avais besoin d'être au-dessus. Je préférerais toujours l'autobus au métro, les calèches aux taxis, les terrasses aux entresols. Amateur des avions de sport où l'on porte la tête en plein ciel, je figurais aussi sur les bateaux, l'éternel promeneur des dunettes. En montagne, je fuyais les vallées encaissées pour les cols et les plateaux.* » (TRN, 1487) Et de terminer par une vindicte contre la spéléologie qui, du point de vue métaphorique ne peut, contextuellement, que figurer l'introspection : « *J'avais même voué une haine spéciale aux spéléologues qui avaient le front d'occuper la première page des journaux, et dont les performances m'écœuraient.* » (TRN, 1487-1488)

<sup>927</sup> Milan KUNDERA, *L'Art du roman*, 1986, p.60

**Procès du dire**

*La Chute* est le procès du langage, une contre plaidoirie, une démonstration de l'impossible à dire par la logorrhée infinie, par le ressassement incessant. Clamence parle pour ne pas dire ou dit dans le détour et la circonvolution, dans l'anecdote ou le tic de langage.

Les circonvolutions topographiques de la ville d'Amsterdam épousent celles de la pensée et de la parole de Clamence. Le juge-pénitent, ancien avocat du barreau de Paris, est un bavard impénitent. Le verbe s'emballé et s'égaré, affectionne la digression, l'anecdote, la fausse confession, mime la complicité avec celui en qui il reconnaît un compatriote, un *alter ego* parce que ce dernier a su identifier un imparfait du subjonctif. Mais il apparaît assez vite que ce discours est un non-dire. Clamence utilise un langage qui masque, dissimule. Les circonvolutions, le ressassement supposent un trou, un vide, une béance, un impossible à dire. La nouvelle clôture est celle du langage dans sa capacité à atteindre une vérité de l'être. Et cela suppose donc une foi dans une vérité qui semble, au fur et à mesure des mots qui s'enchaînent et des horreurs du siècle, de plus en plus difficile à appréhender.

Dominique Rabaté, introduisant l'ouvrage consacré aux écritures du ressassement note : « De façon générale, le texte moderne est hanté par l'épanorphose, qui devient l'archi-figure de rhétorique de son énonciation problématique. Chez Beckett [...], comme chez Simon, parler, dire, c'est aussitôt corriger, procéder à un léger déplacement qui en appelle un autre, à son tour un autre, et ainsi de suite. Le récit de notre siècle est troué en son centre : il y manque la pièce principale, celle qui pourrait servir de pierre de touche, ou de clé de voûte. Cette béance est ce que la narration cherche vainement à combler, car elle fonctionne comme un trauma indépassable, attirant par son vide le mouvement proliférant de la parole. »<sup>928</sup>

C'est bien de cette béance dont il est question dans l'article que Robbe-Grillet, qui n'aimait pas ce récit de Camus, consacre à *La Chute* : « Dans *La Chute*, il y a un élément qui me fait regretter que ce livre soit ce qu'il est. Et cet élément, c'est justement un trou ; j'ai insisté sur l'importance de ce trou dans *L'Étranger*, et je crois que, fondamentalement le trou, le vide à l'intérieur du monde, l'espace creux où il n'y a rien, un manque à l'intérieur d'un texte, d'une vie ou d'une structure en général est quelque chose d'extrêmement important pour la modernité. Or justement, dans *La Chute*, il y a un trou, c'est-à-dire une espèce d'énigme

---

<sup>928</sup> Dominique RABATÉ, « Singulier, pluriel », in *Les Écritures du ressassement*, Modernités 15, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, p.17

concernant ce qui s'est réellement passé vraiment et qui troue en quelque sorte toute cette histoire. »<sup>929</sup> Cette béance, ce trou, il semble que le discours de Clamence ne cesse de tourner autour, de s'en approcher et de s'en éloigner, de feindre de dire et de renoncer, de différer. L'œuvre est cet évitement et cette paradoxale rencontre avec les bornes du langage. Je dis paradoxale car c'est en parlant beaucoup que Clamence se tait et fait l'expérience de la vanité du discours et de la vacuité de sa fausse et hypocrite confession. Camus, dans *Le Mythe de Sisyphe*, reproduit une citation, d'ailleurs approximative, de Kierkegaard :<sup>930</sup> « *Le plus sûr des mutismes n'est pas de se taire mais de parler.* » (E, 116) En réalité, on lit dans le *Journal*, en date du 19 février 1849 : « Se taire est dans le camp de la réflexion : c'est savoir parler, notamment de tout autre chose ; sinon, il est insolite et suspect en effet qu'on se taise, et ce n'est pas alors exactement ni absolument se taire. » Dans *La Chute*, le récit est une mise en forme de la lâcheté telle que la formule Kundera dans *L'Art du roman* : « [...] avoir le vertige, c'est être ivre de sa propre faiblesse. On a conscience de sa faiblesse et on ne veut pas lui résister, mais s'y abandonner. On se saoule de sa propre faiblesse, on veut être plus faible encore, on veut s'écrouler en pleine rue aux yeux de tous, on veut être à terre, encore plus bas que terre. »<sup>931</sup> Dès le début pourtant, il est question de la confession centrale sous la forme hypothétique : « *Supposez, après tout, que quelqu'un se jette à l'eau ? De deux choses l'une, ou vous l'y suivez pour le repêcher et, dans la saison froide, vous risquez le pire ! Ou vous l'y abandonnez et les plongeurs rentrés laissent parfois d'étranges courbatures.* » (TRN, 1483) Clamence commence plusieurs fois sa confession pour l'interrompre aussitôt : « [...] *j'ai plané, littéralement, pendant des années dont, à vrai dire, j'ai encore le regret au cœur. J'ai plané jusqu'au soir où... Mais non ceci est une autre affaire et il faut l'oublier.* » (TRN, 1490) Quelques pages plus loin, après avoir évoqué des anecdotes et mis en place la découverte de la lâcheté, Clamence reprend, allusif et non conclusif : « *Ce que j'ai à vous raconter est un peu plus difficile. Il s'agit cette fois d'une femme.* » (TRN, 1504) Et de poursuivre, à partir de ce mot, non sur le récit de la noyade, mais sur la relation que Clamence entretient avec les femmes.

<sup>929</sup> Alain ROBBE-GRILLET, « Monde trop plein, conscience vide », in *Albert Camus, œuvre fermée, œuvre ouverte, actes du colloque du centre national de Cerisy-la-Salle, juin 1982*, Cahiers Albert Camus 5, 1985, p.227

<sup>930</sup> La citation choisie par Camus est extraite de la préface du *Traité du désespoir*.

<sup>931</sup> Milan KUNDERA, *L'Art du roman*, Gallimard, 1986, p.48

La relecture du récit montre que le dire ne se dit pas dans la restitution de l'événement – aussi précis soit cette restitution par ailleurs, mais d'une précision toute relative en fait. Finalement Clamence dit à côté du contenu sémantique et linéaire d'un propos apparemment construit et cohérent. Par exemple, on repère la récurrence, étonnante dans un premier temps mais qui fait sens ultérieurement, de l'expression « *trop tard* » Aussitôt après avoir différé la confession fatale – on sait donc *a posteriori* qu'il l'a en tête alors qu'il parle d'autre chose, Clamence glisse que sa vie est ailleurs (ne s'agit-il pas de sa parole qui est ailleurs que là où il faudrait qu'elle soit) et qu'il est trop tard. Or « *trop tard* » est la phrase terrible qui traverse la conscience de Clamence quand il fait le constat qu'il n'est pas intervenu, qu'il n'a pas sauté pour sauver la jeune fille à la si belle nuque, cette jeune fille pour laquelle, quelques minutes avant, il avait éprouvé du désir.<sup>932</sup> On voit encore ici ce rapprochement entre le désir physique et la mort, événement fortuitement situés au même endroit. D'où le trouble.

Par exemple encore, les propos sur le suicide qui arrivent dans le cours de la conversation, comme par hasard. En réalité, ils sont placés de façon signifiante. Après avoir amorcé la confession aussitôt interrompue par la peur de dire qui relève d'une forme de lâcheté, Clamence évoque l'idée du suicide dans un propos d'amertume cynique sur l'amitié. La digression se clôt sur une question de l'interlocuteur virtuel qui rappelle à Clamence – et au lecteur – l'amorce de la confession : « *Comment ? Quel soir ? J'y viendrai, soyez patient avec moi.* » (TRN, 1491)

Dans les interstices du discours de Clamence, on entend, comme en écho lointain, la voix de Meursault. Clamence confesse, évoquant ce temps qui précède l'événement tragique : « *La fête où j'avais été heureux...* » (TRN, 1491) Meursault, après le meurtre, dit : « *J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux.* » (TRN 1168) Les deux hommes étaient comblés, heureux, aimés. Et dans ce même lieu du bonheur, ils deviennent responsables de la mort d'un être. L'événement figure ce trou à partir duquel les deux récits à la première personne se construisent. Et dans les deux cas il n'est jamais question de culpabilité, car le sujet reconstruit aussitôt, soit du silence dans le cas de Meursault, silence sous cette forme particulière de l'indifférence au monde et de l'étrangeté à soi-même, soit un discours logorrhéique compulsif dans le cas de Clamence.

---

<sup>932</sup> « *Je voulais courir et je ne bougeai pas. Je tremblais, je crois, de froid et de saisissement. Je me disais qu'il fallait faire vite et je sentais une faiblesse irrésistible envahir mon corps. J'ai oublié ce que j'ai pensé alors. "Trop tard" ou quelque chose de ce genre.* » (TRN, 1511) C'est moi qui souligne.

Mais finalement, il s'agit de la même histoire de l'homme coupable dans un monde absurde, sans transcendance et dans l'impossibilité de confesser ou plus exactement d'avoir, face à soi un confesseur qui puisse entendre véritablement et, par son écoute particulière, absoudre, ou aider l'autre à continuer à vivre. Mais, dans l'ère de la modernité qui est aussi ère du doute, dans ces temps où les contours du sujet se sont estompés, qui peut entendre la confession ? C'est pourquoi il était insupportable à ce curé de voir côte à côte le tableau d'un juge et celui de l'Agneau Mystique, celui qui enlève les péchés du monde. Qui désormais peut aider l'homme, de toute façon coupable dans une ère sans transcendance ? Une rédemption est-elle possible ?

La difficulté à dire prend le chemin du différé et de la digression. Clamence diffère donc autant qu'il le peut le contenu informatif sur les deux messages qu'il délivre à son interlocuteur. En fait, Camus place ces confessions à des endroits stratégiques puisque le récit de la noyade intervient au cœur du récit comme il se place au cœur de la mémoire de Clamence et la signification de la fonction de juge-pénitent n'est révélée que dans un *excipit* qui explicite l'ensemble. Les digressions sont nombreuses.<sup>933</sup> Elles permettent le différé de la parole. Elles permettent à l'auteur de renouer avec cette liberté jubilatoire des romans du XVIII<sup>e</sup> siècle, d'un *Jacques le fataliste* par exemple. Mais Clamence n'est pas Jacques et la vitalité de l'un s'est transformée en immense fatigue : le dernier volet de *La Chute* présente Clamence au lit, fiévreux.

Comme les satires ménippées du XVIII<sup>e</sup> siècle, *La Chute* est née de l'échec de la justice, de la religion et du pouvoir. Elle est un produit du soupçon des temps modernes. Elle illustre la pensée dysphorique d'une modernité urbaine, d'une lucidité nouvelle qui est fissure puis fracture. Elle prend place dans ces temps évoqués par Camus dès *Le Mythe de Sisyphe* : « *Tant que l'esprit se tait dans le monde immobile de ses espoirs, tout se reflète et s'ordonne dans l'unité de sa nostalgie. Mais à son premier mouvement, ce monde se fêle et s'écroule : une infinité d'éclats miroitants s'offrent à la connaissance.* » (E, 111) À bien lire ce passage, on devine que la faille est le lieu de la création, l'endroit à partir duquel il faut s'élancer, une fois accompli le deuil de l'unité originelle. Cette connaissance annonce celle dont il est

<sup>933</sup> Quelques exemples de digressions : l'histoire de la vieille femme sommée par un officier allemand de sauver l'un de ses fils, condamnant donc l'autre à la mort. L'histoire de l'industriel qui ne supportait pas la perfection de sa femme et qui a fini par la tuer. L'enterrement du concierge et celui du vieux collaborateur de l'Ordre des avocats.

question dans *Le Premier homme*, lorsque le narrateur se retrouve devant la tombe de son père, éprouve un vertige face à l'incompréhension d'être face au corps d'un homme jeune qui est son père. Un gouffre intérieur surgit qui fait place au désir de savoir. Mais de quelle connaissance s'agit-il dans *Le Mythe de Sisyphe*, de quel savoir dans *Le Premier homme* ? Dans quel lieu, dans quelle instance peut tenter de se frayer un chemin ce désir de savoir ? Dans quelle forme d'art ? Dans quel dire ?

### **Dostoïevski et Tolstoï**

*« Ceux qui ont été fécondés à la fois par Dostoïevski et par Tolstoï, qui les comprennent aussi bien l'un que l'autre, avec la même facilité, ceux-là : natures toujours redoutables pour eux-mêmes et pour les autres. » (C III, 103)*

On a déjà vu l'attrait de Camus pour Dostoïevski, on néglige son admiration pour Tolstoï. Peut-être parce que l'auteur des *Possédés* semble plus près d'une certaine modernité à la fois par ses caractéristiques ménippéennes, ses visions prophétiques dans le domaine de l'histoire de la Russie ou encore ses incursions dans l'âme humaine qui n'est pas seulement l'âme russe mais bien celle de l'homme dans ses contradictions, ses pulsions, ses désirs obscurs, son goût pour le sang et le glauque, pour l'infamie, la honte et la trahison ; autant de tentations viles qui ne peuvent être rachetées que par la grâce ou le pardon divins. C'est le combat entre les frères Karamazov, Ivan, Dimitri et l'obscur Smerdiakov d'un côté et le jeune Aliocha de l'autre, entre Muichkine et Rogogine, entre les Stavroguine et Verkhovenski d'un côté et Chatov de l'autre. Le roman dostoïevskien, c'est l'anti-épopée : il est du côté de la satire ménippée. Il est, ainsi que l'a noté Kundera, dans un excès de sentimentalisme. Il est la fascination pour le gouffre sans fond des vilenies de l'âme humaine. Son intrigue ressemble plutôt à une spirale sur laquelle viennent s'agglomérer des scories digressives plutôt qu'un chemin linéaire qui conduit un héros vers l'accomplissement de soi dans l'élaboration d'une éthique collective.

Tolstoï est plus proche de l'épopée. Camus admirait donc – mais cette admiration est restée dans le secret de carnets et n'a jamais donné lieu à des transpositions – l'auteur de *Guerre et Paix*.<sup>934</sup> La première allusion que l'on trouve dans les *Carnets* peut sembler assez

---

<sup>934</sup> On note vingt-quatre références à DOSTOÏEVSKI dans l'ensemble des trois *Carnets* contre trente-quatre à TOLSTOÏ. Il est intéressant de remarquer que la fréquence des notes sur TOLSTOÏ s'accroît à l'époque de la rédaction du

sibylline, elle semble pourtant corroborer un des aspects de l'épopée qui est le respect d'une unité de ton que Camus nomme ici « monotonie » et qui s'oppose donc à l'aspect polyphonique des œuvres dostoïevskiennes : « *Monotonie des derniers ouvrages de Tolstoï. Monotonie des livres hindous – monotonie des prophéties bibliques – monotonie du bouddha. Monotonie du Coran et de tous les livres religieux.* » (C I, 241) Le rapprochement entre les grands textes littéraires et les écrits sacrés soulignent le point d'intersection entre l'épopée monocorde et le sacré – ou le mythe – également soumis à une unité tonale. La distinction générique entre l'épique et le ménippéen, sans qu'elle soit ainsi désignée, semble pourtant clairement posée dans la distinction que Camus fait entre les œuvres de Tolstoï et de Melville qu'il classe d'un côté et auxquelles il oppose deux romanciers spécifiquement ménippéens, Daniel Defoe et Cervantès.

Camus relève également des extraits d'œuvres de Tolstoï qu'il est intéressant de considérer comme des intertextes possibles. Les passages d'*Enfance* de l'auteur russe semblent en effet très proches des premières pages du *Premier homme* : « *Tolstoï : "Un fort vent d'ouest soulevait en colonnes la poussière de routes et des champs, penchait les sommets des hauts tilleuls et des bouleaux du jardin, et emmenait au loin des feuilles jaunes qui tombaient"* » (*Enfance*) (C II, 238) Dans l'extrait suivant<sup>935</sup> résonne l'attachement silencieux de Camus à sa mère à qui il dédie, en précisant qu'elle ne le lira pas, les pages du livre qui fait revivre le passé et, par là même, qui offre à cette femme blessée par le destin une seconde vie.

Il est possible que Camus admire, chez Tolstoï, ce trait spécifique de l'épopée qui est d'ignorer la culpabilité de l'homme dans la mesure où il est considéré du point de vue de ses actions et jamais dans une intériorité qui fait découvrir le gouffre d'une âme marquée par le combat entre le bien et le mal. C'est peut-être la raison pour laquelle il note à propos de l'auteur de *Guerre et Paix* : « *Il voulait écrire un roman "où il n'y eût pas de coupables".* » (C III, 34) Le refus ou le danger du trop subjectif est d'ailleurs relevé par Camus quand, dans son journal, Tolstoï critique une nouvelle de Tourgueniev : « *le côté personnel et subjectif n'est bon que lorsqu'il est rempli de vie et de passion, tandis qu'ici la subjectivité est pleine de souffrance sans qu'on y sente la vie.* » (C III, 84)

---

*Premier homme.*

<sup>935</sup> « *S'il m'était donné encore dans les heures douloureuses de la vie, de revoir ce sourire (de ma mère) ne fût-ce qu'un instant, je ne connaîtrais pas la douleur.* » (C II, 238)



L'épopée, constituée de jeunesse et d'éternité ou d'intemporalité, est sans nul doute un modèle pour l'auteur de *Guerre et Paix*. C'est ce qu'il révèle dans son journal et que Camus reprend dans ses *Carnets* : « *La littérature politique, reflétant les intérêts transitoires de la société, a son importance et peut être nécessaire au développement du peuple ; il n'en existe pas moins une autre littérature qui fait écho aux préoccupations éternelles, partagées par toute l'humanité, et qui comprend les créations chères au cœur du peuple, une littérature accessible à l'homme de n'importe quel peuple, de n'importe quel temps, et sans laquelle aucun peuple vigoureux et plein de sève ne s'est encore développé.* » (C III, 192-193)

C'est la raison pour laquelle dans *La Peste*, Camus a effacé les marques du contemporain.

Au terme de ce rapide survol des références à Tolstoï en tant qu'intertexte épique alors que Dostoïevski serait un intertexte ménippéen, on parvient à un paradoxe puisque la distance entre le narrateur et l'objet de la narration, entre la diégèse et le support historique nous conduit à retrouver cette citation de Daniel Defoe qui signale un nouvel intertexte possible en même temps qu'il éclaire la question de l'ambiguïté générique entre l'épique et le ménippéen. En effet, le respect de traits spécifiquement épiques conduit à Defoe, parangon de l'écriture ménippéenne.

Les choix esthétiques camusiens ne peuvent être exclusifs. La tension, la double influence, le droit de ne renoncer à rien et la volonté de trouver une voie singulière permettent d'appréhender une littérature qui ne s'inscrit dans aucun formalisme, qui s'invente ses propres codes en puisant dans le passé. Camus revendique donc une double paternité. Il en témoigne dans sa préface aux œuvres complètes de Roger Martin du Gard. Il amorce en effet son étude de l'œuvre romanesque du prix Nobel de littérature par une double évocation contrastée de Dostoïevski et de Tolstoï. (E, 1131-1155) Il caractérise les personnages des *Possédés* comme « *des ombres passionnées ou inspirées (qui) tracent le commentant d'une réflexion sur la destinée.* » (E, 1131) Il distingue les deux romanciers russes : « *Dostoïevski cherche d'abord le mouvement, Tolstoï la forme.* » On retrouve là cette opposition qui semble parcourir l'ensemble de l'œuvre camusienne et structurer sa pensée entre le dionysiaque et l'apollinien. Il poursuit en écrivant : « *Entre les jeunes femmes des Possédés et Natacha Rostov, il y a la même différence qu'entre un personnage cinématographique et un héros de théâtre : plus d'animation et moins de chair. Ces faiblesses d'un génie sont du reste compensées (et même*

*justifiées), chez Dostoïevski par l'introduction d'une dimension supplémentaire, spirituelle celle-là, qui prend racine dans le péché ou la sainteté. »<sup>936</sup>*

Camus rapproche le cycle des *Thibault* des grands romans de Tolstoï car il y trouve le même « goût des êtres, l'art de les peindre dans leur obscurité charnelle et la science du pardon ». (E, 1132) Il rappelle que le monde peint par Tolstoï faisait « un tout, un organisme unique animé par la même foi : ses personnages se rejoignent dans la suprême aventure de l'éternité. » Il se hasarde même à ébaucher une esthétique contemporaine à partir des deux auteurs russes considérés sous un aspect inattendu : « Il y a de grandes chances, en effet, pour que l'ambition réelle de nos écrivains soit, après avoir assimilé *Les Possédés*, d'écrire un jour *La Guerre et la paix*. » Sans accorder à cette formule le caractère généralisant et définitif qu'il impose malgré la modélisation liminaire, on peut cependant la considérer comme une annonce du parcours esthétique de Camus. Il écrit cette préface en 1955. Ultérieurement, il va effectivement à la fois adapter *Les Possédés* et s'atteler à une tâche que le hasard rend ultime et qui est, on l'a vu, la plus proche de Tolstoï avec *Le Premier homme*.

La coexistence, dans l'ensemble de l'œuvre camusienne, des deux grands romanciers russes du XIX<sup>e</sup> siècle – qu'il s'agisse des *Carnets*, des interviews, des adaptations ou des intertextualités – est une exemplification de cette double tentation de l'épique et du ménippéen et de ce lieu incertain dans lequel l'homme s'agite en vain pour donner un sens à une vie somme toute brève, paradoxale et dérisoire.

### ***In fine, le "grand style" ?***

*« Une part de moi a méprisé sans mesure cette époque.  
Je n'ai jamais pu perdre, même dans mes pires manquements, le  
goût de l'honneur et le cœur m'a souvent manqué devant  
l'extrémité de déchéance qu'a touchée le siècle. Mais une part a  
voulu assumer la déchéance et la lutte commune... » (C III, 43)*

Grand style et satire ménippée ne cessent donc de s'affronter conférant à l'ensemble de l'œuvre, malgré son plan d'ensemble conçu extrêmement tôt et globalement respecté un aspect hybride qui fait de Camus tantôt un bien-pensant, un saint laïc, tantôt un franc-tireur solitaire, exclu des communautés qu'il a exaltées.

<sup>936</sup> On retrouve l'opposition entre HOMÈRE et la Bible étudiée par Jean SAROCCHI dans *Le Dernier Camus ou Le Premier homme, op.cit.*, p.121

Comment Rieux et Clamence peuvent-ils être nés d'une même plume ? Comment le héros qui place sa vie dans le bien de la communauté peut-il coexister avec cet individu qui affirme avec prétention, outrecuidance, morgue vaine et autodénigrement glauque, son exigence de négativité hors-norme, de transgression, de dissonance de perversion et d'infamie ? Tous les deux emploient, tout au long de la chronique pour l'un et de la péroration pour l'autre, l'expression de « *concitoyen* » pour Rieux et de « *compatriote* » pour Clamence.

Le premier exprime le souhait véritable de l'auteur de lutter pour le bien d'une communauté affermie par la souffrance partagée et la lutte à hauteur d'homme. Le deuxième est narquois. Il se place au-dessus ce qui lui permet de juger plus aisément ses semblables et l'appellatif hypocoristique est ironique et désenchanté. Cependant Clamence est déjà présent dans *La Peste* sous les traits du sympathique Tarrou. Quand on lit la phrase suivante : « *Quand j'étais jeune, je vivais avec l'idée de mon innocence, c'est-à-dire avec pas d'idée du tout. Je n'ai pas le genre tourmenté, j'ai débuté comme il convenait. Tout me réussissait, j'étais à l'aise dans l'intelligence, au mieux avec les femmes, et si j'avais quelques inquiétudes, elles passaient comme elles étaient venues.* » (TRN, 1420), il est difficile de savoir si elle est prononcée par l'un ou par l'autre tant les discours se ressemblent tant dans le ton que dans le contenu.

Le roman est justement le lieu des paradoxes, des apories. Dans son article sur Chamfort, Camus explique que le roman est le lieu des parcours singuliers, du doute et du péril. Camus refuse d'honorer Chamfort du statut de romancier car celui-ci est prisonnier de son goût de l'absolu et du néant, de sa conception rigide de la justice qui le conduit, non pas à la création artistique, mais, pour finir, à l'autodestruction. Le romancier est l'homme du compromis, de la demi-mesure, il est un homme qui parle à hauteur des autres hommes au sein d'une communauté qui n'est rien d'autre qu'un assemblage hétéroclite de singularités disparates. Par sa volonté de ne rien exclure des tentations de l'homme, de ses potentialités, de ses contradictions, de ses tensions multiples, et par son désir de contribuer à un éveil Camus, qu'il soit épique ou ménippéen, est un homme du "grand style". Je reprends ici la définition que Magris donne du "grand style" dans la mesure où elle rend compte de l'esthétique romanesque de Camus. Le "grand style" n'est pas nécessairement un style élevé. C'est le style qui peut saisir le désordre du monde, l'émiettement et restituer, dans une unité tonale, « la tension vers un ordre qu'il s'agit de saisir. » Magris ajoute : « Même la parodie peut être grand

style, si elle est nostalgie de la totalité perdue, conscience de l'écart entre vérité et inauthenticité. »<sup>937</sup> Camus n'est jamais burlesque. Pour fustiger, il choisit la satire qui est toujours l'expression d'un foi dans une certaine grandeur. Sophie Duval et Marc Martinez rappellent cette distinction essentielle : « Les valeurs épiques, identifiées à un passé mythique et perdu, lèguent alors à la satire un système normatif par rapport auquel sa démarche critique prend sens. Les deux versants du genre épictétique, le blâme et l'éloge, s'ordonnent selon le schéma bipartite de la satire en avers et en envers du discours. L'épopée demeure l'idéal littéraire mais un idéal désormais impossible à atteindre : le burlesque et la satire s'installent alors au lieu vacant de cette utopie du sublime pour en refléter l'absence. [...] Néanmoins, [...], le burlesque cherche d'abord le divertissement alors que la satire veut "rappeler" ou "reconquérir" les valeurs héroïques. »<sup>938</sup>

Le "grand style" ne renonce pas à la tentation du dernier mot, affectionne l'achèvement, le travail bien fini, bien ficelé. Que le message soit édifiant ou contre-édifiant, il s'agit toujours de faire œuvre de moralisateur. Ces notions caractérisent l'écriture de Camus et l'expression même de "grand style" apparaît à plusieurs reprises sous sa plume, notamment dans *La Conférence du 14 décembre 1957* donnée à Stockholm à l'occasion du Nobel donné à Camus pour « son importante œuvre littéraire qui met en lumière, avec un sérieux pénétrant,<sup>939</sup> les problèmes qui se posent de nos jours à la conscience des hommes. » (E, 1893) – occasion particulièrement adaptée à l'apologie du "grand style". Le grand style est défini comme un style « à mi-chemin de l'artiste et de son objet. » (E, 1090) Camus reprend là une problématique qu'il avait déjà amorcée dans *L'Homme révolté* sur la relation entre l'art et le réel. La terminologie et les auteurs cités ont la coloration d'un grand style proche des valeurs épiques : « *L'œuvre la plus haute sera toujours, comme dans les tragiques grecs, dans Melville, Tolstoï ou Molière, celle qui équilibrera le réel et le refus que l'homme oppose à ce réel, chacun faisant rebondir l'autre dans un incessant jaillissement qui est celui-là même de la vie joyeuse et déchirée. Alors surgit, de loin en loin, un monde neuf, différent de celui de tous les jours et pourtant le même, particulier mais universel, plein d'insécurité innocente, suscité pour quelques heures par la force et l'insatisfaction du génie.* » (E, 1091)

<sup>937</sup> MAGRIS, *L'Anneau de Clarisse*, op.cit., p.26

<sup>938</sup> Sophie DUVAL, Marc MARTINEZ, *La Satire*, op.cit., p.155-156

<sup>939</sup> C'est moi qui souligne.



## Conclusion : l'homme labyrinthique

« *Un homme labyrinthique ne cherche jamais la vérité, mais toujours et uniquement Ariane.* » (C III, 38)

### **Quand dire, c'est perdre l'Un**

« Camus, entre unité ontologique et fracture discursive », c'est l'illusion de l'harmonie et de la maîtrise, la lucidité face à la réalité des éclatements existentiels, la volonté de saisie de soi en même temps que le constat d'une impossibilité de maintenir intacte la foi plotinienne dans l'Un. C'est l'expérience, inscrite dans le temps d'une polyphonie effarante, inquiétante et féconde. Le parcours est celui d'une prise de conscience progressive. Il suppose des renoncements et des deuils. La vie, à l'instar de l'œuvre, est un labyrinthe obscur et lumineux empli d'échos sourds que l'artiste saisit pour en faire la matière première d'une œuvre qui advient au rythme des événements, des déceptions, dans les langueurs méditerranéennes, les matins brumeux de la « métropole », dans le fracas des canons et les silences assourdissants des lâches, les silences aussi de ceux qui ne sont pas revenus de la guerre.

La question qu'entraîne l'examen de la polyphonie est donc, non seulement celle de l'unité du sujet, mais également celle de savoir en quel nom ou en quels noms on parle. Cette question s'inscrit dans une modernité marquée par l'éclatement dysphorique du sujet, la perte angoissante de l'unité, le deuil impossible du sens. Depuis Nietzsche et Freud, les hérauts de l'*ego* tout-puissant parce que tout-pensant, sont poussés dans les retranchements d'une pensée contradictoire, dans les zones d'ombres où l'individu se découvre dans sa complexité souveraine en même temps qu'il est absorbé dans le magma insignifiant de la mêmeté. Le sujet oscille, à en perdre l'équilibre, entre l'ipséité en tant qu'apologie de l'individu devenu tout-puissant car unique et revendiquant haut et fort le droit à la contradiction et la mêmeté comme menace de la disparition de l'être dans le miroir d'un collectif devenu lui aussi, paradoxalement tout-puissant. La modernité, c'est le culte de l'*ego* dans l'ère d'une mondialisation niveleuse. Au cœur de ce paradoxe, l'homme, qui jamais n'a été si orgueilleux, prétentieux, omniscient, omnipotent et dominateur, fin connaisseur des arcanes du monde, a cependant perdu l'illusion de l'unité, de l'univocité, de la clarté. Il n'en continue pas moins, comme si de rien n'était, à dire "je" en faisant semblant de penser qu'il maîtrise son *sujet*. Il

continue à dire "nous" en faisant semblant là encore de savoir de quoi il s'agit. Qui parle quand un "je" dit "je" ? Qui parle quand un "je" (qui déjà s'ignore) s'aventure à dire "nous" ? « Ça me regarde » répond le sujet excédé.<sup>940</sup> Comment peut-on passer sous silence les faiblesses et les failles du pronom qui n'a plus rien de personnel ?

Ces apories sérielles habitent l'œuvre de Camus, s'allient aux exigences paradoxales d'une morale qui a pris la mesure de la révolution nietzschéenne et qui s'efforce, malgré tout, de faire coïncider l'engagement et le dessaisissement, le lyrique et le politique. Dans la violence centrifuge de l'histoire, le "je" heureux et innocent des jeunes années est évincé, rejeté dans les clartés paradisiaques d'un passé solaire. Il laisse place à un "nous" qui se veut lucide et responsable, engagé, solidaire. Mais l'aporie inaugurale, celle par laquelle émerge le désenchantement prophétique d'un Nietzsche, reprend ses marques pour brouiller les limites.

### ***Entre Éden et guerres***

Perdu dans les effluves enivrants d'une Tipasa inondée de soleil ardent, le jeune Camus parle au nom des dieux. Il est Orphée, inspiré. La parole, dans *Noces*, jaillit, bruisante, tremblante, elle appelle à la jouissance immédiate, elle est chant divin, souffle puissant, elle est vent du désert ou bruissement scintillant d'une fleur de bougainvillée, elle est le souffle sur la nuque endormie, elle est la courbe d'un sein, la caresse et la promesse. Non pas la promesse mais le don immédiat dans un absolu présent.

La guerre éclate. La palpitation pourpre du coquelicot, la grâce fragile et fière de l'asphodèle, la douceur de velours gris de l'absinthe sont cernés par des fils de fer barbelés. Le ciel s'obscurcit. L'innocence s'évanouit sous les doigts brûlants de celui-là même qui croyait l'étreindre. La main se referme sur l'acier froid et menaçant des totalitarismes. Exclu du collectif d'une troupe qui part au combat, isolé par ce mal qui lui dévore les poumons, il s'engage par le verbe. Pas de place pour lui dans le camp des héros de guerre, pas de décoration militaire. Il crée donc une communauté dont il devient le héraut. Son combat, il le mène à *Combat*, avec des mots. L'éternité trouvée et chantée à Tipasa devient anachronique. Une génération est, une nouvelle fois, dans ce siècle fou, entraînée dans la fureur des hégémonies, des dictatures, dans l'horreur des tranchées, dans l'humiliation des tortures. Une génération entière est sacrifiée, bafouée. Camus se fait le porte-parole de tous ceux qui sont

---

<sup>940</sup> Je renvoie à la réflexion de Jacques DERRIDA sur cette expression développée à la fin de *Donner la mort*, Galilée, 1999, pp. 126 et suivantes.

embarqués dans ce navire véhément, emportés dans le flot sanglant d'un siècle insensé. Il parle au nom des Espagnols vaincus par la dictature franquiste, exilés et exclus, isolés et sans espoir, délaissés, ignorés. Il parle au nom des Résistants, résistant lui-même par ses publications clandestines de *Lettres à un ami allemand*. Il parle au nom du peuple français pour chanter la joie inouïe de la libération. Quand éclate la guerre d'Algérie, la voix se diffracte. Confronté aux incompréhensions respectives des deux camps, le discours dévie et ne convainc plus. Le "nous" flamboyant du premier *Combat* se délite en même temps que la foi en une communauté régie par des valeurs d'une paradoxale transcendance immanente.

Vient le temps du silence et de la responsabilité ultime. Celui qu'avec Derrida j'appelle le silence d'Abraham. Le nous se délite, se lézarde, la communauté est en miettes. Franco poursuit, serein, sa politique dictatoriale. Le marxisme poursuit ses exactions avec l'assentiment et le soutien des intellectuels, les outrances liées aux événements d'Algérie se succèdent dans le camp de l'OAS et dans celui de FLN. L'appel à la trêve civile est un cri dans le désert. Camus n'est plus entendu. Il n'est plus crédible. Les bombes et les grenades font plus de bruit et la bonne conscience aussi des bien-pensants. Retranché dans un silence imposé, il s'invente, en même temps qu'on la lui impose, une nouvelle éthique de solidarité solitaire ou de solitude solidaire. Sa voix, nobélisée, est comme nulle et non avenue. Il s'agit dès lors de parler ailleurs. Art du truchement. Silence assourdissant de la parole décalée, du propos inattendu.

### **Dix mots pour conclure**

Camus, pour définir son œuvre, avait choisi dix mots : «*Le monde, la douleur, la terre, la mère, les hommes, le désert, l'honneur, la misère, l'été, la mer.* » (C III, 15)

Ce sont des mots d'amère réconciliation.

Ce ne sont pas ceux que je choisis ici pour évoquer son œuvre. Je propose dix autres mots qui sont comme un fil d'Ariane qui n'a pas pour finalité de conduire à la vérité – il n'y a pas de vérité<sup>941</sup> mais de proposer un chemin, celui qui, dans le labyrinthe obscur d'une

---

<sup>941</sup> Ce n'est pas l'avis de Camus qui ne cesse de poursuivre sans trêve la vérité. Il écrit, vers la fin de sa vie : «*Vivre dans et pour la vérité. La vérité de ce qu'on est d'abord. Renoncer à composer avec les êtres. La vérité de ce qui est. Ne pas ruser avec la réalité. Accepter donc son originalité et son impuissance. Vivre selon cette originalité jusqu'à cette impuissance. Au centre de la création avec les forces immenses de l'être enfin respecté.* » (C III, 233) À la même page, on peut lire : «*Le mensonge endort ou rêve comme l'illusion. La vérité est la seule puissance, allègre, inépuisable. Si nous étions capable de ne vivre que de, et pour la vérité : énergie jeune et immortelle en nous. L'homme de vérité ne vieillit pas. Encore un effort et il ne mourra pas.* »



lecture solitaire nous permet d'entendre résonner ces voix venues d'ailleurs, ces voix si dissonantes et qui, bien étrangement, résonnent au plus intime de chacun. Ces dix mots sont les suivants : *la part obscure, l'éparpillement, le déchirement, l'humour, l'ironie, la liberté, l'engagement, le silence, la solitude, le style.*

### **La part obscure**

On voit en Camus un être solaire, lumineux, engagé, un moraliste de la Modernité, un homme juste et tempéré. Il est l'homme de la pensée de midi, il est le chantre d'une modération éclairante, d'une raison lucide et clairvoyante. Il est celui qui, dans les ténèbres de l'histoire, indique le chemin, dans ses écrits philosophiques, dans ses articles et ses éditoriaux, dans ses engagements multiples auprès des muets et des démunis, auprès de ceux qui vivent dans l'ombre d'une société où se profile déjà le succès pour ceux qui se sont placés sous les projecteurs et qui parlent bien haut et bien fort pour être sûrs d'être bien entendus – à défaut d'être compris, mais peut-être n'est-ce pas toujours si important qu'on l'imagine. Mais Camus n'est pas seulement cet homme chaleureux et lumineux, généreux et engagé. Il est aussi un être trouble et complexe, un être des profondeurs mystérieuses et inquiétantes qu'on entraperçoit dans le secret de ses *Carnets*, dans sa correspondance privée, dans le dernier chapitre du *Premier homme* aussi. Peut-être était-il sur le point de laisser libre cours à ce flot tumultueux de l'intime obscur sans céder à la tentation du cynisme et de la culpabilité – en prêtant sa voix à Clamence pour se débarrasser de ce démon de l'amertume dysphorique, de la solitude suffisante et bavarde, de ce sentiment méprisable de vraie supériorité et de fausse compassion. L'obscurité peut être féconde. Le dernier chapitre de son dernier roman s'intitule « Obscur à soi-même ». (LPH, 255-261) Il écrit : « *Il y avait cela, oh oui, c'était ainsi, mais il avait aussi la part obscure de l'être, ce qui en lui avait remué sourdement comme ces eaux profondes qui sous terre, du fond des labyrinthes rocheux, n'ont jamais vu la lumière du jour et reflètent cependant une lueur sourde, on ne sait d'où venue, aspirée peut-être du centre rougeoyant de la terre par des capillaires pierreux vers l'air noir de ces antres enfouis, et où des végétaux gluants et (compressés) prennent encore leur nourriture pour vivre là où toute*

---

Pourtant cette vérité ne peut être atteinte car elle n'existe pas en tant que telle mais se crée au fur et à mesure que l'homme avance dans sa propre vie, agit, parle, écrit, crée. Tout ce qui est en deçà ou au-delà est pure fantasmagorie et Camus le sait bien puisqu'il associe la vérité à l'immortalité. Peut-être se rapproche-t-il davantage de la vérité lorsqu'il l'associe, dans la première citation, à la création.

*vie semblait impossible.* » (LPH, 256) La phrase suivante poursuit la métaphore volcanique, évoque les profondeurs géologiques de l'être et la réalité de cette terre algérienne qui se déploie dans son immensité sans fin et qui recèle, dans les non-dits pesants des maisons barricadées, la peur de cette terre étrangère et des Arabes hostiles avec lesquels des bagarres éclatent dans de sombres ruelles, ces Arabes dont les femmes voilées sont si désirables. La phrase se poursuit sans interruption sur trois pages, sans ponctuation, dans un même souffle, dans un même flot qui charrie le désir et la violence, la beauté et la peur, la terre des Hauts-Plateaux et du désert, la mer au loin, la ville menaçante et le silence inquiet de la petite maison isolée dans les terreurs de la nuit, de l'histoire. Bien sûr il s'agit là d'un manuscrit non corrigé. On peut imaginer que Camus aurait effectué des modifications stylistiques et rendu ce texte conforme à la tradition normative des règles syntaxiques traditionnelles. Pourtant ça fonctionne. Cette phrase qui n'en finit pas a pour effet de ne rien séparer et de dévoiler, par l'agencement des propositions, le lien secret qui unit un homme à une terre en même temps qu'à ses désirs sensuels, à ses pulsions de violence et de meurtre, à la peur de l'étranger qui est en même temps attirance, à l'appel de la chair, à l'amour d'une terre qui s'offre en même temps qu'elle se dérobe sous les pieds de celui-là même qui veut s'en saisir par la force de ces mots qui s'écoulent dans cet impétueux jaillissement.

La lecture des *Carnets III* corrobore l'accueil de l'obscur, cette douloureuse lucidité face à la découverte de soi. Une ambivalence demeure, explicitement non résolue et interrompue par la mort accidentelle, mais qui semble se résorber dans les choix d'écriture esquissés par l'écriture du *Premier homme*. Est-il possible de dire l'obscur ? Est-il possible de l'écrire, d'en faire une matière artistique, la glaise à partir de laquelle l'œuvre est pétrie, sans renoncements ni mensonges, les yeux ouverts sur soi en même temps que sur le monde ? Nouvelle exaltation créatrice loin de tout lyrisme convenu : « *Ces pensées qu'on ne dit pas et qui vous mettent au-dessus de toutes choses, dans un air libre et vif.* » (CIII, 103) Ou bien la répugnance est-elle trop vive, le risque trop grand d'éclatement, de fissure, de perte de soi et de perte de repère aussi ? C'est ce qui semble émerger de certaines confidences glanées dans les *Carnets* : « *Ce que j'ai dit, je l'ai dit pour le bien de tous et de cette part de moi qui est du côté de tous les jours. Mais cette autre part de moi connaît un secret qui n'est pas fait pour être révélé – et avec lequel il faudra mourir.* » (C III, 38) Ou encore : « *Je me force à écrire ce journal, mais ma répugnance est vive. Je sais maintenant pourquoi je ne l'ai jamais fait :*

*pour moi la vie est secrète. Elle l'est à l'égard des autres [...] mais aussi elle doit l'être à mes propres yeux, je ne dois pas la révéler dans les mots. Sourde et informulée c'est ainsi qu'elle est riche pour moi. » (C III, 252)*

### **Le déchirement et l'éparpillement**

Obscurité et éparpillement sont étroitement liés comme en témoigne ce propos de Camus dans ses *Carnets* : « *Je n'ai jamais vu très clair en moi pour finir. Mais j'ai toujours suivi, d'instinct, une étoile invisible... Il y a en moi une anarchie, un désordre affreux. Créer me coûte mille morts, car il s'agit d'un ordre et que toute mon âme se refuse à l'ordre. Mais sans lui je mourrais éparpillé.* » (C II, 303) L'obscurité n'est pas l'opacité mais au contraire un trop grand éblouissement peut-être. Camus définit d'ailleurs le génie comme un jaillissement d'une grande vitalité,<sup>942</sup> un peu comme un enthousiasme nietzschéen, cette jubilation tragique que Clément Rosset identifie au tragique. Mais cette jubilation semble ne pouvoir se transformer en matière artistique que si elle résulte d'un déchirement, d'une tension irréductible, d'une double postulation, d'une double exigence ou de cette dualité intérieure qu'Agamben repère dans son article sur le *genius*. Le *genius* est l'énergie vitale impersonnelle, il est « notre vie même en tant qu'elle ne nous appartient pas ».<sup>943</sup> Il décrit la tension « dont les pôles antithétiques sont Genius et Moi. » Agamben ajoute : « Le champ est traversé par deux forces conjuguées mais opposées, l'une qui va de l'individuel vers l'impersonnel, l'autre qui va de l'impersonnel vers l'individuel. Les deux forces cohabitent, s'entrecroisent, se séparent, mais elle ne peuvent ni se diviser totalement ni s'identifier pleinement. »<sup>944</sup> Il explore ce combat dès lors que le sujet désire écrire et fait le constat de l'aporie ou tout au moins du paradoxe : « On écrit pour devenir impersonnel, pour devenir génial, et néanmoins, en écrivant, nous nous individuons comme auteur de telle ou telle œuvre, nous nous éloignons de Genius, qui ne peut jamais avoir la forme d'un Moi, et encore moins celle d'un auteur. Toute tentative du Moi, de l'élément personnel, pour s'approprier Genius, pour le contraindre à signer en son nom est nécessairement destinée à l'échec. »<sup>945</sup> Ce détour par le Genius d'Agamben permet de figurer le point névralgique de la création et d'esquisser ce mouvement

---

<sup>942</sup> « *Le génie est une santé, un style supérieur, une bonne humeur – mais au sommet d'un déchirement.* » (CIII, 39)

<sup>943</sup> Giorgio AGAMBEN, *Profanations*, « Genius », Rivages poche, 2006, p.12

<sup>944</sup> *Ibid.*, pp.12-13

<sup>945</sup> *Ibid.*, p.13

exploratoire qui m'a conduit vers Dionysos et Apollon, en empruntant la voie nietzschéenne. L'impersonnel est la source jaillissante que le sujet s'efforce de saisir dans un saisissement de soi-même. Cette poursuite vaine, cette volonté de coïncidence, de rencontre, d'harmonie, d'unité entre soi et le monde mais surtout entre soi et soi est ce vers quoi tend, pour une grande part, l'œuvre de Camus qui, sur un ton très nietzschéen, définit ainsi le génie : « *Le génie est une santé, un style supérieur, une bonne humeur – mais au sommet d'un déchirement.* » (C III, 39)

Mais le saisissement de l'être ne s'effectue pas toujours dans la souffrance ou la nostalgie, il emprunte d'autres modalités : le rire et la bonne humeur, l'humour et l'ironie que Camus préfère au cynisme.

### **L'ironie plutôt que le cynisme, l'humour**

« *Il faut bien que quelqu'un ait le dernier mot. Sinon, à toute raison peut s'opposer une autre : on n'en finirait plus* »  
(*La Chute*, TRN, 1499)

Dans *La Chute*, Camus explore la tentation du caustique en même temps qu'il semble s'en débarrasser. Il montre la fascination intellectuelle qu'exercent les penseurs cyniques et l'enfermement jouissif dans l'apologie de la déchéance. « *Les positions cyniques et réalistes permettent de trancher et de mépriser. Les autres obligent à comprendre. D'où le prestige des premières sur les intellectuels.* » (C III, 19) Camus sait de quoi il s'agit puisqu'il confie dans ses *Carnets* : « *Ma tentation la plus constante, celle contre laquelle je n'ai jamais cessé de mener un exténuant combat : le cynisme.* » (C II, 317)

On perçoit ici le ton de la confession, de la lassitude et de la souffrance morale. Car le cynisme est certainement chez Camus, non pas tant cette philosophie de la Grèce antique, source d'une certaine sagesse, mais une tentation de l'inepte, du non sens, un désir de vide et de noirceur, une propension au mal qui résulte d'une lucidité tant convoitée. Comment être clairvoyant et ne pas voir le mal chez l'homme ? Comment lutter, comment résister à la laideur du monde si ce n'est par le cynisme qui est comme une retenue émotionnelle, un frein imposé à la sensibilité, un modérateur indispensable au lyrisme naturel d'une âme qui aspire à l'émerveillement, un chant contrapuntique ? L'ironie permet, dans une forme concise, la mise en place d'une distance avec soi, avec le monde en même temps qu'une complicité tacite et

implicite avec le lecteur qui permet d'atténuer plus positivement la propension à l'épanchement lyrique.<sup>946</sup> L'ironie décale sans condamner, affirme et nie, embarque le lecteur dans une fraternité inventée au moment même du décryptage de la figure. De même, l'humour, qualité si peu connue de Camus dont on ne retient que le lyrisme solaire ou la morale quelque peu empruntée, joue un rôle bien souvent négligé comme Camus lui-même en exprime le regret. À Jean-Claude Brisville qui l'interroge sur ce qui, dans l'œuvre, un « thème important (aurait été) négligé par (les) commentateurs », il répond simplement : « *L'humour.* » (E, 1922)

Si Camus refuse le cynisme – alors même qu'il est logiquement tenté dans la mesure ou cette philosophie refuse l'illusion et s'attache au réel – et accepte volontiers l'ironie comme accès à l'autre et l'humour, comme réponse optimiste à la souffrance, c'est parce que le cynisme suppose que l'homme s'exclut de la communauté. La dénonciation de l'universalité des idées entraîne la valorisation de la singularité au détriment du souci de la collectivité. Camus n'a jamais voulu séparer l'une de l'autre. De même qu'il n'a pas voulu choisir entre l'histoire des hommes et la beauté du monde.

### **L'engagement**

L'engagement et la fidélité à la beauté sont donc des valeurs essentielles dans la pensée camusienne. « Comment "assumer" la démesure de son temps et celle qui est en chaque homme sans verser dans une sorte de folie stérile et meurtrière ? Cette question qui se pose dans l'Histoire ne peut trouver sa réponse que dans l'exercice patient et parallèle de l'artiste à l'œuvre. [...] Pour Camus comme pour Char, il n'y a pas l'œuvre d'une part et l'engagement d'autre part. Ils sont tous deux dans le même élan, mais le salut viendra du créateur. » écrit Franck Planeille dans sa préface à la correspondance entre Char et Camus.<sup>947</sup> C'est la fidélité à la beauté d'Hélène, dans le fracas des armes et le refus de céder à la tentation de la laideur et du désespoir : « *Nous tournons le dos à la nature, nous avons honte de la beauté. Nos misérables tragédies traînent une odeur de bureau et le sang dont elle ruissellent a couleur d'encre grasse.* » (E, 854)

---

<sup>946</sup> « *Toute mon œuvre est ironique.* » (C II, 317)

<sup>947</sup> *Correspondance Albert Camus-René Char, 1946-1959*, Gallimard, 2007, p.11

L'engagement c'est aussi la révolte, la volonté de ne pas se contenter de ce qui nous est donné quand ce legs est rempli d'injustices. Avec fougue et conviction, avec la foi dans le pouvoir des mots, Camus lutte pour une justice immédiate, pour le respect des pauvres, pour l'équité et le courage de l'exigence envers soi-même, le courage de défendre des positions qui ne se soumettent à aucune tutelle idéologique, d'aucune obédience, d'aucune soumission. Il est ce libertaire disciple de Jean Grenier lui-même disciple de Palante. On retrouve alors, en filigrane, la filiation qui nous conduit à Thoreau et à Emerson – tous deux cités dans ses *Carnets* – et on comprend mieux l'impasse finale et fatale, le repliement radical consécutif à l'échec de son engagement complexe dans le conflit algérien.

### **La solitude et le silence**

C'est alors qu'il se replie dans un silence qui est apparu comme surprenant, paradoxal, incompris parce qu'impartageable, irréductible. Il fait le constat de l'illusion de l'engagement au sein d'une communauté, surtout quand cette communauté est mal définie ou que l'engagement peut se faire, en toute sincérité et de façon paradoxale au bénéfice de deux communautés ennemies comme ce fut le cas dans la guerre d'Algérie où il a défendu le maintien de la communauté occidentale en Algérie en même temps qu'il soutenait les indigènes dans leurs revendications civiques tout en refusant d'envisager l'indépendance. Il fait alors l'expérience de cette impasse politique et personnelle. Il écrit : « *J'ai voulu vivre pendant des années selon la morale de tous. Je me suis forcé à vivre comme tout le monde, à ressembler à tout le monde. J'ai dit ce qu'il fallait pour réunir, même quand je me sentais séparé. Et au bout de tout cela ce fut la catastrophe. Maintenant j'erre parmi les débris, je suis sans loi, écartelé, seul et acceptant de l'être, résigné à ma singularité et à mes infirmités. Et je dois reconstruire une vérité – après avoir vécu toute ma vie dans une sorte de mensonge.* » (C III, 266) Il avait noté quelques temps auparavant : « *L'effort que j'ai fait, inlassablement, pour rejoindre les autres dans les valeurs communes, pour établir mon propre équilibre n'est pas entièrement vain. Ce que j'ai dit ou trouvé peut servir, doit servir à d'autres. Mais pas à moi qui suis livré maintenant à une sorte de folie.* » (C III, 215) Il s'agit dès lors de faire le deuil de l'engagement au nom d'une communauté et de retrouver, dans la solitude et le silence, la voie de la création. Au cœur de ses paradoxes, au sommet du déchirement intérieur, au cœur de l'opacité lumineuse, il s'agit de trouver ou de retrouver les

mots justes, ceux qui, selon un agencement particulier, vont restituer, peut-être cette plénitude de l'incomplétude, cette ivresse de la retenue, cette patience fourmillante et de trouver un style qui ne ressemble pas à « *la popeline qui cache l'eczéma* » (TRN, 1478) mais une peau qui capte la lumière dans ses variations infinies, une tessiture bigarrée, limpide et complexe

### **La liberté**

La liberté est la clé de voûte de l'homme et de l'œuvre. Liberté d'écrire et de penser, liberté d'écrire sans contraintes et sans pression, liberté d'expression pour laquelle il se battra dans de très nombreux articles d'*Alger Républicain* et de *Combat* jusqu'à renoncer même à sa participation au journal né de la Résistance en raison de son refus de se plier à une ligne éditoriale qui n'est plus tout à fait indépendante. Sans liberté, il n'est pas de création authentique mais cette liberté se gagne sur tous les fronts ; ceux, publics, de la politique et de l'ontologie, et ceux, plus intimes, qui se dérobent au fur et à mesure qu'on croit l'atteindre à l'instar de l'aube rimbaldienne. La création, c'est le deuil du paraître et l'émergence de l'être et chez Camus, homme qui aime plaire, convaincre, qui aime le lien, l'échange, la lutte pour les communautés, cette double exigence lui est apparue, vers la fin de sa vie comme une condition indispensable à son authenticité d'auteur, la voie qui mène, enfin, à « *l'artiste véritable*. ». Il écrit dans ses *Carnets* : « *J'avance du même pas, il me semble, comme artiste et comme homme. Et ceci n'est pas préconçu. C'est une confiance que je fais, dans l'humilité à ma vocation... Mes prochains livres ne se détourneront pas du problème de l'heure. Mais je voudrais qu'ils se le soumettent plutôt que de s'y soumettre. Autrement dit, je rêve d'une création plus libre, avec le même contenu... Je saurai alors si je suis un véritable artiste.* » (C III, 47) Cette liberté est une forme de bienveillance.<sup>948</sup> Elle n'est pas repli sur soi mais permet, au contraire, une plus grande ouverture aux autres et au monde du fait même que cette altérité est accueillie en un centre identifié, repéré et reconnu dans sa singularité.

---

<sup>948</sup> « *Je n'ai jamais été soumis au monde, à l'opinion. Encore l'étais-je et si peu que ce soit. Mais je viens de faire l'effort définitif. Je crois bien qu'à cet égard, ma liberté est totale. Libre, donc bienveillant.* » (C III, 31)

## Le style

*« Le style, comme la popeline, dissimule trop souvent de l'eczéma. Je m'en console en me disant qu'après tout, ceux qui bafouillent, non plus, ne sont pas purs. » (TRN, 1478)*

La fréquence des allusions au style signale la recherche du ton juste qui est le souci essentiel de tout auteur. Camus se méfiait de sa propension aux belles phrases et aux belles formules : *« Style : Prudence avec les formules. Elles font parfois comme le tonnerre : elles frappent mais n'éclairent pas. » (C III, 51)* Il connaissait sa capacité à accumuler les périodes en rythme ternaire ou quaternaire selon une rhétorique classique et conformiste qui ne peut correspondre à l'esprit frondeur et libertaire, souvent inattendu et surprenant qui l'a habité toute sa vie. Il confie : *« Parler haut », c'est être sourd « à tous les secrets ».* (E, 875)

On retrouve dans cette tension paradoxale entre la belle formule pérorée et le secret susurré, subtil, décalé, inattendu, le déchirement humain et politique. L'histoire l'a associé à ceux qui parlent fort parce que sur la terre des colonisés, ils sont les colonisateurs, donc les puissants et il s'agit de l'exprimer haut et fort le plus souvent possible afin que ce ne soit ni oublié ni méprisé par ceux qui en subissent la loi. C'est cette souffrance qu'il exprime dans *« Retour à Tipasa »,* en découvrant les ruines cernées de fils de fer barbelés, contraint de quitter l'innocence originelle de ce paradis solaire. Il sait qu'il appartient au peuple des dominants. Il évoque sa famille, le peuple des Occidentaux d'Algérie, peuple qui règne sur un royaume tissé d'illusions, d'injustices constitutives légitimées par la force et les mensonges. La fragilité du pouvoir incite à hausser le ton. Il écrit : *« Je savais en vérité. Je sais toujours peut-être. Mais personne ne veut de ce secret, je n'en veux pas moi-même sans doute, et je ne peux me séparer des miens. Je vis dans ma famille qui croit régner sur des villes riches et hideuses, bâties de pierres et de brumes. Jour et nuit, elle parle haut, et tout plie devant elle qui ne plie devant rien : elle est sourde à tous les secrets. Sa puissance qui me porte m'ennuie pourtant et il arrive que ses cris me lassent. »* (E, 875)

Par ailleurs, Camus est un orphelin de Belcourt, fils d'une mère muette et d'une grand-mère illettrée. Son ascension sociale passe par l'école publique puis la faculté où il s'agit pour lui d'être un bon élève, c'est-à-dire de montrer sa docilité, sa capacité à écrire correctement,



selon les règles de la rhétorique la plus classique, la plus conformiste. L'originalité de Camus est d'avoir utilisé cette règle au profit d'une pensée révoltée. Mais aussi d'avoir brisé, en écrivant *L'Étranger*, la soumission au beau style. Camus n'a pas à sa disposition que sa plume de rhéteur. Il étonne et détone. Il trouve un ton nouveau mais ne s'y enferme pas et ne cesse, tout au long de son métier d'écrivain de chercher, d'expérimenter des agencements nouveaux, des tonalités innovantes sans renoncer à sa plume classique. Comme pour le reste, il s'agit de ne renoncer à rien, de garder les portes ouvertes et de faire coïncider ou de faire se rencontrer ce qui n'était pas *a priori* destiné à marcher l'amble.

Camus ne cesse de chercher le ton juste. C'est parce qu'il entend les discordances dans son propre discours, notamment du fait de sa position historique du côté des colons – donc des dominateurs selon une simplification à la fois abusive et vraie – et du côté des pauvres de Belcourt, des démunis et des incultes. D'où son désir et sa difficulté de parler au plus près de soi-même, dans la fidélité à soi et aux siens, sans fard et sans mensonges. D'où le désir de se trouver une famille<sup>949</sup> dans les gens de lettres et les déceptions qui parfois suivront les grands enthousiasmes. Mais également les belles rencontres, loin du fracas parisien, celles avec les poètes. La brève amitié avec Leynaud, interrompue par la mort du jeune auteur fusillé pendant la guerre, à qui Camus rend un hommage simple et sincère, celle avec René Char qui ne cessera qu'à la mort de Camus. Les témoignages d'admiration aux poètes, tel Ponge, rendent compte de l'importance de la voix poétique qui, plus que toute autre peut-être, aspire à parler pour tous depuis le plus intime. C'est le paradoxe de la poésie, tenter cette rencontre entre le subjectif et l'universel.

Dans son hommage à René Char, s'esquisse, en contrepoint, une conception de la littérature qui est refus des hâbleurs prétentieux et nécessité du lien entre l'écriture dans sa forme et la morale dans son exigence pratique. Il écrit : « *René Char parle en connaissance de cause* » et cite l'attaque caustique et magnifique que Char adresse aux faux poètes : « *La poésie est pourrie d'épileurs de chenilles, de rétameurs d'échos, de laitiers caressants, de minaudiers fourbus, de visages qui trafiquent du sacré [...]. Il serait sain d'incinérer sans retard ces artistes.* » (Pléiade 2006-2, 764) C'est en 1948 qu'il prononce ces paroles. En 53, il est tenté lui-même par cette image du feu dans lequel se consomment les intellectuels du siècle

---

<sup>949</sup> « *On se sent beaucoup tout d'un coup à être enfin quelques-uns...* » *Correspondance Albert Camus - René Char, 1946-1959, op.cit., 2007, p.56*

et leur vaine et bruyante présomption – il ne s'exclut pas de cette communauté : « *On dit que Nietzsche, après la rupture avec Lou, entré dans une solitude définitive, se promenait la nuit dans les montagnes qui dominaient le golfe de Gênes et allumait d'immenses feux qu'il regardait se consumer. J'ai souvent pensé à ces feux et leur lueur a dansé derrière toute ma vie intellectuelle. Si même il m'est arrivé d'être injuste envers certaines pensées et envers certains hommes, que j'ai rencontrés dans le siècle, c'est que je les ai mis sans le vouloir en face de ces incendies et qu'ils s'en sont aussitôt trouvés réduits en cendres.* » (C III, 103)

### **Derniers mots**

Spengler, dans *Le Déclin de l'occident*, considère que les civilisation naissent, croissent et se dégradent avant de disparaître. Il envisage, pour le monde occidental, trois attitudes possibles : l'attitude apollinienne, l'attitude magique et l'attitude faustienne.

L'attitude magique correspond à la culture arabe. L'âme apollinienne s'attache à la logique, au circonscrit, à la limite. Elle s'épanouit dans la statuaire grecque. L'âme faustienne aspire à l'infinitude, à l'illimité. Elle prend son essor dans la Modernité à travers les grandes explorations, l'aspiration au progrès, l'attrait de l'inaccessible. Selon Spengler, la société occidentale est une manifestation périlleuse de l'âme faustienne. Les invasions, les impérialismes économiques et politiques en sont des manifestations évidentes. Ces catégorisations mythifiantes sont proches de la pensée camusienne. Proches également de la philosophie nietzschéenne qui procède volontiers par images, métaphores et transpositions, par décalage de pensée, par l'invention d'un verbe nouveau mis au service d'un homme nouveau, débarrassé des oripeaux de l'illusion et du mensonge d'un Dieu qui n'existe pas et d'un au-delà qui n'est qu'un pis-aller.

Lorsque je retrouve ces figures, chez Spengler que Camus cite à plusieurs reprises dans ses *Carnets*, je saisis comme *a posteriori* le stylobate de ma construction. Les figures archétypales qui ont soutenu mon exploration de l'oeuvre camusienne se sont imposées à moi comme dans une évidence dont j'ai eu l'intuition qu'elle serait féconde ou tout au moins cohérente. Elles ont été des supports solides, sûrs, fiables. Pourquoi Salomon, Orphée, Adam ? Qu'induisent ces trois figures d'hommes ? Chacun d'eux est associé à une femme dont l'action détermine la dimension symbolique du héros mythique : le jugement, la perte, la faute. Ces trois actes contribuent à l'appréhension d'un réel ontologique que les trois hommes

transforment en une vérité structurée par le mythe. La justice de Salomon use d'un subterfuge. Orphée se réalise en perdant Eurydice. Adam inaugure notre condition d'homme en écoutant Ève. Ces trois hommes, et les femmes dans l'ombre, posent donc notre réalité incarnée et mortelle (Adam) , la nécessité d'une justice « à hauteur d'homme » (Salomon) et la force de l'Art (Orphée).

Pourtant, en fin de parcours, au moment de poser les derniers mots sur la page qui doit être la dernière, je me trouve saisie par la nécessité de m'interroger plus avant, de ne pas céder à la douce tentation ultime de clore sur une nomenclature réductrice qui s'imposerait comme une évidence. Que révèlent en définitive ces recours au mythe ? Que cherchent ces auteurs à travers Apollon, Dionysos, Faust, Salomon, Icare, Bellérophon, Némésis, Moïra, Ulysse, le minotaure, Hermès, Ariane ?

À saisir l'homme dans ses failles et ses espoirs, dans ses élans inconsidérés, ses rêves les plus fous et les plus destructeurs. À renouer avec un passé qui nous façonne. Ces figures mythiques sont la glaise qui nous constitue. Elles sont notre épaisseur. Elles nous ancrent dans un réel plus réel que certaines figures réelles qui nous entourent. Elles nous sauvent de l'absurde en nous liant dans une communauté silencieuse, dans l'espace partagé d'une culture commune, dans la nécessité de la transmission.

Au-delà des questions posées par les tensions entre Apollon et Faust chez Spengler, Apollon et Dionysos chez Nietzsche, Sisyphe et Némésis chez Camus, c'est la fécondité d'une épistémé qui est l'enjeu essentiel. Tout questionnement sur l'homme, sur la relation aux autres ou à la société, s'inscrit en surimpression sur un palimpseste déjà rempli de signes nombreux, lisibles ou illisibles. Ce palimpseste est un objet futile et précieux du savoir partagé. Ajouter un signe qui réveille ceux du passé, c'est contribuer à sa survie.

## Bibliographie

### À PROPOS DE CAMUS

#### **Les œuvres rencontrées, parcourues, explorées, exploitées**

Les œuvres philosophiques et politiques, les préfaces, les discours ont été publiés en 1965 dans le volume de la Pléiade intitulé *Essais* (E). Les pièces de théâtre, les récits, les nouvelles ont été publiés en 1985 dans le volume de la Pléiade intitulé *Théâtre, récits, nouvelles* (TRN). Je n'ai fait référence que très ponctuellement à la nouvelle édition de la Pléiade publiée en 2006 : *Œuvres complètes* tome 1, 1931-1944 (Pléiade 2006-1) et *Œuvres complètes* tome 2, 1944-1948 (Pléiade 2006-2) dans la mesure où elle ne concerne encore que les œuvres publiées de 1931 à 1948.

#### **Pièces de théâtre, récits, nouvelles, essais**

- 1936 *La Mort heureuse* (publication posthume, Cahiers Albert Camus 1, Gallimard, 1971)
- 1936 *Révolte dans les Asturies* (TRN)
- 1937 *L'Envers et l'Endroit* (E)
- 1939 *Noces* (réédition en 1941) (TRN)
- 1942 *L'Étranger* (TRN)
- Le Mythe de Sisyphe* (TRN)
- 1944 *Caligula* (TRN)
- Le Malentendu* (TRN)
- 1945 *Lettres à un ami allemand* (E)
- 1947 *La Peste* (TRN)
- 1948 *L'État de siège* (TRN)
- 1950 *Actuelles I* (E)
- Les Justes* (TRN)
- 1951 *L'Homme révolté* (E)
- 1953 *Actuelles II* (E)
- Adaptation des *Esprits*, d'après Pierre de Larivey (TRN)
- Adaptation de *La Dévotion à la Croix*, d'après Calderón (TRN)
- 1954 *L'Été* (TRN)
- 1955 Adaptation d'*Un Cas intéressant* d'après Dino Buzzati
- 1956 *La Chute* (TRN)
- Adaptation de *Requiem pour une nonne* d'après William Faulkner (TRN)
- 1957 *L'Exil et le Royaume* (TRN)
- Adaptation du *Chevalier d'Olmedo*, d'après Lope de Vega (TRN)
- 1958 *Actuelles III* (E)
- Discours de Suède* (E)
- 1959 Adaptation des *Possédés* de Fedor Dostoïevski, pièce en trois actes (TRN)
- 1994 *Le Premier homme* (publication posthume, Cahiers Albert Camus 7, Gallimard, 1994)

### **Préfaces, articles de revues ou de journaux**

- 1932 Les textes qui suivent sont réunis, avec quelques autres, dans Les Cahiers Albert Camus 2, *Le Premier Camus*, suivi de *Écrits de jeunesse*, par Paul Viallaneix, Gallimard, 1973 :  
« Un nouveau Verlaine », mars, *Sud*  
« Jehan Rictus », mai, *Sud*  
« Essai sur la musique », juin, *Sud*  
« La philosophie du siècle », juin, *Sud*
- 1937 La Nouvelle Culture méditerranéenne, *Jeune Méditerranée*, n° 1
- 1938-1940 Contributions à *Alger Républicain*, articles recueillis dans Les Cahiers Albert Camus 3 (deux volumes), édition établie, présentée et annotée par Jacqueline Lévi-Valensi et André Abbou, *Fragments d'un combat*, Gallimard, 1978
- 1944-1948 Contributions à *Combat*, articles recueillis dans Les Cahiers Albert Camus 8, édition établie, présentée et annotée par Jacqueline Lévi-Valensi, *Camus à Combat*, Gallimard, 2002
- 1953 « La vie d'artiste », revue *Simoun*, n°8
- 1955-1956 Contributions à *L'Express*, articles recueillis dans Les Cahiers Albert Camus 6, *Albert Camus éditorialiste à L'Express*, introduction, commentaires et notes par Paul-F. Smets, Gallimard, 1987
- 1957 « Réflexion sur la guillotine », *La Nouvelle Revue Française*, juin-juillet (E)
- 1958 *Discours de Suède* (E)

### **Correspondances**

- Albert Camus – Jean Grenier, Correspondance*, 1932-1960, Gallimard, 1981
- Albert Camus – Pascal Pia, Correspondance*, 1939-1947, Fayard Gallimard, présentée et annotée par Yves Marc Ajchenbaum, 2000
- Correspondance Albert Camus – René Char*, 1946-1959, présentée et annotée par Franck Planeille, Gallimard, 2007

### **Ouvrages et articles consacrés à Albert Camus**

- ABBOU, André, « Le système expressif de *L'Étranger* : entre Babel et Prométhée », in *Albert Camus et les écritures du XX<sup>e</sup> siècle*, Artois Presse Université, 2003
- AMIOT, Anne-Marie, MATTÉI, Jean-François, *Albert Camus et la philosophie*, Paris, PUF, 1998
- BAGOT, Françoise, *Albert Camus, L'Étranger*, PUF, 1993
- BARRAULT Jean-Louis, in *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault*, reproduit dans *La Table Ronde*, Paris, février 1960
- BARTFELD, Fernande,  
*L'Effet tragique, essai sur le tragique dans l'œuvre de Camus*, Champion-Slatkine, 1988  
*Albert Camus voyageur et conférencier. Le voyage en Amérique du Sud*, Archives Albert Camus 7, Lettres Modernes, Paris, 1995
- BEY, Maïssa, *L'Ombre d'un homme qui marchait au soleil : réflexions sur Albert Camus*, édition Chèvre-feuille étoilé, 2004
- BLANCHOT, Maurice, « Le détour vers la simplicité », NRF, n° 89, 1960
- CHABOT, Jacques, *Albert Camus, « la pensée de midi »*, Édisud, Aix-en-Provence, 2002
- COMTE-SPONVILLE, André, BOVE, Laurent et RENOU, Patrick, *Camus : de l'absurde à l'amour*, Vénissieux, Paroles d'Aube, 1995
- COOMBS Ilona, *Camus, homme de théâtre*, Nizet, 1968
- DADOUN, Roger, « Albert Camus, écrire juste, juste écrire : de l'indifférence », in *Albert Camus et les écritures du XX<sup>e</sup> siècle*, Artois Presse Université, 2003
- DANIEL, Jean, *Avec Camus, comment résister à l'air du temps ?*, Gallimard, 2006

- DELAS, Daniel, « Une écriture étrangère : le coup de force pongien de l'incipit de *L'Étranger* », in *Albert Camus et les écritures du XX<sup>e</sup> siècle*, Artois Presse Université, 2003
- DJEMAÏ, Abdelkader, *Camus à Oran*, avant-propos d'Emmanuel ROBLÈS, Éditions Michalon, 1995
- DUNWOODIE, Peter, *Une Histoire ambivalente : le dialogue Camus – Dostoïevski*, Librairie Nizet, Paris, 1996
- FINKIELKRAUT, Alain, « Conversation sur *Le Premier homme* d'Albert Camus », entretiens avec Suzanne JULLIARD et Bernard VISAGE in *Ce que peut la littérature*, Gallimard, Folio, 2006
- FOREST, Philippe, *Camus : Étude de "L'Étranger," "La Peste," "Les Justes," "La Chute"*, Marabout, 1992
- GAY-CROSIER, Raymond, *Les Envers d'un échec, étude sur le théâtre d'Albert Camus*, Minard, Lettres Modernes, Paris, 1967
- GONZALES, Jean-Jacques, *Albert Camus. L'Exil absolu*, Houilles, Mancius, 2007
- GOURFINKEL, Nina, « *Les Possédés* », in *Revue d'histoire du théâtre*, revue trimestrielle, octobre-décembre, 1960-4, publiée avec le concours du C. N. R. S., Éditions Michel Brient, Paris
- GRENIER, Roger,  
*Albert Camus, Soleil et ombre*, Gallimard, Folio, 1987  
*Carnets 1944-1971*, Éditions Claire Paulhan, 1999
- GUÉRIN, Jeanyves,  
*Camus, Portrait de l'artiste en citoyen*, Éditions François Bourin, 1993  
« Des *Chroniques algériennes* au *Premier homme*. Pour une lecture politique du dernier roman de Camus », in *Esprit* 211, mai 1995  
« *Le Premier homme* et la guerre d'Algérie », in *Roman 20-50, Revue du Roman du XX<sup>e</sup> siècle*, juin 1999  
« Sur les treize articles algériens de Camus à *L'Express* », in *La Plume dans la plaie, les écrivains journalistes et la guerre d'Algérie*, édition préparée par Philippe BAUDORRE, Presses Universitaires de Bordeaux, 2000
- JACCOTET, Philippe, « Le Dernier livre de Camus », in *Écrits pour papier journal, chroniques 1951-1970*, Gallimard, 1994
- JARRETY, Michel,  
*La Morale dans l'écriture, Camus, Char, Cioran*, PUF, 1999  
« Le pont traversé. Remarques sur *La Chute* de Albert Camus », Éditions M. Gosselin-Noat et A. - S. Dufief, in *La Représentation du réel dans le roman. Mélanges offerts à Colette Becker*, Paris, Oséa, 2002
- LEBESQUE, Morvan, *Camus par lui-même*, Éditions du Seuil, Écrivains de toujours, 1963
- LE MARINEL, Jacques, « L'intertextualité fictionnelle de l'Homme révolté », in *Albert Camus et les écritures du XX<sup>e</sup> siècle*, Artois Presse Université, 2003
- LENZINI, José, *Albert Camus*, Milan, 1995
- LÉVI-VALENSI, Jacqueline,  
*Les Critiques de notre temps et Camus*, Garnier, 1970  
*Albert Camus ou la naissance d'un romancier*, Gallimard, 2006  
*Jacqueline Lévi-Valensi commente La Peste d'Albert Camus*, Gallimard, Foliothèque, 1991
- LOTTMAN, Herbert R, *Albert Camus*, Éditions du Seuil, 1978
- LUPO, Virginie, « *Requiem pour une nonne, Les Possédés*, deux adaptations théâtrales révélatrices de la poétique de Camus », in *Albert Camus et les écritures du XX<sup>e</sup> siècle*, Artois Presse Université, 2003
- MATHIEU-JOB, Martine, « D'Albert Camus à Rachid Mimouni : les enjeux d'une écriture allégorique » in *Albert Camus et les écritures du XX<sup>e</sup> siècle*, Artois Presse Université, 2003
- MINO, Hiroshi, *Le Silence dans l'œuvre d'Albert Camus*, José Corti, 1987
- MOUNIER, Emmanuel, *Malraux, Camus, Sartre, Bernanos, l'espoir des désespérés*, Éditions du Seuil, 1953
- MOURALIS, Bernard, « Edward W. Said et Albert Camus, un malentendu? », in *Albert Camus et les écritures du XX<sup>e</sup> siècle*, Artois Presse Université, 2003

- NÉGRONI, Jean, « Albert Camus et le Théâtre de l'Équipe » in *Revue d'histoire du théâtre IV*, 1960
- NGUYEN-VAN-HUY, Pierre, *La Métaphysique du bonheur chez Albert Camus*, Bacconnière, 1968
- PINGAUD, Bernard, *Bernard Pingaud commente "L'Étranger"*, Gallimard, Paris, 1992
- PONCET Charles, « Camus à Alger », in *Simoun*, n° 32, 1960
- QUILLIOT, Roger, *La Mer et ses prisons, essai sur Albert Camus*, Paris, Gallimard, 1960
- REY, Pierre-Louis,  
*Camus, une Morale de la beauté*, Sedes, 2000  
*Albert Camus*, Gallimard, Découvertes, 2006  
*Pierre-Louis Rey commente Le Premier homme d'Albert Camus*, Gallimard, Foliothèque, 2008
- ROBBE-GRILLET, Alain, « Monde trop plein, conscience vide », in *Albert Camus, œuvre fermée, œuvre ouverte*, actes du colloque du centre national de Cerisy-la-Salle, juin 1982, Cahiers Albert Camus 5, 1985
- ROBLÉS, Emmanuel, *Camus, Frère de soleil*, Éditions du Seuil, 1995
- SALAS, Denis, *Albert Camus, la Juste révolte*, Éditions Michalon, 2002
- SAROCCHI, Jean,  
« Les fureurs adolescentes », in *Albert Camus, les extrêmes et l'équilibre*, Actes du colloque de Keele, 25-27 mars 1993, textes réunis et présentés par David H. WALKER, Éditions Rodopi, Amsterdam-Atlanta, GA, 1994  
*Le Dernier Camus ou Le Premier homme*, Nizet, 1995  
*Variations Camus*, Séguier, Atlantica, 2005
- RONDEAU, Daniel, *Camus ou les Promesses de la vie*, Mengès, 2005
- ROUDAUT Jean, *Preuves*, Janvier 1968
- RUFAT, Hélène, « En cachette avec *L'Homme révolté*: les anarchistes espagnols », in *Albert Camus et les écritures du XX<sup>e</sup> siècle*, Artois Presse Université, 2003
- SMETS, Paul-F., *Albert Camus, ses engagements pour la justice et la justesse*, Bruxelles, Bruylant, 1991
- SPIQUEL, Agnès, SCHAFFNER, Alain, *Albert Camus, l'Exigence morale. Hommage à Jacqueline Lévi-Valensi*, Paris, Le Manuscrit, 2006
- TABTI-MOHAMMEDI, Bouba, « Camus et les écrivains algériens, Mouloud MAMMARI et Maïssa BEY », in *Albert Camus et les écritures du XX<sup>e</sup> siècle*, Artois Presse Université, 2003
- TODD, Olivier, *Albert Camus, une vie*, Paris, Gallimard, 1996
- TRABELSI, Mustapha, « Écriture et pouvoir: l'exemple de l'aphorisme dans *L'Homme révolté* d'Albert Camus », in *Albert Camus et les écritures du XX<sup>e</sup> siècle*, Artois Presse Université, 2003

### Colloques et ouvrages collectifs (par ordre chronologique)

- Hommage à Albert Camus*, 1913-1960, La Nouvelle Revue Française, 1<sup>er</sup> mars 1960
- Les critiques de notre temps et Camus*, Garnier, 1970
- Camus et la politique*, actes du colloque de Nanterre, 5-7 juin 1985, sous la direction de J. GUÉRIN, L'Harmattan
- Albert Camus, œuvre fermée, œuvre ouverte ?* Actes du colloque de Cerisy, textes réunis par Raymond GAY-CROSIER et Jacqueline LÉVI-VALENSI, *Cahiers Albert Camus 4*, Gallimard, 1985
- Camus et le premier « Combat »*, Actes du colloque de Nanterre, sous la direction de Jeanyves GUÉRIN, Éditions Européennes Érasme, 1986
- Camus et le Théâtre*, sous la direction de Jacqueline LÉVI-VALENSI, IMEC Éditions, 1992
- Albert Camus, les extrêmes et l'équilibre*, Actes du colloque de Keele, textes réunis par D. WALKER, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1994
- « *L'Étranger* », *Cinquante ans après*, Actes du colloque d'Amiens sous la direction de Jacqueline LÉVI-VALENSI, textes réunis par Raymond GAY-CROSIER, AC 16, 1995

- Camus et la philosophie*, Actes du colloque de Nice, textes réunis par Anne-Marie AMIOT et Jean-François MATTÉI, PUF
- Premiers regards sur « Le Premier homme »*, Actes du colloque de Marne-la-Vallée, textes réunis par Jeanyves GUÉRIN
- Camus et le lyrisme*, textes réunis par Jacqueline LÉVI-VALENSI et Agnès SPIQUEL, actes du colloque de Beauvais, 31 mai – 1<sup>er</sup> juin 1996 organisé par la Société des Études Camusiennes et le Centre d'Études du Roman et du Romanesque, Sedes, 1997
- Actes des rencontres méditerranéennes de Lourmarin*, 11 et 12 octobre 2002. Aix-en-Provence, Édusud, 2003
- Albert Camus et les écritures du XX<sup>e</sup> siècle*, études réunies par Sylvie BRODZIAK, Christiane CHAULET-ACHOUR, Romuald-Blaise FONKOUA, Emmanuel FRAISSE, Anne-Marie LILTI, Artois Presse Université, 2003
- Albert Camus et le mensonge* : Actes du colloque organisé par le BPI les 29 et 30 décembre 2002, Paris, Bibliothèque publique d'information, Centre Pompidou, 2004

## Reuves

- La Revue de Lettres Modernes*, Série Albert Camus :  
*Sources et influences*, numéros 264-270, 1971  
*Journalisme et politique, l'entrée dans l'Histoire*, numéros 315-322, 1972  
*Le Théâtre*, numéros 419-424, 1975  
*La Pensée d'Albert Camus*, numéros 565-569, 1979  
*Le Textes et ses langages*, numéros 985-992, 1991  
 « L'Étranger » cinquante ans après, numéros 1259-1265, 1995
- La Nouvelle Revue Française*, le 1<sup>er</sup> mars 1960
- Revue d'histoire du théâtre*, revue trimestrielle, octobre-décembre, 1960-4, publiée avec le concours du C. N. R. S., Éditions Michel Brient, Paris
- Magazine littéraire*, avril 1990
- Europe*, revue de littérature mensuelle (n<sup>o</sup> spécial consacré à Albert Camus) octobre 1999
- Magazine littéraire*, mai 2006
- Cause commune* À paraître à l'automne 2008, un numéro consacré à la morale chez Camus

## BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

### Critique littéraire et technique du discours

- AQUIAN, Michèle, MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Le Livre de Poche, La Pochotèque, 1999
- ARBAN, Dominique, *Dostoïevski*, Éditions du Seuil, Écrivains de toujours, 1962 et 1995
- ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, 1964
- AUERBACH, Erich, *Mimesis - La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Gallimard, Tel, 1977
- AUSTIN, J.L., *Quand dire, c'est faire*, Éditions du Seuil, 1970
- BACRI, Patrick, *Les Figures de style*, Belin, 1992
- BADRE, Frédéric, *L'Avenir de la littérature*, Gallimard, L'infini, 2003
- BAKHTINE, Mikhaïl,  
*La Poétique de Dostoïevski*, Éditions du Seuil, 1990  
*L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit par Andrée ROBEL, Paris, Gallimard, Tel, 1970



- Le Marxisme et la philosophie du langage*, essai d'application de la méthode sociologique en linguistique, Les Éditions de Minuit, 1977
- BARTHES, Roland,  
*S/Z*, Éditions du Seuil, 1970  
*Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Éditions du Seuil, 1972  
*Le Bruissement de la langue*, *Essais critiques IV*, Éditions du Seuil, Points Essais, 1984  
*Œuvres complètes*, Éditions Marty, Éditions du Seuil, Paris, 1993
- BATAILLE, Georges, *La Littérature et le mal*, Gallimard, Folio Essais, 1957
- BAUDORRE, Philippe, (Dominique RABATÉ, Dominique VIART), *Littérature et sociologie*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, tomes 1 et 2, Gallimard, 1974
- BERTHELOT, Francis, *Parole et dialogue dans le roman, du discours intérieur au dialogue, toutes les questions que pose la représentation romanesque de la parole*, Nathan Université, 2001
- BLANCHOT, Maurice,  
*L'Espace littéraire*, Gallimard, 1955  
*L'Entretien infini*, Gallimard, 1969  
*L'Écriture du désastre*, Gallimard, 1980  
*Le Livre à venir*, Gallimard, Folio Essais, 1986
- BOURDIEU, Pierre, *Ce que parler veut dire, l'économie des échanges linguistiques*, Fayard, 1982
- CANNONE, Bélanda, *Narrations de la vie intérieure*, PUF, Perspectives littéraires, 2001
- CIXOUS, Hélène « Jamais assez sassy » in *Écritures du ressassement*, Modernités 15, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001
- COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure, modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Les Éditions du Seuil, Poétique, 1981
- DENIS Delphine et SANCIER-CHÂTEAU Anne, *Grammaire du français*, Paris, Le Livre de Poche, Les usuels de poche, 1994
- DEGUY, Michel, *La Raison poétique*, Éditions Galilée, 2000
- DEPRETTO, Catherine, *L'Héritage de Bakhtine*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997
- DOUBROVSKI, Serge, *Corneille et la dialectique du héros*, Gallimard, 1963
- DUCROT, Oswald,  
*Les Mots du discours*, Les Éditions de Minuit, Le sens commun, 1980  
*Le Dire et le dit*, Les Éditions de Minuit, 1984
- DUCROT, Oswald et SCHAEFFER Jean-Marie, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique du langage*, Éditions du Seuil, 1972, 1995
- DUVAL, Sophie et MARTINEZ, Marc, *La Satire*, Armand Colin, Collection U, série Lettres, 2000
- GARDÈS-TAMINE, Joëlle, *La Rhétorique*, Armand Colin, Cursus, 2002
- GENETTE Gérard, (Hans Robert JAUSS, Jean-Marie SCHAEFFER, Robert SCHOLLES, Wolf Dieter STEMPEL, Karl VIËTOR),  
*Théorie des genres*, Éditions du Seuil, 1986
- GENETTE Gérard,  
*Figures I*, Éditions du Seuil, 1966  
*Figures II*, Éditions du Seuil, 1969  
*Figures III*, Éditions du Seuil, 1972  
*Palimpsestes, la littérature au second degré*, Éditions du Seuil, 1982  
*Nouveau Discours du récit*, Éditions du Seuil, 1983
- GIDE, André, *Dostoïevski*, Gallimard, Les Essais, 1981
- GIRARD, René, *Critique dans un souterrain*, Le Livre de Poche, Biblio Essais, 1993
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, introduction Gérard GENETTE, Flammarion, 1968
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, 1963

- JARRETY, Michel,  
*La Critique française au XX<sup>e</sup> siècle*, PUF, Que sais-je ?, 1998  
*Paul Valéry*, Fayard, 2008
- JENNY, Laurent, *La Parole singulière*, Éditions Belin, 1990
- KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, Gallimard, 1986
- LARTHOMAS, Pierre, *Le Langage dramatique*, PUF, Quadrige, 1980
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, 1975-1996
- LUKÁCS, Georg, *La Théorie du roman*, Denoël, 1968
- LYOTARD, Jean-François, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Éditions Galilée, 1988
- MAGRIS, Claudio, *L'Anneau de Clarisse, grand style et nihilisme dans la littérature moderne*, L'Esprit des Péninsules, 2003
- MANDELÉNAT, Daniel, *L'Épopée*, PUF, Littératures modernes, Paris, 1986
- MAULPOIX, Jean-Michel,  
*Du Lyrisme*, José Corti, En lisant en écrivant, 2000  
*Adieux au poème*, José Corti, En lisant en écrivant, 2005
- MICHEL, Jacqueline, *Une Mise en récit du silence, Le Clézio, Bosco, Gracq*, Librairie José Corti, 1986
- PAVEL, Thomas, *La Pensée du roman*, Gallimard, Essais, 2003
- PAZ, Octavio, *L'Arc et la lyre*, Gallimard, 1965
- PEYTARD, Jean, *Mikhaïl Bakhtine, Dialogisme et analyse du discours*, Bertrand-Lacoste, 1995
- PISCATOR, Erwin, *Le Théâtre politique*, L'Arche, 1962
- QUIGNARD, Pascal, *Le Voeu de silence, sur Louis-René des Forêts*, Éditions Fata Morgana, 1985
- RABATÉ, Dominique,  
*Vers une Littérature de l'épuisement*, José Corti, 1991  
*Figures du sujet lyrique* (sous la direction de Dominique RABATÉ), PUF, 1996  
*Le Roman français depuis 1900*, PUF, 1998  
*L'Instant romanesque*, textes réunis et présentés par Dominique RABATÉ, Presses Universitaires de Bordeaux, Modernités, 1998  
*Poétiques de la voix*, José Corti, Les Essais, 1999  
« Singulier, pluriel », in *Les Écritures du ressassement*, Modernités 15, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001  
*Poésie et autobiographie*, rencontres de Marseille, 17-18 novembre 2000, cipM, 2004  
*Le Chaudron fêlé*, José Corti, 2006
- RAIMOND, Michel, *La Crise du roman, des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, José Corti, 1966
- REY, Alain (sous la direction de), *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, Paris, 1992
- RICŒUR, Paul,  
*La Métaphore vive*, Éditions du Seuil, 1975  
*Temps et récit, tome 1, L'intrigue et le récit historique*, Éditions du Seuil, 1983  
*Temps et récit, tome 2, La configuration dans le récit de fiction*, Éditions du Seuil, 1984  
*Temps et récit, tome 3, Le temps raconté*, Éditions du Seuil, 1985
- ROBERT, Marthe,  
*L'Ancien et le nouveau*, Grasset, Les Cahiers Rouges, 1963  
*Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, 1972
- ROMILLY, Jacqueline (de),  
*Tragédies grecques au fil des ans*, Les Belles Lettres, 1995  
*De la Flûte à la lyre*, Fata Morgana, 2004
- SARRAUTE, Nathalie,  
*L'Ère du soupçon*, Gallimard, Folio Essais, 1956  
*Tropismes*, Éditions de Minuit, 1957

- SARTRE, Jean-Paul,  
*Situations I*, Gallimard, 1947  
*Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, Folio Essais, 1989
- SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Éditions du Seuil, 2001
- STEINER, George, *Tolstoï ou Dostoïevski*, Bibliothèque 10/18, 1959
- TADIÉ, Jean-Yves, *Le Roman au XX<sup>e</sup> siècle*, Belfond, 1990
- TODOROV, Tzvetan,  
*Poétique de la prose*, choix, suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, Éditions du Seuil, 1971, 1978  
*Mikhaïl Bakhtine, le Principe de dialogisme* suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Éditions du Seuil, 1981  
*La Notion de littérature et autres essais*, Éditions du Seuil, 1987

### Œuvres littéraires

- APOLLONIOS DE RHODES, *Les Argonautiques I, II, III, IV*, traduction Émile DELAGE et Francis VIAN, Les Belles Lettres, 1975, 1980, 1981, 2002
- ARISTOPHANE, Tome II, *Les Guêpes – La Paix*, texte établi par Victor COULON et traduit par Hilaire VAN DAELE, Paris, Société d'édition Les Belles Lettres, 1980
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tomes 1 et 2, 1975, 1976
- BEAUVOIR, Simone (de), *Les Mandarins*, Gallimard, Folio, 1972
- BECKETT, Samuel, *L'Innommable*, Les Éditions de Minuit, 1953
- BEY, Maïssa,  
*Nouvelles d'Algérie*, Grasset, 1998  
*Au Commencement était la mer*, Éditions de l'Aube, 2003  
*Surtout ne te retourne pas*, Éditions de l'Aube, 2005  
*Entendez-vous dans les montagnes ?* Éditions de l'Aube, 2005  
*Sahara, mon amour* (avec des photographies d'Ourida NEKKACHE), Éditions de l'Aube, 2005
- BLANCHOT, Maurice, *Thomas l'obscur*, Gallimard, Imaginaire, 1992
- CERVANTÈS, Miguel (de), *L'Ingénieur Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, traduction d'Aline SCHULMAN, Éditions du Seuil, 1997
- CHAMFORT, Nicolas (de), *Maximes, pensées, caractères*, Garnier Flammarion, 1968
- CHAR René,  
*Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1983  
*Dans l'Atelier du poète*, Gallimard, Quarto, 1996
- DANTE, *La Divine Comédie*, in *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1965
- DOSTOÏEVSKI, Fedor,  
*Le Double*, Gallimard, Folio, 1976 pour la traduction française, 1980 pour la préface d'André GREEN  
*Les Nuits blanches* suivi de *Le Sous-sol*, Gallimard, 1956 pour la traduction et les notes, 1969, pour l'introduction de Robert ANDRÉ  
*Souvenirs de la maison des morts*, Gallimard, 1950, Gallimard et Librairie Générale Française pour l'introduction de Gilbert SIGAUX  
*Crime et Châtiment*, Gallimard, Folio, 1950 pour la traduction et les notes, 1975 pour la préface de Georges NIVAT  
*L'Idiot, Les Carnets de l'Idiot, Humiliés et offensés*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1953  
*Les Démon (Les Possédés)*, Gallimard, Folio, 1955 pour la traduction et les notes, 1974 pour la préface de Marthe ROBERT  
*Les Démon, Carnets des Démon, Les Pauvres gens*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1955  
*Journal d'un écrivain*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972

- Le Rêve d'un homme ridicule*, Actes Sud, 1993 (également publié dans le *Journal d'un écrivain*)  
*La Douce*, récit suivi de notes préparatoires et variantes, Actes Sud, 1992 (également publié dans le *Journal d'un écrivain*)  
*Les Frères Karamazov*, Gallimard, Folio Classique
- EURIPIDE, *Hippolyte, Andromaque, Hécube*, Paris, Belles Lettres, 1927
- FORÊTS Louis-René (des), *Le Bavard*, Gallimard, 1946
- GIDE, André, *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958
- GIONO, Jean, *Colline*, Romans et essais, Livre de Poche, Classiques modernes, 1992
- GÛTHE, J. W. (von), *Faust I et II*, Garnier Flammarion, 1984
- GORKI, Maxime  
*Les Bas-fonds*, L'Arche, 1987  
*Enfance*, Gallimard, Folio, 1976
- GRENIER, Jean, *Les Îles*, Gallimard, 1959
- GUILLOUX, Louis, *Le Sang noir*, Gallimard, Folio, 1980
- HÖLDERLIN, *Œuvres*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967
- HOMÈRE, *L'Odyssée*, traduction de Philippe JACCOTTET, Le Livre de Poche, 1989
- HUGO, Victor, *Œuvres complètes*, Le Club Français du Livre, 1967
- LA ROCHEFOUCAULD, François (Duc de), *Maximes*, Le Livre de Poche, 1991
- MALRAUX, André  
*La Tentation de l'Occident*, Grasset et Fasquelle, 1926  
*Les Conquérants*, Grasset, 1928  
*La Condition humaine*, Gallimard, 1933  
*Le Temps du mépris*, Gallimard, Collection Blanche, 1935  
*L'Espoir*, Gallimard, 1937
- MARIVAUX, Pierre (Carlet de Chamblain de) *Journaux et œuvres diverses*, Classiques Garnier, 2000
- MARTIN DU GARD, Roger, *Œuvres complètes, volumes 1 et 2*, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1955
- MAURIAC, François, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes, tome 1*, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1978
- MELVILLE, Herman, *Moby Dick*, Gallimard, 1941
- MOLIÈRE, *Dom Juan*, in *Œuvres complètes, 2*, Garnier Flammarion, 1965
- PASTERNAK, Boris, *Docteur Jivago*, Gallimard, 1958
- PONGE, Francis, *Le Parti pris des choses, Proèmes*, in *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1999
- QUIGNARD, Pascal, *Villa Amalia*, Gallimard, 2006
- RICHAUD, André (de), *La Douleur*, Grasset, 1931
- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres poétiques*, Garnier Flammarion, 1964
- ROBLÈS, Emmanuel, préface à *La Terre et le sang* de Mouloud FERAOUN, Éditions du Seuil, 1953
- ROUSSEAU, Jean-Jacques,  
*Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tomes 1 à 5, 1959, 1961, 1964, 1969, 1995
- SADE, Donatien Alphonse François, comte de (dit Le marquis de), *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tomes 1 à 3, 1990, 1995, 1998
- SARTRE, Jean-Paul  
*Le Mur*, Gallimard, Folio, 1988  
*La Nausée*, Gallimard, Folio, 1995  
*Les Mots*, Gallimard, 1964  
*Huis Clos, Les Mouches*, Gallimard, Folio, 1976  
*Les Mains sales*, Gallimard, Folio, 1992

- SHAKESPEARE, William, *Œuvres complètes, Tragédies*, tomes 1 et 2, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002
- SOPHOCLE, *Tragédies*, Gallimard, Folio classique, Les Belles Lettres, 1962, Gallimard, 1954 pour les notes, 1973 pour la préface de Pierre VIDAL-NAQUET
- STENDHAL, (Henri BEYLE, dit)  
*Romans et nouvelles*, tome 2, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1952
- TOLSTOÏ, Léon,  
*La Guerre et la paix*, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1952  
*Anna Karénine*, Gallimard, Folio, 1994  
*Souvenirs et récits*, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1960
- VALÉRY, Paul, *Œuvres*, tome 1, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie par Jean HYTIER, 1957

### **Philosophie et sciences humaines**

- ABEL, Olivier, « Mal » in *Grand Dictionnaire de philosophie*, Larousse, 2003
- AGAMBEN, Giorgio, « Genius » in *Profanations*, Rivages Poche, 2006
- ANAXIMANDRE, *De la Nature*, in *Les Présocratiques* Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie par Jean-Paul DUMONT, 1988
- BATAILLE, Georges,  
*La Littérature et le mal*, Gallimard, 1957  
*La Part maudite*, précédé de *La Notion de dépense*, introduction de Jean PIEL, Les Éditions de Minuit, 1967  
*Théorie de la religion*, Gallimard, Tel, 1973
- BEAUFRET, Jean, *Dialogue avec Heidegger*, Éditions de Minuit, Paris, 1973
- BIANQUIS, Geneviève, préface à *La Naissance de la tragédie*, Gallimard, 1949
- CAILLÉ, Alain, SENELLART, Michel, LAZERRI, Chritian, *Histoire raisonnée de la philosophie, La bonheur et l'utile, tome 1 : De l'Antiquité aux Lumières, tome 2 : Des Lumières à nos jours*, Flammarion, 2007
- DERRIDA, Jacques,  
*La Dissémination*, Éditions du Seuil, 1972  
*Donner la mort*, Galilée, 1999  
*Sur Parole, instantanés philosophiques*, Éditions de l'Aube, 1999
- DELEUZE, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, PUF, Quadrige, 2003
- DOMENACH, Jean-Marie, *Le Retour du tragique*, Éditions du Seuil, 1967
- ELIADE, Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour*, Gallimard, 1969
- ELLUL, Jacques, *Sans Feu ni lieu, signification biblique de la grande ville*, Éditions de La Table Ronde, Paris, 2003
- FONTAINE, Philippe, *La Question du mal*, Ellipses, 2000
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich,  
*La Raison dans l'histoire*, Éditions 10/18, 2003  
*Esthétique*, textes choisis, PUF, 1953
- HÉRACLITE, *Les Fragments d'Héraclite* (traduction et commentaires Roger MUNIER), Fata Morgana, Les Immémoriaux, 1991
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir,  
*L'Ironie*, Flammarion, 1964  
*La Mort*, Flammarion, 1977  
*Le Paradoxe de la morale*, Éditions du Seon-Slatkineuil, Points Essais, 1981  
*Philosophie morale*, Flammarion, Mille & Une pages, 1998

- JULLIEN, François,  
*Fonder la morale, Dialogue de Mencius avec un philosophe des Lumières*, Grasset & Fasquelle, 1995  
*Du mal / Du négatif*, Éditions du Seuil, Points Essais, 2004
- KANT, Emmanuel,  
*Critique de la Raison pure*, Garnier Flammarion, 2006  
*Critique de la Raison pratique*, Garnier Flammarion, 2003
- KIERKEGAARD, Soren,  
*Le Concept de l'angoisse*, Gallimard, Tel, 1990  
*Crainte et tremblement*, Payot & Rivages, 2000
- KRISTEVA, Julia,  
*Pouvoirs de l'horreur*, Éditions du Seuil, Points, 1980  
*Au Risque de la pensée*, Éditions de l'Aube, 2006  
*Seule, une femme*, Éditions de l'Aube, 2007
- LACAN, Jacques, *Écrits II*, « Kant avec Sade », Éditions du Seuil, Points, 1971
- LACROIX, Michel, *Le Mal*, Flammarion, Dominos, 1998
- LEBLANC, Guillaume, « Être malade, est-ce être anormal ? », in *Grand Dictionnaire de philosophie*
- LÉVINAS, Emmanuel, *Totalité et Infini*, Le Livre de Poche, Biblio Essais, 1998
- M'UZAN, Michel (de), *De l'Art à la mort*, Gallimard, Tel, 1977
- NIETZSCHE, Friedrich,  
*La Naissance de la tragédie*, Gallimard, 1949  
*Œuvres*, Flammarion, Mille & Une pages, 1997 pour *Le Gai savoir*, Aubier, 1969 pour *Ainsi parlait Zarathoustra*, Flammarion 2000 pour *Par delà bien et mal*, 1996 pour *Généalogie de la morale*, 1994 pour *L'Antéchrist*, 1992 pour *Ecce Homo*, 1992 pour *Nietzsche contre Wagner*
- ONFRAY, Michel,  
*Cynismes*, Le Livre de Poche, Biblio Essais, 1990  
*La Sculpture de soi*, Le Livre de Poche, Biblio Essais, 1993  
*La Pensée de midi, Archéologie d'une gauche libertaire*, Éditions Galilée, 2007
- PLATON, *Œuvres complètes*, tomes 1 et 2, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1943
- PLOTIN, *Ennéades, V, 9, II*, traduction E. BRÉHIER, Les Belles Lettres, 1991
- PONTALIS, J. -B.,  
*En Marge des jours*, Gallimard, Folio, 2002  
*Traversée des ombres*, Gallimard, Folio, 2003
- QUIGNARD, Pascal, *Le Sexe et l'effroi*, Gallimard, Folio, 1994
- RICŒUR, Paul,  
*Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, Paris, 1990  
*Le Mal, un défi à la philosophie et à la théologie*, Labor et Fides, 2004
- ROSSET, Clément,  
*La Philosophie tragique*, PUF, Quadrige, 1960  
*Le Réel et son double*, Gallimard, 1976  
*Le Réel, traité de l'idiotie*, Les Éditions de Minuit, 1977  
*L'Objet singulier*, Les Éditions de Minuit, 1979  
*La Force majeure*, Les Éditions de Minuit, 1983  
*Le Choix des mots*, Les Éditions de Minuit, 1995
- SAINT AUGUSTIN, *Les Confessions*, précédées de *Dialogues philosophiques, Œuvres I*, Bibliothèque de La Pléiade, 1998
- SAINT-CHÉRON, Michaël (de), *Entretiens avec Emmanuel Lévinas 1992-1994*, suivis de *Lévinas entre philosophie et pensée juive*, Le Livre de Poche, 2006

## Bibliographie

---

- SARTRE, Jean-Paul,  
*L'Existentialisme est un humanisme*, Gallimard, Folio essais, 1996  
*L'Être et le néant, essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, Tel, 1987
- SAUVANET, Pierre, *Le Rythme grec d'Héraclite à Aristote*, PUF, Philosophies, 1999
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, PUF, 1966
- SIMHA, André, *Nietzsche*, Bordas, 1988
- SPINOZA, *L'Éthique*, Gallimard, Folio, 1993
- SZENTKUTHY, Miklós, *En Lisant Augustin*, José Corti, 1996
- ZAMBRANO, Maria, *Philosophie et poésie*, José Corti, En lisant en écrivant, 2003
- Histoire et sciences politiques**
- ARENDET, Hannah,  
*Le Système totalitaire*, Éditions du Seuil, 1972  
*Eichmann à Jérusalem, Rapport sur la banalité du mal*, Gallimard, Paris, 1991  
*La Pensée et les considérations morales*, Payot, Rivages, Paris, 1996
- BAUMAN, Zigmunt, *La Décadence des intellectuels*, Actes Sud, 2007
- BIAGGI, Vladimir, (textes choisis et présentés par), *Le Nihilisme*, Flammarion, Paris, 1998
- COQUART, Dimitri, *Pisarev et l'idéologie du nihilisme russe*, Institut d'études slaves de l'université de Paris, 1946
- DANIEL, Jean, *L'Ère des ruptures*, Grasset, 1978
- FABER, Claude, *L'Anarchie, une histoire de révoltes*, Milan, 2002
- FANON, Frantz, *Les Damnés de la terre*. Préface de Jean-Paul SARTRE (1961). Préface d'Alice CHERKI, postface de Mohammed HARBI, La Découverte & Syros, Paris, 2002
- FERAOUN, Mouloud, *Journal 1955-1962*, Éditions du Seuil, 1962
- FINKIELKRAUT, Alain, *La Défaite de la pensée*, Gallimard, Folio Essais, 1987
- GAUCHET, Marcel, *Le Désenchantement du monde*, Gallimard, Folio Essais, 1985
- GRENIER, Jean,  
*Essai sur l'esprit d'orthodoxie*, Gallimard, 1967  
*Carnets 1944-1971*, Seghers, 1991
- HARTOG, François, *L'Histoire d'Homère à Augustin*, Éditions du Seuil, 1999
- HERMET, Guy, *La Guerre d'Espagne*, Éditions du Seuil, 1989
- LAUGIER, Sandra, *Faut-il encore écouter les intellectuels ?*, Bayard, 2003
- LEPENIES, Wolf, *Qu'est-ce qu'un intellectuel européen ? Les intellectuels et la politique de l'esprit dans l'histoire européenne, Chaire européenne au Collège de France 1991-1992*, édition établie par Dominique SÉGLARD, Éditions du Seuil, 2007
- LIPOVETSKI, Gilles, *L'Ère du vide*, Gallimard, 1983
- LUIS, Jean-Philippe, *La Guerre d'Espagne*, Milan, 2002
- MATHIEU-JOB, Martine, « Mouloud Feraoun : journal 1955-1962 ou l'indicible vérité » in *La Plume dans la plaie, les écrivains journalistes et la guerre d'Algérie*, édition préparée par Philippe BAUDORRE, Presses universitaires de Bordeaux, 2003
- MATTÉI, Jean-François, *Le Regard vide, essai sur l'épuisement de la culture européenne*, Flammarion, 2007
- MAURICE, Jacques, SERRANO Carlos, *L'Espagne au XX<sup>e</sup> siècle*, Hachette Livre, Paris, 1995 (1999)
- ORY, Pascal, (sous la direction de), *Nouvelle Histoire des idées politiques*, avec une postface de René RÉMOND, Hachette, 1987
- PALANTE, Georges, *La Sensibilité individuelle*, Éditions Alcan, 1909

- PERVILLE, Guy, « Albert Camus et Mouloud Feraoun : une amitié qui résiste aux divergences politiques »  
in *La Plume dans la plaie, les écrivains journalistes et la guerre d'Algérie*, édition préparée par  
Philippe Baudorre, Presses Universitaires de Bordeaux, 2003
- RIASANOVSKY, Nicholas, *Histoire de la Russie, des origines à 1996*, Robert Laffont, 1994
- RICŒUR, Paul, *La Critique et la conviction, entretien avec François Azouvi et Marc de Launay*, Calmann-  
Lévy, 1995
- SPENGLER, Oswald, *Le Déclin de l'Occident*, Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1948
- STORA, Benjamin,  
*Histoire de l'Algérie coloniale (1830-1954)*, La Découverte, Paris, 1993  
*Histoire de la guerre d'Algérie (1954-1962)*, La Découverte, Paris, 1993  
*La Guerre d'Algérie*, Hachette, Pluriel Référence, 2005
- TAYLOR, Charles, *Multiculturalisme, différence et démocratie*, Flammarion, 1994
- THOREAU, Henry David,  
*La Désobéissance civile*, Mille et une nuits, 2000  
*Walden ou la vie dans les bois*, Gallimard, 1922  
*Couleur d'automne*, Éditions Premières Pierres, 2001
- TOUCHARD, Jean, *La Gauche en France, 1900-1981*, Éditions du Seuil, 1977
- VERNANT, Jean-Pierre,  
*Mythe et pensée chez les Grecs*, La Découverte Poche, 1996  
*La Traversée des frontières*, La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle, Éditions du Seuil, 2004
- WEIL, Simone, *Œuvres*, Gallimard, Quarto, 1999

### **Ouvrages et journaux**

*Alger Républicain*  
*Combat*  
*L'Écho d'Alger*  
*L'Express*  
*Mercure de France*  
*Simoun*  
*Témoins*





## Index général

- À la recherche du temps perdu*.....426  
 Abbas.....196, 200, 205, 212, 218, 228  
 Abbou.....27, 30, 36, 65, 74, 262, 636  
*Actuelles I*.....143, 450, 635  
*Actuelles II*.....157, 635  
*Actuelles III*.....44, 203, 205, 206, 213, 635  
 Adam..13, 17, 18, 415, 420, 421, 427, 428, 475, 478, 479, 482, 509  
 Agamben.....626  
 Aït Ahmed.....219, 227, 228  
 Albertini.....143  
*Alger Républicain*7, 9, 23, 24, 25, 27, 30, 32, 34, 35, 37, 38, 42, 45, 46, 47, 48, 51, 63, 64, 70, 74, 75, 77, 78, 117, 146, 148, 149, 151, 195, 196, 198, 199, 202, 208, 210, 220, 467, 630, 636  
 Alvarez.....104  
 Amiel.....429  
 Ampère.....235  
 Anaximandre.....251, 321  
*Anna Karénine*.....644  
 Antiphon.....406  
 Apollon..15, 16, 17, 20, 244, 245, 246, 249, 258, 261, 278, 280, 281, 282, 289, 290, 294, 296, 298, 302, 303, 304, 306, 307, 308, 312, 316, 317, 318, 320, 321, 330, 331, 337, 340, 341, 342, 349, 350, 351, 352, 355, 357, 407, 415, 428, 430, 493, 553, 554, 558, 582, 616, 627, 633, 634  
 Apollonios de Rhodes.....330  
 Aragon.....395  
 Arban.....534  
 Archiloque.....354  
 Ariane.....11, 13, 274, 377, 588, 621, 623  
 Aristophane.....101, 187, 189, 192, 193  
 Aristote49, 50, 54, 101, 294, 304, 394, 424, 425, 581  
 Artaud.....277, 278, 279, 289  
 Athéna.....248, 302, 360, 361, 372, 408  
 Audisio.....229, 230  
 Auerbach.....577  
 Babel.....38, 586, 587, 590, 636  
 Bach.....433  
 Bagot.....458  
 Bakhtine..10, 12, 20, 78, 81, 457, 460, 538, 539, 541, 545, 556, 582, 584, 585, 596, 597  
 Bakounine.....288, 531, 534  
 Barbès.....106  
 Barbusse.....103  
 Barthes.....36, 37, 505  
 Basilide.....480  
 Bataille.....485, 516  
 Bataillon.....93  
 Baudelaire.....237, 275, 311, 318, 319, 339, 383, 385, 388, 392, 438  
 Beaufrét.....250, 351  
 Beauvoir.....117, 208  
 Beckett.....610  
 Belinski.....524  
 Benichou.....200  
 Benveniste.....316, 353  
 Béraud.....133  
 Berdiaeff.....534  
 Bernanos.....47, 48, 121, 122, 123  
 Bernard.....79, 115  
 Bernhardt.....117  
*Bible*.....83, 84, 86, 422, 550  
 Bielinski.....501  
 Bizet.....303  
 Blanchot.....89, 400, 402, 406, 462  
 Blondel.....559  
 Blum.....45, 200, 201, 205, 215  
 Bonnefoy.....16, 239  
 Bossuet.....142  
 Bourdet.....115  
 Bourgeois.....102, 106  
 Brasillach.....133, 143  
 Brecht.....172  
 Breton.....397  
 Brisville.....78, 158, 275, 593, 628  
 Broch.....64  
 Burton.....5  
 Byron.....396, 497, 522  
 Caïn.....17, 415, 419, 420, 428  
 Calderón.....101, 147, 154, 182, 184  
 Caldwell.....101  
*Caligula*.275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 309, 342, 343, 498, 534, 535, 635  
 Calypso.....17, 248, 358, 360, 369, 370, 406, 578  
*Cantique des cantiques*.....21, 170, 184  
 Capue.....75  
*Carnets* 7, 10, 13, 36, 97, 98, 107, 113, 129, 173, 176, 190, 191, 207, 234, 238, 257, 258, 269, 276, 292, 298, 300, 301, 317, 326, 328, 329, 337, 344, 349, 353, 362, 390, 395, 419, 420, 421, 423, 443, 448, 452, 469, 471, 472, 479, 483, 484, 486, 487, 489, 491, 503, 505, 512,

- 513, 516, 517, 519, 520, 533, 556, 563, 579,  
581, 593, 595, 604, 605, 614, 616, 617, 624,  
625, 626, 627, 629, 630, 633, 637
- Casarès.....149
- Celan.....239, 240
- Cervantès.....101, 147, 229, 556, 615
- Chamberlain.....73, 74, 76, 83
- Chamfort.....496, 497, 618
- Char. 16, 160, 161, 224, 239, 251, 296, 297, 313,  
328, 329, 330, 344, 345, 346, 347, 349, 350,  
392, 393, 497, 498, 499, 507, 628, 632
- Charlot.....101, 103
- Chateaubriand.....235
- Chepilov.....159
- Chestov.....251, 469
- Chrétien de Troyes.....184
- Christ. 18, 84, 142, 185, 265, 268, 400, 420, 421,  
422, 431, 479, 480, 481, 491, 547, 549, 599
- Cimabué.....240, 286, 344
- Cixous.....606
- Claudé.....99, 101, 122, 154, 185, 434
- Clot.....101
- Cohn.....400
- Colline*.....112, 643
- Collot.....296, 297
- Combat*.....7, 14, 27, 51, 115, 116, 117, 118, 119,  
120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128,  
129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137,  
138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146,  
148, 151, 152, 153, 154, 157, 161, 165, 192,  
196, 198, 201, 202, 203, 204, 205, 208, 214,  
230, 570, 622, 623, 630, 636, 638
- Combe.....311
- Companys.....162, 165
- Conférence du 14 décembre 1957*.....619
- Conrad.....444, 445
- Copeau.....100, 101, 102, 521
- Coppée.....311
- Corneille.....178, 371, 373
- Coty.....208
- Crime et Châtiment*.....272, 294, 519, 551, 642
- Critique de la raison pratique (La)*.....379, 486
- Critique de la raison pure (La)*.....379, 500
- Croizier.....43
- d'Alembert.....581
- d'Astier de La Vigerie.....450
- d'Aurabrède.....499, 510
- d'Avila.....142, 432
- d'Ormesson.....130, 131, 135, 136, 139
- Daladier.....63, 68, 70, 73, 74, 76, 77, 89, 195
- Daniel.....15, 207, 208, 220, 222, 225
- Dante.....248, 360
- Darnand.....119, 120
- de Fréminville.....101, 103
- de Gaulle.....129, 130, 132, 133
- De la nature*.....251
- de la Roque.....63, 76, 93
- De M'uzan.....511, 512, 513, 516, 517
- Defoe.....506, 556, 615, 616
- Delacroix.....432
- Deleuze.....608
- Démocrite.....406
- Denis.....55
- Derrida.....562, 606, 622, 623
- des Forêts.....601
- Descartes.....371, 385, 609
- Deshayes.....39, 42
- Diane.....266
- Dickens.....524
- Diderot.....581
- Didier.....395
- Diogène.....190
- Dionysos 15, 16, 17, 20, 234, 244, 245, 246, 249,  
250, 251, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260,  
261, 267, 269, 274, 276, 279, 280, 281, 282,  
284, 290, 294, 295, 296, 298, 300, 301, 302,  
303, 304, 305, 306, 307, 312, 315, 317, 318,  
331, 335, 340, 349, 351, 352, 354, 357, 408,  
415, 428, 430, 435, 487, 493, 515, 553, 554,  
558, 578, 582, 584, 616, 627, 634
- Discours de Suède*.....226, 507, 635, 636
- Divine Comédie*.....248, 360
- Dobrenn.....93
- Docteur Jivago*.....643
- Dom Juan*.....643
- Don Juan.....96, 97, 98, 101, 226, 275, 276, 291,  
292, 293, 305, 378, 543, 608
- Don Quichotte.....391, 415, 642
- Dorgelès.....11, 561
- Dostoïevski 7, 10, 14, 19, 20, 100, 328, 434, 467,  
493, 494, 501, 518, 519, 520, 521, 522, 523,  
524, 525, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533,  
534, 535, 536, 537, 538, 541, 542, 543, 544,  
545, 546, 547, 549, 550, 551, 552, 553, 556,  
580, 584, 585, 586, 597, 601, 614, 615, 616,  
617, 635
- Doubrovski.....371, 373
- Drieu La Rochelle.....117
- Du Bellay.....364
- Ducrot.....12, 71, 86, 464
- Dumas.....431
- Dumord.....79
- Dunwoodie.....10, 493, 494, 520, 530, 534, 542,  
596
- Durrer.....460
- Duval.....64, 585, 619

- Eisenstein.....599  
 El Okbi.....24, 199, 200, 207, 210, 218  
 Eliade.....421, 499  
 Ellul.....419, 420  
 Éluard.....572  
 Emerson.....629  
 Empédocle.....251, 330  
 Engelgardt.....597  
 Épictète.....308, 442  
 Ernaux.....473  
 Eschyle.....96, 101, 164, 178  
 Euripide.....164, 178, 307, 352  
 Ève.....18, 509  
 Faulkner.....101, 635  
 Faust.....237, 248, 291, 292, 293, 325, 360, 386,  
 387, 633, 634, 643  
 Faust.....292  
 Favre.....344, 351  
 Feraoun.....219, 228  
 Ferrage.....237, 389  
 Ferrero.....580, 581  
 Fitch.....592  
 Flaubert.....258  
*Fleurs du mal*.....334  
 Fontanes.....324  
 Fontanier.....315  
 Forster.....101  
 Fouchet.....106, 432  
 Francesca.....240, 286, 344  
 Franco 14, 89, 122, 151, 152, 153, 158, 162, 165,  
 166, 167, 623  
 Frenay.....115  
 Freud.....621  
 Frison-Roche.....46, 48, 51  
 Galilée.....394, 581  
 Garaud.....31, 32, 35, 40  
 Gardès-Tamine.....54  
 Gay-Crosier.....96, 103, 287, 389, 391  
*Généalogie de la morale (La)*.....379, 645  
 Genet.....606  
 Gérin.....143  
 Germain.....145  
 Gide...98, 99, 257, 432, 442, 443, 468, 470, 483,  
 510, 546, 549  
 Giono.....76, 112  
 Giraudoux.....111  
 Goethe.....240, 309, 387, 418  
 Goldstain.....422  
 Gontcharov.....556  
 Gorki.....14, 94, 95, 96  
 Gourfinkel.....537  
 Goya.....155  
 Grenier 22, 89, 91, 171, 176, 177, 210, 269, 287,  
 288, 432, 470, 474, 572, 629  
 Grossman.....538, 552  
 Guéhenno.....128, 129, 138, 139  
 Guérin.....142, 211, 217  
 Guilloux.....449, 450  
 Hadj.....196  
 Hadjerès.....61  
 Hamlet.....276, 282, 283  
 Hardy.....129  
 Hartog.....358, 368  
 Hegel....169, 243, 288, 327, 371, 501, 514, 523,  
 557, 558, 566, 567, 571, 578  
 Heidegger.....242, 250, 251, 469  
 Héliogabale.....279, 289  
 Hemingway.....220  
 Héraclite 240, 250, 349, 351, 354, 355, 483, 644,  
 646  
 Hermès.....236, 340, 341, 342, 352, 374  
 Hermogène.....58  
 Herrard.....182  
 Heurgon.....101  
 Hilarianus.....491  
 Hirsch.....572  
 Hitler.....73, 76, 83, 89, 153, 154, 165, 195  
 Hodent...9, 10, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31,  
 32, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 49,  
 200  
 Hölderlin.....558  
 Homère...186, 308, 330, 375, 557, 560, 565, 577  
 Horos.....482  
 Hugo.....235, 236, 237, 246, 311, 396, 431, 557,  
 563, 565, 566  
 Husserl.....418  
 Hytier.....101  
*Iliade*.....560, 569, 572, 573, 577  
*Introduction aux Maximes de Chamfort*.....496  
 Jabès.....16, 239, 240  
 Jaccottet.....16, 239, 243, 380  
 Jacob.....502  
*Jacques le fataliste*.....613  
 Jakobson.....311, 426  
 James.....486  
 Jammes.....99  
 Jankélévitch.....375  
 Janon.....44, 45, 46, 48, 51  
 Janus.....69, 605  
 Jarrety....423, 489, 505, 506, 514, 567, 568, 594  
 Jarry.....397  
 Jaspers.....417, 469, 470  
 Jeanson.....208  
 Jenny.....310, 311  
 Jonas.....515, 516, 603

- Journal d'un écrivain*.....527, 528, 642  
 Joyce.....511  
 Juliet.....601  
 Jullien.....502, 509, 518  
 Juvénal.....608  
 Kafka.....400  
 Kant.....379, 478, 485, 486, 500  
 Kessous.....206, 208  
 Kierkegaard.....395, 418, 469, 470, 611  
 Koestler.....220  
 Kundera.....556, 609, 611, 614, 641  
 Kurosawa.....39  
*L'Ecclésiaste*.....15, 21  
*L'Énéide*.....236  
*L'Envers et l'Endroit*.....113, 146, 262, 350, 380, 386, 388, 435, 443, 444, 450, 457, 472, 603, 635  
*L'Espoir*.....643  
*L'État de siège*.....163, 164, 165, 168, 169, 170, 174, 177, 184, 186, 187, 190, 191, 192, 249, 394, 474, 635  
*L'Été*.....257, 324, 332, 346, 363, 383, 388, 437, 452, 457, 467, 483, 576, 635  
*L'Étranger*. 9, 19, 26, 36, 37, 40, 43, 44, 65, 227, 233, 252, 253, 262, 314, 377, 380, 405, 435, 444, 446, 452, 454, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 466, 469, 470, 512, 520, 593, 606, 610, 632, 635, 636, 637, 638  
*L'Exil et le Royaume*.....208, 227, 265, 487, 576, 635  
*L'Express*...7, 146, 197, 198, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 213, 217, 220, 222, 225, 305, 321, 579, 636  
*L'Homme révolté*. 89, 96, 97, 100, 106, 122, 129, 138, 157, 160, 208, 247, 248, 346, 350, 359, 387, 393, 394, 396, 397, 404, 408, 422, 427, 479, 482, 504, 506, 519, 523, 525, 530, 531, 532, 552, 567, 569, 619, 635  
*L'Idiot*.....287, 642  
*L'Intelligence et l'échafaud*.....510, 511, 512, 555  
*La Chute*....19, 91, 208, 512, 542, 585, 592, 601, 602, 610, 611, 613, 627, 635, 637  
*La Condition humaine*.....93, 294, 469, 597, 643  
*La Douce*.....643  
*La Douleur*.....470, 471, 643  
*La Guerre et la paix*.....19, 617, 644  
*La Mort heureuse*.....7, 9, 19, 65, 256, 263, 293, 294, 362, 364, 366, 367, 492, 635  
*La Naissance de la tragédie*. 245, 258, 290, 294, 296, 317, 349, 429, 554, 644, 645  
*La Paix*.....192, 642  
*La Peste*. 19, 60, 86, 93, 126, 127, 129, 170, 189, 400, 466, 467, 489, 493, 494, 505, 506, 512, 559, 560, 566, 567, 568, 569, 570, 572, 576, 585, 592, 593, 596, 597, 600, 603, 616, 618, 635, 637  
*La République*.....354, 355  
*La Tentation de l'Occident*.....643  
*La Terre et le sang*.....643  
 Lacan.....485, 486  
 Lacroix.....500  
 Largo Caballero.....149  
 Lariba (de).....188  
 Larthomas.....106, 107  
 Lautréamont.....397  
 Laval.....116, 120, 122  
*Le Bavard*.....601, 643  
*Le Double*.....642  
*Le Malentendu*.....110, 170, 362, 603, 635  
 Le Minotaure.....263, 384, 468  
*Le Mythe de Sisyphe*....44, 89, 97, 99, 100, 282, 283, 291, 292, 332, 343, 346, 369, 391, 417, 418, 423, 425, 452, 462, 470, 475, 493, 494, 504, 506, 514, 527, 552, 611, 613, 614, 635  
*Le Parti pris des choses*.....297, 347, 643  
*Le Premier homme*....7, 19, 227, 249, 252, 255, 272, 389, 390, 395, 431, 443, 447, 450, 451, 453, 456, 472, 512, 559, 560, 562, 563, 565, 573, 576, 577, 614, 617, 635, 637, 639  
*Le Sang noir*.....643  
*Le Sous-sol*.....642  
*Le Temps du mépris*.....93, 128, 643  
 Lebesque.....116  
 Leblanc.....492  
 Leclerc.....79, 85  
*Légende des siècles (La)* .....565, 566  
 Leibniz.....476  
 Lénine.....93, 94, 107  
 Leriche.....492  
 Lermontov.....396  
*Les Bas-fonds*.....643  
*Les Conquérants*.....643  
*Les Frères Karamazov* 19, 20, 96, 100, 493, 521, 537, 550, 643  
*Les Guêpes*.....642  
*Les Îles*.....643  
*Les Justes*....23, 93, 96, 110, 114, 129, 170, 394, 530, 531, 576, 635, 637  
*Les Nuits blanches*.....642  
*Lettres à un ami allemand*....117, 201, 503, 623, 635  
 Leucippe.....406  
 Lévi-Valensi . 7, 10, 74, 103, 122, 123, 376, 386, 391, 434, 437, 438, 441, 442, 444, 446, 457, 505, 593, 636  
 Lévinas.....399, 400, 401, 404

- Leynaud...11, 116, 117, 137, 145, 322, 323, 345,  
503, 504, 632
- Lope de Vega.....147, 154, 182, 635
- Lorenzaccio*.....276, 396
- Lottman.....222, 432
- Luchaire.....133
- Lucrèce.....245
- Lukás.....555
- Machado.....165
- Madariaga.....146, 156, 157, 158, 159, 160, 161
- Magris.....10, 242, 248, 352, 370, 553, 554, 555,  
558, 559, 564, 582, 618
- Maïa.....245, 251, 267, 487
- Maisonseul.....212, 441
- Maistre.....502
- Malebranche.....19
- Mallarmé.....80, 82, 237
- Malraux.....14, 93, 94, 101, 128, 152, 220, 371,  
469, 502, 597
- Mandelénat.....556, 557, 558, 566, 571
- Mandeville.....500
- Marc-Aurèle.....308, 354
- Marcel.....146, 164, 165, 182
- Marcion.....480
- Marivaux.....29, 65, 84
- Marlowe.....101
- Martin du Gard.....616
- Martinez.....64, 585, 619
- Marx.....371, 499, 501
- Mas.....9, 24, 27, 41
- Mathieu-Job.....1, 3, 413, 637, 646
- Maulpoix.....239, 242, 249, 250, 270, 275, 311,  
318, 332, 342, 351, 375, 376
- Mauriac.....14, 117, 131, 132, 133, 134, 135, 136,  
137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144
- Maurras.....63, 83, 133
- Maximes (Chamfort)*.....160, 496
- Mayer.....130
- Melville.....556, 615, 619
- Mendès France.....197, 208, 212
- Miette.....32, 33, 40
- Milton.....20
- Minotaure.....274, 588
- Moby Dick*.....643
- Moira.....247, 326
- Molière.....373, 394, 581, 619
- Montaigne.....5, 269
- Mozart.....224, 225, 226, 305, 433
- Musil.....511
- Musset.....430
- Mussolini.....73, 83, 89, 165
- Napoléon.....324
- Navarro.....35, 36, 39, 40, 42
- Negrin.....151
- Négroni.....93
- Némésis. 247, 248, 325, 349, 350, 389, 392, 482,  
483, 634
- Némirovitch-Dantchenko.....521, 537
- Netchaïev.....522, 526, 530, 531
- Nguyen-Van-Huy.....369, 402
- Nietzsche...10, 15, 100, 158, 190, 242, 245, 247,  
250, 251, 258, 260, 261, 267, 272, 276, 282,  
283, 285, 287, 288, 289, 290, 291, 294, 295,  
296, 302, 303, 304, 305, 307, 316, 317, 325,  
330, 352, 353, 357, 371, 379, 429, 430, 435,  
483, 485, 497, 499, 531, 549, 554, 555, 564,  
581, 582, 589, 621, 622, 633, 634
- Noces*.....62, 100, 112, 113, 233, 252, 257, 298,  
304, 335, 343, 346, 380, 388, 399, 437, 438,  
457, 579, 607, 622, 635
- Nouvelle Revue Française*.....93, 117, 229, 636,  
638, 639
- Novello.....376, 386, 434
- Odyssée*.....358, 361, 372, 407, 569, 577, 643
- Olbrechts-Tyteca.....52
- Onfray.....279, 285, 289
- Orphée.....13, 17, 270, 330, 331, 332, 341, 345,  
374, 415, 428, 515, 595, 622
- Ortega y Gasset.....146, 162, 163, 241
- Orwell.....86
- Ossian.....186
- Ouzegane.....199, 212, 228
- Overbeck.....272
- Pagnol.....76, 77
- Palante.....629
- Parain.....347, 348, 353
- Parsiphaé.....274
- Pascal....117, 142, 348, 388, 394, 432, 433, 480,  
503, 549, 581
- Pasternak.....556, 580
- Pastor.....75
- Paulhan.....348
- Peisson.....79
- Perelman.....52
- Pétain.....116, 120, 122
- Petites épopées (Les)*.....566
- Pia.....14, 115, 117, 195, 201
- Pindare.....418
- Piscator.....93, 94, 95, 96, 102, 104
- Planeille.....498, 628
- Platon....241, 242, 243, 281, 282, 289, 296, 299,  
304, 307, 317, 318, 319, 341, 352, 353, 354,  
355, 394, 421, 429, 478, 482, 562, 581
- Plotin...18, 21, 22, 355, 356, 363, 415, 421, 432,  
476, 479, 482, 518, 599
- Poignant.....102, 109

## Index général

---

- Poncet.....93, 94, 199, 212, 213, 219, 224, 225  
Ponge.....297, 347, 348, 632  
Ponson du Terrail.....82, 83  
Pontalis.....5, 645, 664  
Porée.....478, 499  
*Possédés (Les)*. 7, 14, 19, 20, 300, 518, 520, 521,  
523, 527, 530, 532, 534, 537, 538, 580, 614,  
616, 617, 635, 637, 642  
Pouchkine.....97, 519  
*Préface à l'édition allemande des poésies de  
René Char*.....345  
*Princesse de Clèves (La)*.....510  
Proclus.....281  
Prométhée...96, 97, 98, 235, 236, 237, 247, 291,  
294, 325, 326, 327, 373, 387, 483, 517, 564,  
636  
Proust.....426, 427, 445  
*Proverbes (Salomon)*.....22  
Quilliot.....7, 103, 157, 162, 290, 450, 520  
Rabaté.....104, 380, 425, 461, 462, 464, 610  
Rabelais.....78  
Racine.....394, 581  
Raimu.....76, 77, 78  
Rebatet.....133  
*Réflexion sur la guillotine*.....636  
Rembrandt.....586  
Reverdy.....380  
*Révolte dans les Asturies*...14, 77, 102, 103, 104,  
110, 114, 148, 635  
Rey.....346, 396  
Reynaud.....70, 71, 74  
Rhodes.....304  
Ribard.....103  
Ricci.....80, 81  
Richaud.....470, 471  
Richepin.....431  
Ricœur...238, 310, 311, 315, 416, 417, 424, 425,  
476, 480, 496, 499  
Rictus.....431, 636  
Rimbaud.....113, 237, 311, 393, 397, 487  
Robbe-Grillet.....610  
Robert.....44, 45, 133  
Roblès.....212, 219, 323, 588  
Rojas.....101  
Romilly (de).....330, 331, 641  
Rosset.....17, 290, 293, 299, 405, 406, 407, 430,  
626  
Roudaut.....222  
Rousseau.....606  
Roy.....287, 324  
Rozis...63, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 82, 83, 85, 102,  
127, 199  
Ruybroek.....432  
Sade.....289, 484, 485, 486, 497, 517  
saint Augustin.....18, 21, 22, 210, 356, 415, 416,  
417, 421, 424, 432, 474, 475, 477, 479, 482,  
495, 599, 606  
Saint-John Perse.....380  
Saint-Just.....138, 148, 387, 485  
Salas.....247, 359  
Salles.....79, 80  
Salomon...13, 15, 17, 21, 22, 229, 230, 232, 415,  
416, 634  
Sand.....524  
Sarocchi.....389, 394, 562, 576, 577  
Sartre.....19, 117, 208, 220, 371, 372, 373, 431,  
444, 450, 462, 463, 466, 469, 520  
Sauvanet.....354, 406  
Schopenhauer.....316, 429  
Servan-Schreiber.....15, 222  
Shakespeare.....20, 101, 178, 237, 283, 535  
Sicard.....102  
Silone.....469  
Simha.....291, 304  
Simon.....610  
Simoun.....636  
Sisyphe.....325, 587, 634  
Socrate.....178, 268, 299, 352, 353  
Solon.....320, 321  
Sophocle.....169  
*Souvenirs de la maison des morts*.....642  
Spechiniov.....534  
Spengler.....633, 634  
Spinoza.....581, 646  
Steiner.....19  
Suétone.....279  
Suhard.....121, 122  
Szentkuthy.....474  
Tchadaev.....524  
Tchernychevski.....524  
Teilhard de Chardin.....65  
Teitgen.....139  
Thalès.....320  
Thésée.....274, 307, 377, 588  
Thierry.....99  
Thoreau.....629  
Titan.....244, 281, 291, 292, 294, 326, 487, 573  
Todd.....199, 442, 449  
Tolstoï19, 20, 546, 553, 556, 576, 580, 614, 615,  
616, 617, 619  
Tourgueniev.....556, 615  
Ulysse 15, 17, 244, 247, 248, 264, 331, 358, 359,  
360, 361, 362, 368, 369, 370, 372, 373, 374,  
375, 377, 406, 407, 408, 423, 428, 473, 565,  
571, 577, 578  
Unamuno.....146

---

Valentin.....	482	Volochinov.....	457
Valéry.....	418, 419	Wagner.....	303
Van Eyck.....	604, 607	Weil.....	224, 322, 323, 448
Verlaine.....	636	Werther.....	248, 387
Vernant... 307, 316, 320, 341, 503, 568, 572, 573		Wilde.....	395
Verne.....	431	Ybarnegaray.....	67, 68
Viallaneix.....	332, 362, 432, 636	Zambrano.....	241, 242, 299, 332
Vigny.....	396	Zeus... 97, 244, 274, 303, 330, 340, 342, 361, 374	
<i>Villa Amalia</i> .....	643	Zévaco.....	431
Villon.....	600	Zittel.....	76
Viollette.....	45, 200, 201, 205, 215	Zola.....	26, 431





# Table

## tome 1

Remerciements.....	3
Prélude.....	5
Balises bibliographiques : éditions et abréviations.....	7
<b>Préambule : le fil d'Ariane.....</b>	<b>9</b>
<i>D'une confiance fortuite à la polyphonie bakhtinienne.....</i>	<i>9</i>
<i>Le fracas du monde et le fil d'Ariane.....</i>	<i>11</i>
<i>Trois figures mythiques : Salomon, Orphée et Adam.....</i>	<i>13</i>
<b>SALOMON.....</b>	<b>21</b>
POÉTIQUE DE L'INNOCENCE.....	23
<i>L'affaire Hodent : des apories de la justice à l'émergence de l'absurde.....</i>	<i>23</i>
Une affaire judiciaire sur les Hauts-Plateaux oranais.....	24
Une ouverture théâtrale dans la tradition des intellectuels du XIXe siècle.....	26
Un journaliste porte-voix.....	30
<i>Les déficiences d'une justice incarnée.....</i>	<i>31</i>
<i>Voix citées, voix mêlées.....</i>	<i>31</i>
<i>Un appel.....</i>	<i>33</i>
Une œuvre en gestation.....	35
<i>Les mots au banc des accusés.....</i>	<i>35</i>
<i>Une voix hybride et juste.....</i>	<i>36</i>
<i>Un procès entre réalité et fiction.....</i>	<i>37</i>
<i>Misère de la Kabylie : le lyrisme impossible.....</i>	<i>44</i>
Un reportage en contrechant.....	46
<i>Camus, Janon, Frison-Roche et les autres.....</i>	<i>46</i>
Un journalisme polémique.....	49
<i>Un ensemble cohérent et efficace.....</i>	<i>49</i>
<i>Captatio benevolentiae.....</i>	<i>52</i>
<i>Informar, convaincre et émouvoir.....</i>	<i>54</i>
L'aporie d'un journalisme lyrique.....	57
<i>Poésie et rhétorique.....</i>	<i>57</i>
<i>La tentation lyrique.....</i>	<i>58</i>
<i>Le lyrisme impossible.....</i>	<i>62</i>
<i>Entre satire et ironie.....</i>	<i>63</i>
Les masques du satiriste.....	64
Eirôn et alazôn.....	72
Rire, dénonciation et effroi visionnaire.....	78
<i>Le théâtre camusien des années 1935-1939 : innocence et honneur.....</i>	<i>90</i>
Le répertoire dramatique : engagement politique et liberté ontologique.....	90
De la tyrannie en particulier : un théâtre politique.....	93
De la tyrannie en général : un théâtre intemporel.....	96
Révolte dans les Asturies : création anonyme, collective et efficace.....	102
<i>Un théâtre polyphonique.....</i>	<i>106</i>

POÉTIQUE DE L'ÉDIFICATION.....	115
<i>Combat, une poétique de l'édification</i> .....	115
L'Occupation, temps des voix muselées .....	117
<i>Propagande et vérité</i> .....	118
<i>Les silences de l'Église</i> .....	121
Libération du pays : du "nous" collectif au "je" solitaire .....	123
<i>Les temps épiques</i> .....	123
<i>Les temps confus de la polyphonie</i> .....	127
La polémique avec Mauriac .....	131
<i>Espagne, entre République et Franquisme</i> .....	145
Variation des instances énonciatives .....	148
<i>Le "nous" indigné et passionné</i> .....	148
<i>Le "je" désenchanté</i> .....	153
<i>Nouveau "nous", nouvel espoir</i> .....	156
Figures paradoxales .....	159
<i>La vérité dans l'alliance des contraires</i> .....	159
<i>L'exil et le royaume</i> .....	161
<i>L'État de siège, gageure formelle, échec public et aporie politique</i> .....	163
Une tragédie du présent .....	164
<i>Tensions tragiques</i> .....	169
<i>Chœur polyphonique</i> .....	175
Naissance de l'individu et émergence du drame .....	177
Un mal allégorique dans un monde dichotomique .....	182
Bienveillance et cynisme aristophanesques .....	187
POÉTIQUE DE L'AMBIGUÏTÉ.....	194
<i>La crise algérienne : de la parole diffractée au silence</i> .....	194
Discours multiples pour un auditoire diffracté, d'Alger Républicain à Combat .....	198
<i>Juin 1939, le procès El Okbi</i> .....	199
<i>L'Algérie depuis Paris</i> .....	201
<i>Sétif, 8 mai 1945</i> .....	203
Nouvel engagement journalistique .....	207
Silences.....	218
<i>Dysphorie existentielle et crise du langage</i> .....	218
<i>Truchements décalés</i> .....	222
Entre passion et raison .....	227
De l'Algérie des hommes à la Grèce des dieux .....	229
<b>ORPHÉE.....</b>	<b>235</b>
OUVERTURE.....	235
<i>Asphodèles et barbelés</i> .....	235
« <i>Mais cette leçon, la dois-je à l'Italie ou l'ai-je tirée de mon cœur ?</i> » .....	240
<i>Dionysos, Apollon, Ulysse, les lyrismes camusiens</i> .....	244
LA FLÛTE DE DIONYSOS.....	249
<i>Fusion-dispersion</i> .....	251
Le satyre .....	256
Parole d'ivresse, extase fusionnelle dans « <i>La Femme adultère</i> » .....	258
Horizontalité .....	261
Minéralisation .....	263

Le sauvage .....	264
La « macumba », dithyrambe brésilien .....	266
Procession et initiation .....	268
La part obscure .....	269
<i>Innocence et culpabilité : de Caligula à Don Juan</i> .....	275
Caligula, éclat maudit .....	276
Éros, Thanatos .....	278
« Le dispendieux et l'économe » .....	280
Jeux, masques et reflets .....	281
Langage et vérité .....	285
Sublime et nihilisme .....	286
Hybris tragique .....	290
Don Juan .....	291
<i>Le "je" dionysiaque</i> .....	296
Impersonnalité .....	296
Poésie et folie .....	299
<i>La musique</i> .....	301
Bizet contre Wagner .....	303
LA LYRE D'APOLLON.....	306
<i>L'individuation</i> .....	306
Mon nom est "Personne" .....	307
Le masque .....	308
Ipse-idem .....	309
Intériorité et extériorité .....	311
<i>Le lyrisme apollinien</i> .....	312
Illumination .....	312
Verticalité.....	315
De la fixation à l'objectivisation .....	317
Les paysages .....	318
Lyrisme de l'ascendance .....	319
Thalès et Solon .....	320
Poétique et actualité dans l'écriture journalistique .....	321
Poétique et histoire dans L'Été .....	324
Le tragique et la beauté, « L'exil d'Hélène » .....	327
<i>Apollon et Orphée</i> .....	330
Mythologie .....	330
« Le retournement et l'en-avant » .....	331
L'enfance, la mort .....	332
Le déplacement, le mouvement .....	334
<i>Lyrisme lucide et herméneutique</i> .....	340
Inspiration, transmission .....	340
Poésie et vérité .....	342
Lyrisme heuristique .....	344
Langage et vérité.....	347
Nature et mesure .....	349
<i>Les cordes de la lyre et l'accord majeur</i> .....	351
Chant solaire et triomphant .....	351
Expansion dionysiaque, récession apollinienne, tension créatrice .....	352

L'ARC D'ULYSSE.....	358
<i>Le parcours d'Ulysse et le refus de l'immortalité</i> .....	358
Nostos.....	361
L'odeur aigrette du concombre et l'émergence de la conscience .....	364
Héroïsme et humaine condition .....	370
<i>La condition d'homme</i> .....	374
La finitude, la mort .....	374
Refus de l'héroïsme guerrier .....	377
Célébration de la vie prosaïque .....	379
<i>L'arc et la lyre</i> .....	386
L'équilibre .....	386
Épanchement et concision .....	388
Éthique et politique .....	393
<i>Un lyrisme qui rassemble</i> .....	395
Dandysme romantique et dandysme anémié .....	396
Un lyrisme méditerranéen : le chant d'un peuple .....	398
Un lyrisme compassionnel .....	400
<i>Une musicalité de la dissonance</i> .....	405
<b>Sommaire</b> .....	<b>411</b>
<b>tome 2</b>	
<b>ADAM</b> .....	<b>415</b>
TEMPS ET RÉCIT.....	415
<i>L'homme et le temps</i> .....	415
<i>L'émergence du péché dans la culture hébraïque</i> .....	419
« <i>L'indifférence clairvoyante</i> ».....	424
MATIÈRE FICTIONNELLE.....	428
<i>Naissance d'une vocation : la tentation de l'idéalisme</i> .....	429
Le rêve de Rictus .....	431
Communion mystique.....	432
Intuitions .....	434
Intellectualisation : La Maison mauresque .....	436
<i>Habitant de Belcourt</i> .....	441
Labeur et fadeur .....	449
<i>Le quotidien</i> .....	453
Un monde de paroles.....	457
<i>La fadeur dans L'Étranger</i> .....	458
<i>De la parole retenue à la parole libérée</i> .....	460
<i>La Peste, une chronique</i> .....	466
<i>Tessiture nouvelle</i> .....	468
Refus de l'intellectualisation.....	468
L'obligation de vérité.....	470
La mémoire des pauvres .....	471
Insignifiance et innocence .....	473

LE MAL.....	475
<i>Prolégomènes</i> .....	475
<i>Mal et sacré : la faute originelle, la part obscure</i> .....	477
Le dit comme anathème, signe de séparation, de division, d'exil .....	477
De Plotin à saint Augustin .....	479
« L'étendue terrifiante du désir ».....	483
Le mal subi .....	491
<i>La mort comme signe de notre précarité</i> .....	491
<i>Une figure du mal radical : la souffrance et la mort des enfants</i> .....	493
Passion, compassion, réconciliation .....	495
<i>Une foi profane</i> .....	497
<i>Mal et histoire : les totalitarismes et l'engagement nécessaire</i> .....	499
La culpabilité d'être vivant.....	503
L'ethos de l'écrivain .....	506
<i>Moraliste ou moralisateur</i> .....	507
<i>Mal et écriture</i> .....	508
L'œuvre d'art : de la dispersion à l'ordre, du discontinu au continu.....	510
L'intensité du présent .....	514
De la page blanche à la sublimation et à la transgression .....	515
<i>L'art, sublimation de la hantise du désir terrifiant et de la mort effroyable</i> .....	517
<i>Euphorie et dysphorie : les affres slaves</i> .....	518
Confusions aporétiques de l'Histoire et volonté de puissance .....	523
<i>Stavroguine, la voix du sang d'un être diffracté</i> .....	534
<i>La confession de Stavroguine</i> .....	537
<i>Nicolai et Jean-Baptiste</i> .....	542
Variations féminines .....	546
Une aporie générique ?.....	551
ÉPOPÉE ET MÉNIPPÉE .....	553
<i>Entre "grand style" et nihilisme</i> .....	553
<i>Épopée</i> .....	557
Epos .....	558
<i>L'epos dans La Peste et dans Le Premier homme</i> .....	559
Dispositio et inventio .....	566
<i>Les héros, les dieux, la guerre : lecture épique de La Peste</i> .....	566
<i>Le Premier homme, reconstruction du sens par l'art</i> .....	573
Bribes épiques.....	579
<i>Ménippée</i> .....	582
Nouveaux prolégomènes définitoires .....	582
Villes ménippéennes .....	585
La Peste : Polymorphisme et éclatement .....	592
<i>Parole diffractée</i> .....	596
<i>Le corps, la maladie, la mort</i> .....	599
La Chute : réflexions dans un cercueil .....	601
« <i>Le lyrisme cellulaire</i> » .....	602
« <i>Le rectangle vide</i> » .....	604
<i>Faute, innocence, jugement</i> .....	605
<i>Procès du dire</i> .....	610

---

Table

---

<i>Dostoïevski et Tolstoï</i> .....	614
<i>In fine, le "grand style" ?</i> .....	617
<b>Conclusion : l'homme labyrinthique</b> .....	<b>621</b>
<i>Quand dire, c'est perdre l'Un</i> .....	621
<i>Entre Éden et guerres</i> .....	622
<i>Dix mots pour conclure</i> .....	623
La part obscure.....	624
Le déchirement et l'éparpillement .....	626
L'ironie plutôt que le cynisme, l'humour .....	627
L'engagement .....	628
La solitude et le silence.....	629
La liberté .....	630
Le style.....	631
<i>Derniers mots</i> .....	633
<b>Bibliographie</b> .....	<b>635</b>
À PROPOS DE CAMUS.....	635
<i>Les œuvres rencontrées, parcourues, explorées, exploitées</i> .....	635
Pièces de théâtre, récits, nouvelles, essais .....	635
Préfaces, articles de revues ou de journaux.....	636
Correspondances.....	636
<i>Ouvrages et articles consacrés à Albert Camus</i> .....	636
Colloques et ouvrages collectifs (par ordre chronologique).....	638
Revue.....	639
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE.....	639
<i>Critique littéraire et technique du discours</i> .....	639
<i>Œuvres littéraires</i> .....	642
<i>Philosophie et sciences humaines</i> .....	644
<i>Histoire et sciences politiques</i> .....	646
<i>Ouvrages et journaux</i> .....	647
<b>Index général</b> .....	<b>649</b>
<b>Table</b> .....	<b>657</b>





## RÉSUMÉ

### **La polyphonie dans l'œuvre de Camus : de l'unité ontologique à la fracture discursive**

L'homme est un pantin en parure d'Arlequin, pris dans une double illusion, celle d'une innocence originelle et celle d'un avenir radieux. L'auteur entreprend la mise en forme de ses désirs d'unité ontologique et découvre dans l'écriture la fracture discursive constitutive de l'homme, révélatrice des esquilles de l'être.

« De quel patchwork sommes-nous faits ? Quelle bigarrure en chacun de nous ? » écrit Pontalis.

Trois figures mythiques permettent de mettre à l'épreuve cette recherche d'harmonie avec la Cité, avec le monde, avec soi : Salomon, le constructeur du Temple, Orphée, le poète de l'absence et Adam, le premier homme. À travers chacun d'eux, j'explore dans l'œuvre camusienne la tension contradictoire entre la foi dans un Verbe fédérateur et la réalité de la polyphonie qui, loin d'être dysphorique, se révèle féconde.



## ABSTRACT

### **The polyphony in the work of Camus: from ontological unity to discursive rupture**

Man is a puppet in fancy dress of Harlequin, caught in a double illusion, that of an original innocence and that of a bright future. The author is setting up its longing for ontological unity and discovers, writing, the discursive rupture constituting the man, revealing slivers of being.

"From which patchwork are we done? Which motley in each of us?", writes Pontalis.

Three mythical figures allow to test this search for harmony with the City, with the world, with itself: Solomon, the builder of the Temple, Orpheus, the poet of absence and Adam, the first man. Through each of them, I explore in the work of Albert Camus the contradictory tension between faith in a unifying Word and the reality of polyphony which, far from being dysphoric, is proving fruitful.