Le parti pris humain dans les œuvres de Camus et de Koestler

Sophia Majeri

▶ **To cite this version:**

Sophia Majeri. Le parti pris humain dans les œuvres de Camus et de Koestler. Littératures. Université Paris-Sorbonne - Paris IV; Université de Tunis (1958-1988), 2017. Français. NNT : 2017PA040215 . tel-03190814

HAL Id: tel-03190814
https://theses.hal.science/tel-03190814

Submitted on 6 Apr 2021

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 PARIS-SORBONNE

Et

FACULTÉ DES SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES DE TUNIS

ÉCOLE DOCTORALE III Littératures française et comparée
Centre de recherche en littérature comparée

ÉCOLE DOCTORALE Structures, Systèmes, Modèles et Pratiques en Lettres et Sciences Humaines et Sociales

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline : Littératures française et comparée

Présentée et soutenue par :

Sophia MAJERI EP. MASSAOUDI

le : 28 novembre 2017

Le Parti Pris Humain dans les œuvres de Camus et de Koestler

Sous la direction de :

M. Bernard FRANCO – Professeur, Université Paris Sorbonne

Mme Sonia ZLITNI-FITOURI – Professeur, Faculté des Sciences Humaines et Sociales de Tunis

Membres du jury :

M. Romuald FONKOUA – Professeur, Université Paris Sorbonne

M. Jean BESSIERE – Professeur, Université Sorbonne Nouvelle Paris III

Mme Samia KASSAB-CHARFI – Professeur, Faculté des Sciences Humaines et Sociales de Tunis

Mme Monia KALLEL – Maître de conférences habilitée, Institut Supérieur des Sciences Humaines de l'Université de Tunis

Remerciements

C'est avec beaucoup d'émotion que je remercie mes deux directeurs de thèse, Mme Sonia Zlitni-Fitouri et Mr Bernard Franco pour leur soutien et leur professionalisme. Mme Sonia Zlitni-Fitouri a su accompagner cette thèse avec attention et vigilance. A mon écoute, elle a toujours su apporter des réponses à mes inquiétudes. Très engagée auprès de ses étudiants, elle a su me transmettre son amour pour l'enseignement. Elle fera toujours partie de ma vie. Mr Bernard Franco n'a cessé durant ces années de recherches d'être à mon écoute. Ses précieux conseils et ses remarques constructives ont largement contribué à l'élaboration de ce travail. Je loue sa patience, son intégrité intellectuelle et sa gentillesse. Je lui en suis infiniment reconnaissante.

Je tiens à témoigner de toute ma gratitude à une professeure exceptionnelle, Mme Senda Souabni-Jlidi, qui a toujours été à mes côtés, qui a su, par sa bienveillance et son immense générosité, apaiser mes peurs, calmer mes angoisses, orienter mes recherches et qui a partagé mes joies et mes peines avec sagesse et tendresse. Les mots me manquent pour lui dire à quel point elle occupe une place de choix dans ma vie et dans mon cœur.

Je remercie chaleureusement mes enseignants, Emna Beltaief, Jamil Chaker, Mohamed Kameleddine Haouet, Samir Laabidi, Amel Fakhfekh, Samia Charfi-Kassab, Amina Ben Damir et Ahmed Mahfoudh, pour cet amour des lettres qu'ils m'ont transmis et pour tous les conseils qu'ils m'ont donné. Je remercie également le corps administratif de la Faculté des Sciences Humaines et Sociales de Tunis ainsi que celui de l'Université Paris-Sorbonne qui ont facilité les démarches que j'ai dû entreprendre dans le cadre de la cotutelle.

Je remercie de tout mon cœur et de toute mon âme mes parents. Merci maman d'avoir été la meilleure maman qui existe. Merci de m'avoir soutenue et d'avoir continué à y croire quand moi-même je doutais. Merci d'avoir tant sacrifié à mon bonheur. Merci pour tous ces sourires qui m'ont fait avancer. Je t'aime…

Merci papa d'être la force et la sagesse qui me guident. Merci d'avoir fait de moi une femme lucide et responsable. Merci de m'avoir enseigné qu'il ne fallait pas avoir peur de croire en ses rêves. Merci pour tout ce que tu as supporté. Je t'aime… Merci à mon frère Karim d'avoir rendu cette aventure possible. Merci pour tous tes conseils… Merci d'avoir pris la responsabilité d'être un deuxième père durant toutes ces années. Je sais ce que ça t'a coûté. Merci de ne m'avoir jamais jugé et merci pour cet amour que tu m'as donné, à ta manière. Je t'aime… Merci à ma sœur Nadia d'être toujours à mes côtés. Merci d'apporter dans ma vie une vague de bonheur. Merci de m'inspirer et d'être mon modèle. Merci de savoir si bien être une grande sœur. Je t'aime. Merci à ma sœur Radia d'être si généreuse et si bienveillante. Merci de m'avoir accueilli au sein de ton foyer et de m'avoir ainsi fait vivre de si belles années durant lesquelles j'ai grandi. Merci de m'avoir tant appris. Merci d'être une source d'inspiration au quotidien. Merci d'être toi. Je t'aime… Merci à mon frère Achraf pour tous ses encouragements. Merci pour ces soirées qui m'ont mis du baume au cœur. Merci d'être toujours prêt à m'aider. Merci pour ta gentillesse et ton dévouement. Merci d'être un frère. Je t'aime… Merci à mes neveux et nièces Ryann, Ilyès, Delyl, Syrine et Ilyana pour cet amour spontané et innocent qui me comble à chaque instant. Je vous aime… Merci à mon étoile, Nedjma, dont la gentillesse m'inspire et me réconforte. Je t'aime… Merci à tous les membres de ma famille et de ma belle-famille pour leurs sincères encouragements. Je vous aime…

Je remercie mon mari, l'homme de ma vie, pour son amour, sa patience et sa gentillesse. Merci de m'avoir supporté durant toutes ces années. Merci d'avoir apporté tant d'amour dans ma vie. Merci d'avoir séché mes larmes. Merci pour tous ces sourires et ces fous rires. Merci d'avoir partagé sans jamais te plaindre tous les moments difficiles par lesquels je suis passée. Merci de m'avoir encouragée, rasssurée, apaisée, aimée et prise dans tes bras chaque fois que mes yeux te le demandaient. Et merci pour ce petit ange qui va bientôt voir le jour. Je t'aime, je vous aime…

Je remercie mes amies, en particulier Dhouha et Myriam, de faire partie de ma vie et d'être de véritables amies sur lesquelles je peux toujours compter. Je vous aime tant les filles. Vous êtes mes étoiles. Merci à Yosra pour sa spontanéité. Tu es

mon rayon de soleil. Merci à ma collègue Véronique, figure maternelle et protectrice, à qui je dois tant et que j'apprécie profondément. Merci à Madame Najoie Djaffar de m'avoir donné la chance de faire ce que j'aime le plus au monde : enseigner. Ce fut un honneur de travailler à vos côtés. Merci à toutes celles que je considère comme de vraies amies, malgré la distance, et avec lesquelles j'ai de si beaux souvenirs : Nadia, Nida, Hadhémi, Marwa, Inès et Rania.

Je remercie chaleureusement Monsieur Jeanyves Guérin pour cet entretien précieux. Je remercie vivement Monsieur Vincent Sablayrolles de la bibliothèque Méjanes de m'avoir si bien accueilli et fait de mon passage à Aix-en-Provence un moment littéraire si agréable. Je remercie également les éditions Calmann-Lévy qui m'ont transmis les dossiers de presse d'Arthur Koestler pour leur professionalisme.

J'ai une pensée aux absents qui m'ont quitté trop tôt et qui me manquent. Que Dieu ait leur âme et qu'il leur accorde, dans toute sa miséricorde, le paradis. Puissent-ils reposer en paix. J'aime à penser que « les gens ne meurent pas quand on les enterre, ils meurent quand on les oublie ».

Je remercie enfin toute personne et tout organisme ayant contribué de près ou de loin à l'élaboration de ce travail si cher à mon cœur.

Dédicace

A toi, qui grandis en moi…

Note préalable

Les textes étrangers extérieurs au corpus d'Arthur Koestler seront cités en français dans le corps du texte et en langue originale en note de bas de page dans la mesure du possible.

Nous avons pris la liberté de traduire à l'aide de l'outil *google traduction* les textes étrangers non traduits.

Abréviations

Albert Camus :

OC I : Œuvres Complètes I : 1931-1944, Edition établie et publiée sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi, Paris, Gallimard, 2006. (Bibliothèque de la Pléiade)

OC II : Œuvres Complètes II : 1944-1948, Edition établie et publiée sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi, Paris, Gallimard, 2006. (Bibliothèque de la Pléiade)

OC III : Œuvres Complètes III : 1949-1956, Edition établie et publiée sous la direction de Raymond Gay-Crosier, Paris, Gallimard, 2008. (Bibliothèque de la Pléiade)

OC IV : Œuvres Complètes IV : 1957-1959, Edition établie et publiée sous la direction de Raymond Gay-Crosier, Paris, Gallimard, 2008. (Bibliothèque de la Pléiade)

Arthur Koestler :

Corpus :

AD : *Arrival and Departure,* London, Vintage, 1999 ; traduit par Denise Van Moppes, *Croisade sans Croix*, Paris, Calmann-Lévy, 1946.

YC : *The Yogi and the commissar and others essays*, London, Jonathan Cape, 1971 ; traduit par Dominique Aury et Jeanne Terracini, *Le Yogi et le Commissaire*, Paris, Calmann-Lévy, 1969.

AL : *The Age of longing,* Collins St James's Place, London, 1951; traduit par Denise Van Moppès, *Les Hommes ont soif*, Paris, Calmann-Lévy, 1973.

RH : *Reflections on Hanging,* The Camelot Press Ltd., London and Southampton, 1957 ; traduction écourtée : "Réflexions sur la potence" *in : Réflexions sur la peine capitale*, Paris, Gallimard, 2002.

CG : *The Call-Girls*, a tragic-comedy with prologue and epilogue, Hutchinson, 1972 ; traduit par Georges Fradier, *Les Call-Girls*, Paris, Calmann-Lévy, 1973.

Autres textes :

QB : *La Quête de l'absolu*, traduit par Georges Fradier et Muriel Zygband (*Bricks to Babel. Selected writings with author's comment*), Paris, Calmann-Lévy, 1981
BB : *Bricks to Babel. Selected writings with author's comment*, Londres, Hutchinson, 1980.

Epigraphe

Le bonheur, c'est lorsque nos pensées, nos paroles et nos actes sont en harmonie.

Gandhi.

Introduction générale

L'engagement particulier de l'artsite, c'est de descendre aux entrailles des choses et de rendre exactement ce qu'il a découvert.

Roger Vailland, *Lisez Flaubert !*

L'engagement n'est pas une notion nouvelle. Du XVI^e^ siècle, considéré comme le siècle de l'humanisme, au XIX^e^ siècle, marqué par un désir brûlant de liberté, engendré par la Révolution française et l'instabilité politique, en passant par le XVII^e^ siècle et la pensée libre de Molière - pour ne citer que lui, et le siècle des Lumières ou le siècle des humanistes, les penseurs, écrivains et intellectuels engagés se sont succédés, défendant avec ardeur les intérêts des hommes.

Le XX^e^ siècle consolide la position de l'écrivain au sein de la société, héritée des siècles précédents et la littérature se met au service de la vérité contre les oppressions politiques et sociales. Les événements de la Seconde Guerre Mondiale et les horreurs vécus ont montré à quel point pouvait aller le mépris de la personne. Les abus, les violences, les crimes contre l'humanité, la collaboration, les dénonciations, les camps de concentration, la répression, la censure ont imposé une prise de position des intellectuels de l'époque et ont posé la question de l'engagement.

Albert Camus s'inscrit dans cette grande lignée d'intellectuels engagés. Ayant particulièrement marqué son époque, il n'aura cessé de défendre et de prôner la dignité humaine envers et contre tout ce qui tend à la mutiler et ce à travers diverses formes littéraires, du roman au théâtre en passant par l'essai, mais également à travers sa vocation de journaliste. Il adhère au parti communiste, mais le quitte rapidement convaincu que la stratégie politique ne doit en aucun cas fouler aux pieds les principes de la morale. Ecrivain engagé dans la Résistance française, il dénonce à travers ses œuvres les forces divines et politiques qui méprisent l'homme. Avec son essai *L'Homme révolté* et son refus de la conception marxiste de la révolution qui justifie la violence, il rompt définitivement avec les existentialistes auxquels on l'associe souvent à tort. Albert Camus n'aura eu de cesse de prôner la paix dans l'espoir de mettre un terme aux souffrances des peuples. Chacune de ses œuvres pose la question de l'homme, de sa condition, de

ses intérêts. Camus s'avèrera « l'avocat le plus sûr et le plus passionné de la communauté humaine »[1].

Sa participation à l'essai de création collective *Révolte dans les Asturies* en 1935, dévoile son intérêt précoce pour la classe prolétaire, laquelle est souvent mise en porte à faux par les systèmes établis. Il y évoque la révolte et affirme sa position en faveur de cette classe. Une position qu'il ne cessera de revendiquer bien que certains de ses détracteurs la jugent injustifiée[2]. Dans sa première œuvre, *L'Envers et l'Endroit*, il s'intéresse à l'angoisse de l'homme face au silence du monde. Parce que le souci de l'homme ne le quitte pas, Camus entame, en 1938, une pièce de théâtre en quatre actes sous le titre de *Caligula* où il dénonce un tyran qui agit avec démesure et malmène ses courtisans parce que lui-même est malmené par l'absurdité du monde. Il dénonce avec beaucoup d'amertume tous ceux qui nient les hommes. En 1942, *Le Mythe de Sisyphe* propose une issue à l'absurde. En imaginant Sisyphe heureux dans l'accomplissement de sa tâche, Camus encourage les hommes à ne pas désespérer. Contre le suicide et pour la vie, il prouve une nouvelle fois à quel point la vie de l'homme est chose sacrée. Chaque vie compte et toutes se valent. Cette idée est incarnée dans *Les Justes,* en 1949. En mettant en scène des révolutionnaires russes de 1905 qui mettaient leur vie au service de la communauté des hommes et qui se donnaient en sacrifice sans jamais atteindre l'innocent, Camus prouve que la révolte contre l'injustice faite à l'homme est possible et doit aller de pair avec le respect de la dignité humaine. Cette révolte, pour être constructive, devra être le résultat d'une prise de conscience et veiller à réunir les insurgés en une seule et même communauté : humaine. Mais c'est au fil des pages de *L'Homme révolté* que le parti pris humain semble atteindre son expression la plus accomplie. L'essayiste y retrace l'histoire des révolutions, élucidant les causes de leur échec. Chaque fois qu'elles ont méprisé la grandeur de l'homme, elles ont couru au désastre. Camus passe au crible le Communisme et le Marxisme qui, parce qu'ils divinisent l'histoire au profit d'un avenir douteux, ont

[1] « Le 4 janvier 1960, l'humanité a perdu son avocat le plus sûr, le plus clair et le plus passionné ; bref, elle a perdu ce créateur dont on pourrait dire qu'il fût son véritable Prométhée », André Nicolas, *Albert Camus ou le vrai Prométhée*, Paris, Seghers, 1966, p 182.

[2] Suite à la polémique autour de *L'Homme révolté*, dans sa réponse à Albert Camus dans *Les Temps Modernes*, Sartre écrit « Il se peut que vous ayez été pauvre, mais vous ne l'êtes plus. Vous êtes un bourgeois comme Jeanson et comme moi. »

peu de considération pour l'homme. Il dénonce le dieu meurtrier et le Christianisme comme étant une religion fondée sur la souffrance de l'innocent. Il aspire à ce que l'homme soit replacé au centre de la « création » et que chaque action ait pour dessein son bonheur. Pour Camus, l'homme est une fin, non un moyen. Camus atteste que, pour rester humaine, la révolte doit consentir à la célébration de la beauté. Camus se tourne alors vers la beauté grecque qui est l'alliance de l'instinct apollonien et de son opposé. Amoureux de la Grèce et de ses paysages, ses essais lyriques en sont fortement imprégnés.

A l'instar de Camus, la diversification de ses œuvres littéraires, ainsi que son métier de journaliste, permettent à Arthur Koestler, dont l'essai sur la peine capitale a été publié en 1957 au côté de celui de Camus au sein d'un même volume, intitulé *Réflexions sur la peine capitale*, de traiter sous différentes formes des sujets qui lui tiennent particulièrement à cœur et qui font partie de son expérience personnelle, notamment lorsqu'il s'agit de dénoncer les abus des régimes totalitaires. La proximité de leurs idées, leurs affinités intellectuelles et leurs mêmes influences littéraires nous ont permis de mettre en regard les réflexions de Camus et de Koestler. D'origine hongroise, Arthur Koestler vit une enfance marquée par la peur, l'angoisse et le rejet de sa mère avec laquelle il n'entretiendra jamais de relation affectueuse. Il commence par étudier la philosophie et la littérature à Vienne. A la recherche d'un foyer et d'une nouvelle famille, il intègre l'Unitas, association d'étudiants juifs. A la recherche de la cause parfaite pour laquelle il pourrait militer et assoiffé d'absolu, il adhère à la cause sioniste révisionniste après avoir fait la connaissance de Vladimir Jabotinsky et devient le président des associations des étudiants sionistes et cofondateur du Betar. En 1926, il se rend en Palestine en tant que *khaluts* (ouvrier agricole), mais en revient déçu. Son roman *Thieves in the Night* (*La Tour d'Ezra*) s'inspire de cette expérience. En quête d'une nouvelle cause et, une nouvelle fois, attiré par la promesse d'une terre promise, il entre au parti communiste en 1931, se rend plusieurs fois en Union Soviétique et devient agent du *Komintern*. Il couvre la guerre d'Espagne, en 1937, pour un journal anglais. Il est alors emprisonné et condamné à mort par les franquistes pour finalement être échangé contre un prisonnier espagnol détenu par les autorités britanniques. Cet épisode est relaté dans *Spanish Testament* (*Un Testament*

espagnol). En 1938, à la suite des procès de Moscou et après la mort de Boukharine, Koestler quitte le parti communiste et commence la rédaction de son roman *Sonnenfinsternis* (*Le Zéro et l'Infini*), œuvre la plus connue de l'auteur qui dénonce les pratiques du régime communiste. Couvrant la situation en France pendant la « drôle de guerre », Arthur Koestler est interné au camp du Vernet. Il réussit néanmoins à s'échapper. Son emprisonnement au camp du Vernet est relaté dans son autobiographie *The Scum of the Earth* (*La Lie de la terre*). Il sert la propagande anticommuniste aux débuts de la guerre froide. Sa critique du stalinisme lui vaut d'ailleurs l'hostilité des intellectuels de gauche, au même titre que Camus. Il lutte activement contre l'idéologie nazie. Il publie ses textes de combat écrit entre 1940 et 1944 dans *The Yogi and the Commissar* (*Le Yogi et le Commissaire*). Il y exprime son souhait de voir une évolution vers un socialisme à visage humain. Conseiller à l'*Information Research Department*, il milite au sein du Congrès pour la liberté de la culture. A partir des années 60, amèrement déçu par la politique et toujours en quête d'utopie, il se tourne vers les sciences. Ses dernière œuvres, et notamment sa trilogie « Génie et folie de l'homme », s'intéressent particulièrement à la condition tragique de l'homme, que Koestler analyse de manière scientifique, et présentent les sciences comme une voie qui pourrait mener au salut. Son goût pour le rationnel contraste néanmoins avec son penchant pour le mysticisme. Il semblerait d'ailleurs que le fil d'Ariane de toute son œuvre serait de voir s'unir la Raison et l'émotion. En 1976, en quête d'identité, il écrit *The Thirteen Tribe* (*La Treizième tribu*), ouvrage dans lequel il avance la thèse selon laquelle les Ashkénazes seraient principalement des Khazars convertis au Judaïsme qui auraient migré vers l'Europe de l'est. Il s'intéresse entre autres à la parapsychologie et devient membre de la *Society for Psychical Research.* Partisan de l'euthanasie et atteint de la maladie de Parkinson et d'une leucémie, il se suicide avec sa femme Cynthia en 1983.

Nous avons choisi de travailler sur l'œuvre d'Arthur Koestler car, en premier lieu, leurs essais respectifs sur la peine de mort ont été réunis et publiés dans un même ouvrage. Nous avons ainsi pu constater leurs affinités de pensée. Ce fut notre point de départ. Ensuite, en lisant l'œuvre d'Albert Camus, nous avons remarqué qu'il citait textuellement Arthur Koestler, notamment dans ses *Carnets* et dans *L'Homme révolté* lorsqu'il s'intéresse aux théories du *Yogi* et du Commissaire.

Puis, en approfondissant nos recherches et en lisant les biographies et les autobiographies des deux auteurs, nous avons découvert qu'ils furent amis, qu'ils avaient beaucoup discuté politique et qu'ils s'étaient même brouillés à cause d'une femme et que Koestler avait affligé Camus d'un coup de poing. La lecture de leur correspondance n'a fait qu'appuyer notre décision et confirmer le lien qui les unissait et qui gagnerait à être plus amplement étudié.

Pour la composition de notre corpus, nous avons opté, en ce qui concerne Albert Camus, pour les titres suivants : *Le Mythe de Sisyphe*[3], *Caligula*[4], *L'Homme révolté*[5], *Les Justes*[6], *La Peste*[7] et *Réflexions sur la guillotine*[8]. Nous souhaitions travailler sur la quasi-totalité des œuvres composant le cycle de l'absurde et celui de la révolte que nous considérons comme les plus manifestes de la pensée de l'auteur pour notre étude. Il nous fallait également intégrer son essai sur la peine capitale car il constitue le point de départ de notre analyse. Concernant Arthur Koestler, nous avons retenu les œuvres suivantes : *Arrival and Departure*[9], *The Yogi and the Commissar*[10], *The Age of Longing*[11], *Reflections on Hanging*[12], *The Call-Girls*[13]. Nous avons fait le choix de retenir le premier titre car il s'agit du

[3] *Le Mythe de Sisyphe in : Œuvres Complètes I* : 1931-1944, Edition établie et publiée sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi, Paris, Gallimard, 2006, Bibliothèque de la Pléiade, p. 217-315 (1942).
[4] *Caligula in : Œuvres Complètes I* : 1931-1944, Edition établie et publiée sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi, Paris, Gallimard, 2006, Bibliothèque de la Pléiade, p. 323-388 (1944).
[5] *La Peste in : Œuvres Complètes II* : 1944-1948, Edition établie et publiée sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi, Paris, Gallimard, 2006, Bibliothèque de la Pléiade, p. 30-248 (1947).
[6] *Les Justes in : Œuvres Complètes III* : 1949-1956, Edition établie et publiée sous la direction de Raymond Gay-Crosier, Paris, Gallimard, 2008, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1-52 (1950).
[7] *L'Homme révolté in : Œuvres Complètes III* : 1949-1956, Edition établie et publiée sous la direction de Raymond Gay-Crosier, Paris, Gallimard, 2008, Bibliothèque de la Pléiade, p. 61-324 (1951).
[8] *Réflexions sur la guillotine in : Œuvres Complètes IV* : 1957-1959, Edition établie et publiée sous la direction de Raymond Gay-Crosier, Paris, Gallimard, 2008, Bibliothèque de la Pléiade, p. 125-167 (1957).
[9] *Arrival and Departure* (1943), London, Vintage, 1999 ; traduit par Denise Van Moppes, *Croisade sans Croix*, Paris, Calmann-Lévy, 1946.
[10] *The Yogi and the Commissar and others essays* (1945), London, Jonathan Cape, 1971 ; traduit par Dominique Aury et Jeanne Terracini, *Le Yogi et le Commissaire*, Paris, Calmann-Lévy, 1969.
[11] *The Age of Longing* (1951), Collins St James's Place, London, 1951; traduit par Denise Van Moppès, *Les Hommes ont soif*, Paris, Calmann-Lévy, 1973.
[12] *Reflections on Hanging* (1955), The Camelot Press Ltd., London and Southampton, 1957 ; *Réflexions sur la potence in : Réflexions sur la peine capitale*, Paris, Gallimard, 2002.
[13] *The Call-Girls* (1972), a tragic-comedy with prologue and epilogue, Hutchinson, 1972 ; traduit par Georges Fradier, *Les Call-Girls*, Paris, Calmann-Lévy, 1973.

dernier volet de la trilogie consacrée à l'éthique de la révolution et à la question de la fin et des moyens après *Gladiatoren* (*Spartacus*) et *Sonnenfinsternis* (*Le Zéro et l'Infini*). Le deuxième titre sur lequel notre choix s'est arrêté réunit les articles écrits durant la deuxième Guerre Mondiale et l'immédiat après-guerre et illustre le mieux les positions politiques de l'auteur en adéquation avec notre sujet de recherche. La troisième œuvre retenue est la plus à même de mettre en lumière le rapport au sacré et à l'absolu. Nous avons également intégrer au corpus l'essai sur la peine de mort pour les mêmes raisons que nous l'avons fait pour Camus. Enfin, la dernière œuvre illustre, à notre humble avis, le mieux, certaines des théories avancées par l'auteur dans son tryptique « Génie et folie de l'homme » et qui cadrent avec notre champ de recherches.

L'étude entreprise se veut comparatiste. Afin de mieux cerner et de confronter la pensée philosophique de Camus et de Koestler, nous aurons recours à diverses grandes figures littéraires et philosophiques (Nietzsche, dont Camus s'est largement inspiré, ainsi que Simone Weil, Hannah Arendt, et Tzvetan Todorov dont l'expérience de la politique totalitaire et leurs prises de position les rapprochent de la pensée de Camus et de la réflexion de Koestler). Il nous sera également nécessaire de définir l'univers sémantique et rhétorique de Camus et de le mettre en présence de celui de Koestler. En outre, il serait intéressant d'étudier et de mettre en regard le portrait psychologique des personnages de Camus et de Koestler, de comparer les éléments narratifs de leurs œuvres romanesques respectives et de croiser leurs biographies, leurs parcours journalistiques et politiques afin de révéler pourquoi ces deux auteurs ont souvent eu les mêmes détracteurs.

Les œuvres d'Albert Camus et d'Arthur Koestler n'ont, à notre connaissance, jamais été étudiées dans un même ouvrage bien que la similarité de leurs idées soit indiscutable. Certes les études critiques de l'œuvre de Koestler ne sont pas aussi nombreuses que celles de Camus et la plupart des ouvrages consacrés à l'auteur hongrois sont des biographies. Néanmoins, nous ne saurions envisager une telle étude sans faire référence à Michel Laval et son livre *L'Homme sans concessions : Arthur Koestler et son siècle* (Paris, Calmann-Lévy, 2005) qui retrace l'itinéraire d'un des « acteurs les plus lucides » du XX^{e} siècle ; Michael Scammell et son ouvrage *Koestler : The Indispensable Intellectual* (Faber and Faber, 2006)

qui constitue sans doute une des meilleures biographies de Koestler, Pierre Debray-Ritzen et sa publication *Arthur Koestler : Un Croisé sans Croix* qui décrit la genèse de la création en parallèle de l'évolution psychologique d' un « contemporain capital » ; Roland Quilliot et son étude *Arthur Koestler : de la désillusion tragique au rêve d'une nouvelle synthèse* (J. Vrin, 1990), une des meilleures analyses de l'œuvre koestlérienne ; Alain Amar Hanania et son essai *Arthur Koestler : la rage antitotalitaire* (Paris, L'Harmattan, 2011) qui porte au jour l'engagement et les combats menés par Koestler ; Georges Orwell (*Tels, tels étaient nos plaisirs et autres essais* (Paris, Ed. Ivrea, 1995) et Jean-Marc Négrignat (*Avoir été communiste : les autobiographies de Koestler, Löbl et Silone,* (Annie Kriegel (Dir.), Ed. des archives contemporaines, 2008). En ce qui concerne Albert Camus, nous retiendrons des critiques-clés comme par exemple Jeanyves Guérin, lequel nous a aimablement accordé une entrevue et sous la direction duquel le *Dictionnaire Albert Camus* (Paris, Ed. Robert Laffont, Coll. Bouquin, 2009) a vu le jour. Cet ouvrage est incontournable pour comprendre les termes camusiens et se rendre compte de la portée de certains concepts philosophiques de cet auteur d'origine algéroise ; Michel Onfray et ses deux ouvrages *L'Ordre Libertaire : la vie philosophique d'Albert Camus* (Paris, Flammarion, 2011) et *La Pensée de midi, archéologie d'une gauche libertaire* (Paris, Galilée, 2007), documents qui reprennent la quasi-totalité des thèmes camusiens et qui mettent en exergue la pérennité et la modernité de l'œuvre camusienne ; Jacqueline Lévi-Valensi, une des plus grandes spécialistes d'Albert Camus et dont toutes les publications nous seront précieusement utiles dans l'élaboration de notre thèse ; Roger Grenier, ami de Camus auquel il consacrera plusieurs publications parmi lesquelles *Albert Camus, Soleil et Ombre : une biographie intellectuelle* (Paris, Gallimard, 1987) qui retrace l'itinéraire littéraire d'un des plus grands auteurs du XX^{e} siècle ; Roger Quilliot qui commenta et annota *Les Œuvres Complètes d'Albert Camus* parues aux éditions Gallimard dans la « Bibliothèque de La Pléiade » et dont l'essai *La Mer et les Prisons* (Paris, Gallimard, 1956), où il explore la réflexion et le parcours journalistique et politique de l'auteur de *La Peste,* demeure dans les annales ; Maurice Weyembergh, auteur indispensable pour élucider les prises de position politique de Camus, et son livre *Albert Camus, ou, la mémoire des origines* (Paris, L'Harmattan, 2000). Nous

aurons également recours à quelques ouvrages de et sur Nietzche, aux ouvrages théoriques sur, d'une part, la philosophie existentialiste pour l'opposer à celle de Camus et de Koestler, et, d'autre part, sur les courants politiques du XX^{e} siècle ; aux ouvrages d'Hannah Arendt (*Les Origines du totalitarisme,* Seuil, 2005) et de Tzvetan Todorov (*L'Expérience totalitaire*, Paris, Ed. Points, 2011) pour mieux comprendre les systèmes totalitaires ; à ceux de Maurice Merleau-Ponty (*Humanisme et Terreur,* Paris, Gallimard, 1980) pour élucider les causes des querelles entre les Existentialistes et Camus, d'une part, et, Koestler, d'autre part. Pour ce qui est de la partie stylistique de notre thèse, nous exploiterons entre autres des dictionnaires étymologiques français et anglais. Nous aurons également recours à la correspondance entre Albert Camus et Arthur Koestler, conservée à la bibliothèque Méjanes, à Aix-en-Provence.

Le but de notre recherche est de mettre en relation les réflexions politiques, philosophiques et métaphysiques de Camus et de Koestler ayant un rapport avec cette volonté de défendre l'homme opprimé. Cette étude s'inscrit, outre son approche comparée, dans le sillage d'une analyse sociocritique. Nous entendons par l'expression « parti pris humain » cette passion ardente et cet amour profond pour l'homme. Il s'agit de cette attitude que partagent les deux écrivains à mettre l'avenir de l'homme et son bonheur au-dessus de toute puissance qui tend à le transcender. Leur parti pris consiste à refuser l'injustice qui contraint l'homme à lutter activement contre les régimes totalitaires qui l'oppriment, à incriminer tout ce qui menace la vie humaine pour redonner à l'homme la grandeur qui lui est due. Leurs œuvres respectives constituent une véritable réflexion sur l'homme et dressent un réquisitoire contre tout ce qui bafoue la dignité humaine. Leur intérêt se focalise sur la recherche du bonheur de l'homme. Touchés par la condition faite à l'homme, tous deux sont entrés en politique dans le but de défendre l'intérêt de leurs semblables. Ils dénoncent les systèmes concentrationnaires s'intéressant dans un même élan aux mouvements de révolte et de révolution et à leur impact sur l'homme. Aussi la peine capitale leur est-elle intolérable. Parce que le sacrifice d'une vie est inacceptable et parce que rien ne doit transcender l'homme, les deux auteurs se penchent sur la question divine. L'intérêt de cette étude est de mettre en lumière avec quelle constance Albert Camus et Arthur Koestler prennent le parti

des hommes. Il nous faudra lire l'œuvre camusienne à la lumière de la pensée koestlérienne et appréhender l'œuvre de Koestler à la lumière de la pensée camusienne. Jusqu'à quel point leurs réflexions sur la peine de mort convergent-elles ? De quelle manière chacun des deux traite-t-il de l'antitotalitarisme ? Comment conçoivent-ils cette confrontation de la raison et de la foi ? Quels sont les éléments sur lesquels leurs pensées diffèrent ? Comment deux hommes issus de milieux si différents, écrivant en des langues différentes, mènent-ils un seul et même combat ? Dans quelle mesure leurs écritures fusionnent-elles aussi bien au niveau sémantique qu'au niveau rhétorique et ce bien que l'une soit d'expression française et l'autre d'expression anglaise ? Nous tenterons de démontrer que leur raisonnement est toujours aussi pertinent aujourd'hui. Notre apport littéraire à travers cette étude sera de travailler en profondeur sur les textes de Koestler, d'en dégager les particularités lexiques et stylistiques, de les rapprocher de celles d'Albert Camus, d'en tirer une analyse subtile et minutieuse de la pensée d'Arthur Koestler, déplorablement méconnu, et de montrer que ces deux intellectuels, en dépit de leurs différences, ont les mêmes influences littéraires, les mêmes doutes et la même passion.

La première partie intitulée « Philosophie et Politique » reposera, dans un premier temps, sur l'analyse des réflexions de Camus et de Koestler sur la peine de mort, sur son caractère non-dissuasif et intolérable, en particulier, et, sur le thème de la mort, en général. Nous mettrons en évidence de quelle manière la mort se présente dans leurs œuvres et nous nous intéresserons à la question du suicide. Le second chapitre observera le rapprochement des deux auteurs dans le traitement de la condition de l'homme face à l'absurde. Nous confronterons deux méthodes d'analyse d'un même concept : le tragique de la condition humaine. L'une sera philosophique et l'autre scientifique voire clinique. Nous nous intéresserons aux facteurs historiques et sociaux qui génèrent l'angoisse et le tourment du XX^{e} siècle. Un tourment qui se répercute au fil des pages des œuvres des deux auteurs. Cette première partie aboutira à l'étude des diverses réflexions de Camus et de Koestler sur les idéologies et les régimes totalitaires (communisme, nazisme, fascisme) et sur la question de la fin et des moyens. Nous retracerons l'itinéraire de leur lutte antitotalitaire. Nous nous arrêterons sur cette opposition entre révolte et révolution,

chez l'écrivain de l'absurde, et, sur les théories du *Yogi* et du Commissaire, chez l'auteur hongrois. Nous nous intéresserons également au traitement de la révolte de Spartacus par Camus et Koestler et à leurs commentaires sur la Révolution française. Cette première partie tentera ainsi de montrer comment les prises de positions de ces deux auteurs sont en parfaite harmonie avec leur parti pris humain.

Une seconde partie intitulée « La poétique de Camus et de Koestler » mettra en évidence les différents procédés scripturaux utilisés par les auteurs pour justement donner un écho particulier à leurs réflexions. Cette section conduira à s'intéresser aux mécanismes du réinvestissement des mythes antiques. Nous montrerons comment ces mythes grecs et bibliques illustrent les peurs, les angoisses, les aspirations et les passions des hommes. Nous interrogerons, ensuite, l'univers symbolique, métaphorique et lyrique des deux auteurs. Nous tenterons de pénétrer certains mystères de leurs écritures en déchiffrant les symboles qui constellent leurs œuvres. L'analyse des métaphores nous aidera à appréhender de manière plus aisée leurs pensées et leurs réflexions. Nous montrerons comment la veine lyrique qui rend compte du génie artistique des deux auteurs témoigne, pour l'un, d'un goût prononcé pour l'hédonisme, et, pour l'autre, d'une sensualité et d'une attirance pour le mysticisme. Nous établirons, dans le dernier sous-chapitre et après nous être intéressé aux différentes manifestaions de l'art, sous toutes ses formes, chez Camus et chez Koestler, le lien entre l'art scriptural et l'engagement humaniste. Nous insisterons alors sur le rôle de l'écrivain.

Enfin, dans une troisième et dernière partie et après avoir mis en relief la sensibilité artistique des deux auteurs, nous nous pencherons sur leur sensibilité spirituelle et sur le rapport entre l'homme et le sacré. Nous serons amené à redéfinir le sens du sacré tel que peuvent le concevoir Camus et Koestler et mettrons en évidence leur rapport ambigu avec le sacré. Nous nous focaliserons, ensuite, dans le second chapitre de cette partie, sur la figure transcendantale de Dieu. Nous montrerons dans quelle mesure Albert Camus et Arthur Koestler sont antithéistes, malgré une sensibilité spirituelle prononcée, et comment cette opposition à Dieu se traduit dans leurs œuvres respectives. Nous nous intéresserons à la figure du Christ et à ce qu'elle représente chez les deux écrivains. Nous étudierons ainsi les différentes figures christiques et commenterons la récriture ou la référence à « La

Légende du Grand Inquisiteur » dans leurs écrits. Cette étude aboutira à une réflexion sur la quête du bonheur et du salut de l'homme, telle que la conçoive Camus et Koestler : l'un par l'union, union de l'homme et du monde, union des hommes, et, l'autre par la synthèse, synthèse du cœur et de l'esprit.

Première Partie : Philosophie et Politique

À l'homme rien de plus utile que l'homme.

Spinoza, *Ethique*, Quatrième partie.

Introduction

Cette première partie s'ouvre sur les différentes réflexions d'Albert Camus et d'Arthur Koestler autour de la peine capitale. Ils dénoncent ce procédé qu'ils jugent barbare. Dans un premier temps, cette étude passe en revue, au fil des époques, les différentes prises de position par rapport à la peine de mort. Puis, l'expérience intime de Camus et de Koestler est mise en relief et explique le refus viscéral des deux auteurs de cette peine définitive. L'étude se poursuit sur l'indignation révoltée des deux écrivains qui dénoncent, d'une part, la sauvagerie de ce procédé, et, d'autre part, le caractère non-exemplaire de ce crime légiféré. Par ailleurs, Camus et Koestler abordent la question du manque d'imagination qui semble aller de pair avec celle de la légitimité de la peine capitale. Mettant en avant le respect de la dignité humaine, les deux auteurs livrent un fervent combat abolitionniste et prouvent ainsi leur intérêt pour l'homme.

Les réflexions de Camus et de Koestler autour de la peine capitale permettent d'appréhender l'intérêt que portent les deux auteurs au thème de la mort sous ses différents visages. Camus représente la mort comme le scandale suprême et Koestler condamne le caractère banal de la mort au sein du Parti communiste. La mort est très présente dans les œuvres des deux auteurs. *La Peste* sera largement exploitée pour, en premier lieu, mettre en relief cette omniprésence, et, en second lieu, dire l'intolérance de Camus face à la mort des enfants, symbole de l'innocence. Nous tenterons de montrer comment la présence de la mort, loin d'être anodine, dans les œuvres des deux auteurs, soulèvent de nombreuses questions. Puis, nous nous intéresserons au problème du suicide tel que le traite Camus et Koestler. Nous définirons ce qu'entend l'écrivain de l'absurde par le suicide corporel, le suicide philosophique et le suicide logique. Quant à l'écrivain hongrois, nous nous pencherons sur les trois récits des *Call-Girls* qui traitent de la démence suicidaire et autodestructrice de l'homme. Ces différentes réflexions autour du suicide posent la question de l'absurde auquel font certes référence les deux auteurs, mais en des termes différents.

Camus et Koestler entendent trouver les raisons du malaise et du tragique de la condition de l'homme. Ils apparentent ce malaise à un divorce : le divorce entre le désir de clarté de l'homme et l'opacité du monde, pour l'un, et, pour l'autre, le divorce entre la foi et la raison. Deux manières de traiter le même concept s'opposent. L'approche philosophique de Camus contraste avec l'approche quasi scientifique de Koestler pour qui le malaise de l'homme serait une maladie, une infirmité, une pathologie, mais également une conséquence à l'incapacité de l'homme à vivre pleinement sur l'un des deux plans qui constituent l'existence : le plan trivial et le plan tragique. Nous nous focaliserons sur la tragi-comédie des *Call-Girls* pour mettre en évidence ce malaise pathologique de l'homme tel que le conçoit Arthur Koestler. Puis, nous présenterons les trois archétypes de l'absurde d'Albert Camus et porterons un intérêt particulier, dans un premier temps, à *Caligula* qui semble parfaitement illustrer l'absurde de Camus et ses limites, puis, à Sisyphe qui correspond à l'homme absurde défini par l'auteur. Nous montrerons finalement que ces deux méthodes d'analyse n'ont qu'un seul but : celui d'inciter les hommes à être lucides et à prendre en charge leur existence.

La section qui suit tente de rendre compte des différents facteurs qui génèrent cette réflexion autour du malaise de l'homme. Nous traiterons du problème identitaire chez les deux auteurs en insistant sur les différentes figures paternelles et maternelles. Cette partie est riche en informations biographiques, ce qui permet une meilleure compréhension de la pensée de Camus et de Koestler. Nous reviendrons sur l'expérience de la *hora,* « horreur archaïque irrationnelle », vécue par l'écrivain d'origine hongroise et qui transparaît dans ses écrits. Nous analyserons le sentiment de culpabilité dans les œuvres de Koestler et de Camus et son impact. Nous aborderons le thème de l'innocence chez Camus qui contraste avec celui de la culpabilité et qui va de pair avec son attachement à la terre et aux plaisirs terrestres. Puis, nous évoquerons l'expérience douloureuse de l'exil dans la vie et dans les œuvres des auteurs. Ce climat ambiant du XX^{e} siècle pose le problème du mal du à la montée des régimes totalitaires.

Le sous-chapitre intitulé « De l'Antitotalitarisme » retrace la lutte antitotalitaire de Camus et de Koestler. Viscéralement opposés au Nazisme, au Communisme, au Fascisme et à tout régime qui bafoue la dignité humaine et

restreint la liberté, les deux auteurs n'hésitent pas à dénoncer les affres des systèmes totalitaires qui méprisent la vie humaine. Ce qui leur vaut les mêmes « ennemis ». Par ailleurs, les deux auteurs ont un attachement commun à la cause espagnole et exhortent les hommes à réfuter les fondements des systèmes totalitaires et à se révolter.

Le dernier sous-chapitre de cette première partie se focalisera sur l'examen des théories du *Yogi* et du Commissaire, présentées par Koestler, ou, en d'autres termes, de la contemplation opposée à l'action et sur l'étude des mouvements de révolte (métaphysique puis historique) et de révolution dans la pensée de Camus. Nous reviendrons sur les notions clés de la réflexion d'Albert Camus qu'il développe davantage dans *L'Homme révolté* : la mesure, la démesure (l'*hybris*), les limites, la solidarité ou encore la « pensée de midi ». L'étude se poursuit et dresse une analyse de la révolte de Spartacus dans la réflexion des deux auteurs en vue d'expliquer l'échec des révolutions. Est ainsi soulevée la question de la fin et des moyens et du recours occasionnel à la violence. Enfin, à la lumière de la réflexion de Koestler, nous nous intéresserons au traitement par Camus de la Révolution française.

1.1. Le scandale de la mort

1.1.1. *Réflexions sur la peine capitale*[14]

« Que dit la loi ? Tu ne tueras pas ! Comment le dit-elle ? En tuant ! »[15]

La peine capitale est un châtiment inconcevable pour Albert Camus et Arthur Koestler. Cette prise de position s'apparente à la dénonciation de la sauvagerie de ce procédé archaïque, à une critique virulente des partisans et complices de cet assassinat codifié et au refus d'une peine absolue. Camus et Koestler consacrent chacun un essai[16] et toute une vie à cette lutte abolitionniste.

1.1.1.1 Eléments historiques

Il ne s'agit pas de retracer l'Histoire de la peine de mort au fil des époques, mais d'apporter certains éléments généraux afin d'appréhender les arguments usités pour et contre le droit d'infliger légalement la mort. Il semblait également important de montrer les différentes positions par rapport à la peine capitale pour en mesurer toute la complexité. Arthur Koestler avait raison de dire « *Their arguments, and the philosophy behind their arguments, have remained unchanged over the last two hundred years, […] They can only be properly understood in the light of past history*[17]. »

---

[14] *Réflexions sur la peine capitale* est le titre du livre réunissant les essais d'Albert Camus et d'Arthur Koestler respectivement *Réflexions sur la guillotine* et *Réflexions sur la potence (Reflections on hanging)*.

[15] Victor Hugo, *Les Misérables* et discours du 15 septembre 1848 devant l'Assemblée nationale constituante.

[16] Certains passages de *Reflections on Hanging*, traitant de la législation anglaise, ont été mis de côté afin de pouvoir appréhender le motif de la peine capitale selon une perspective plus générale. De plus, nous avons tenté de traiter le thème de la peine de mort tel qu'il apparaît dans tout le corpus, néanmoins une focalisation s'est faite sur *Réflexions sur la peine capitale*. A noter également que Koestler a rédigé plusieurs articles abolitionnistes.

[17] *RH,* p.12 ; trad. p. 45 : « Leurs arguments, et la philosophie sur laquelle se fonde ces arguments n'ont pas changé depuis deux cents ans […] C'est pourquoi on ne peut vraiment les comprendre qu'en se guidant à la lumière qui nous vient du passé.

Considérée par Jean Imbert[18] comme la « clef de voûte des systèmes répressifs jusqu'au XVIII[e] siècle »[19], la peine capitale répondant au crime capital est une des premières condamnations pénales. Elle détient le rôle « d'exclusion définitive, de la société, d'individus reconnus incorrigibles et dangereux »[20]. Ce châtiment était appliqué dans l'Antiquité et au Moyen-Âge pour empêcher définitivement un individu, irrespectueux de la vie en communauté, de nuire.

Dans le plus ancien texte juridique qui nous est parvenu, daté de 1750 av. J.C., le Code Hammurabi[21], la peine de mort est associée à la loi du Talion, « œil pour œil, dent pour dent ». Cette loi a pour dessein d'éviter la gradation dans la vengeance personnelle.

Dans *Choéphores*[22], Eschyle s'exprime ainsi « Qu'un coup meurtrier soit puni d'un coup meurtrier, au coupable le châtiment »[23]. Quant à Platon, en traitant du parricide, il revendique également la réciprocité entre crime et châtiment

> Voici donc la doctrine dont l'exposé précis remonte aux prêtres de l'Antiquité. La justice, nous est-il enseigné, vengeresse toujours en éveil du sang familial, a recours à la loi dont nous avons parlé tout à l'heure, et elle a, dit-on, établi la nécessité, pour qui a commis quelque forfait de ce genre, de subir à son tour le forfait même qu'il a commis ; a-t-on fait périr son père ? Un jour viendra où soi-même on devra se résigner à subir par violence un sort identique de la part de ses enfants[24].

Cependant, la réciprocité des peines n'est pas un argument fiable. Même dans le cas d'un meurtre prémédité, la victime n'est pas informée de la date de son exécution et elle ne passe donc pas des mois rongée et meurtrie par l'angoisse d'une fin qui, chaque jour, se rapproche davantage. « Pour qu'il y ait équivalence, il faudrait que la peine de mort châtiât un criminel qui aurait averti sa victime de l'époque où il lui donnerait une mort horrible et qui, à partir de cet instant, l'aurait séquestrée à merci pendant des mois. Un tel monstre ne se rencontre pas dans le

[18] Jean Imbert (1919-1999) était un enseignant et juriste français.
[19] Jean Imbert, *La peine de mort*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2002, p. 5.
[20] *Ibid.*
[21] Texte juridique babylonien datant de 1750 av. J.C.
[22] Une des tragédies d'*Orestie*, trilogie dramatique d'Eschyle.
[23] *Les Choéphores.*
[24] Platon, *Les Lois*, *Livre X : Contre l'Incroyance*, traduit par Luc Brisson et Jean François Pradeau, Paris, Flammarion, 2006, p. 872.

privé[25]. » Certes, pas dans le privé, mais, au sein de l'Etat, c'est une tâche accomplie par les bourreaux, ces « monstres »[26] qui infligent « un épouvantable supplice, physique et moral »[27]. De plus, lorsque l'on sait qu'en Angleterre « *from the stealing of turnips to assiociating with gipsies, to damaging a fishpond, to writing threatening letters, to impersonating out-pensioners at Greenwich Hospital, to being found armed or disguised in a forest* »[28] étaient punis de mort, l'on ne peut plus parler sans tomber dans le ridicule et la contradiction de réciprocité.

Platon, pour qui les crimes sont une « souillure » − on retrouve le même point de vue chez Camus − « […] la peine de mort souille notre société »[29]− considère la peine de mort comme un acte expiatoire. Même s'il affirme que « nul n'est méchant volontairement », le philosophe grec revendique l'aspect purificateur de cette peine définitive. La peine capitale prend alors une dimension religieuse. Ce caractère liturgique est vivement dénoncé par Camus et Koestler. Le premier qualifie cette sanction d' « acte rituel »[30], de « cérémonie »[31], de « peine religieuse »[32] et le second lui fait écho en parlant de « *tradition* »[33], de « *traditional beliefs* »[34], « *traditional aspects of the process* »[35]. Dans une société religieuse, le condamné à mort pouvait espérer que la rédemption lui serait accordée dans la vie éternelle. Mais, dans une société désacralisée, la justice séculière ne peut prétendre le rachat du condamné dans une autre vie. Le châtiment n'est plus qu'une vertu administrative et perd en crédibilité. Les juges, auxquelles Koestler fait référence par le vocable « *oracles* », « se place[nt] sur le trône de Dieu sans en avoir les

[25] *Réflexions sur la guillotine in : OC IV*, p. 144. Camus ajoute : « Mais il ne pourrait y avoir vraiment justice que si le condamné, après avoir fait connaître sa décision des mois à l'avance, était entré chez sa victime, l'avait liée solidement, informée qu'elle serait suppliciée dans une heure et avait enfin rempli cette heure à dresser l'appareil de la mort. Quel criminel a jamais réduit sa victime à une condition si désespérée et si impuissante ? », *Ibid*., p. 146.
[26] *Ibid.,* p. 149.
[27] *Ibid.,* p. 142.
[28] *RH*, p. 13 ; trad. p. 47 : « le vol de navets, le fait de s'associer avec des gitans, les dommages causés aux poissons des étangs, l'envoi de lettres de menaces, ou le fait d'être trouvé armé ou déguisé dans une forêt. »
[29] *Réflexions sur la guillotine in : OC IV*, p. 130.
[30] *Ibid*., p. 127.
[31] *Ibid*., p. 128.
[32] *Ibid*., p. 159.
[33] *RH*, p. 11.
[34] *RH*, p. 13 ; trad. p. 44 : « croyances traditionnelles ».
[35] *RH*, p. 11 ; trad. p. 44 :« aspects traditionnels du procédé ».

pouvoirs et d'ailleurs sans y croire »[36] et prononcent la sanction sans rien avoir à proposer en échange. Camus ajoute : « Le bourreau se trouve alors investi d'une fonction sacrée. Il est l'homme qui détruit le corps pour livrer l'âme à la sentence divine, dont nul ne préjuge »[37]. La justice fait office d'une nouvelle religion sans transcendance qui « tue en masse des condamnés sans espérance »[38]. Selon Denis Salas « la solution [serait] d'abolir ce lien avec l'ancienne conception du châtiment et de placer le droit pénal sous l'égide des Lumières et des droits de l'homme »[39].

1.1.1.2 Position de l'Eglise et loi divine

Camus dénonce la position de l'Eglise catholique qui consent et permet ce jugement capital, invoquant le prétexte de la rédemption. « Je dis seulement que la foi dans l'immortalité de l'âme a permis au catholicisme de poser le problème de la peine capitale en des termes très différents et de la justifier[40]. » Cette conception cléricale de la peine de mort attise et alimente sans doute l'anti-religiosité de l'écrivain de l'absurde.

Cependant la loi divine, elle-même, interdit la peine de mort. En effet, dans le Nouveau Testament[41], Jésus ordonne :

> Vous avez appris qu'il a été dit : "œil pour œil et dent pour dent." Et moi, je vous dis de ne pas résister au méchant. Au contraire, si quelqu'un te gifle sur la joue droite, tends-lui aussi l'autre. A qui veut te mener devant le juge pour prendre ta tunique, laisse aussi ton manteau. Si quelqu'un te force à faire mille pas, fais-en deux mille avec lui. A qui te demande, donne ; à qui veut t'emprunter, ne tourne pas le dos.

Le Code Hamurrabi et la loi divine se rejoignent dans leur but commun de poser une limite à la violence. Arthur Koestler fait référence à cet enseignement christique[42] et critique dans un même temps la loi mosaïque qui étendait la peine de

[36] *Réflexions sur la guillotine in : OC IV*, p. 161.
[37] *Ibid.*, p. 160.
[38] *Ibid.*, p. 163.
[39] Denis Salas, « Réflexions sur la guillotine » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, Jeanyves Guérin (Dir.), Paris, Coll. Bouquins, Ed. Robert Laffont, 2009, p. 760.
[40] *Réflexions sur la guillotine in : OC IV*, p. 161.
[41] Matthieu 5, 38-4.
[42] « *The early Church's repudiation of the blood law was not accidental ; it came from the core of the Christian teaching which makes punishmentjustifiable only in so far as its purpose is to reform*

mort à des délits autres que le crime comme par exemple le fait de ne pas accomplir le sabbat, la fornication adultérine ou encore le blasphème[43].

Dans l'Ancien Testament[44], il est écrit : « Il faut rendre vie pour vie, œil pour œil, dent pour dent, main pour main, pied pour pied, brûlure pour brûlure, blessure pour blessure, meurtrissure pour meurtrissure ». Koestler évoque cette loi d'Israël et explique que cette loi ne pouvait s'appliquer que dans le contexte historique et social de l'époque et qu'elle fut abandonnée sitôt qu'Israël eût regagné son statut de nation[45]. La loi du Talion ne peut donc être appliquée au sein d'une législation car une différence doit être établie entre les lois de la nature et celles de la justice. Tel est le point de vue de Camus concernant l'aspect vengeur de la peine.

> Le talion est de l'ordre de la nature et de l'instinct, il n'est pas de l'ordre de la loi. La loi, par définition, ne peut obéir aux mêmes règles que la nature. Si le meurtre est dans la nature de l'homme, la loi n'est pas faite pour imiter ou reproduire cette nature. Elle est faite pour la corriger. Or, le talion se borne à ratifier et à donner force de loi à un pur mouvement de nature[46].

Traitant du même aspect, Koestler puise ses arguments au cœur même du problème insoluble de la philosophie : le débat entre le libre arbitre et le déterminisme.

> *On the one hand I know that everything that happens is determined by the laws of nature, […] my conduct is determined by heredity and environment.*

---

the offender, and which states that no human being is evil beyond redemption. », *RH*, p. 104 ; trad. p. 132 : « Ce ne fut pas par accident que l'Eglise primitive répudia la loi du sang : cette mesure venait du tréfonds de l'enseignement du Christ. Celui-ci ne justifie le châtiment qu'autant qu'il a pour objet d'amender le criminel, et pose qu'aucun être humain ne se trouve en dehors de la Rédemption. »

[43] *RH*, p. 104 : « *In ancient Mosaic law, the death-penalty was statutory not only for murder, but ffor sabbath-breaking, slave-trading, blasphemy, the cursing of parents, adultery, and a number of other offences*. » ; trad. p. 132 : « Dans l'ancienne loi mosaïque, la peine de mort ne punissait pas seulement le crime, mais aussi la non observation du sabbat, le commerce des esclaves,le blasphème, l'insulte aux parents, l'adultère, ainsi que nombre d'autres offenses à la loi. »

[44] Exode, 21, versets 23-25.

[45] *RH*, p. 104 : « *"Blood for blood, life for life" was the law of Israel during the Bronze Age, appropriate to the conditions of the time, and is still the law of the primitive nomads of the desert. It was repudiated in the Sermon on the Mount, and it was repudiated by Israel itself, which abolished capitale punishment when it regained severeign statehood.* » ; trad. p. 131 : « "Œil pour œil, dent pour dent" était la loi d'Israël, au temps de l'âge de bronze. C'était une loi conforme aux conditions de l'époque, et c'est encore la loi des nomades primitifs dans le désert. Cette loi a été répudiée dans le Sermon sur la Montagne, répudiée par Israël lui-même qui a aboli la peine de mort le jour où il a recouvré sa souveraineté nationale. »

[46] *Réflexions sur la guillotine in* : *OC IV*, p. 143.

> *But […] I feel I am free to choose whether at this moment. I shall go on writing this text, or call it a day and have a drink at the local. My scientific education tells me that the outcome is predetermined by my past, and that what I experience as my « free choice » is an illusion*[47].

Il en vient à la conclusion audacieuse que « *From the determinist point of view, vengeance against a human being is as absurd as punishing a machine*. »[48] Parler de déterminisme lorsque l'on traite du sujet de la peine de mort semble hasardeux, voire dangereux comme le souligne Jacques Léauté : « Il ruine la responsabilité pénale en général dans tous les domaines. Il rend injustifiable la prison, l'amende, l'exil, etc., et finalement toute condamnation »[49].

1.1.1.3 L'argument de réparation

Callistrate[50], dans *Digeste*[51], requiert également cette sanction pénale en expliquant son caractère dissuasif et ajoute qu'elle procure satisfaction aux victimes :

> les assassins du grand chemin subiraient la peine de la croix à l'endroit même où ils avaient commis leurs crimes, afin que, par ce spectacle terrifiant, les autres soient dissuadés de commettre de semblables forfaits, mais aussi que cette peine, infligée sur le lieu même de l'infraction, soit une consolation pour les parents et les proches des victimes[52].

Camus s'oppose vivement à l'argument de réparation aux proches de la victime, estimant que « l'attente d'une mère [d'un condamné], ou d'un père,

[47] *RH*, p. 93-94 ; trad. p. 114 : « D'une part, je sais que tout ce qui arrive est *déterminé* par les lois de la nature […] ma conduite est déterminée par l'hérédité et le milieu social. Mais […] j'éprouve que je suis *libre* de choisir en ce moment même, entre écrire ce texte ou le laisser en plan pour aller boire un verre au bistrot. […] ma décision sera déterminée par mon passé, et […] ce que j'éprouve comme un "libre choix" n'est qu'une illusion. »

[48] *RH*, p. 103 ; trad. p. 129 : « Du point de vue du déterminisme, se venger d'un être humain est aussi absurde que de se venger d'une machine. » Nous avons fait le choix d'épargner aux lecteurs tout le développement philosophique qui aurait sans doute alourdi le propos.

[49] Pierre Debray-Ritzen (Dir.), *Cahier Koestler*, Éditions de l'Herne, Cahiers de l'Herne, n° 27, Paris, 1975, p. 352.

[50] Callistrate (355 av. J.C), orateur et homme politique athénien du IV^e siècle av. J.C.

[51] Recueil de citations de juristes romains de la République et de l'Empire romain.

[52] Fragment du *Digeste* repris par Jean-Marie Carbasse *in* : *La peine de mort*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2002, p. 19.

pendant de longs mois, le parloir, […] les images de l'exécution […] sont des tortures qui n'ont pas été imposées aux proches de la victime »[53].

1.1.1.4 La peine capitale : une expérience intime pour Koestler et Camus

Au-delà du combat éthique et politique en vue d'abolir la peine capitale, il s'agit aussi bien pour Camus que pour Koestler d'une expérience intime.

Arthur Koestler a intimement vécu l'expérience des condamnés à mort. C'est dans son *Testament Espagnol*[54] qu'il narre l'histoire de sa déréliction dans l'attente d'une exécution imminente.

Le 8 Février 1937, Malaga[55] tombe aux mains des franquistes. Koestler, alors correspondant du *News Chronicle*[56] en Espagne, est arrêté par les phalangistes de Franco. Transféré dans une prison de Séville, après un séjour de cinq jours au poste de police à Malaga où il fut témoin de violences policières, on lui attribue le statut d' « *incommunicado* »[57]. Dans l'isolement, il apprend qu'il est condamné à mort. Chaque nuit, croyant son tour venu, il tend l'oreille. Le grincement des portes, la sonnette du prêtre, les cris effrayés, les pleurs étouffés, les appels à la « *Madre* », l'odeur de la mort et puis soudain le calme morbide créent autour de lui une atmosphère angoissante voire cauchemardesque[58]. Trois mois durant, il souffrira ces circonstances, attendant, en huis clos, son exécution. « Trois mois, ma pensée a tourné comme une toupie autour de son axe imaginaire : la mort. Je la croyais

[53] *Réflexions sur la guillotine in : OC IV*, p. 148.
[54] Autobiographie d'Arthur Koestler parue en anglais sous le titre de *Spanish Testament* en 1937, révisée et rebaptisée en 1954 par Koestler *Dialogue with Death* « Dialogue avec la mort ». Pour plus de détails voir l'Introduction de Phil Casoar au *Dialogue avec la mort in : Arthur Koester. Œuvres Autobigraphiques*, Phil Casoar (Dir.), Paris, Coll. Bouquin, Ed. Robert Laffont, 1994, p. 783-784.
[55] Ville espagnole située à l'ouest de la Méditerranée à cent kilomètres à l'est du Détroit de Gibraltar.
[56] Journal quotidien britannique. Il cesse de paraître en 1960.
[57] Statut qui signifie qu'il est isolé des autres prisonniers.
[58] « Chaque nuit nous mettions nos vies dans la balance et chaque nuit il en manquait. […] nous entendions le bruit strident de la sonnette de la nuit. C'était le prêtre avec le peloton d'exécution. […] Alors commençaient l'ouverture de la porte, le tintement de la clochette du sanctus, la prière du prêtre, les appels au secours et les *Madre* ! », Arthur Koestler, *Dialogue avec la mort*, traduit de l'anglais par Simone Lamblin *in* : *Arthur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, Phil Casoar (Dir.), *op. cit.,* p. 918.

proche quand elle était à des lieues, je dormais et riais en rêve tandis qu'elle venait prendre mon voisin »[59].

La citation d'André Malraux est mise en épigraphe de son témoignage : « Une vie ne vaut rien. Mais rien ne vaut une vie »[60]. Une vie ne vaut rien dans le sens où les régimes politiques ont fait fi de la vie humaine en perpétrant guerres et génocides. « Dans l'équation sociale, la valeur d'une seule vie est nulle ; dans l'équation cosmique, elle est infinie »[61]. La vie humaine perd de sa valeur face aux philosophies et idéologies qui gouvernent le monde politique du XX^{e} siècle. Cependant « rien ne vaut une vie » est à comprendre dans le sens où il n'est rien de plus précieux qu'une vie humaine. L'on saisit alors la portée de ce *Testament* dont Koestler dit lui-même qu'on pourrait l'appeler « Variations sur la mort » ou plutôt « Sur la peur de mourir »[62]. Sa condamnation l'aura marqué au fer rouge. Au-dessus de ses réminiscences nocturnes, plane l'odeur de la mort. On l'entraîne et on le tue dans l'indifférence générale. « Il y a un rêve qui m'assaille à intervalles presque réguliers : il fait nuit et on est en train de m'assassiner dans une sorte de taillis ou de fourré ; à quelques dix mètres de distance se trouve une route passagère. Je crie au secours, mais personne ne m'entend ; la foule passe en continuant de bavarder »[63]. Cette peur de mourir partagée avec des milliers d'autres condamnés aura ancré en lui cette passion qu'il vouera au combat abolitionniste. Le même cauchemar hante les nuits de Jacques, personnage central du *Premier Homme* et alter ego d'Albert Camus. « Et, sa vie durant, ces images l'avaient poursuivi jusque dans ses nuits où de loin en loin, mais régulièrement, revenait un cauchemar privilégié, varié dans ses formes, mais dont le thème était unique : on venait le chercher, lui, Jacques, pour l'exécuter »[64].

[59] Arthur Koestler, *Un Testament Espagnol*, traduit de l'angalis par Denise Van Moppès, Paris, Coll. Le Livre de Poche, Albin Michel, 1939, p. 260.
[60] Citation tirée des *Conquérants* de Malraux.
[61] Arthur Koestler, *Hiéroglyphes*, traduit de l'anglais par Denise Van Moppès in *Arthur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, Phil Casoar (Dir.), *op. cit*., p. 655.
[62] Arthur Koestler, « Introduction » *in* : *Un Testament Espagnol*, *op. cit*., p. 7.
[63] *YC*, trad. p. 129.
[64] *Le Premier Homme in* : *OC IV*, p. 789.

L'exécution de la jeune Ruth Ellis[65] est l'événement qui décida Koestler à entamer sa campagne pour l'abolition de la peine capitale en Grande-Bretagne. Le verdict bouleversa toute l'Angleterre. Alcoolique et maltraitée par son amant David Blakely, elle aurait néanmoins pu bénéficier de circonstances atténuantes au sein d'un autre système législatif quoique ses cheveux blonds peroxydés aient fait mauvaise impression et bien qu'elle ait reconnu de plein gré la préméditation. Au lendemain de l'exécution, le 14 Juillet 1955, on peut lire dans son agenda « Lancement de la croisade contre la peine capitale »[66]. Il mènera cette croisade, car il est toujours question de croisades, aux côtés de Victor Gollancz[67] et du chapelain de la cathédrale Saint-Paul de Londres, le révérend Canon John Collins[68] et se jettera avec passion dans ce combat qui lui tenait tout particulièrement à cœur. Cynthia[69] raconte :

> Il était comme possédé et le sujet n'était jamais loin de son esprit. Si nous allions dans un pub boire un verre, il entamait une discussion avec le patron – c'était peut-être sa manière de prendre le pouls de la nation. Tous les tenanciers de pub étaient favorables à la peine capitale, allant en cela dans le sens de ce que voulait Arthur, qui présentait alors une défense diaboliquement construite et objective de l'abolition. Il ne réussit jamais à convertir un seul irréductible, mais il ne perdit jamais espoir. Même à la fin d'une journée l'obsession continuait à le poursuivre[70].

C'est ainsi qu'il entreprit d'écrire ses *Réflexions sur la potence* (*Reflections on Hanging*) dont une première version fut adressée à Gollancz le 3 octobre 1955. C'est sous le pseudonyme de Vigil que ces *Réflexions* furent publiées en feuilleton

---

[65] Jugée coupable du meurtre de son amant David Blakely, Ruth Ellis fut la dernière femme exécutée au Royaume-Uni à l'aube du 13 juillet 1955. Elle fut pendue au sein de la Prison d'Holloway par le bourreau Albert Pierrepoint.

[66] Cynthia Koestler, *L'Etranger du square* traduit de l'anglais par Marie-France de Paloméra *in* : *Arthur Koestler Œuvres Autobiographiques*, *op. cit.*, p. 1332.

[67] 1893-1967 : éditeur britannique socialiste. Activiste dans le domaine humanitaire, il obtint en 1960 le Prix de la Paix du marché allemand du livre (Friedenspreis des Deutschen Buchhandels) lors de la foire de Francfort.

[68] 1905-1982 : prêtre qui participa activement à plusieurs²mouvements politiques radicaux au Royaume-Uni. Fondateur de l'organisation Christian Action en vue d'une réconciliation avec l'Allemagne. En 1951, il recueillit des fonds pour défendre des militants anti-apartheid accusés de trahison en Afrique du Sud. Il fut également l'un des fondateurs de la Campagne pour le désarmement nucléaire et membre de The Anglican Pacifist Fellowship aux côtés du révérend Sidney Hinkes.

[69] Dernière épouse d'Arthur Koestler.

[70] Rapporté par Michel Laval *in* : *L'Homme sans concessions, Arthur Koestler et son siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 2005, p. 607/608.

dans l'*Observer* à partir du 21 janvier 1956 pour paraître enfin fin avril 1956. Le sentiment de solidarité qui l'unit aux hommes et sa volonté de mettre un terme au « cauchemar » [71] des condamnés à mort dans leur cellule alimentent cet engagement. « L'objet de mon livre, écrit-il, est d'abord celui d'épargner à une douzaine de pauvres diables de passer chaque année par les terreurs et les souffrances d'une expérience identique à celle que j'ai faite »[72]. Koestler consacre un passage où il détaille avec minutie les préparatifs liés à l'exécution. Nous ne pouvions faire l'impasse sur cet extrait poignant qui rend compte de ce que le condamné, tel une marionnette aux mains du bourreau, endure :

> *The horror of the operation remains even if there is no struggle or dementedness in the condemned cell. The preparations on the previous day when executioner and assistant discreetly take the measure and weight of the victim to determine the length of the drop ; the dress rehearsal of dropping a stuffed sack of the same weight to make sure that the estimated length of rope will neither strangle the victim too slowly nor tear his head off ; the jolly domino game in the condemned cell while the preparations go on and the hour draws nearer ; the stratagems to make him sit with his back to the door through which the executioner will enter ; the brisk, businesslike opening of that door, the pinioning of the hands behind the back and the walking or dragging him in solemn processsion to the execution shed and on to the white chalk mark on the trap ; the tying of his legs while two officers stand at his sides on planks thrown across the trap, to hold him up ; the fixing of the white cap and the noose with its sliding brass ring…*[73]

Ce passage évoque un fragment analogue de Camus encore plus pathétique que nous ne pouvions taire :

---

[71] Par référence à la partie non traduite de *Reflections on Hanging* et qui s'intitule « *The end of the nightmare* » ; « La fin du cauchemar ».

[72] Propos rapportés par Jacques Léauté dans « Le combat contre la peine de mort » *in* : *Cahier Koestler*, *op. cit*., p. 347.

[73] *RH*, p. 141 ; « L'horreur de l'opération demeure même s'il n'y a pas de lutte ou de démence dans la cellule du condamné. Les préparatifs de la veille où le bourreau et l'assistant prennent discrètement la mesure et le poids de la victime pour déterminer la longueur de la corde ; la répétition générale de la chute d'un sac rempli du même poids pour s'assurer que la longueur estimée de la corde n'étranglera pas la victime trop lentement ou ne déchirera pas sa tête ; le joyeux jeu de dominos dans la cellule du condamné tandis que les préparatifs se poursuivent et que l'heure se rapproche ; les stratagèmes pour le faire s'asseoir le dos à la porte par laquelle le bourreau entrera ; l'ouverture rapide de cette porte, les mains derrière le dos et la marche en procession solennelle jusqu'au hangar de l'exécution et à la marque de craie blanche sur le piège ; l'attelage de ses jambes tandis que deux officiers se tiennent à ses côtés sur des planches jetées à travers le piège, pour le tenir debout ; la fixation du chapeau blanc et du nœud coulissant. »

> Si vous tuez, vous serez jeté en prison pendant des mois ou des années, partagé entre un désespoir impossible et une terreur renouvelée, jusqu'à ce qu'un matin, nous nous glissions dans votre cellule, ayant quitté nos chaussures pour mieux vous surprendre dans le sommeil qui vous écrasera, après l'angoisse de la nuit. Nous nous jetterons sur vous, lierons vos poignets dans votre dos, couperons aux ciseaux le col de votre chemise et vos cheveux s'il y a lieu. Dans un souci de perfectionnement, nous ligoterons vos bras au moyen d'une courroie, afin que vous soyez contraint de vous tenir voûté et d'offrir ainsi une nuque bien dégagée. Nous vous porterons ensuite, un aide vous soutenant à chaque bras, vos pieds traînant en arrière à travers les couloirs. Puis, sous un ciel de nuit, l'un des exécuteurs vous empoignera enfin par le fond du pantalon et vous jettera horizontalement sur une planche, pendant qu'un autre assurera votre tête dans une lunette et qu'un troisième fera tomber, d'une hauteur de deux mètres vingt, un couperet de soixante kilos qui tranchera votre cou comme un rasoir[74].

Il est question de l'angoisse subie par le condamné. Cette peur « dévastatrice, dégradante »[75] dans l'attente du dénouement mortel surpasse la peur de la mort. Le champ lexical usité par Camus crée une atmosphère insoutenable. Les expressions telles « terrible…mort…épouvante…violence mortelle…horreur…folie…torture…les affres du désespoir animal…peur…acide…angoisse »[76] traduisent l'affliction de l'homme, qui sachant qu'il va mourir sous le joug du bourreau, espère jusqu'à la dernière minute être gracié. Une première mort l'accable et l'anéantit[77]. On détruit son moral, on bafoue sa dignité, on piétine son intégrité et on finit par briser son corps. Tels sont les ravages de la peine de mort.

Pour appréhender l'obsession de la guillotine chez Camus, il nous faut remonter peu avant la guerre de 1914. Un ouvrier agricole, coupable d'avoir assassiné une famille de fermiers et leurs enfants et ayant aggravé sa situation en volant ses victimes, se vit condamné à être décapité. Lucien Auguste Camus, le père d'Albert Camus, particulièrement révolté et indigné par ce « délire du sang »[78], avait soutenu la peine infligée à ce criminel, la jugeant probablement « trop douce pour un pareil monstre »[79]. Il s'était donc décidé à assister au supplice et partit dans

[74] *Réflexions sur la guillotine in* : *OC IV*, p. 132.
[75] *Ibid.,* p. 144.
[76] *Ibid.*, p. 144-145.
[77] « En règle générale, l'homme est détruit par l'attente de la peine capitale bien avant de mourir. On lui inflige deux morts, dont la première est pire que l'autre, alors qu'il n'a tué qu'une fois. », *Ibid*., p. 148.
[78] *Ibid*., p. 127.
[79] *Ibid*.

la nuit car il lui fallait traverser toute la ville pour arriver au lieu de l'exécution. Il revint profondément troublé, emmuré dans un mutisme effrayant, s'allongea sur son lit et vomit. Cet épisode relaté dans *Réflexions sur la guillotine* et dans l'œuvre inachevée de Camus, *Le Premier Homme*[80], montre à quel point ce « rite primitif »[81] est répugnant. Il met en exergue l'aversion et le dégoût que ce châtiment peut susciter.

> Il faut croire que cet acte rituel est bien horrible pour arriver à vaincre l'indignation d'un homme simple et droit et pour qu'un châtiment qu'il estimait cent fois mérité n'ait eu finalement d'autre effet que de lui retourner le cœur. Quand la suprême justice donne seulement à vomir à l'honnête homme qu'elle est censée protéger, il paraît difficile de soutenir qu'elle est destinée, comme ce devrait être sa fonction, à apporter plus de paix et d'ordre dans la cité. Il éclate au contraire qu'elle n'est pas moins révoltante que le crime, et que ce nouveau meurtre, loin de réparer l'offense faite au corps social, ajoute une nouvelle souillure à la première[82].

Cette scène fait écho aux souvenirs qui ressurgissent dans l'esprit de Meursault, enfermé dans sa cellule et condamné à mort. De *L'Etranger* à *L'Homme révolté* en passant par *La Peste* et *Les Justes*, l'échafaud et la guillotine hantent l'œuvre camusienne. Ainsi Camus consacre plusieurs pages de *La Peste* à l'histoire de Tarrou : cet homme dont le père, avocat général, avait, un jour, convié son fils à venir l'écouter. Ce jour-là, – comme sûrement bien d'autres - il avait demandé à ce que la tête de l'inculpé tombe. Tarrou avait suivi l'affaire jusqu'à son dénouement et la peine de mort se révéla à lui comme « le plus abject des assassinats »[83]. Comme Camus, Tarrou doit à son expérience personnelle son combat contre la peine de mort, sanction moralement et éthiquement inacceptable. Si la révolte de Meursault contre sa condamnation à mort était une révolte solitaire, elle devient révolte solidaire avec Tarrou.

---

[80] « Le père de Jacques s'était levé dans la nuit et était parti pour assister à la punition exemplaire d'un crime qui, d'après la grand-mère, l'avait indigné. […] le père de Jacques était revenu livide, s'était couché, puis levé pour aller vomir plusieurs fois, et recouché. Il n'avait plus jamais voulu parler ensuite de ce qu'il avait vu. », *Le Premier Homme in* : *OC IV*, p. 789.
[81] *Réflexions sur la guillotine in* : *OC IV*, p. 129.
[82] *Ibid*., p. 128.
[83] *La Peste in* : *OC II*, p. 206.

1.1.1.5 Un crime légiféré

C'est parce qu'ils ne concevaient pas le fait que l'on puisse répondre au meurtre par un meurtre justifié par les lois que Camus et Koestler sortirent du mutisme auquel ils s'étaient voués[84]. « *Cassandra may have grown hoarse, but he continued to whisper when the cause was urgent* »[85]. Le silence ne peut être observé lorsqu'il est question d'une vie humaine :

> en tant qu'homme je crois que les aspects repoussants de notre condition, s'ils sont inévitables, doivent être seulement affrontés en silence. Mais lorsque le silence, ou les ruses du langage, contribuent à maintenir un abus qui doit être réformé ou un malheur qui peut être soulagé, il n'y a pas d'autre solution que de parler clair[86].

Quand le meurtre est légitimé, le crime justifié et institutionnalisé, quand ceux qui sont censés sévir contre le crime, l'autorisent en toute légalité, le monde court à sa perte.

La cause est, à cet effet, urgente et révoltante à la hauteur de l'indignation viscérale des deux auteurs. Il s'agit de recouvrer une sérénité intérieure et d'accéder à un monde de paix. « *I shall never achieve real peace of mind until hanging is abolished* »[87], déclare Koestler et Camus semble lui répondre : « Ni dans le cœur des individus ni dans les mœurs des sociétés, il n'y aura de paix durable tant que la

---

[84] « Ayant fait vœu de silence public, Camus intervient sans arrêt, poussé, d'abord par sa haine de la peine de mort : il cherche l'efficacité, demandant l'élargissement de prisonniers ou leur transfert en France. », Olivier Todd, *Albert Camus. Une Vie*, Paris, Coll. Folio, Gallimard, 1996, p. 939 / « Arthur Koestler ne rompit qu'à deux reprises le silence qu'il avait décidé de s'imposer. La première occasion survint quelques semaines seulement après la parution de *L'Ombre du dinosaure*, quand il prit l'initiative, avec Victor Gollancz et le chapelain de la cathédrale Saint-Paul de Londres, le révérend Canon John Collins, de lancer une vaste campagne nationale pour l'abolition de la peine de mort en Grande-Bretagne. », Michel Laval, *L'Homme sans concessions. Arthur Koestler et son siècle*, *op. cit.*, p. 605/ « Par ailleurs, Koestler n'a pas totalement renoncé à s'engager. Mais il ne veut plus lutter que pour des causes ponctuelles, moralement indiscutables, libres de toute référence à une idéologie politique globale, qu'il peut servir avec efficacité. L'exemple le plus représentatif va être celui de l'abolition de la peine de mort en Angleterre. », Roland Quilliot, *Arthur Koestler. De la désillusion tragique au rêve d'une nouvelle synthèse*, Paris, Librairie Philosophique Vrin, 1990, p. 69.

[85] Michael Scammell, *Koestler : The indispendable intellectual*, Faber and Faber, 2010, p. 452 ; « Cassandre est peut-être devenu rauque, mais il continua à murmurer quand la cause était urgente ».

[86] *Réflexions sur la guillotine in* : *OC IV*, p. 128.

[87] *RH*, p. 7 ; trad. p. 37 : « Je ne pourrai jamais accéder intérieure tant que la peine de mort ne sera pas abolie. »

mort ne sera pas mise hors la loi »[88]. L'écriture prend alors une tonalité subjective : « *My intention was to write it in a cool and detached manner, but it came to naught ; indignation and pity kept seeping in* »[89]. Koestler voit en l'échafaud un moyen archaïque par lequel l'homme semble assouvir sa pulsion destructrice. Camus rejoint la pensée de l'auteur hongrois et considère lui-même cette peine comme « anachronique »[90]. « On tue le criminel parce qu'on l'a fait pendant des siècles et, d'ailleurs, on le tue dans les formes qui ont été fixées à la fin du XVIIIe siècle »[91]. On tue donc par habitude, par « tradition » avec une violence primitive. Loin de minimiser le degré de culpabilité du condamné, le terme « criminel » en témoigne, Camus démontre que la peine capitale s'avère être un procédé injustifiable et inhumain. Ce mode exécutoire date « d'une époque barbare qui croyait impressionner le peuple par des spectacles avilissants »[92]. En dépit de l'atrocité du crime du condamné, la peine capitale demeure inadmissible. Tel est également le ressenti du conseiller Falco :

> L'individu […] avait martyrisé sa fillette et l'avait finalement jetée dans un puits. Eh bien ! à la suite de son exécution, pendant des semaines et même des mois, mes nuits ont été hantées par ce souvenir […] je n'ai jamais éprouvé cette sorte de mauvaise conscience que j'éprouvais devant cette espèce d'assassinat administratif qu'on appelle la peine capitale[93].

Camus et Koestler s'entendent pour témoigner de l'horreur de ce châtiment. Pour l'écrivain hongrois, il s'agit d'une pratique avilissante « *the practice is repellent and evil* »[94], d'un acte barbare « *a butchery* »[95], *« a savage method of execution* »[96].

Koestler dénonce dans le même élan la barbarie et la folie humaines « *for the gallows is not merely a machine of death, but the oldest and most obscene*

[88] *Réflexions sur la guillotine in* : *OC IV*, p. 167.
[89] *RH*, p. 7 ; trad. p. 37 : « J'avais bien l'intention d'écrire de façon froide et détachée, mais je n'ai pas pu : l'indignation et la pitié m'ont emporté. »
[90] *Réflexions sur la guillotine in* : *OC IV*, p. 135.
[91] *Ibid.*
[92] *Ibid*., p. 167.
[93] *Ibid*., p. 136.
[94] *RH*, p. 12 ; trad. p. 46 : « habitude aussi repoussante que malfaisante », « Réflexions sur la potence ».
[95] *RH*, p. 18 ; trad. p. 51 : « une boucherie ».
[96] *RH*, p. 37 ; trad. p. 69 : « une méthode sauvage d'exécution ».

symbol of that tendency in mankind which drives it towards moral self-destruction »[97]. Le terme « *obscene* » (obscène) précédé du superlatif « *the most* » (le plus) souligne l'immoralité de ce procédé. Ce terme revient sous la plume de Camus sous sa forme substantive. L'Algérois parle de « l'obscénité qui se cache sous le manteau des mots »[98], sous le manteau de l'abstraction. Selon les pensées koestlérienne et camusienne, la peine capitale pourrait être en étroite relation avec la pulsion autodestructrice de l'homme. Tuer serait alors une forme d'autodestruction. « Il est probable que le désir de tuer coïncide souvent avec le désir de mourir soi-même ou de s'anéantir »[99]. L'homme de sciences qu'est Koestler se substitue au moraliste à travers le vocable « *mankind* », traduit dans la version française par « l'espèce humaine ». En effet, Arthur Koestler tentera de trouver les causes scientifiques et psychologiques au problème du mal qui assaille les hommes. Le combat abolitionniste fusionne avec cette lutte forcenée contre la tendance autodestructrice de l'homme. Camus explique qu'

> il arrive que le criminel ne désire pas seulement le crime, mais le malheur qui l'accompagne, même et surtout si ce malheur est démesuré. Quand cet étrange désir grandit et règne, non seulement la perspective d'une mise à mort ne saurait arrêter le criminel, mais il est probable qu'elle ajoute encore au vertige où il se perd. On tue alors pour mourir, d'une certaine façon[100].

1.1.1.6 L'argument de l'exemplarité et le pouvoir d'intimidation de la peine

Par ailleurs, Koestler s'accorde avec son homologue français pour dénoncer le caractère non-exemplaire de ce crime logique[101].

L'argument de l'exemplarité de la peine de mort, comme le regrette Camus, ne repose que sur l'éventualité non vérifiée d'un crime. Ainsi, elle tente, sans

---

[97] *RH,* p.7-8 ; trad. p. 38-39 : « car l'échafaud n'est pas seulement une machine de mort, c'est aussi le plus vieux et le plus obscène symbole de cette tendance propre à l'espèce humaine, qui le conduit à vouloir sa propre destruction morale. »
[98] *Réflexions sur la guillotine in* : *OC IV*, p. 128.
[99] *Ibid.*, p. 139.
[100] *Ibid.*
[101] « Nous sommes au temps de la préméditation et du crime parfait. Nos criminels ne sont plus ces enfants désarmés qui invoquaient l'excuse de l'amour. Ils sont adultes, au contraire, et leur alibi est irréfutable : c'est la philosophie qui peut servir à tout, même à changer les meurtriers en juge. », *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 63.

toutefois y parvenir, de prévenir des meurtres qui ne sont jusqu'alors qu'hypothèses infondées. La société perpétue des assassinats en toute impunité sur des hommes et des femmes faits de chair et de sang au seul nom d'une abstraction. Le supplice « ne repose sur rien d'autre que sur une possibilité invérifiable »[102]. On ne fait que « multiplier des meurtres bien réels afin d'éviter un meurtre inconnu dont [on] ne sait et ne saura jamais s'il a une seule chance d'être perpétré »[103]. Pour contrer le prétexte de l'exemplarité, Camus avance trois arguments qu'il semble intéressant de mentionner :

> 1˚ Que la société ne croit pas elle-même à l'exemplarité dont elle parle
> 2˚ Qu'il n'est pas prouvé que la peine de mort ait fait reculer un seul meurtrier, décidé à l'être, alors qu'il est évident qu'elle n'a eu aucun effet, sinon de fascination, sur des milliers de criminels
> 3˚Qu'elle constitue, à d'autres égards, un exemple repoussant dont les conséquences sont imprévisibles[104].

En effet, la société elle-même, selon Camus, ne semble pas être convaincue de la « nécessité » et de l'exemplarité de cette sanction puisqu'elle s'effectue souvent la nuit entre les murs d'une prison et qu'on en parle qu'à demi-mot. Camus se demande si la société pourrait avoir mauvaise conscience ?

> De la peine capitale, on n'écrit, si j'ose dire qu'à voix basse. Dans notre société très policée, nous reconnaissons qu'une maladie est grave à ce que nous n'osons pas en parler directement. Longtemps, dans les familles bourgeoises, on s'est borné à dire que la fille aînée était faible de poitrine ou que le père souffrait d'une « grosseur » parce qu'on considérait la tuberculose et le cancer comme des maladies honteuses. Cela est plus vrai sans doute de la peine de mort, puisque tout le monde s'évertue à n'en parler que par euphémisme. Elle est au corps politique ce que le cancer est au corps individuel, à cette différence près que personne n'a jamais parlé de la nécessité du cancer. On n'hésite pas au contraire à présenter communément la peine de mort comme une regrettable nécessité, qui légitime donc que l'on tue, puisque cela est nécessaire, et qu'on en parle point, puisque cela est regrettable[105].

Le chiasme, dans cette citation, établit un parallèle intéressant entre le cancer ou la tuberculose et la peine de mort. La maladie et le châtiment affectent

[102] *Réflexions sur la guillotine in* : *OC IV*, p. 140.
[103] *Ibid.,* p. 141.
[104] *Ibid.,* p. 130.
[105] *Ibid.*, p. 128.

tous deux l'intégrité du corps et dégradent l'homme aussi bien physiquement que moralement. Bien souvent, par superstition, on refuse d'en parler de manière significative. Si la peine capitale est nécessaire et exemplaire, pourquoi n'en parle-t-on pas librement ?

> personne n'ose parler directement de cette cérémonie. Les fonctionnaires et les journalistes qui ont la charge d'en parler, comme s'ils avaient conscience de ce qu'elle manifeste en même temps de provocant et de honteux, ont constitué à son propos une sorte de langage rituel, réduit à des formules stéréotypées. Nous lisons ainsi, à l'heure du petit déjeuner, dans un coin du journal, que le condamné « a payé sa dette à la société », ou qu'il a « expié », ou que « à cinq heures, justice était faite ». Les fonctionnaires traitent du condamné comme de « l'intéressé » ou du « patient », ou le désignent par un sigle : le CAM[106].

Les termes « cérémonie », « rituel » et « expié » traduisent encore une fois le caractère religieux de cette peine caduque, dénoncé par Camus comme il a été démontré au préalable. Camus dénonce également la trahison des journalistes dont la mission est de parler un langage clair, un langage d'homme, pour rendre compte dans leur réalité des sujets aussi importants que peut l'être la peine capitale. Son rôle d'écrivain lui tient particulièrement à cœur. Par souci d'intégrité, il refuse « certaines complaisances »[107]. En d'autres termes, il préfère parler « crûment »[108], « non par goût du scandale »[109] mais pour éviter de tomber dans le mensonge et dans l'abstraction. Il réitère son dégoût et son aversion pour ces « cérémonies écœurantes »[110], « provocant[es] » et « honteu[ses] » et regrette que l'homme, en l'occurrence, le condamné, perde sa dignité à être réduit à une abréviation, quand il n'est pas chosifié ou réduit à un vulgaire colis[111]. Camus qui prône toujours un langage clair propose que l'on dissipe les brumes qui entourent le problème[112], que

[106] *Réflexions sur la guillotine in* : *OC IV*, p. 128.
[107] *Ibid.*
[108] *Ibid*.
[109] *Ibid*.
[110] *Ibid*., p. 136.
[111] « L'animal qu'on va tuer », « la chose ou la bête », « Le colis… », « une chose qui attend d'être maniée par les bourreaux », « condition d'objet », « condition de colis », *Ibid.*, p. 145-146.
[112] Selon l'expression de Koestler : « […] *and will help the reader to consider the problem of punishment against its historical background* », *RH*, p. 52 ; trad. p. 84 : « Et aussi qu'il aidera le lecteur à envisager la question de la peine de mort, mise en lumière par son hsitoire, avec un esprit sans préjugés. »

l'on dise ce qu'est réellement la peine capitale et que l'on décide ultérieurement si ce supplice est efficace ou non.

> Nous étouffons sous des paroles feutrées un supplice dont on ne saurait affirmer la légitimité avant de l'avoir examiné dans sa réalité. Loin de dire que la peine de mort est d'abord nécessaire et qu'il convient ensuite de n'en pas parler, il faut parler au contraire de ce qu'elle est réellement et dire alors si telle qu'elle est, elle doit être considérée comme nécessaire[113].

Voilà pourquoi Koestler soutient : « *it is unavoidable, in discussing capital punishment, to go into these ghoulish technicalities in order to make people realize what exactly we are talking about* »[114]. Toujours par souci d'honnêteté et d'authenticité, il ajoute pour rester fidèle aux réalités charnelles « *let me substantiate this somewhat abstract argument in a more concrete manner* »[115]. La censure qui entoure cette peine est exécrable. Même au moment décisif, le condamné est réduit au silence. Camus prend l'exemple des nazis qui mettaient sur la bouche des détenus des pansements de plâtre pour qu'ils ne puissent pas crier[116]. La position de Gambetta[117] est, à cet effet, pertinente dans le sens où il explique que si la peine de mort est nécessaire, sa publicité l'est tout autant[118]. Pour contrer cette mystification, Camus et Koestler transcrivent divers témoignages. Ainsi, ils font témoigner des médecins pour expliquer scientifiquement cette « chirurgie grossière »[119] et en démontrer l'atrocité, des aumôniers pour dénoncer la position des ecclésiastiques censés apporter au genre humain la compassion et la pitié, des abolitionnistes, des partisans, des magistrats ou encore des bourreaux. Koestler va plus loin dans la description de cette grossière chirurgie et raconte :

---

[113] *Réflexions sur la guillotine in* : *OC IV*, p. 129.
[114] *RH*, p. 17 ; trad. p. 51 : « …on ne peut éviter d'entrer dans ces répugnants détails techniques : il faut qu'on sache de quoi l'on parle ».
[115] *RH,* p. 99 ; trad. p. 123 : « Pour la clarté de la chose, quittons cette discussion abstraite et prenons des exemples concrets. »
[116] « Lorsque les nazis procédaient en Pologne à des exécutions publiques d'otages, pour éviter que ces otages ne crient des paroles de révolte et de liberté, ils les bâillonnaient avec un pansement enduit de plâtre. », *Réflexions sur la guillotine in* : *OC IV*, p.129.
[117] Homme politique français.
[118] « Si vous supprimez l'horreur du spectacle, si vous exécutez dans l'intérieur des prisons, vous étoufferez le sursaut public de révolte qui s'est manifesté ces dernières années et vous allez consolider la peine de mort. », témoignage de Gambetta, *Réflexions sur la guillotine in* : *OC IV*, p. 136.
[119] *Ibid*., p. 134.

> *The volumes of the Newgate Calendar abound in examples of people who had to be hanged twice, and even three times. In some cases the victim was revived by bleeding at his heels and then hanged again ; in others the hangman and his assistants had to add their weight by hanging on the victim's leg*[120].

Pour Koestler, des images aussi horribles ne devraient pas perdurer au sein d'une société civilisée. A propos de la dernière exécution publique en France[121], en 1939, Camus, ironique, raille le corps législatif et lui pose un ultimatum :

> La logique, en cette affaire, n'était pas avec le législateur. Il fallait au contraire décerner une décoration supplémentaire au directeur de *Paris-Soir* en l'encourageant à mieux faire la prochaine fois. Si l'on veut que la peine soit exemplaire, en effet, on doit, non seulement multiplier les photographies, mais encore planter la machine sur un échafaud, place de la Concorde, à deux heures de l'après-midi, inviter le peuple entier et téléviser la cérémonie pour les absents. Il faut faire cela ou cesser de parler d'exemplarité[122].

« En effet, il faut tuer publiquement ou avouer qu'on ne se sent pas autorisé à tuer »[123].

Dans son essai[124], Arthur Koestler dénonce le « Code sanglant »[125], qui au nom de cette exemplarité, avait, en 1748, condamné, pour meurtre, William York, alors seulement âgé de dix ans, à la pendaison. Puis, en 1800, ce fut au tour d'un second enfant d'être mis à mort pour avoir falsifié des comptes. Suivirent Craig et Bentley, âgés respectivement de seize et dix-neuf et souffrant tous deux de lacunes mentales : l'un analphabète et l'autre mentalement déficient. Koestler signale d'autres cas d'enfants pendus pour des motifs bien grotesques (le vol d'encres valant deux pence ou encore vol d'une cuillère). Comme le souligne Koestler, il s'agit du XVIII[e] et du début du XIX[e] siècle, siècle de l'humanisme, et que les « ténèbres du Moyen Âge »[126] sont censées faire partie d'un passé barbare et obscur

[120] *RH,* p. 17 ; trad. p. 50 : « Nombreux sont les exemples de gens qu'il fallut pendre en s'y reprenant à deux fois et même à trois fois. Parfois on faisait revenir à elle la victime en la saignant au talon, puis on la pendait derechef. Dans d'autres cas, le bourreau et ses aides devaient se suspendre aux jambes du pendu pour ajouter leur poids au sien. »
[121] Celle d'Eugène Weidmann en 1939.
[122] *Réflexions sur la guillotine in* : *OC IV*, p. 131.
[123] *Ibid*., p.136.
[124] *Reflections on Hanging.*
[125] Expression faisant référence au système de lois et châtiments en vigueur en Angleterre entre 1688 et 1815.
[126] *RH*, trad. p. 47.

révolu. Si la condamnation à mort d'un homme est révoltante, celle d'un enfant est insoutenable. En 1948, la proposition de fixer l'âge où l'individu serait passible de mort à vingt et un an au lieu de dix-huit est rejetée. Koestler ironise non sans amertume : « *According to British law, a person under twenty-one is not considered sufficiently responsible to sign a legal contract or to make a will ; but he is sufficiently responsible to be hanged without signing a will* »[127]. Koestler ironise, raille, mais tente de relater les faits précisément tel qu'ils se sont déroulés et ne tombe jamais dans un mol attendrissement. Son écriture parfois sèche, propre au vulgarisateur scientifique, n'en est que plus déchirante.

Par ailleurs, la société prétend que la peine définitive aurait un pouvoir d'intimidation. Mais qui prétend-elle intimider ? Camus affirme que les honnêtes gens n'en ont nul besoin et qu'au contraire elle excite et attise la perversion des criminels invétérés. Le supposé pouvoir d'intimidation ne prend pas en charge le cas des crimes non prémédités et ne décourage pas les passions humaines.

> La peine capitale ne saurait intimider d'abord celui qui ne sait pas qu'il va tuer, qui s'y décide en un moment et prépare son acte dans la fièvre ou l'idée fixe, ni celui qui, allant à un rendez-vous d'explication, emporte une arme pour effrayer l'infidèle ou l'adversaire et s'en sert, alors qu'il ne voulait pas, ou ne croyait pas le vouloir. Elle ne saurait en un mot intimider l'homme jeté dans le crime comme on l'est dans le malheur. Autant dire alors qu'elle est impuissante dans la majorité des cas[128].

Les dires de John Haynes [129] rapportés par Koestler lui font écho : « *Generally speaking, the persons who attend those public executions are not persons who would be likely to commit murder […] I believe, as far as moral or religious feeling is concerned, it has but little effect in deterring such persons from commiting crimes* »[130]. Au contraire, l'échafaud semble déchaîner ces passions et ces instincts primitifs.

---

[127] *RH*, p. 21 ; trad. p. 53-54 : « Selon la loi britannique, un individu âgé de moins de vingt et un ans n'est pas considéré comme majeur pour signer un contrat ou un testament, mais il est majeur pour être pendu, intestat. »

[128] *Réflexions sur la guillotine in* : *OC IV*, p. 136-137.

[129] John Haynes est un partisan de la peine de mort. Koestler se sert de cet exmple pour montrer à quel point les arguments des partisans sont contradictoires et qu'ils peuvent être utilisés contre eux.

[130] *RH*, p. 49 ; trad. p. 82-83 : « D'une manière générale, ceux qui assistent aux exécutions ne sont pas des gens capables de se rendre coupables d'un meurtre […] Je pense que, sur le plan moral aussi

> On peut déjà suivre les effets exemplaires de ces cérémonies dans l'opinion publique, les manifestations de sadisme qu'elles y réveillent, l'affreuse gloriole qu'elles suscitent chez certains criminels. Aucune noblesse autour de l'échafaud, mais le dégoût, le mépris ou la plus basse des jouissances[131].

Camus n'hésite pas à citer Koestler, prouvant de ce fait la proximité de leur pensée, du moins sur le sujet : « On peut lire dans Koestler qu'à l'époque où les voleurs à la tire étaient exécutés en Angleterre, d'autres voleurs exerçaient leurs talents dans la foule qui entourait l'échafaud où l'on pendait leur confrère »[132].

Arthur Koestler s'avère plus cru dans ses propos en parlant de « *perversion* »[133], d'« *horrors* »[134], de « *public hysteria* »[135] et en décrivant les scènes « *more degrading* »[136] : « *Mothers took their children up to the scaffold to have the hand of the corpse applied to them, for thiswas considered to have a curative effect ; chips of the gibbet were carried off as a remedy for toothache. Then the body-snatchers went into action* »[137]. Les jours de pendaison, assimilés à des jours de fêtes, révèlent les pulsions sadiques et perverses de l'être humain. « *the body of James Cook, a book-binder, was suspended thirty three feet high, his head shaved and tarred, but had to be taken down after a fortnight to stop the merrymaking of the Sunday crowds* »[138]. Les exemples abondent en ce sens ; l'exécution d'Holloway et d'Haggerty, dans des « flambées de folie collective »[139],

---

bien que sur le plan religieux, cela ne sert pas à grand-chose pour empêcher les gens de commettre des crimes. »

[131] *Réflexions sur la guillotine in* : *OC IV*, p. 141.

[132] *Ibid.,* p. 137.

[133] *RH*, p. 16.

[134] *Ibid*., p. 17.

[135] *Ibid*.

[136] *RH*, p. 18 ; trad. p. 51 : « Des mères menaient leurs enfants à l'échafaud, afin que la main du supplicié les touchât, car on considérait qu'elle avait un pouvoir spécial de guérison ; on arrachait des morceaux du gibet pour en faire des remèdes contre le mal de dents. Puis les commis des chirurgiens se disputaient le cadavre : c'était la façon la plus courante de se procurer des corps pour les disséquer. »

[137] *RH*, p. 18 ; trad. p. 51 : « Des mères menaient leurs enfants à l'échafaud, afin que la main du supplicié les touchât, car on considérait qu'elle avait un pouvoir spécial de guérison ; on arrachait des morceaux du gibet pour en faire des remèdes contre le mal de dents. Puis les commis des chirurgiens se disputaient le cadavre : c'était la façon la plus courante de se procurer des corps pour les disséquer. »

[138] *RH*, p. 14 ; trad. p. 48 : « le corps de James Cook […] fut suspendu à trente-trois pieds de haut […], mais on dut l'enlever au bout de quinze jours, les flâneurs du dimanche ayant fait du gibet un lieu de promenade et de distraction. »

[139] *RH*, p. 17 : « *collective madness* » ; trad. p. 49 : « l'hystérie de la foule ».

provoqua le délire de la foule et la mort de cent personnes. John Haynes abonde dans ce sens et témoigne : « *I think the present plan tends very materially to satisfy a morbid curiosity on the part of the public which ought not te be gratified* »[140].

Les deux auteurs affirment, en se justifiant grâce à des preuves irrévocables, que dans les pays où la peine capitale a été supprimée le taux des meurtres n'a pas augmenté et qu'il n'a pas décru dans ceux où elle était en vigueur.

> *Terror has its own law of diminishing returns ; in accentury of savage punishments, people are no more frightened by the gallows than under a milder regime they are frightened of prison. Besides, legal barbarity be gets common barbarity, "the same spirit of ferocity that guides the hand of the legislature having guided also that of the patricide and assassin"*[141].

Concernant l'exemplarité de la peine, les conservateurs optent pour le maintien de la peine de mort au nom d'un doute qui ne peut être ni confirmé ni infirmé. Leur argument est semble-t-il douteux. Ils disent que :

> rien ne prouve […] que la peine de mort soit exemplaire ; il est même certain que des milliers de meurtriers n'en ont pas été intimidés. Mais nous ne pouvons connaître ceux qu'elle a intimidés ; rien ne prouve par conséquent qu'elle ne soit pas exemplaire[142].

En conclusion, « le pouvoir d'intimidation s'adresse seulement aux timides qui ne sont pas voués au crime et fléchit devant les irréductibles qu'il s'agissait justement de réduire »[143].

De plus, l'être humain n'étant pas à l'abri de commettre une erreur, comment pourrait-on réparer une erreur judiciaire qui se soit soldée par le meurtre, appelons-le ainsi, du soi-disant coupable ?

> Une fois l'innocent mort, personne ne peut plus rien pour lui, en effet, que le réhabiliter, s'il se trouve encore quelqu'un pour le demander. On lui rend alors

[140] *RH*, p. 49 ; trad. p. 82 : « Je pense que le procédé actuel a surtout pour effet d'assouvir une curiosité morbide du public, qui ne devrait pas être satisfaite. »
[141] *RH*, p. 43 ; trad. p. 76 : « La terreur obéit à sa propre loi de déperdition de l'énergie à une époque où sont en usage des châtiments excessifs les individus ne sont pas plus effrayés par la potence que sous un régime plus humain, ils ne le sont par la prison. En outre, la barbarie légale devient la barbarie commune "le même esprit de férocité qui conduit la main du législateur conduit celle du parricide ou de l'assassin". »
[142] *Réflexions sur la guillotine in* : *OC IV*, p. 140.
[143] *Ibid*., p. 137.

> son innocence, qu'à vrai dire il n'avait jamais perdue. Mais la persécution dont il a été victime, ses affreuses souffrances, sa mort horrible, sont acquises pour toujours[144].

La décision du jury est parfois aléatoire et dépend souvent soit de l'humeur du jour soit de « l'air du temps »[145]. Camus prend l'exemple de l'Algérie, sa terre natale, où pour prouver leur bonne foi et la non distinction entre Français et Arabes, les représentants de l'Etat avaient condamné un ouvrier communiste français qui avait déposé une bombe dans une usine et qui n'avait pas eu le temps d'exploser. Camus explique que, dans d'autres circonstances, il aurait très bien pu être relaxé[146]. Une vie humaine ne devrait jamais dépendre de concours de circonstances aussi absurdes. Abbott, Deshays ou encore Lesurques en ont payé le prix. A cette justice sanguinaire, Camus oppose la sagesse grecque.

> Les Grecs étaient, après tout, plus humains avec leur cigüe. Ils laissaient à leurs condamnés une relative liberté, la possibilité de retarder ou de précipiter l'heure de leur propre mort. Ils leur donnaient à choisir entre le suicide et l'exécution. Nous, pour plus de sûreté, nous faisons justice nous-mêmes[147].

Et qui peut réellement prétendre que tel ou tel homme est irrécupérable ? « Nul d'entre nous, […] n'est autorisé à désespérer d'un seul homme. »[148]

A la peine de mort, Camus oppose un touchant hymne à la vie et à la solidarité des hommes unis contre la mort. « Ce droit de vivre qui coïncide avec la chance de réparation est le droit naturel de tout homme, même le pire »[149].

Camus s'intéresse à la psychologie et à la nature des hommes pour prouver l'inefficacité de la peine capitale. « Pour que la peine capitale soit réellement intimidante, il faudrait que la nature humaine fût différente et qu'elle fût aussi stable et sereine que la loi elle-même. Mais elle serait alors nature morte. Elle ne l'est pas »[150]. Koestler tente également d'appréhender la question de la peine de mort sous un angle psychologique et s'exprime en ces termes « *From the psychiatrist's point*

[144] *Réflexions sur la guillotine in* : *OC IV*, p. 153.
[145] *Ibid.*, p. 155.
[146] *Ibid.*
[147] *Ibid*., p.146.
[148] *Ibid*., p. 159.
[149] *Ibid*., p. 158.
[150] *Ibid*., p. 138.

of view, the horrors of the Bloody Code, the hanging of children, the saturnalia of the public executions, were symptoms of a condition known as anxiety hysteria »[151].

1.1.1.7 Le manque d'imagination

La question de la légitimité de la peine capitale semble aller de pair avec celle de l'imagination ou plus vraisemblablement du manque d'imagination. Chez les deux auteurs, l'abstraction se heurte à la réalité charnelle. « Pendant des années, je n'ai pu voir dans la peine de mort qu'un supplice insupportable à l'imagination et un désordre paresseux que ma raison condamnait »[152]. Contre ce « rite primitif », Camus préconise les travaux forcés ou la peine à perpétuité. Koestler opte pour la même peine. « *The alternative to capital punishment is imprisonment "for life". This really means imprisonment for a length of period determined by the demands of public safety and the rehabilitation of the prisoner*[153]». Aux réticents, l'auteur des *Réflexions sur la guillotine* rétorque ; « A ceux qui estiment, au contraire, que les travaux forcés sont une peine trop faible, on répondra d'abord qu'ils manquent d'imagination et ensuite que la privation de la liberté leur paraît un châtiment léger dans la seule mesure où la société contemporaine nous a appris à mépriser la liberté »[154]. Le manque d'imagination est semble-t-il un véritable fléau. Si les hommes prenaient conscience de l'atroce vérité qui se cache derrière la théorie, s'ils voyaient de leurs propres yeux « cette détroncation, cette tête vivante et déracinée, ces longs jets de sang »[155], il serait alors plus difficile pour eux de cautionner une peine aussi avilissante.

> Quand l'imagination dort, les mots se vident de leur sens : un peuple sourd enregistre distraitement la condamnation d'un homme. Mais qu'on montre la

[151] *RH*, p. 47 ; trad. p. 79 : « Du point de vue psychiatrique, les horreurs du Code sanglant, les pendaisons d'enfants, les saturnales auxquelles donnaient lieu les exécutions publiques n'étaient que les symptômes d'une maladie connue sous le nom d'anxiété hystérique. »
[152] *Réflexions sur la guillotine in* : *OC IV*, p. 130.
[153] *RH*, p. 144 ; « L'alternative à la peine capitale est l'emprisonnement "à vie". Cela signifie un emprisonnement pour une période qui sera déterminée par les exigences de la sécurité publique et de la réadaptation du prisonnier ».
[154] *Réflexions sur la guillotine in* : *OC IV*, p. 166.
[155] *Ibid*., p. 167.

> machine, qu'on fasse toucher le bois et le fer, entendre le bruit de la tête qui tombe, et l'imagination publique, soudain réveillée, répudiera en même temps le vocabulaire et le supplice[156].

Koestler développe la question du manque d'imagination au sein de son essai *The Yogi and The Commissar*, dans une partie intitulée « Pourquoi on ne croit pas aux atrocités ? » Il déplore que ce manque d'imagination non seulement permette à la mort de s'institutionnaliser, mais également que les génocides et les crimes perpétrés ne soient considérés qu'en vulgaires statistiques en non en réalité charnelle. Il incite les hommes à s'exercer à la pratique de l'imagination. « *Two minutes of this kind of exercise per day, with closed eyes, after reading the morning paper […] It might even be a substitute for going to church. For as long as there are people on the road and victims in the thicket, divided by dream barriers, this will remain a phoney civilization* »[157].

Koestler va plus loin que Camus en traitant le problème de l'abstraction sous un angle psychologique, signe avant-coureur du dernier pan de son œuvre. Il s'agirait, selon l'analyse koestlérienne, d' « un fait psychologique inhérent à notre structure mentale »[158]. Koestler explique que la distance spatiale et temporelle restreint la prise de conscience du réel. Ainsi neuf Américains sur dix prétendent que les horreurs infligées par le régime nazi ne sont que des mensonges de propagande. Quant aux soldats anglais, ils ignorent totalement la famine en Grèce, la pendaison des otages en France ou encore le massacre de Lidice[159]. « *For the common people of Britain, Gestapo and concentration camps have approximately the same degree of reality as the monster of Loch Ness* »[160].

Quand l'abstraction devient une réalité :

---

[156] *Réflexions sur la guillotine in* : *OC IV*, p. 129.

[157] *YC*, p. 99 ; trad. p. 137 : « Deux minutes par jour dans ce genre d'exercice, les yeux fermés, après avoir lu le journal […] Cela pourrait même remplacer la présence de l'église. Car tant qu'il y aura des gens sur la route et des victimes dans les taillis, séparés les uns des autres par des barrières de rêve, notre civilisation ne sera jamais qu'une fumisterie. »

[158] *YC,* p. 96 : « *It is a psychological fact, inherent in our mental frame* » ; trad. p. 133.

[159] *YC,* p. 95 : « *They don't believe in concentration camps, they don't believe in the starved children of Greece, in the shot hostages of France, in the mass graves of Poland ; they have never heard of Lidice* » ; trad. p. 131 : « Ils ne croient pas aux camps de concentration ; ils ne croient pas aux enfants qui meurent de faim en Grèce, ni à l'exécution des otages de France, ni aux charniers de Pologne. Ils n'ont jamais entendu parler de Lidice. »

[160] *YC*, p. 101 ; trad. p. 142 : « Pour l'ensemble du peuple anglais, la Gestapo et les camps de concentration ont approximativement le même degré de réalité que le serpent de mer. »

> En Espagne c'était assez simple. Il y avait ce qui se déroulait derrière le front, côté des républicains, vous savez…les liquidations…ça c'était une chose. Mais une autre chose était qu'en tant que membre du Parti, on parlait de la liquidation nécessaire. On disait : il faut liquider ce type. C'était une abstraction. Oui la liquidation était pour moi une abstraction…Quelqu'un disparaît parce qu'il est plus utile qu'il disparaisse. Seulement voilà qu'en Espagne *j'avais vu*. Vu dans la prison de Séville, et entendu. Les cris, secorro, secorro, les appels à la mère ; madre, madre… et j'ai entendu les pelotons. Le mot liquidation est devenu une réalité[161].

Pour justement demeurer un homme ancré dans le réel, Camus prit officiellement et à maintes reprises, le parti des condamnés à mort[162]. Le cas de Robert Brasillach est resté dans les annales. Marcel Aymé sollicite sa signature. A l'époque Marcel Aymé est largement controversé. On lui reproche son franc-parler et ses œuvres qui décrivent crûment la réalité pathétique de l'épuration faite de dénonciations et règlements de compte. Marcel Aymé dénonce notamment dans *Uranus* et *Le Chemin des écoliers* les agissements mesquins de ceux qui veulent se venger de leurs ennemis de guerre et les placent sur le même pied que les collaborateurs. Il assoit sa réputation de provocateur en prenant le parti de Brasillach, collaborateur et chef d'un journal collaborationniste et antisémite, *Je suis partout*, poursuivi et condamné pour intelligence avec l'ennemi. Camus répond :

> Vous m'avez fait passer une mauvaise nuit. Pour finir j'ai envoyé aujourd'hui même la signature que vous m'aviez demandée. […] J'ai toujours eu horreur de la condamnation à mort, et j'ai jugé qu'en tant qu'individu du moins je ne pouvais y participer, même par abstention. […] C'est tout et c'est un scrupule dont je suppose qu'il ferait bien rire les amis de Brasillach. Et quant à celui-ci, s'il est gracié, si l'amnistie vient le libérer comme il se doit dans un an ou deux, je voudrais qu'en ce qui me concerne ma lettre puisse lui dire ceci : ce n'est pas pour lui que je joins ma signature aux vôtre, ce n'est pour l'écrivain que je tiens pour rien, ni pour l'individu que je méprise de toutes mes forces[163].

Sa réponse parle d'elle-même, Camus a accompli son devoir d'homme. A travers ces quelques phrases, Camus exprime une idée qu'il développera davantage

[161] Propos d'Arthur Koestler rapportés par Pierre Debray-Ritzen lors d'un entretien en 1969 *in* : *Arthur Koestler.Un croisé sans croix*, Paris, Ed. de L'Herne, 1987, p. 105.
[162] Olivier Todd, *Albert Camus, Une vie*, *op. cit.*, p. 515.
[163] *Ibid*., p. 513-514.

dans ses *Lettres à un ami allemand*, à savoir le droit d'être considéré comme un homme même pour ceux qui bafouent la dignité humaine.

Pour des raisons communes, Camus et Koestler ont donc livré le même combat abolitionniste[164]. Leurs arguments se font écho et l'on ressent chez chacun des deux auteurs cet intérêt incommensurable pour l'homme. Camus s'adressant à Koestler : « Ce que nous avons de commun, vous et moi, c'est que les individus comptent d'abord pour nous, nous préférons le concret à l'abstrait, les gens aux doctrines, nous mettons l'amitié plus haut que la politique »[165]. En vue de cet intérêt, une réflexion s'établit sur la condition humaine. Une réflexion qui s'oriente en partie sur la condition mortelle de l'homme. Aussi le motif de la mort plane-t-il au-dessus de l'œuvre des deux écrivains.

[164] Si Koestler a la chance de voir son combat abolitionniste porter ses fruits –la peine de mort est définitivement abolie en Angleterre en 1970- Camus décède avant d'avoir la satisfaction d'être témoin de la suppression de cette peine en France en 1981.
[165] Albert Camus cité par Herbert R. Lottman *in* : *Albert Camus*, traduit de l'américain par Marianne Véron, Paris, Editions du Seuil, 1978, p. 414.

1.1.2. Homicide[166] et suicide

« Qui apprendrait aux hommes à mourir, leur apprendrait à vivre. »[167]

La source stoïcienne de Montaigne assure le glissement de la mort en tant que peine judiciaire à la mort métaphysique. Camus et Koestler portent un intérêt particulier au thème de la mort. Sous différents aspects, ils posent la question du meurtre et du suicide. S'intéressant à la mort des innocents, ils attestent le caractère inestimable de la vie humaine et déplorent tous les moyens susceptibles de porter atteinte à l'existence ou à sa dignité.

1.1.2.1 La mort entre crainte et prise de conscience

Dès ses premiers écrits, Camus s'intéresse de près à la mort. Elle est pour lui « une porte fermée »[168] sur la vie. Considérant la mort comme le scandale suprême de la condition humaine, « la privation de la vie est certainement la peine suprême »[169], il déplore que « les hommes meurent malgré eux »[170]. Mais, si la mort est certes révoltante, dans toute sa lucidité, l'homme doit, cependant, garder à l'esprit qu'elle est inéluctable. « Il n'y pas de vérité humaine s'il n'y pas enfin acceptation de la mort sans espoir. C'est l'acceptation de la limite, sans résignation aveugle, dans une tension de tout l'être qui coïncide avec l'équilibre »[171]. Il faut surmonter la crainte de la mort pour « pouvoir mourir en face sans amertume »[172]. Koestler, lui, se représente la mort de manière assez originale et particulière : « Longtemps avant de faire la connaissance de l'Espagne, j'imaginais la mort

[166] Le terme « homicide » est à comprendre dans son sens étymologique. Ce mot est formé à partir des mots latins « homo » et « caedere » qui signifient respectivement « homme « et « tuer ».
[167] Montaigne, *Essais*, traduction en français moderne par A. Lanly (à partir de l'exemplaire de Bordeaux), Paris, coll. Quarto, Gallimard, 2009.
[168] « Il ne me plaît pas de croire que la mort ouvre sur une autre vie. Elle est pour moi une porte fermée. » « Le vent à Djémila », *Noces in* : *OC. I*, p. 113.
[169] *Réflexions sur la guillotine in* : *OC IV*, p. 137.
[170] « Le vent à Djémila », *Noces in* : *OC. I*, p. 115.
[171] « Cahier VII » *in* : *OC IV*, p. 1111.
[172] « Cahier IV » *in* : *OC II*, p. 1018.

comme un Espagnol. Un de ces nobles *señors* peints par Velasquez, portant une culotte de soie noire, une fraise à l'espagnole et un regard froid, d'une indifférence polie »[173]. L'acte de mourir est, pour lui, plus redoutable que la mort[174]. Il se rassure pourtant en disant qu'on ne peut vraiment vivre sa mort : « La conscience s'assure que son total anéantissement ne sera jamais vécu. Elle ne découvre pas le secret de son existence et de sa ruine »[175]. Koestler affirme, pareillement à Camus, que vaincre la peur de mourir peut affranchir les hommes et leur conférer une certaine liberté. Dans une prison de Séville, en Espagne, condamné à mort, il partage le sort des autres condamnés et raconte :

> La plupart d'entre nous ne redoutaient pas la mort, mais seulement de mourir ; et il y avait des moments où nous dominions même cette peur-là. Alors nous étions *libres* —hommes sans ombres, rayés des rangs des mortels ; ce fut l'expérience de liberté la plus complète qui puisse être donnée à un homme[176].

Arthur Koestler dénonce le caractère banal de la mort au sein du Parti communiste. Dans *Le Zéro et L'Infini*, le lecteur y est confronté :

> Il savait vaguement que les exécutions avaient lieu la nuit dans les caves, et que le délinquant était tué d'une balle dans la nuque mais il ne connaissait pas les détails. Dans le Parti, la mort n'était pas un mystère, elle n'avait rien de romantique. C'était une conséquence logique, un facteur avec lequel on comptait et qui revêtait un caractère plutôt abstrait. D'ailleurs, on parlait rarement de la mort, et l'on employait presque jamais le mot d' "exécution" ; l'expression habituelle était "liquidation physique". Ces mots n'évoquaient qu'une seule idée concrète : la cessation de toute activité politique. L'acte de mourir n'était en soi qu'un détail technique, sans aucune prétention à intéresser qui que ce soit : la mort en tant que facteur dans une équation logique avait perdu toute caractéristique corporelle intime.[177]

Comme Camus, Koestler fait de la chair un concept constitutif de sa pensée. La chair témoigne fidèlement de ce qui l'opprime ou la glorifie et donc ne se trompe ni ne trompe. Son goût du concret, du palpable, lui interdit de cautionner toute

[173] Arthur Koestler, *Dialogue avec la mort in : Arthur Koestler Œuvres Autobiographiques*, Phil Casoar (Dir.), *op. cit*., p. 940.
[174] « Je n'ai jamais eu peur de la mort, mais seulement peur de mourir. », *Ibid*., p. 945.
[175] *Ibid.,* p. 877.
[176] *Ibid*., p. 938.
[177] Arthur Koestler, *Le Zéro et L'Infini*, traduit de l'anglais par Jérôme Jennaton, Paris, Calmann-Lévy, 1945, p. 130.

politique qui ferait de l'homme « une unité abstraite »[178] et de la mort de l'homme une abstraction. « Si la mort devient abstraite, c'est que la vie l'est aussi. »[179] Opposer la chair à l'abstraction revient à opposer la vérité au mensonge.

La certitude de la mort, chez Camus, se renforce à travers l'expérience de sa maladie. Elle « lui donne en même temps […] un désir désespéré de vivre et façonne sa sensibilité »[180]. Dans la biographie qu'il consacre à Camus, Olivier Todd explique comment Camus est devenu « un homme de la sensation »[181] :

> 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 […] Gide appelle cela un « rendez-vous de sensations ». […] Il devient « poreux » aux sensations[182].

De là vient sans doute le lyrisme camusien. A dix-sept ans, on lui diagnostique « une tuberculose pulmonaire ulcéro-caséeuse droite grave avec cavernes, sans adhérences pleurales »[183]. En convalescence à l'hôpital, il prend conscience de l'éventualité de sa mort et considère sa maladie comme un remède contre la mort, une sorte d'apprentissage. La conscience de la mort doit, en effet, être le *leitmotiv* de l'appréciation de la vie et du présent.

1.1.2.2 Omniprésence et significativité de la mort dans *La Peste*

L'œuvre romanesque de Camus illustre l'omniprésence de la mort. Cette omniprésence ne relève pas du goût du morbide, mais sert à libérer les hommes de l'emprise d'un destin absurde. Notre intérêt se portera davantage sur la chronique de *La Peste*, œuvre dans laquelle le motif de la mort se déploie largement. A propos

[178] Pierre Debray-Ritzen, *Arthur Koestler. Un Croisé sans Croix*, *op. cit*., p. 135.
[179] Allocution prononcée à Pleyel, en novembre 1948, à un meeting international d'écrivains, et publiée par La Gauche, le 20 décembre 1948, « Le témoin de la liberté », *Actuelles I in* : *OC II*, p. 490.
[180] Arnaud Corbic, *Camus. L'absurde, la révolte, l'amour*, *op. cit*., p. 11.
[181] Propos de Marc-Henri Arfeux lors d'un entretien avec Raphaël Enthoven, *L'absurde*, Raphaël Enthoven (Dir.), Les Nouveaux Chemins de la connaissance, Fayard, 2010, p. 31.
[182] Olivier Todd, *Albert Camus. Une vie*, *op. cit*., p. 60
[183] *Ibid.,* p. 61.

de *La Peste*, Koestler écrit à Camus : « *I have re-read parts of La Peste ; it improves with second readingand that is a good criterium. It really is a grand book* »[184].

Le fléau de la peste s'abat sur la ville d'Oran. Le 16 avril, Rieux bute sur un rat mort. C'est le premier signe de l'apparition de l'épidémie. Le lendemain, trois autres rats morts sont découverts. A partir du 18 avril, on les compte par dizaine. Ainsi commence la description de l'affreux spectacle qu'offre la mort :

> Les rats commencèrent à sortir pour mourir en groupes […] ils montaient en longues files titubantes […] La nuit […] on entendait distinctement leurs petits cris d'agonie. Le matin […] on les trouvait étalés à même le ruisseau, une petite fleur de sang sur le museau […] les uns gonflés et putrides, les autres raidis et les moustaches encore dressées[185].

Le phénomène prend de l'ampleur et ce sont les hommes qui, bientôt, en pâtissent. « Fièvre…bouche fuligineuse…yeux globuleux…douleur…ganglions… bubons » et puis la mort. Les ravages de la peste vont crescendo et les tableaux dressés de ces ravages se veulent plus poignants. Ce qui est remarquable dans l'œuvre camusienne, c'est « la présence physique de la mort »[186], l'exposé de la chair souffrante, de corps anéantis.

> Il fallait ouvrir les abcès, c'était évident. Deux coups de bistouri en croix et les ganglions déversaient une purée mêlée de sang. Les malades saignaient, écartelés. Mais des taches apparaissaient au ventre et aux jambes un ganglion cessait de suppurer, puis se regonflait. La plupart du temps, le malade mourait, dans une odeur épouvantable[187].

Dans son article intitulé « Albert Camus ou les difficultés du langage », Roger Quilliot observe que « cette retenue, cette volonté de s'en tenir aux mots propres, au langage clinique, à la technique même de la souffrance devenait ainsi la seule façon de suggérer l'énormité de la souffrance »[188]. Le nombre de morts croît

---

[184] Lettre d'Arthur Koestler à Albert Camus datée du 24 août 1947. Correspondance Albert Camus/Arthur Koestler conservée à la bibliothèque Méjanes.
[185] *La Peste in* : *OC II*, p. 44.
[186] Anne-Marie Amiot, « Interférences Dada/Camus » *in : Albert Camus. Les Extrêmes et l'Equilibre* : Actes du colloque de Keele, 25-27 mars1993, David H. Walker (Dir.), Amsterdam-Atlanta, Ed. Rodopi BV, 1994, p. 56.
[187] *La Peste in* : *OC II*, p. 57.
[188] Roger Quilliot, « Albert Camus ou les difficultés du langage » in *Albert Camus. Langue et langage*, Brian Fitch Thomas (dir.), Paris, Revue des Lettres Modernes, 1969, p. 95.

de jour en jour. On dénombre, dans *La Peste*, cent quarante-six occurrences du mot « mort » sous ses différentes formes substantives et adjectivales (mort(s), mortel(le), mortalité, mortuaire). Cette présence charnelle de la mort est, au même titre, présente dans les romans de Koestler et se traduit par les diverses cicatrices, symboles gravés sur les corps des personnages.

Dans *La Peste*, les morts sont significatives et semblent prendre une valeur didactique.

> C'est à peine si on remarqua qu'Orphée introduisait, dans son air du deuxième acte, des tremblements qui n'y figuraient pas […]. Certains gestes saccadés qui lui échappèrent apparurent aux plus avisés comme un effet de stylisation qui ajoutait encore à l'interprétation du chanteur. Il fallut le grand duo d'Orphée et d'Eurydice au troisième acte (c'était le moment où Eurydice échappait à son amant) pour qu'une certaine surprise courût dans la salle. Et comme si le chanteur n'avait attendu que ce mouvement du public, ou, plus certainement encore, comme si la rumeur venue du parterre l'avait confirmé dans ce qu'il ressentait, il choisit ce moment pour avancer vers la rampe d'une façon grotesque, bras et jambes écartés […] pour s'écrouler au milieu des bergeries du décor[189].

Quand l'acteur qui joue le rôle d'Orphée succombe à la peste sur scène en pleine représentation, le caractère dévastateur de la maladie est mis en exergue : elle ne se contente pas de tuer des hommes, elle s'attaque également aux mythes. Orphée et Eurydice sont séparés à jamais. Néanmoins l'art survit au mal. Même mort, Orphée continue à chanter[190] et, grâce à l'écriture, Joseph Grand[191] parvient à vaincre la maladie.

La mort atteint son paroxysme d'absurdité dans la longue agonie de Tarrou. Elle est « en même temps une dénonciation du scandale de la souffrance et de la mort, de l'injustice du sort et de l'absurdité du monde »[192]. Cette agonie est décrite et assimilée, dans l'œuvre, à une tempête redoutable : « L'orage qui secouait ce corps de soubresauts convulsifs l'illuminait d'éclairs de plus en plus rares et Tarrou dérivait lentement au fond de cette tempête »[193] ; « Cette forme humaine qui lui [Rieux] avait été si proche, percée maintenant de coups d'épieu, brûlée par un mal

[189] *La Peste* in : *OC II*, p. 171.
[190] D'après le mythe d'Orphée.
[191] Personnage de *La Peste.*
[192] Bernard Alluin, « Tarrou » in *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 871.
[193] *La Peste in* : *OC II*, p. 234.

surhumain, tordue par tous les vents haineux du ciel, s'immergeait à ses yeux dans les eaux de la peste »[194]. Rieux ne pouvait rien contre ce « naufrage ». Il restait sur le « rivage », « les mains vides et le cœur tordu, sans armes et sans recours »[195], dévasté et impuissant face à la perte de cet être si généreux et si cher qui, auprès de lui, avait lutté contre ce mal et qui maintenant y succombait. Face à la mort, Rieux refuse aussi bien le découragement que la résignation. Il continue à « faire son métier » avec générosité et dignité. Tarrou meurt sans que sa recherche de sainteté laïque n'aboutisse. En cherchant l'innocence, Tarrou s'éloigne de la société des hommes. « Les personnages qui ont des idées toutes faites ne peuvent pas affronter la véritable complexité humaine »[196]. Voilà probablement pourquoi Camus fait mourir Tarrou, Paneloux et Cottard. De l'homme absurde à l'homme révolté, le héros camusien affronte la mort avec sérénité, l'un avec un sentiment de détachement et l'autre avec courage et honneur. Dans *Arthur Koestler. De la désillusion tragique au rêve d'une nouvelle synthèse*, Roland Quilliot établit un parallèle intéressant entre le héros camusien, Meursault et le héros koestlérien, Spartacus :

> Le héros kostlérien ressemble devant la mort à Meursault s'ouvrant dans la sérénité, à la fin de *L'Etranger*, à la « tendre indifférence du monde » : le silence des choses naturelles lui paraît brusquement plein de sens, et conscient de la relativité d'une aventure humaine toujours vouée à l'échec, il éprouve devant l'existence même du monde un sentiment de profond apaisement[197].

En effet, à la fin du roman historique de Spartacus, le personnage éponyme laisse échapper ces mots dans un dernier souffle : « N'est-ce que cela ? »[198]

1.1.2.3 La mort de l'enfant et de l'innocent

[194] *La Peste in* : *OC II*, p. 234
[195] *Ibid*.
[196] Pol Gaillard, *La Peste. Camus*, Profil d'une œuvre, Hatier, 1973, p. 51.
[197] Roland Quilliot, *Arthur Koestler. De la désillusion tragique au rêve d'une nouvelle synthèse*, *op. cit*., p. 83.
[198] Arthur Koestler, *Spartacus*, traduit de l'anglais par Albert Lehman, Paris, Calmann-Lévy, 1974, p. 297.

La mort est toujours scandaleuse, mais elle l'est particulièrement quand elle atteint l'innocent et l'enfant. Dans *La Peste*, le fils du juge Othon est touché par la maladie et n'y survivra pas :

> Le petit corps se laissait dévorer par l'infection, sans une réaction. De tous petits bubons, douloureux, mais à peine formés, bloquaient les articulations de ses membres grêles. Il était vaincu d'avance. […] L'enfant, sorti de sa torpeur, se tournait convulsivement dans les draps. […] Sans mot dire, Rieux […] montra l'enfant qui, les yeux fermés dans une face décomposée, les dents serrées à la limite de ses forces, le corps immobile, tournait et retournait sa tête de droite à gauche, sur le traversin sans draps. […] l'enfant se recroquevilla, recula au fond du lit dans l'épouvante de la flamme qui le brûlait et agita follement la tête, en rejetant sa couverture. De grosses larmes, jaillissant sous les paupières enflammées, se mirent à couler sur son visage plombé, et, au bout de la crise, épuisé, crispant ses jambes osseuses et ses bras dont la chair avait fondu en quarante-huit heures, l'enfant prit dans le lit dévasté une pose de crucifié grotesque. […] Autour de lui, les plaintes reprenaient, mais sourdement, et comme un écho lointain de cette lutte qui venait de s'achever. Car elle s'était achevée. […]. La bouche ouverte, mais muette, l'enfant reposait au creux des couvertures en désordre, rapetissé tout d'un coup, avec des restes de larmes sur son visage[199].

Les adjectifs « petits » et « rapetissé » traduisent l'impuissance de cet innocent face au désastre qui s'abat sur lui et le dépasse. Yosei Matsumoto remarque que Camus utilise le terme « enfant » vingt-cinq fois dans la séquence. Il élève le petit Othon au rang de « symbole de l'enfant innocent dont la souffrance est un scandale »[200]. Cet acharnement confronté au silence du Ciel fonde l'antithéisme de Camus. Herbert R. Lottman rapporte :

> Un jour, en redescendant de Bouaréah, ils [Camus et Fouchet] furent témoins d'un accident. Un enfant musulman avait été heurté par un bus et semblait dans le coma. Ils contemplèrent la foule compacte et écoutèrent les lamentations en langue arabe aussi longtemps qu'ils purent les supporter. En s'éloignant, Camus se tourna vers le paysage de mer et d'azur. Dressant un doigt vers le ciel, il déclara : « Tu vois, il se tait. » Fouchet est convaincu que Camus n'opposait aucune objection fondamentale à la religion, mais qu'il trouvait intolérable la situation de l'homme face à la souffrance et à la mort, seul face au silence du ciel[201].

[199] *La Peste in* : *OC II*, p. 180-181-182-183.
[200] Yosei Matsumoto, « Enfant » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 247.
[201] Herbet R. Lottman, *Albert Camus*, *op. cit*., p. 64.

Dans *La* Peste, le père Paneloux qui contribue à la lutte contre l'épidémie pose « le problème de la compatibilité entre l'existence de Dieu et celle de la souffrance »[202]. Il incite la communauté à aimer et à accepter ce qu'ils ne peuvent comprendre et ce qui les dépasse. Il explique que la souffrance mène à Dieu et au Salut. Son premier sermon est un réquisitoire contre ses semblables qu'il tient pour responsables de ce mal qu'il considère comme une punition divine. Cependant, à la mort du fils du juge Othon, sa foi est ébranlée. Confronté à la réalité de la souffrance charnelle et, surtout, à la souffrance de l'innocent, Paneloux s'adoucit expliquant que certaines choses ne peuvent s'expliquer au regard de Dieu. Mais, malgré ses doutes, il continue à revendiquer qu' « il faut tout croire ou tout nier »[203]. Dans une première version de *La Peste*, Camus écrit :

> Les spectacles de la mort ne lui avaient pas manqué. Et bien qu'en principe, il fût protégé par le vaccin, le souci de sa propre mort non plus ne lui était pas resté étranger. Mais il lui semblait bien que jusqu'ici il avait contemplé l'une et les autres avec calme. Certes il ne pouvait pas dire que rien en lui n'en eut été changé. Mais de ce trouble et de ce vertige passager qui le prenaient parfois devant ces lits à l'odeur d'agonie il avait tiré seulement quelques exigences supplémentaires envers lui-même et plus d'indulgence peut-être envers les autres. En somme un progrès. Même devant l'enfant sa réaction première était de soumission devant ce qu'il ne comprenait pas. Mais en même temps tout le long de ce cortège de plaies et de cadavres, une image plus effrayante de sa foi se formait en lui. Et c'était elle sans doute qu'il contemplait dans l'enfant mort[204].

Dans la version finale[205], on remarque que Camus donne plus de consistance au personnage de Paneloux et appuie davantage sur le doute qui s'installe dans l'esprit du prêtre. « Une tension croissante se lisait sur son visage. »[206] Atteint lui-même d'une maladie dont les symptômes s'apparentent à ceux de la peste, son cas

---

[202] Elisabeth Le Corre, « Paneloux » in *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 642.
[203] *La Peste in* : *OC II*, p. 189.
[204] Cité par Marie-Thérèse Blondeau dans *Albert Camus 22. Camus et l'Histoire*, textes réunis et présentés par Raymond Gay-Crosier et Philippe Vanney, Caen, Lettres Modernes, Minard, 2009, p. 51 ; « Notes etvariantes sur *La Peste* » *in* : *OC II*, p. 1191.
[205] « Les spectacles de la mort ne lui avaient pas manqué. Et bien qu'en principe, il fût protégé par le sérum, le souci de sa propre mort non plus ne lui était pas resté étranger. Apparemment, il avait toujours gardé son calme. Mais à partir de ce jour où il avait longtemps regardé un enfant mourir, il parut changé. Une tension croissante se lisait sur son visage. Et le jour où il dit à Rieux, en souriant, qu'il préparait en ce moment un court traité sur le sujet : "Un prêtre peut-il consulter un médecin ? ", le docteur eut l'impression qu'il s'agissait de quelque chose de plus sérieux que ne semblait le dire Paneloux. », *Ibid.*, p. 185-186.
[206] *Ibid*., p. 186.

étant classé douteux, il refuse violemment de faire appel à un médecin, « Un prêtre peut-il consulter un médecin ? »[207] peut-être par solidarité et compassion envers ceux qui souffrent. Il s'abandonne tardivement aux traitements qu'on lui administre et meurt d'une « contradiction insoluble »[208] exprimée à travers l'interrogation précédente, déchiré entre sa foi et son amour des hommes, en tenant dans ses mains un crucifix.

Si la mort des enfants renvoie à l'arbitraire divin, le meurtre des enfants renvoie à l'arbitraire humain[209]. Albert Camus a exprimé, à plusieurs reprises, cette intolérance envers tout ce qui peut causer le malheur des enfants.

Kaliayev, personnage des *Justes*, membre d'une organisation révolutionnaire russe, avait pour mission de jeter une bombe sur la calèche du Grand-duc. Au moment d'exécuter l'ordre, il s'était aperçu que le duc était accompagné de son épouse ainsi que de deux enfants : sa nièce et son neveu. Kaliayev, incapable de soutenir le « regard grave que [les enfants] ont parfois »[210], s'interdit de lancer la bombe, refusant ainsi de porter atteinte à la vie des enfants. Stepan, figure du révolutionnaire sans scrupules, l'homme du ressentiment, qui assujettit les moyens à la fin, reproche à Kaliayev : « L'Organisation t'avait commandé de tuer le grand-duc »[211]. Kaliayev se défend : « C'est vrai. Mais elle ne m'avait pas ordonné d'assassiner des enfants »[212]. Kaliayev finira par assassiner le duc, tuant à ses yeux le despotisme et non l'homme, et il lui faudra payer cet acte de sa vie. « Une vie est alors payée par une autre vie »[213]. Arrêté et condamné à la pendaison, il affronte la mort sereinement, prenant conscience que si, parfois le meurtre, dans un contexte bien déterminé, est une nécessité, il demeure une exception désespérée. Dans la même optique, Camus fait l'éloge des Résistants français de la Seconde Guerre Mondiale, qui prirent un long détour et s'accordèrent un temps de réflexion pour trouver un juste équilibre entre le mépris de l'injustice

---

[207] *La Peste* » *in* : *OC II*, p. 186.
[208] Jacques Chabot, *Albert Camus « La pensée de midi »*, Aix-en-Provence, Coll. Du Centre des Ecrivains du Sud, Edisud, 2002, p. 150.
[209] « Il y a la mort des enfants qui signifie l'arbitraire divin, mais il y a le meurtre des enfants qui signifie l'arbitraire humain. », *Actuelles I in* : *OC II*, p. 476.
[210] *Les Justes in* : *OC III*, p. 18.
[211] *Ibid.,* p. 19.
[212] *Ibid*., p. 20.
[213] *L'Homme révolté in* : *OC III,* p. 206.

et l'amour des hommes. « C'est le détour que le scrupule de vérité fait faire à l'intelligence, le scrupule d'amitié au cœur. C'est le détour qui a sauvegardé la justice, mis la vérité du côté de ceux qui s'interrogeaient »[214]. Ils ne consentirent à tuer qu'en en payant le prix, celui du noble sacrifice de leur propre vie.

> 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. Faut-il donc que leurs raisons aient été immenses pour qu'ils abattent soudain leurs poings sur les fusils et tirent sans arrêt, dans la nuit, sur ces soldats qui ont cru pendant deux ans que la guerre était facile[215].

Selon l'éthique camusienne, les enfants constituent une limite à ne pas franchir même lorsque la violence représente le dernier recours au sein d'une révolution. Camus s'intéresse de près à cette violence qui peut atteindre l'innocent. Ainsi dans *Caligula*, il est question de meurtres tyranniques perpétrés par un empereur devenu incontrôlable après la mort de sa sœur Drusilla avec laquelle il entretenait des relations incestueuses. « Dès lors, obsédé d'impossible, empoisonné de mépris et d'horreur, il tente d'exercer, par le meurtre et la perversion systématique de toutes les valeurs, une liberté dont il découvrira pour finir qu'elle n'est pas la bonne »[216]. Cette liberté n'est pas la bonne parce qu'elle n'est pas cantonnée dans des limites « […] ma liberté n'a plus de frontières »[217]. Il fait une démonstration de l'exercice du pouvoir et expérimente l'absurde. Les meurtres qu'il perpétue prennent une dimension didactique. Tuant arbitrairement ses sujets, il les exhorte à la révolte et leur fait prendre ainsi conscience de leur liberté. « Réjouissez-vous, [dit-il], il vous est enfin venu un empereur pour vous enseigner la liberté »[218]. Caligula fait figure de « tyran intelligent »[219] qui reconnaît sa culpabilité et « consent à mourir, ce qui lui confère une sorte de grandeur que la plupart des autres tyrans n'ont jamais connue »[220]. En effet, tous les tyrans n'ont pas la prétention d'être intelligents. Camus déplore les « sept millions de juifs

[214] *Lettres à un ami allemand in* : *OC II*, p. 11.
[215] « Le sang de la liberté », « La libération de Paris » *in : Actuelles I in : OC II*, p. 379.
[216] Préface à l'édition américaine de « *Caligula and Three other plays* » *in* : *OC I*, p. 447.
[217] *Caligula in* : *OC I*, p. 336.
[218] *Ibid*., p. 337.
[219] Jeanyves Guérin, « Caligula » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 110
[220] Commentaire d'Albert Camus rapporté par Roger Grenier, *Albert Camus, Soleil et Ombre, une biographie intellectuelle*, Paris, Gallimard, 1987.

assassinés, [les] sept millions d'européens déportés ou tués »[221] dans une critique virulente des régimes totalitaires du XX^e^ siècle et de leurs idéologies abjectes. Il dénonce le crime organisé et institutionnalisé.

> Nous sommes au temps de la préméditation et du crime parfait. Nos criminels ne sont plus ces enfants désarmés qui invoquaient l'excuse de l'amour. Ils sont adultes au contraire, et leur alibi est irréfutable : c'est la philosophie qui peut servir à tout, même à changer les meurtriers en juges[222].

Notamment les juges qui proclament la peine de mort, lesquels sont désignés par le terme « oracles » par Koestler et auxquels nous avons fait référence dans une première partie.

Quand Camus dépeint la mort, il le fait en termes charnels pour rester à la mesure de l'homme. Il ne croit nullement en la vie éternelle et invite les hommes à constater l'évidence de cette finalité sans s'y résigner. En résumé,

> il refuse absolument de diviniser la Mort, que ce soit sous le nom de Dieu ou celui de Raison. Et, du même coup, il laïcise le vieux mythe du fléau en désacralisant sa démesure pour, au contraire, honorer la mesure humaine […] fût-ce pour donner un sens supérieur à la misère humaine. […] la mort n'est pas un châtiment juste, elle est un fait accompli, sans raison, que l'homme doit seulement constater comme un fait sans jamais la reconnaître. Un constat d'évidence n'est pas une reconnaissance[223].

Dans l'œuvre koestlérienne, la présence de la mort n'est pas non plus anodine. Elle soulève systématiquement des interrogations. Dans *Arrival and Departure*, la mort accidentelle de son petit frère provoque un traumatisme profond chez Peter et fonde son sentiment de culpabilité qui sera à l'origine de ses engagements politiques. Son destin aurait-il été différent si son frère avait survécu ? Dans *The Age of Longing*, la tentative d'assassinat de Heydie sur la personne de Fédia Nikitine pose la question de savoir si l'amour peut résister à la violence, à l'injustice, au totalitarisme, à la révolution au sein d'un monde absurde et injuste. Dans la même œuvre romanesque, Julien Delattre affirme qu'accepter la mort

[221] *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 220.
[222] *Ibid.,* p. 63.
[223] Jacques Chabot, *Albert Camus « La pensée de midi* », *op. cit*., p. 140.

comme finalité revient à renoncer à Dieu et à l'Univers, quand, pour Camus, il suffit de dire « non » à Dieu et « oui » au monde.

1.1.2.4 Le suicide et la folie autodestructrice de l'homme

Le problème du suicide retint particulièrement l'attention de Camus. « Il envisageait un roman au sujet d'un homme qui fixe un an à l'avance la date de son suicide, et de la supériorité que lui confère son indifférence progressive à l'idée de mourir »[224]. Ce projet ne vit jamais le jour, cependant *Le Mythe de Sisyphe* constitue une importante réflexion sur ce thème. « 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 »[225]. Camus ouvre le débat. Si « le suicide est un acte individuel, qui se réfère d'abord à une désorientation, à une perte de repères dans le monde »[226], il s'agit de savoir s'il peut être une solution au non-sens de l'existence.

Dans son essai, Camus tente d'exposer les raisons qui peuvent pousser au suicide.

> Il y a beaucoup de causes à un suicide et d'une façon générale les plus apparentes n'ont pas été les plus efficaces. On se suicide rarement (l'hypothèse cependant n'est pas exclue) par réflexion. Ce qui déclenche la crise est presque toujours incontrôlable. Les journaux parlent souvent de « chagrins intimes » ou de « maladie incurable ». Ces explications sont valables. Mais il faudrait savoir si le jour même un ami du désespéré ne lui a pas parlé sur un ton indifférent. Celui-là est le coupable. Car cela peut suffire à précipiter toutes les rancœurs et toutes les lassitudes encore en suspension[227].

Cependant, Marthe, dans *La Mort Heureuse*, affirme qu' « il faut plus de courage pour vivre que pour se tuer »[228]. Se tuer « c'est avouer qu'on est dépassé par la vie ou qu'on ne la comprend pas »[229]. Néanmoins, à certains moments de sa vie, l'idée du suicide aura traversé l'esprit de Camus. « A deux reprises, idée de

[224] Herbert R. Lottman, *Albert Camus*, *op. cit*., p. 321.
[225] *Le Mythe de Sisyphe in : OC I*, p. 221.
[226] Propos de Marc-Henri Arfeux lors d'un entretien avec Raphaël Enthoven, *L'absurde*, Raphaël Enthoven (Dir.), *op. cit*., p. 10-11.
[227] *Le Mythe de Sisyphe in* : *OC I*, p. 222.
[228] *La Mort Heureuse in* : *OC I*, p. 1136.
[229] *Le Mythe de Sisyphe in* : *OC I*, p. 223.

suicide »[230]. Terrassé par la maladie et « en pleine débâcle psychologique », le désir de mourir lui apparaît clairement. Mais « après deux mois de traitement à la streptomycine et trois de séjour à Cabris [revigoré par la beauté des paysages], sa « consternante » santé reprend le dessus. Il ne songe plus au suicide »[231]. Son désir de vivre l'emporte sur son affliction et il retrouve cette envie « de mordre [la vie] à pleine chair »[232].

L'idée du suicide aura balisé l'existence d'Arthur Koestler. Ses biographes dénombrent pas moins de quatre tentatives de suicide dont une cinquième qui lui sera fatale. La première tentative eut lieu à Paris en 1935 : son premier roman *Les Aventures d'Exil du Camarade Cui-Cui et de ses amis*, soumis à la cellule des écrivains communistes allemands en exil, « fut condamné par le Parti comme reflétant des tendances individualistes bourgeoises »[233]. Blessé et découragé, l'écrivain s'enferme dans sa chambre et ouvre le gaz. *Le deuxième livre Brun*, « Dimitrov contre Goering », lui sauve la vie[234]. En 1937, Arthur Koestler est arrêté en Espagne et emmené au commissariat de Malaga. Dans les toilettes, il se munit de la seringue et des comprimés de morphine que son ami, Sir Peter lui avait remis et commence à remplir la seringue dans une flaque d'eau, mais dégoûté par ce spectacle, il renonce. A Bayonne, engagé dans la légion étrangère, après l'emprisonnement au camp du Vernet, la libération, la traque, les arrestations et les fuites, Koestler, éreinté, avale « un mauvais cyanure de potassium »[235] que Véra, l'épouse d'un écrivain allemand lui avait fourni. Le poison le fait seulement vomir. En septembre 1940, à Lisbonne, son visa pour l'Angleterre ne lui est pas délivré et il apprend la mort de son ami Walter Benjamin :

---

[230] Journaux de voyage d'Albert Camus, repris par Olivier Todd *in* : *Albert Camus. Une Vie*, *op .cit*., p. 689.
[231] Olivier Todd, *Albert Camus. Une Vie*, *op. cit*., p. 704.
[232] Lettre à Jean de Maisonseul, cité par Roger Grenier *in* : *Albert Camus, Soleil et Ombre, une biographie intellectuelle*, *op. cit*., p. 65.
[233] Pierre Debray-Ritzen, *Arthur Koestler. Un Croisé sans Croix*, *op. cit*., p. 98.
[234] « Je ne quittai pas ma chambre de plusieurs jours. Un soir, je fixai du papier collant aux fentes de la porte et de la fenêtre et ouvris le robinet du gaz. J'en approchai mon matelas tâché par les puces, mais, comme je m'y étendais, un livre tomba de l'étagère branlante au-dessus de ma tête. Il faillit me casser le nez. Je me levai, fermai le gaz et arrachai le papier collant. De tous les ratages un suicide raté est le plus gênant à rapporter. Le livre qui me tomba sur la tête était Le Deuxième livre Brun, "Dimitrov contre Goering" », Arthur Koestler, *Hiéroglyphes in* : *Arthur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, Phil Casoar (Dir.)*, op. cit*., p. 529-530.
[235] Pierre Debray-Ritzen, *Arthur Koestler. Un Croisé sans Croix*, *op. cit*., p. 151.

> Etre venu si loin et se voir la porte fermée au nez, c'était la fin du voyage. Le lendemain du refus définitif de mon visa, j'appris que Walter Benjamin, ayant réussi à franchir les Pyrénées, avait été arrêté en Espagne et menacé d'être renvoyé en France le lendemain. Le lendemain, les gendarmes espagnols avaient changé d'avis, mais Benjamin avait, dans l'intervalle, avalé sa moitié de comprimés et il était mort. Je pris cela pour un signe en langage du destin, et essayai de suivre son exemple. Mais Benjamin avait sans doute meilleur estomac, car je vomis la morphine[236].

L'obsession de la mort aura pourtant raison de son désir de vivre. En 1983, malade, Koestler, partisan de l'euthanasie, met fin à ses jours, refusant d'être un fardeau. A propos de son engagement pour l'euthanasie, il écrit dans la préface du manifeste de l'organisation EXIT :

> Après avoir fait campagne pour le droit de vivre des condamnés à mort, il semble approprié de faire campagne pour le droit de mourir dignement des malades que de faux principes humanitaires condamnent à une prolongation douloureuse et dégradante de l'existence. Il est d'ailleurs remarquable que certains des plus bruyants partisans de la peine capitale soient aussi les plus ardents adversaires de l'euthanasie volontaire[237].

Si Koestler est favorable à l'euthanasie, Camus, lui, revendique son goût de vivre. Ainsi, dans *La Mort Heureuse*, il fait dire à Zagreus :

> Ecoutez, répéta Zagreus, et regardez-moi. On m'aide à faire mes besoins. Et après on me lave et on m'essuie. Pire, je paie quelqu'un pour ça. Et bien je ne ferai jamais un geste pour abréger une vie à laquelle je crois tant. J'accepterai pis encore, aveugle, muet, tout ce que vous voudrez, pourvu seulement que je sente dans mon ventre cette flamme sombre et ardente qui est moi et moi vivant. Je ne songerai qu'à remercier la vie pour m'avoir permis de brûler encore[238].

Dans son roman tragi-comique[239] des *Call-girls*, Arthur Koestler propose trois récits autour d'un même thème : la démence suicidaire et autodestructrice de l'homme. Dans le premier récit, intitulé « *The Misunderstanding* » (Le Malentendu), le motif du suicide est explicite. Le Christ décide de mettre fin à son existence afin de faire réagir ce Père cruel et silencieux. « *I wanted to die in order*

[236] Arthur Koestler, *Hiéroglyphes in* : *Arthur Koestler Œuvres Autobiographiques*, *op. cit*., p. 725.
[237] Phil Casoar, « préface » *in* : *Arthur Koestler Œuvres Autobiographiques*, *op. cit*., p. XXXVII.
[238] *La Mort Heureuse in* : *OC I*, p. 1126.
[239] Koestler donne cette étiquette théâtrale à son roman bien qu'il ne soit que très peu préoccupé de ce genre littéraire et qu'il n'ait publié qu'une seule pièce de théâtre *Twilight Bar : an escapade in four acts* (*Le Bar du crépuscule, une bouffonnerie mélancolique en quatre actes*).

to wake you up »[240]. « *The Misunderstanding* » dresse un violent réquisitoire contre Dieu, figure du maître implacable. L'antithéisme koestlérien flirte avec l'antithéisme camusien. Dans les deux récits qui suivent, « *The Call-girls* » et « *The Chimeras* », il est question de la folie autodestructrice de l'homme liée au malaise de l'homme et assimilée à une pathologie. Arthur Koestler consacre une trilogie sous le nom de « Génie et folie de l'homme », composée de trois titres : *Les Somnambules : essai sur l'histoire des conceptions de l'Univers* [241] , *Le Cri d'Archimède : l'art de la découverte et découverte de l'art*[242] et *Le Cheval dans la locomotive*[243]. Dans le dernier volume, il s'intéresse à la misère de l'homme, due à une pathologie mentale qui justement le prédispose au meurtre et au suicide. Il émet l'hypothèse que la croissance rapide du cerveau humain aurait causé une incoordination entre les structures anciennes et les structures récentes de ce cerveau et aurait donc provoqué une rupture entre la raison et l'émotion[244], une disjonction entre le comportement cortical et le comportement thalamique[245]. Koestler opte pour le même remède que Camus : la lucidité.

Camus pose le problème du suicide sous trois formes différentes : le suicide corporel, le suicide spirituel dit « suicide philosophique » et le suicide logique ou « suicide supérieur ».

Camus tente d'établir le lien entre la conscience individuelle et le suicide. Le suicide est dû à une incompréhension du monde. C'est une échappatoire au non-sens de l'existence, à l'absurde, qui, dans la réflexion camusienne doit pourtant être

---

[240] *CG*, p. 12 ; trad. p. 14 : « J'ai voulu mourir pour te réveiller. »
[241] *The Sleepwalkers : a history of man's changing vision of universe.*
[242] *The Act of creation.*
[243] *The Ghost in the machine.*
[244] « […] un essai audacieux sur le paradoxe humain, une réflexion poursuivie aux limites de l'orthodoxie scientifique sur "le malaise de l'homme", une tentative de déceler le "vice de construction" ou la "déficience" qui prédisposaient l'homme au mal et le poussaient vers l'autodestruction, de comprendre "l'accident" qui avait dû se produire dans la chaîne de l'évolution humaine, de dresser l'anatomie psychopathologique d'un être schizophrénique qui souffrait d'une rupture chronique entre sa raison et son affectivité dont Arthur Koestler, […] attribuait l'origine à l'existence de deux cerveaux isolés l'un de l'autre, une partie primitive et reptilienne, le paléocortex, et une partie hypertrophiée spécifiquement humaine, le néocortex, un cerveau archaïque gouverné par les émotions et les instincts et un cerveau récent régi par l'intellect. » Michel Laval, *L'homme sans concessions. Arthur Koestler et son siècle*, *op. cit.*, p. 628-629.
[245] *YC*, p. 121-122 : « *Thalamic behaviour is dominated by emotion, cortical behaviour by formal reasoning*. » ; trad. p. 174 : « Le comportement thalamique est dominé par l'émotion, le comportement cortical par le raisonnement. »

vécu et maintenu au nom du désir de vivre. L'éventualité d'un suicide corporel est donc écartée. Pour l'auteur qui célèbre la chair, l'anéantissement du corps est inconcevable. Mais qu'en est-il du suicide de la pensée ou du saut existentiel ?

1.1.2.5 Le suicide philosophique et le suicide pédagogique

Le « sacrifice de l'intellect »[246] ou « suicide philosophique » revient à chercher un sens à l'existence dans le recours à la transcendance divine. Camus reproche ce saut dans la transcendance, entre autres, à Kierkegaard. Ce saut coïncide avec une négation de la raison. L'antithéisme d'Albert Camus l'amène à refuser ce recours à la foi, aux « métaphysiques de consolation ».

> Si l'on croit à la toute-puissance divine, tout le mal du monde est imputé à Dieu [ôtant toute responsabilité de l'homme], même la mort des enfants innocents, ce « scandale » qui est pour Camus l'exemple le plus terrible de la cruauté divine ; là, par contre, où l'homme est défini comme un être libre, il assume en même temps la responsabilité de ce monde. S'il veut lutter contre le mal et la mort. Il lui faudra donc faire, au moins, comme si Dieu n'existait pas, sinon sa lutte serait vaine. […] l'auteur dans *Le Mythe de Sisyphe* […] décide de faire abstraction de Dieu pour "vivre sans appel en disposant d'une liberté profonde fondée sur la privation de l'espoir et de l'avenir"[247].

Camus voit dans le saut en Dieu « un mouvement de rupture par lequel l'esprit humain se détourne brusquement de la réalité et où l'homme nie quelque chose de lui-même : sa raison, sa conscience lucide »[248]. Le suicide matériel et le suicide philosophique représentent tous deux une fuite du réel et contestent le postulat camusien qui est de « se maintenir sur cette arrête vertigineuse »[249] sans jamais « sauter ».

Sous l'influence de l'écrivain russe, Dostoïevski, Camus présente une troisième forme de suicide : le « suicide supérieur ». Il entreprend ainsi l'analyse du suicide de Kirilov, personnage des *Possédés*. Le raisonnement du « suicide logique » part de la nécessité d'une présence divine, mais se heurte à la constatation

[246] Olivier Salazar-Ferrer, « Suicide » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 859.
[247] Ingrid Di Méglio, « Camus et la religion. Antireligiosité et cryptothéologie » *in : Albert Camus II : Camus et la religion*, Brian T. Fitch (dir.), Paris, Coll. Minard, La revue des Lettres Modernes, 1982, p. 10.
[248] Arnaud Corbic, *Camus. L'absurde, la révolte, l'amour*, *op. cit*., p. 37.
[249] *Le Mythe de Sisyphe in* : *OC I*, p. 253.

amère que Dieu n'est pas. Dès lors, le suicide devient une évidence. Kirilov « 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. "Comment ne comprends-tu pas, s'écrie-t-il, que c'est là une raison suffisante pour se tuer ?" »[250] D'autre part, par le suicide, Kirilov veut affirmer sa liberté « Je me tuerai pour affirmer mon insubordination, ma nouvelle et terrible liberté »[251] ; « c'est son idée »[252]**.** Camus explique que le terme « idée » est à prendre dans le sens de « pensée ». « C'est [donc] pour une idée, une pensée qu'il se prépare à la mort »[253]. Ce qui confère au suicide un caractère supérieur. Si Dieu n'existe pas, Kirilov doit se tuer pour devenir libre, pour devenir Dieu. « J'ai cherché pendant trois ans, dit Kirilov, l'attribut de ma divinité, c'est l'indépendance » [254] . Par le jeu d'antonymes « insubordination » et « indépendance », l'on perçoit l'objet de la quête : la liberté outre mesure[255]. Kirilov se tue pour montrer la voie à l'humanité et l'inciter à acquérir leur liberté : c'est un « suicide pédagogique ».

Caligula suit cette même logique. Si ses meurtres sont « pédagogiques », son suicide ou sa mort l'est tout autant. Il nous est permis de parler de suicide à propos de la mort de Caligula, dans la mesure où l'empereur aura tout mis en œuvre pour pousser ses sujets à la révolte et provoquer, de ce fait, sa mort. Caligula est « l'histoire d'un suicide supérieur »[256] voire d'un double suicide. A la fin de l'œuvre, alors que les révoltés s'apprêtent à mettre fin à l'existence du tyran après avoir poignardé Hélicon, Caligula brise son miroir et met ainsi un point final à l'expérience absurde. Il brise ainsi non seulement son image d'empereur, mais également son image d'homme. C'est un premier suicide symbolique. Découvrant que la liberté à laquelle il aspirait n'est pas la bonne, son aspiration étant démesurée et guidée par une soif d'absolu intarissable, Caligula, seul face aux hommes unis

[250] *Le Mythe de Sisyphe in* : *OC I*, p. 292.
[251] *Ibid.*
[252] *Ibid*., p. 291.
[253] *Ibid.*
[254] *Ibid*, p. 293.
[255] "J'ai cherché pendant trois ans l'attribut de ma divinité et je l'ai trouvé : l'attribut de ma divinité, c'est ma libre volonté ! C'est tout ! C'est grâce à ma volonté que je peux manifester sous sa forme suprême mon insubordination et ma liberté nouvelle, ma liberté terrible. Car elle est terrible. Je me tue pour prouver mon insubordination et ma liberté nouvelle. », Fiodor Dostoïevski, *Les Démons*, traduit par André Markowicz, Troisième partie, Chapitre VI, II, Coll. Babel, Actes du Sud, 1995.
[256] Préface à l'édition américaine de « *Caligula and three other plays » in* : *OC I*, p. 447.

pour le vaincre, n'a plus qu'une seule alternative : la mort. « Caligula consent à mourir pour avoir compris qu'aucun être ne peut se sauver tout seul et qu'on ne peut être libre contre les autres hommes »[257]. Assailli, Caligula hurle : « A l'histoire, Caligula, à l'histoire », puis « Je suis encore vivant »[258]. Cette assomption finale résonne comme un défi et renvoie à la pérennité du personnage historique – personnage qui se rattache au dernier absolu auquel il peut encore aspirer : l'histoire − d'une attitude, d'une pensée et de l'œuvre d'art qui ne meurt jamais.

> 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. […] Adieu, je rentre dans l'histoire où me tiennent enfermé depuis si longtemps ceux qui craignent de trop aimer[259].

La mort apparaît sous différentes formes dans les œuvres de Camus et de Koestler. Elle n'est jamais insignifiante et a, bien souvent, une portée symbolique et didactique. Le XX^{e} siècle – avec ses deux guerres mondiales, ses massacres, génocides et exterminations − oblige les auteurs à poser la question de la mort en termes de meurtre. Bien qu'absurde, si la mort « naturelle » donne sa mesure à la vie et à l'homme, la mort infligée demeure intolérable. Dans le cadre d'une réflexion sur l'homme, Camus et Koestler tentent de trouver une explication à cette folie destructrice et chacun d'eux, à sa manière, mettra en exergue le prix et la valeur d'une vie humaine. Même lorsque Koestler se montre favorable et revendique l'euthanasie, c'est dans le but d'accorder à l'homme le droit de mourir avec dignité. Et si l'existence « brève ou longue, […] n'est qu'un instant aussitôt resserré entre la naissance et la mort, un décor entre le berceau et la tombe »[260], Camus affirme que l'homme doit se maintenir debout et faire face à son destin car « en se tuant, l'homme s'anéantit pour anéantir son problème, ce qui n'est pas une solution, mais une fuite, quand il s'agit, au contraire, d'affronter l'absurde en

[257] Préface à l'édition américaine de « *Caligula and three other plays » in* : *OC I*, p. 447.
[258] *Caligula in* : *OC I*, p. 388.
[259] « Cahier I » *in* : *OC II*, p. 812.
[260] Jules Chaix-Ruy, *Kafka : la peur de l'absurde*, Paris, Ed. du Centurion, 1938, p. 38.

toute lucidité »[261]. Quelle est la nature de cette absurdité à laquelle Camus et Koestler, avec des formules différentes, font référence ?

[261] Arnaud Corbic, *Camus. L'absurde, la révolte et l'amour*, *op. cit*., p. 60.

1.2. Le « vaudeville diabolique »[262]

1.2.1. L'absurde : tragique de la condition ou pathologie ?

« Le monde est absurde, jeune homme, et toute la grandeur de l'homme consiste à connaître cette absurdité. »[263]

Camus consacre un cycle au thème de l'absurde à travers quatre œuvres littéraires : deux pièces de théâtre : *Caligula* et *Le Malentendu*, un roman *L'Etranger* et un essai *Le Mythe de Sisyphe*. Koestler, lui, consacre une trilogie intitulée « Génie et folie de l'homme » à l'examen des misères de l'homme. Certaines de ses théories sont notamment reprises dans *The Call-Girls*. Les deux auteurs entendent analyser le malaise de la condition humaine. Il s'agit pour l'un de la négation de l'homme par le monde, et, pour l'autre, d'une malformation organique. Si leurs analyses diffèrent en certains points, ils se mettent toutefois d'accord pour exhorter l'homme à ouvrir les yeux sur sa condition et à en devenir le seul maître.

1.2.1.1 Influence de Dostoïevski

Dans sa rubrique[264], Jean-Pierre Morel conçoit l'œuvre de Camus comme un dialogue avec celle de Dostoïevski. Aussi les références à l'écrivain russe balisent-elles l'œuvre camusienne. Albert Camus a une grande admiration pour l'œuvre de Dostoïevski : « J'ai rencontré cette œuvre à vingt ans et l'ébranlement que j'en ai reçu dure encore, après vingt autres années», écrit-il dans un essai intitulé « Pour Dostoïevski » et en particulier pour *Les Démons* ou *Les Possédés* selon la

[262] « …la loi même de la planète soit le mensonge et toute sa vie un diabolique vaudeville », Dostoïevski, *Œuvres Complètes*, Tome XII, Léningrad, Ed. Naouka, 1972-1976, p. 81.
[263] Louis Guilloux, *Le Sang Noir*, Paris, Gallimard, 1935.
[264]Jean-Pierre Morel, « Dostoïevski, Fedor Mikhaïlobitch » in *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 225.

traduction de Boris Schloezer. « Je mets Les Possédés à côté de trois ou quatre grandes œuvres, telle *L'Odyssée*, *La Guerre et La Paix*, *Don Quichotte* et le théâtre de Shakespeare, qui couronnent l'énorme entassement des créations de l'esprit »[265]. Camus loue chez Dostoïevski son intérêt pour la nature humaine et ses souffrances. Il retrouve au sein de son œuvre des thèmes qui retiennent son attention : goût de l'absurde, innocence, athéisme, révolte, liberté, mal et nihilisme. Il n'est donc pas étonnant que Camus fasse référence à certains personnages de Dostoïevski, notamment Ivan Karamazov et Kirilov. Camus et Ivan partage ce culte voué à l'homme. Ils ont en commun cette négation viscérale du Maître implacable au profit de l'homme de chair, de l'homme torturé, de l'homme qui souffre et qui, dés sa naissance, est condamné à mourir. Ils ont également en commun ce mépris pour la peine capitale. Par ailleurs, Arthur Koestler et Dostoïevski ont eux aussi plusieurs points communs. Le premier n'hésite d'ailleur pas à évoquer les livres du second dans ses œuvres. Emile Henriot était même allé jusqu'à comparer *Le Zéro et l'Infini* à *Crime et Châtiment*. D'ailleurs, une citation de l'œuvre de Dostoïevski est mise en exergue du roman de Koestler[266] et le roman de Dostoïevski est cité à maintes reprises dans les pages du *Zéro et de l'Infini*. Koestler et Dostoïevski ont tous deux le « sens des profondeurs de l'être humain »[267] et ne cessent de s'interroger sur la question de la morale. Témoins des tourments de leurs époques respectives, ils partagent la même expérience du condamné à mort.

1.2.1.2 L'Absurde ou la condiiton trgique de l'homme : un divorce

Dans la réflexion de Camus, le sentiment de l'absurde fonde la notion. Il nous faut partir d'une perception sensible du divorce[268] du monde et des hommes, d'un sentiment d'étrangeté pour aboutir à un raisonnement concluant à l'absurdité

[265] Fragment du texte d'Albert Camus écrit en 1955 à l'occasion d'un hommage collectif de Radio Europe à Dostoïevski.
[266] « Voyons, voyons, mon ami, on ne peut pas vivre absolument sans pitié », Dostoïevski (*Crime et Châtiment*).
[267] Roland Quilliot, *Arthur Koestker. De la désillusion tragique au rêve d'une nouvelle synthèse*, *op. cit*., p. 97.
[268] « Ce divorce entre l'homme et sa vie […] c'est proprement le sentiment de l'absurdité. », *Le Mythe de Sisyphe in* : *OC I*, p. 223.

et à l'hostilité du monde. Camus définit l'absurde comme un « divorce »[269], une disparité entre « le désir d'unité et de transparence de l'homme et la diversité et l'opacité irréductibles du monde »[270]. L'absurde ne se trouve ni dans l'homme ni dans le monde, mais seulement dans la confrontation de ces deux entités[271]. « […] je puis donc dire que l'absurde n'est pas dans l'homme […], ni dans le monde, mais dans leur présence commune»[272] et « il est pour le moment le seul lien qui les unisse »[273]. Aussi pour illustrer sa pensée, Camus a recours à l'exemple suivant :

> Si je vois un homme attaquer à l'arme blanche un groupe de mitrailleuses, je jugerai que son acte est absurde. Mais il n'est tel qu'en vertu de la disproportion qui existe entre son intention et la réalité qui l'attend, de la contradiction que je puis saisir entre ses forces réelles et le but qu'il se propose[274].

L'absurde signifie le tragique de la condition humaine dans la mesure où, au-delà du « partage en tout homme entre l'interrogation humaine et le silence du monde, dressés dans une position forcenée et irréductible »[275], l'homme est soumis à la grisaille et à la monotonie de l'existence. Dans *Le Mythe de Sisyphe*, Camus décrit cette « surface monotone de l'existence »[276] :

> Il arrive que les décors s'écroulent. 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. « Commence », ceci est important. La lassitude est à la fin des actes d'une vie machinale, mais elle inaugure en même temps le mouvement de la conscience. Elle l'éveille et elle provoque la suite. La suite, c'est le retour inconscient dans la chaîne, ou c'est l'éveil définitif. Au bout de l'éveil vient, avec le temps, la conséquence : suicide ou rétablissement. En soi, la lassitude a quelque chose d'écœurant. Ici,

---

[269] « L'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde.», *Le Mythe de Sisyphe in* : *OC I*, p. 233.
[270] Maurice Weyembergh, « Absurde » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 8
[271] « L'absurde est essentiellement un divorce. Il n'est ni dans l'un ni dans l'autre des éléments comparés. Il naît de leur confrontation. », *Le Mythe de Sisyphe in* : *OC I*, p. 239.
[272] *Ibid.,* p. 240.
[273] *Ibid.*
[274] *Ibid*., p. 239.
[275] Joseph Hermet, *Albert Camus et le Christianisme. L'Espérance en procès*, Paris, Ed. Beauchesne, 1976, p. 53.
[276] Colin Davis, « Camus et la dimension du quotidien » *in : Albert Camus 22. Camus et l'Histoire*, Raymond Gay-Crosier et Philippe Vanney (dir.), Caen, Lettres Modernes, Minard, 2009, p. 12.

> je dois conclure qu'elle est bonne. Car tout commence par la conscience et rien ne vaut que par elle[277].

L'homme est pris dans le vertige d'un train de vie ennuyeux et terne. L'énumération accumulée des jours de la semaine reflète le poids écrasant de cette « vie machinale ». Mais l'éveil de la conscience –exprimé au niveau scriptural par l'intermédiaire de l'indicatif temporel à valeur aspectuelle « un jour » suivi de l'adverbe « seulement », exhorte l'individu à chercher un sens à cette platitude pour finalement découvrir qu'elle n'en a pas. S'il ne redevient pas un rouage du système en réintégrant « la chaîne », deux options s'offrent à lui : le suicide, solution inenvisageable car il implique la suppression de la conscience, ou le courage de se tenir et de se maintenir dans le non-sens. Bien que Koestler n'emploie pas le terme « absurde », l'auteur hongrois porte un grand intérêt à la condition tragique de l'homme. Elle est pour lui également la conséquence d'un « divorce », celui de la foi et de la raison. La foi est définie par Koestler comme « un système de croyance collective [qui] se fonde sur un acte d'engagement affectif ; elle repousse le doute, le doute étant le mal : c'est une forme de transcendance du moi qui exige l'abandon partiel ou total des facultés critiques, et qui est comparable à l'état hypnotique »[278]. La croyance transcendantale, religieuse, esthétique ou acquise par une intégration sociale est un besoin intrinsèque de la condition humaine. Cette rupture entre l'affectif et le rationnel aurait provoqué l' « infirmité humaine »[279] et serait due à un déséquilibre mental causé par « l'explosion cérébrale »[280]. La croissance du néocortex (lié au domaine affectif et irrationnel) aurait insuffisamment dominé le « cerveau ancien » (lié au rationnel). Camus et Koestler semblent traiter le même concept, mais le nomment différemment. Il y a chez Koestler une volonté d'appréhender la condition de l'homme par les sciences. Koestler traite de manière clinique ce que Camus traite de manière plus philosophique. Aussi, Koestler évoque, dans *Janus*, les quatre principaux « symptômes pathologiques » de ce

[277] *Le Mythe de Sisyphe in* : *OC I*, p. 227-228.
[278] Arthur Koestler, *Le Cheval dans la locomotive*, traduit de l'anglais par Georges Fradier, Paris, Ed. Les Belles Lettres, Coll. Le goût des idées, 2013, p. 260.
[279] Arthur Koestler, *Janus*, traduit de l'anglais par Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy, 1979, p. 23-25-27.
[280] *Ibid*., p. 22.

« malaise de la condition humaine »[281] : le sacrifice humain dans la Genèse et notamment chez les Étrusques et les Aztèques, le meurtre de ses semblables perpétré par l'*homo-sapiens* (« seul animal dépourvu de sauvegardes instinctives contre le meurtre de ses congénères » [282]), la rupture entre les « facultés rationnelles » et les « croyances émotionnelles irrationnelles », « la cause profonde de ces manifestations pathologiques est la coupure entre la raison et la foi, ou, plus généralement, le manque de coordination entre facultés émotives et facultés critiques »[283] et la disparité entre progrès scientifique et rapports sociaux. Cette « maladie » expliquerait la prédisposition de l'homme à la destruction et à l'autodestruction. « Ainsi l'explosion cérébrale a donné naissance à une espèce déséquilibrée mentalement, dont le vieux cerveau et le cerveau neuf, l'affectivité et l'intellect, la foi et la raison, sont en désaccord permanent. D'un côté, la pâleur anémique de la pensée rationnelle, de la logique suspendue à un fil toujours prêt à se rompre, de l'autre la furie apoplectique des croyances irrationnelles et passionnées, sans cesse à l'œuvre dans les holocaustes de l'histoire ancienne et moderne »[284].

1.2.1.3 L'humanité en danger et la recherche d'un remède dans *Les Call-Girls*

Dans *The Call-Girls*, il est justement question de cette tendance autodestructrice. Douze intellectuels se réunissent pour tenter de trouver des remèdes à cette maladie existentielle. « *The task on the conference […] was three fold : to analyse the causes of man's predicament, to arrive at a tentative diagnosis of his present condition, and to explore the possible remedies* » [285] . Nikolaï Borisovitch Solovief, un physicien et prix Nobel, préside et donne le coup d'envoi du colloque fictif sur la survie de l'humanité. Dans son discours d'introduction, il évoque les principaux facteurs qui constituent un danger pour l'homme et qui

[281] Arthur Koestler, *Janus*, *op. cit*., p. 87.
[282] *Ibid*., p. 18-19
[283] Arthur Koestler, *Le Cheval dans la locomotive*, *op. cit*., p. 267.
[284] Arthur Koestler, *Janus*, *op. cit*., p. 22.
[285] *CG*, p. 58-59 ; trad. p. 80 : « La conférence a donc apparemment une triple tâche : analyser les causes de la maladie humaine, proposer un premier diagnostic de la situation actuelle, explorer les remèdes possibles. »

rappellent les facteurs évoqués par Koestler dans *Le Cheval dans la locomotive* concernant la démographie importante de la civilisation et « l'accumulation de moyens d'autodestruction qui préparent le suicide collectif avec une aliénation obstinée »[286]. La plupart de ces facteurs relèvent de la seule responsabilité de l'homme notamment l'armement nucléaire et biochimique ou encore les conflits armés. Si chez Camus l'absurde est, en partie, du à l'hostilité du monde, chez Koestler, en revanche, cette infirmité dont souffre l'humanité est essentiellement causée par cette « folie agressive de l'homme »[287] qui risque de le mener à sa propre destruction. Le premier intervenant, Bruno Kaletski, « dernier lauréat du prix Nobel sociologique »[288], s'obstine à analyser et à assimiler le malaise de l'homme à une « Schizophrénie contrôlée »[289] sans vraiment apporter de solutions. Il semblerait que l'esprit soit scindé entre le « Scylla de la quiétude »[290] (les hommes s'appliquent dans des recherches scientifiques) et le « Charybde de la panique »[291] (la peur que demain n'existe pas). Lui succède John D. John, « le jeune génie de l'Institut de technologie du Massachussetts »[292], et sa conférence sur « la programmation du futur »[293]. Le cybernéticien réduit l'homme à une vulgaire machine, ce qui semble en parfaite adéquation avec le caractère du personnage qui ne laisse transparaître aucune émotion[294]. Le deuxième jour du colloque, c'est au tour du pédiatre Horace Wyndham dont la communication « La révolution au berceau »[295] expose des pratiques visant à améliorer l'intellect des enfants. Il envisage des injections et parle de « mutation biologique ». Outrée, l'assemblée lui reproche de vouloir créer des Surhommes. Les propositions d'éventuels remèdes se succèdent plus effrayantes les unes que les autres. Le philosophe français, Raymond PetitJacques, prône le nihilisme et prétend qu'il faudrait peut-être désintégrer le

[286] Pierre Debray-Ritzen, *Arthur Koestler. Un Croisé sans Croix*, *op. cit*., p. 237.
[287] Roland Quilliot, *Arthur Koestler. De la désillusion tragique au rêve d'une nouvelle synthèse*, *op. cit*., p. 185.
[288] *CG* trad. p. 76.
[289] *CG* trad. p. 95.
[290] *Ibid*., p. 96.
[291] *Ibid.*
[292] *Ibid*., p. 107.
[293] *Ibid.*
[294] « Avec sa coupe de cheveux militaire, ses traits réguliers et sans expression et son débit de la plus plate monotonie, il semblait avoir été lui-même agencé et programmé par un ordinateur. », *CG* trad. p. 107.
[295] *Ibid*., p. 115.

Système et détruire entièrement la structure sociale. Il « prêche la haine au nom de l'amour »[296]. L'éthologiste, Otto Von Halder, pour justement prévenir ce goût pour la destruction, insiste pour fournir aux hommes des exutoires où ils pourraient « pacifiquement » s'abandonner à leurs pulsions agressives. Contre l'agressivité, l'anthropologue et zoologue Harriet Epsom préconise des remèdes pharmaceutiques, mais reprend, néanmoins, une thèse de Koestler concernant « le rôle du besoin d'identification au groupe et du dépassement de soi »[297]. En effet, Koestler écrit :

> Nous avons laissé entendre que les maux de l'humanité sont causés non pas par l'agressivité des individus, mais parce que les individus en transcendant leur moi s'identifient à des groupes qui ont pour caractéristiques la bêtise et l'extrême émotivité. Nous en arrivons à la conclusion parallèle que les tendances pathologiques qui traversent toute l'histoire ne sont pas dues à des formes de folie individuelles, mais aux délires collectifs qu'engendrent des systèmes de croyance fondés sur l'émotion[298].

Quant à Tony Caspari, jeune moine et figure religieuse de la tragi-comédie, il opte pour la télékinésie et la télépathie en vue d'améliorer « le pouvoir de l'esprit sur la matière »[299]. Il faut dire que Koestler lui-même s'intéressait de près à la parapsychologie. Cesare Valenti, neuro chirurgien italien, expérimente sur sa secrétaire M^elle^ Carey, psychologiquement atteinte, la neurotechnologie électrique. Harriet Epsom juge ce procédé « *obscene* »[300] et inhumain. Valenti affirme, en revanche, que « *we are a horrible race, living in horrible times. Perhaps we should have the courage to think of horrible remedies* »[301].

1.2.1.4 Trois archétypes absurdes : Don Juan, le suicidaire et le croyant

[296] Roland Quilliot, *Arthur Koestler. De la désillusion tragique au rêve d'une nouvelle synthèse*, *op. cit*., p. 186.
[297] *Ibid*. ; « Les désastres continuels de l'histoire sont dus principalement à l'aptitude excessive de l'homme, à son véritable besoin de s'identifier à une tribu, une nation, une Eglise, une cause, à en épouser les croyances sans réflexions et avec enthousiasme, même si les dogmes en sont déraisonnables, dénués d'intérêt pour l'individu et même contraires aux exigences de l'instinct de préservation. », Arthur, Koestler, *Janus*, *op. cit*., p. 25.
[298] Arthur Koestler, *Le Cheval dans la locomotive*, *op. cit*., p. 266-267.
[299] *CG* trad. p. 194.
[300] *CG*, p. 152.
[301] *CG*, p. 60 ; trad. p. 91 : « Nous sommes une espèce horrible, qui vit à une époque horrible. Peut-être devrions-nous avoir le courage de songer à des remèdes horribles. »

Camus présente trois archétypes absurdes à travers la figure de Don Juan, celle du suicidaire et celle du croyant. Le personnage de Don Juan l'a toujours fasciné. A noter qu'Arthur Koestler avait voulu rédiger un essai sur ce personnage mythique. A Alger, en 1937, Camus monte la pièce *L'Invité de pierre* et y tient le rôle de Don Juan. Ce dernier est l'une des figures représentatives de l'absurde. Séducteur effréné et insolent, il multiplie les conquêtes féminines refusant, sans en être affecté, l'amour exclusif. Il jubile en prônant une morale de la quantité « vivre le plus », ici et maintenant. S'il « épuise ses chances de vie », en héros tragique, il reste lucide et conscient de l'opacité du monde. Il refuse la tristesse car il « sait et n'espère pas »[302]. Joseph Hermet analyse la morale de Don Juan et en conclut que :

> l'indifférence de l'homme absurde, prisonnier du présent et privé d'espoir, entraîne ainsi la frénésie de l'action, mais ce n'est pas pour un idéal, sinon pour celui-là seul que représente l'ambition de vivre le plus, à une condition toutefois, c'est que la conscience soit présente toujours. C'est là, sans doute, la seule qualité exigée d'une éthique de la quantité[303].

La multiplicité de ses scènes de séduction et de ses moments de plaisir renforce sa révolte.

Camus, comme il a été expliqué au préalable, s'oppose au suicide. Il affirme que « le jugement du corps vaut bien celui de l'esprit et [que] le corps recule devant l'anéantissement »[304]. A la question « l'absurde mène-t-il à la mort ? » Camus répond donc par la négative. Le non-sens de la vie n'implique pas l' « aspiration vers le néant »[305], au contraire, « elle sera d'autant mieux vécue qu'elle n'aura pas de sens »[306]. Définissant l'absurde comme étant « le pêché sans Dieu »[307], Camus reste à la mesure de l'homme et refuse de suivre « le fil d'Ariane qui mène aux divins secrets »[308]. En cela, il s'oppose à Léon Chestov[309], à Jaspers et même à Dostoïevski et à Kafka en dépit de l'admiration qu'il voue à l'écrivain russe et à

[302] *Le Mythe de Sisyphe in* : *OC I*, p. 267.
[303] Joseph Hermet, *Albert Camus et le Christianisme : l'espérance en procès*, *op. cit*., p. 68.
[304] *Le Mythe de Sisyphe in* : *OC I*, p. 224.
[305] *Ibid.*, p. 223.
[306] *Ibid.,* p. 255.
[307] *Ibid.,* p. 247.
[308] *Ibid.*, p. 236.
[309] « Pour Chestov, la raison est vaine, mais il y quelque chose au-delà de la raison. Pour un esprit absurde, la raison est vaine et il n'y a rien au-delà de la raison. », *Ibid*., p. 243.

l'écrivain pragois. Kafka est convaincu de l'existence d'un Absolu. D' « inspiration religieuse »[310], l'œuvre kafkaïenne ne relève pas de l'absurde. « Kafka refuse à son dieu la grandeur morale, l'évidence, la bonté, la cohérence, mais c'est pour mieux se jeter dans ses bras. L'absurde est reconnu, accepté, l'homme s'y résigne et dès cet instant, nous savons qu'il n'est plus l'absurde »[311]. Quant aux personnages dostoïevskiens, leur révolte (au sens camusien du terme) est bien souvent avortée par le saut existentiel, « l'expérience extatique de la plénitude »[312]. Chez Dostoïevski, l'existence de l'homme semble inséparable de celle de Dieu. Camus qui ne peut comprendre qu'en « termes humains »[313] est clair sur le fait que l'absurde « ne mène pas à Dieu »[314]. Le saut en Dieu équivaut à une négation de la raison. L'homme absurde est donc en opposition avec le croyant et le Chrétien qui se livrant à une cause en oublient les questions existentielles, « il n'a pas peur de l'enfer et "ne fait rien pour l'éternel" ; il n'a pas besoin de sauveur, car il se délivre lui-même »[315].

1.2.1.5 La mort facteur majeur du tragique de la condition de l'homme et de l « infirmité » humaine

L'existence est marquée par les déferlantes de violence et « le primat de la négation »[316] qui sont dues, en partie, à l'inhumanité de l'homme, « Les hommes aussi sécrètent de l'inhumain »[317]. Par ailleurs, l'absurde est en étroite relation avec l'inéluctabilité de la mort sur laquelle, selon l'expression camusienne, il faut « tenir les yeux ouverts » avec courage et lucidité[318]. « La découverte de la mort et la scission mentale que provoque l'effroi qu'elle inspire »[319] est le dernier facteur de

[310] « L'Espoir et l'absurde dans l'œuvre de Franz Kafka » *in* : *OC I*, p. 314.
[311] *Ibid.*, p. 313.
[312] Paul Evdokinoff, *Dostoïevsky et le problème du mal*, Lyon, Ondes, Ed. du Livre français, p. 28.
[313] *Le Mythe de Sisyphe in* : *OC I*, p. 254.
[314] *Ibid*., p. 246.
[315] Ingrid Di Méglio, « Camus et la religion. Antireligiosité et cryptothéologie » *in : Albert Camus II. Camus et la religion*, textes réunis par Brian T. Fitch, *op. cit*., p. 30.
[316] Marie-Dominique Goutierre, *L'Homme face à sa mort, l'absurde ou le salut ?*, St Maur, Ed. Parole et Silence, 2000, p. 78.
[317] *Le Mythe de Sisyphe in* : *OC I*, p. 229.
[318] « Le grand courage, c'est encore de tenir les yeux ouverts sur la lumière comme sur la mort. », *L'Envers et l'Endroit in* : *OC I*, p. 71.
[319] Arthur Koestler, *Janus*, *op. cit*., p. 31.

la « pathologie » évoquée par Koestler[320]. L'auteur explique que ne pouvant résoudre le problème de la mortalité « les esprits se sont détraqués et se sont mis à peupler les airs de fantômes, de dieux, d'anges et de démons […] Il fallut leur offrir un culte ; les cajoler, les apaiser au moyen de rites raffinés, comme les sacrifices humains, les guerres saintes et les bûchers d'hérétiques »[321].

Dans *Caligula*, la mort est considérée comme la cause du malheur des hommes. Dans la pièce, elle sert également de thème au concours de poésie organisé par l'empereur. L'absurde se traduit par une « conscience et [un] refus de la mort »[322]. Le terme « lucidité » est un mot clé dans l'univers camusien. Conscient du caractère absurde de l'existence, lucide, l'homme doit s'y maintenir. Caligula fait figure de condensé de tout ce qui opprime les hommes dans un monde absurde. Camus s'inspire de la *Vie des douze césars*, écrit par Suétone, polygraphe et auteur romain du Haut Empire, où l'ascension et la chute du « vrai » empereur Caligula sont racontées.

> A travers Suétone, Caligula m'était apparu comme un tyran *intelligent* d'une espèce relativement rare, je veux dire un tyran intelligent, dont les mobiles semblaient à la fois singuliers et profonds. En particulier, il est le seul, à ma connaissance, à avoir tourné en dérision le pouvoir lui-même[323].

De son vrai nom latin Caïus Julius Caesar Augustus Germanicus, Caligula[324] est le troisième empereur qui succède à Tibère et règne de 37 à 41. Tout comme le Caligula de Camus, le début de son règne est juste, mais l'empereur

---

[320] « Le dernier article de ma liste de facteurs pouvant expliquer la pathologie de notre espèces est la découverte de la mort ou plutôt cette découverte faite par l'intelligence et refusée par l'instinct et l'affectivité. », *Janus*, *op. cit*., p. 29.

[321] *Ibid.* ; cette citation fait écho au passage suivant extrait du *Cheval dans la locomotive* : « Le refus d'accepter la mort comme un phénomène naturel, ou comme un phénomène définitif, a peuplé le monde de sorciers, de fantômes, d'esprits des ancêtres, de dieux, de demi-dieux, d'anges et de diables. L'air s'est saturé de présences invisibles, comme dans une maison de fous. La plupart étaient malveillantes, vindicatives ou au moins capricieuses, imprévisibles, insatiables. Il fallait leur rendre un culte, les cajoler, les apaiser et, si possible, les contraindre. », Arthur Koestler, *Le Cheval dans la locomotive*, *op. cit*., p. 313.

[322] *Le Mythe de Sisyphe in* : *OC I*, p. 256.

[323] Albert Camus cité par Jeanyves Guérin, « Caligula » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit.,* p. 109-110

[324] « Caligula » signifie « petite sandale » en latin. Ce surnom diminutif de « Caliga » (sandales portées par les romains) lui vient des bottines adaptées à ses petits pieds qu'il porte lorsqu'il accompagne de sa mère, Agrippine l'Aînée, qui elle-même suit son mari, Germanicus, dans les camps militaires.

s'adonne bientôt à la débauche, entretient une relation incestueuse avec sa sœur Drusilla, qui, selon certains historiens, s'apparenterait à une volonté d'imiter le despotisme oriental (les mariages consanguins égyptiens). On attribue souvent sa tyrannie et sa mégalomanie (il se mesure à Jupiter et, dans la version adaptée de Camus, imite Vénus) à un problème psychologique ou à des troubles mentaux. Il prostitue les épouses des sénateurs (dans la pièce de Camus, Caligula « emprunte » la femme d'un praticien), perpétue des meurtres arbitraires, torture et assassine. En l'an 41, à seulement vingt-huit ans, il meurt pratiquement dans les mêmes conditions que son représentant théâtral. Il est assassiné par les soldats de sa garde. La description physique que Suétone fait de Caligula accentue le règne horrifique de ce tyran :

> Caligula avait la taille haute, le teint livide, le corps mal proportionné, le cou et les jambes tout à fait grêles, les yeux enfoncés et les tempes creuses, le front large et torve, les cheveux rares, le sommet de la tête chauve, le reste du corps velu ; aussi, lorsqu'il passait, était-ce un crime capital de regarder au loin et de haut ou simplement de prononcer le mot *chèvre*, pour quelque raison que ce fût. Quant à son visage, naturellement affreux et repoussant, il s'efforçait de le rendre plus horrible encore, en étudiant devant son miroir tous les jeux de physionomie capables d'inspirer la terreur et l'effroi[325].

Malgré un aspect caricatural, Caligula semble être en lui-même un euphémisme par rapport à la réalité oppressive du monde absurde. Le monde semble, en effet, plus cruel que l'empereur. Le despote est en quête d'absolu. Cette quête de l'impossible, symbolisée par son désir constant d'obtenir la « lune », est déclenchée par la prise de conscience de l'absurde, mais vouée à l'échec. « Maintenant je sais. Ce monde, tel qu'il est fait, n'est pas supportable. J'ai donc besoin de la lune, ou du bonheur, ou de l'immortalité, de quelque chose qui soit dément peut-être, mais qui ne soit pas de ce monde »[326]. Son impuissance face à l'absurdité du monde le tourmente. « Il est indifférent de dormir ou de rester éveillé, si je n'ai pas d'action sur l'ordre du monde »[327]. Il en vient à se demander à quoi lui sert le pouvoir dont il dispose s'il ne peut « changer l'ordre des choses, […] faire que le soleil se couche à l'est, que la souffrance décroisse et que les êtres ne meurent

[325] https://fr.wikipedia.org/wiki/Caligula (dernière consultation le 17/04/2016).
[326] *Caligula in* : *OC I*, p. 331
[327] *Ibid.*, p. 338.

plus »[328]. Comme il a été révélé précédemment, la tyrannie de Caligula est une maïeutique qui dénonce l'assentiment lâche des hommes à la servitude et « force tout le monde à penser »[329]. « C'est quand un peuple est opprimé qu'il mesure le prix de la liberté et que chacun prend conscience de sa responsabilité »[330]. Il hait les autres car ils ne sont pas libres. Caligula est

> un homme qui par fidélité à soi-même est infidèle à l'homme. Il récuse toutes les valeurs. Mais si sa vérité est de nier les dieux, son erreur est de nier les hommes. Il n'a pas compris qu'on ne peut tout détruire sans se détruire soi-même. C'est l'histoire de la plus humaine et de la plus tragique des erreurs[331].

Caligula illustre parfaitement l'absurde et ses limites. Voulant se libérer de l'Absurde, il se met en quête d'un absolu, de n'importe quoi qui ne soit pas de ce monde. Il imite les dieux et s'arroge le droit de tuer, poussant ainsi la logique de l'Absurde à son extrême. Une logique qui se retourne finalement contre lui. Il s'autodétruit en aidant ceux qui conspirent contre lui, comprenant ainsi qu'on ne peut être libre contre les autres. Selon l'expression de Jeanyves Guérin, ses fins sont louables, mais ses moyens vils. Il faut lutter contre l'absurde et non le fomenter, suivre l'exemple de Cherea qui, en choisissant d'y vivre, donne un sens au monde. Y vivre signifie y résister, mais y résister sans aucune justification métaphysique. Camus fait du soldat efféminé du Suétone un personnage viril. Auteur de la conspiration contre Caligula, Cherea mène le mouvement de résistance. Il est épargné par la mort car il possède les qualités camusiennes essentielles[332] (Caligula l'épargne parce qu'il sait qu'il est l'investigateur du complot qui se prépare, comme il épargne Scipion qui a le courage de s'opposer à lui en public) : le courage et la dignité. Si dans la pièce de Suétone, il frappe l'empereur par derrière, dans la dernière version de la pièce camusienne, il lui afflige un coup « en pleine figure »[333]. Cherea dénonce l'hypocrisie et la lâcheté servile des patriciens. C'est un adversaire de taille pour Caligula. Intelligent, refusant le mensonge, il obéit à

[328] *Caligula in* : *OC I*, p. 338.
[329] *Ibid.*, p. 374.
[330] Jeanyves Guérin, « Caligula » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit.*, p 113.
[331] Préface à l'édition américaine de *Caligula and other plays in* : *OC I*, p. 447.
[332] Camus épargne les personnages sensibles de représenter les portes parole de sa morale et de son éthique.
[333] *Caligula in* : *OC I*, p. 388.

l'éthique camusienne et prône son désir de vivre et d'être heureux. Ses valeurs humanistes l'amènent à exiger l'adoption d'une politique dont l'unique fin serait l'homme et les moyens usités coupés du nihilisme caligulien. « Parce que j'ai envie de vivre et d'être heureux. Je crois qu'on ne peut être ni l'un ni l'autre en poussant l'absurde dans toutes ses conséquences »[334]. Cherea comprend la logique implacable de Caligula, mais ne consent pas à nier les hommes et la vie.

1.2.1.6 Sisyphe ou l'appel à la lucidité

De l'absurde, Camus tire trois conséquences : la révolte, la liberté et la passion de vivre[335]. La révolte est le mouvement par lequel l'homme, en quête de sa liberté, dit « non » au monde. C'est l'une « des seules positions philosophiques cohérentes »[336]. Camus fait référence aux conquérants et s'intéresse, en particulier, à Don Quichotte, le héros de Cervantès. Jacqueline Lévi-Valensi souligne cet intérêt « Héros de l'absurde et de l'insensé, le pourfendeur des moulins à vent paraît être un guide fidèle et précieux pour l'auteur du *Mythe de Sisyphe* »[337]. Don Quichotte, en « quête de l'inaccessible étoile », se réfugie dans l'imaginaire. La conscience de sa folie, qui est un choix désespéré pour combattre l'absurde, fait de lui un héros absurde. Camus évoque deux méthodes de pensée : celle de La Palisse et celle de Don Quichotte. La première renvoie à la réalité, au rationnel et la seconde au rêve et au lyrisme. Mais « 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 »[338]. Cet équilibre dans la révolte du héros absurde et solitaire trouve son expression la plus juste dans le réinvestissement du mythe de Sisyphe.

Pour avoir provoqué la colère des dieux, Sisyphe est condamné à rouler pour l'éternité un rocher jusqu'en haut d'une colline, dans le Tartare, qui, une fois au sommet, redescend. A noter que le thème du fardeau (en l'occurrence le rocher) est

---

[334] *Caligula in* : *OC I*, p. 369.
[335] « Je tire ainsi de l'absurde trois conséquences qui sont ma révolte, ma liberté et ma passion. », *Le Mythe de Sisyphe in* : *OC I*, p. 263.
[336] *Ibid*., p. 256.
[337] Javqueline Lévi-Valensi, « Entre La Palisse et Don Quichotte », *Camus et le lyrisme, actes du colloque du Beauvais 31 mai-1 juin 1996*, SEDES, 1997, p. 41.
[338] *Le Mythe de Sisyphe in* : *OC I*, p. 222.

un motif récurrent dans la philosophie nietzschéenne. Dans *Albert Camus ou la mémoire des origines*, Maurice Weyembergh souligne la ressemblance entre Sisyphe et son rocher et Zarathoustra portant sur ses épaules un nain dont il ne « parvient à se débarrasser [qu'] en évoquant précisément l'idée de l'éternel retour, comme Sisyphe domine son mal par la conscience qu'il en prend »[339].

Camus doit à Nieztsche une partie de ce qu'il est[340]. Aussi, l'œuvre camusienne se nourrit-elle de thèmes nietzschéens tant au niveau philosophique (le thème du fardeau, le dionysiaque) qu'esthétique (admiration pour la Grèce présocratique). En effet, selon Maurice Weyembergh, la réflexion sur l'absurde est le prolongement de la réflexion de Nietzsche sur le nihilisme. Cependant, Camus prend ses distances vis-à-vis du philosophe allemand et ne consent pas à *l'amor fati* ou *« l'amour du destin »* évoqué par l'écrivain de l'absurde comme « la soumission absolue de l'individu au devenir »[341]. L*'amor fati* consiste à consentir à tout et aboutit à l'exaltation des tyrans, de la violence et du chaos. La figure du surhomme selon l'examen de la pensée de Nietzsche « n'a jamais exalté que l'égoïsme et la dureté propres à tout créateur »[342]. Camus dénonce ainsi ce qu'il y a d'inhumain dans le concept de « *l'amour de la destinée* ». « Camus se démarque donc ici de Nietzsche : ses convictions de gauche, le respect de la dignité et de la solidarité humaines, de la justice et de la liberté corrigent ce que l'*amor fati* a d'inhumain en renforçant par les actions qu'il inspire l'injustice qui est faite à l'homme »[343].

De son châtiment, Sisyphe fait la clé de sa révolte. Baudelaire célèbre également le courage de Sisyphe dans son poème « Le guignon »[344]. Ayant pris conscience du non-sens du monde, s'étant détaché des illusions et des abstractions de l'esprit, affranchi de la peur du divin, Sisyphe, lucide, sait qu'il est condamné à rouler son rocher. Seul l'effort qu'il met à sa tâche peut lui garantir l'affirmation de

---

[339] Maurice Weyembergh, *Albert Camus ou la mémoire des origines*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, 1998, p. 45.
[340] « Je dois à Nietzsche une partie de ce que je suis. », Albert Camus cité par Maurice Weyembergh, « Nietzsche, Friedrich Wilhelm » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 604.
[341] *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 123.
[342] *Ibid.*
[343] Maurice Weyembergh, « Nietzsche, Friedrich Wilhelm » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 607.
[344] « Pour soulever un poids si lourd, Sisyphe, il faudrait ton courage! », « Le Guignon » *in : Les Fleurs du mal*, Paris, Classiques Universels, L'Aventurien, 2000, p. 40.

sa dignité, de son salut et, de ce fait, de son bonheur car « Qu'est-ce-que le bonheur sinon l'accord vrai entre un homme et l'existence qu'il mène ? »[345] Ainsi, la fin de l'œuvre nous invite à « imaginer Sisyphe heureux »[346].

> Je laisse Sisyphe au bas de, la montagne ! On retrouve toujours son fardeau. Mais Sisyphe enseigne la fidélité supérieure qui nie les dieux et soulève les rochers. Lui aussi juge que tout est bien. Cet univers désormais sans maître ne lui paraît ni stérile ni futile. Chacun des grains de cette pierre, chaque éclat minéral de cette montagne pleine de nuit, à lui seul, forme un monde. La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux[347].

Sisyphe correspond donc à l'homme absurde tel qu'il est défini par Camus :

> Qu'est-ce en effet que l'homme absurde ? Celui qui, sans le nier, ne fait rien pour l'éternel. Non que la nostalgie lui soit étrangère. Mais il lui préfère son courage et son raisonnement. Le premier lui apprend à vivre sans appel et se suffire de ce qu'il a, le second l'instruit de ses limites. Assuré de sa liberté à termes, de sa révolte sans avenir et de sa conscience périssable, il poursuit son aventure dans le temps de sa vie[348].

Koestler invite également les hommes à prendre leur existence en mains dans ce « *mal du siècle of those who die their minds clean* »[349]. Si la nature demeure hostile à l'homme et s'il ne peut espérer le Salut de quelque divinité. S'il lui faut trouver un remède à son malaise dans un laboratoire et recouvrer son humanité, il lui faudra prendre la responsabilité de son « destin ».

> La nature nous laisse à nos propres forces, Dieu a décroché son téléphone, et le temps presse. Espérer que le salut va être synthétisé en laboratoire, voilà qui a l'air matérialiste, peut-être, ou extravagant, ou naïf ; à vrai dire, il y a dans cet espoir une nuance jungienne : on y retrouve le rêve de l'*élixir vitae* que pensaient concocter les vieux alchimistes. Mais de l'élixir nous n'attendons pas qu'il nous donne la vie éternelle, ni qu'il transforme en or un vil métal ; nous voudrions qu'il change l'*homo maniacus* en *homo sapiens*[350]. Quand l'homme se décidera de prendre en mains sa destinée, cette possibilité sera à sa portée[351].

---

[345] « Le Désert », *Noces in : OC I.,* p 134.
[346] *Le Mythe de Sisyphe in* : *OC I*, p. 304.
[347] *Ibid.*
[348] *Ibid*., p. 265.
[349] *YC*, p. 67 ; trad. p. 91 : « « mal du siècle » de ceux qui meurent l'esprit lucide ».
[350] Selon Arthur Koestler, l'homme est voué à suivre les traces du dinosaure sur la voie de l'oubli.
[351] Arthur Koestler, *Le Cheval dans la locomotive*, *op. cit*., p. 340.

Dans l'accomplissement de sa tâche, Sisyphe conquiert sa liberté et affirme sa passion de vivre. Si l'absurde, « ce mal de l'esprit »[352], exclut la liberté éternelle, il exalte la liberté d'action qui mène au bonheur, l'ultime quête camusienne. « Il y a un bonheur métaphysique à soutenir l'absurdité du monde. La conquête ou le jeu, l'amour innombrable, la révolte absurde, ce sont des hommages que l'homme rend à sa dignité dans une campagne où il est d'avance vaincu »[353]. L'homme absurde

> est celui qui, détourné de l'éternel, affronte l'absurde sans en appeler à une éternité consolatrice et illusoire, et assume l'absurdité insurmontable de sa condition de manière authentique, c'est-à-dire sans échappatoire en direction du suicide ou de l'espoir, cette forme subtile de suicide de la pensée[354].

1.2.1.7 Le tragique et le trivial

Arthur Koestler a une autre théorie selon laquelle une des misères qui contraint la condition de l'homme est son incapacité à vivre en permanence sur un seul des deux plans qui constituent l'existence. Selon l'écrivain il existerait deux plans : la « vie tragique » et la « vie triviale ». La « vie triviale » renvoie au plan ordinaire de la vie et la « vie tragique » à ces moments de danger ou d'exaltation selon les termes de Richard Hilary[355].

> Quand nous sommes sur le plan trivial, les réalités du plan tragique paraissent absurdes. Quand nous vivons sur le plan tragique, les joies et les souffrances du plan trivial nous semblent superficielles, froides et sans importance. Il y a des gens qui essaient toute la vie de choisir sur quel plan vivre. Ils sont incapables de comprendre que nous sommes condamnés à vivre alternativement sur l'un et sur l'autre suivant un rythme biologique. Mais il arrive que, dans des circonstances exceptionnelles, par exemple s'il faut vivre en danger de mort pendant une longue période, on se trouve pour ainsi dire à la ligne d'intersection des deux plans ; situation curieuse qui oblige à marcher sur la corde raide du système nerveux[356].

L'archétype littéraire de la « rencontre du tragique et du trivial » est également nommé par Koestler « voyage au bout de la nuit » ou encore « mort et

[352] *Le Mythe de Sisyphe in* : *OC I*, p. 284.
[353] *Ibid*., p. 283.
[354] Arnaud Corbic, *Camus. L'absurde, la révolte, l'amour*, *op. cit.,* p. 59-60.
[355] Pilote mort durant la Seconde Guerre Mondiale. Auteur de *The Last Enemy*, préfacé par Arthur Koestler.
[356] Pierre Debray-Ritzen, *Arthur Koestler. Un Croisé sans Croix*, *op. cit*., p. 35-36.

résurrection ». Dans *Arthur Koestler. De la désillusion tragique au rêve d'une nouvelle synthèse*, Roland Quilliot en donne la définition suivante : « A l'issue d'une expérience bouleversante, le héros découvre la mesquinerie et l'absurdité de son existence, et rompt avec la futilité de sa vie quotidienne »[357]. Cette expérience de l'absolu se traduit par une introspection de laquelle le sujet « ressort purifié, riche d'une sagesse nouvelle, régénéré à un niveau supérieur d'intégration »[358].

Pour Camus l'absurde n'est donc qu'un point de départ. En effet, « constater l'absurdité de la vie ne peut être une fin, mais seulement un commencement »[359]. Et « le mythe de Sisyphe construit la possibilité d'une action à l'intérieur d'un univers absurde, où la révélation de l'absurde densifie […] l'existence »[360]. Pour Koestler, en revanche, il s'agit plus ou moins d'une constatation tardive par rapport à son homologue français[361]. Deux méthodes d'analyse se confrontent, mais n'aspirent qu'à un seul et même dessein : générer une réflexion sur le malaise de l'homme qu'il soit d'ordre philosophique ou scientifique et qui ne peut être apaisé que par la conscience, la lucidité et la résolution de l'homme à prendre en charge son existence. Cette réflexion semble elle-même être générée par le climat ambiant du XX^{e} siècle. Il semble qu'à l'absurde naturel et métaphysique viennent s'ajouter l'absurde historique et social.

[357] Roland Quilliot, *Arthur Koestler. De la désillusion tragique au rêve d'une nouvelle synthèse*, *op. cit*., p. 46.
[358] *Ibid*., p. 47.
[359] Article de Camus consacré à *La Nausée* de Jean-Paul Sartre daté de 1938 et publié dans *Alger Républicain*.
[360] Réponse de Marc-Henri Arfeux *in* : *L'absurde*, Raphaël Enthoven (Dir.), *op. cit*., p. 10-11.
[361] *Le Mythe de Sisyphe* date de 1942 et la trilogie de Koestler « Génie et folie de l'homme » date des années 1960 alors que les *Call-Girls* sont publiées en 1972.

1.2.2. Le mal du siècle

« Le rôle naturel de l'homme du XX^e siècle est l'angoisse. »[362]

Il nous sera donné, au sein de cette partie, d'identifier les différentes causes personnelles, psychologiques, historiques, sociales et morales de ce « mal du siècle ». Si « la littérature est le reflet de la conscience du temps »[363], l'œuvre est indissociable du vécu de son auteur. Nous nous intéresserons donc au conflit identitaire chez Camus et Koestler. Nous nous pencherons également sur les différentes figures paternelles et maternelles chez les deux auteurs. En évoquant ce qui semble tourmenter les deux écrivains, nous développerons le motif de la culpabilité et celui de l'exil, pour finir sur l'évocation du problème du mal.

1.2.2.1 Le problème identitaire chez Camus et chez Koestler

Le problème identitaire, chez Camus, se traduit par la recherche du père[364]. Son père, mort un an après sa naissance, laisse un vide immense dans la vie de l'auteur. Dans plusieurs écrits, Camus fait référence à la mort du père. Souvent, c'est par son absence que la figure paternelle hante l'œuvre camusienne. Condamné à mort, Meursault pense à ce père qu'il n'a jamais connu et dans *Caligula*, Scipion perd son père, exécuté par l'empereur. Épreuve traumatisante pour le jeune poète qui explique, entre autres, l'ambiguïté relationnelle qui se crée entre le tyran et le jeune artiste. Dans d'autres textes, le père représente un pouvoir contre lequel il est nécessaire de se révolter. Considérons que, dans *La Mort Heureuse*, Zagreus est le substitut du père de Mersault. Ce dernier le tue, « s'affranchit de son moi passé et

[362] Norman Mailer. http://qqcitations.com/citation/132933 (Dernière consultation le 18/04/2016).
[363] Denise Toboul, *Problème du mal et conscience humaniste après 1945 : George Orwell, Arthur Koestler, Angus Wilson, Iris Murdoch*, thèse de doctorat d'Etat, Université de Provence, Département d'Etudes Anglo-américaines, (Dir.) Pons Christian, Octobre 1986, p. 98.
[364] Cette analyse s'appuie sur l'excellente analyse de la figure paternelle de Jacques Le Marinel dans le *Dictionnaire Albert Camus.*

peut ainsi faire l'expérience de la liberté »[365]. Dans *La Peste*, Tarrou s'oppose aux idées véhiculées et revendiquées par son père concernant la peine capitale. La révolte contre le père prend alors une autre dimension et se transforme en révolte contre la société.

Durant son enfance et son adolescence, des substituts du père aideront Camus à forger sa personnalité. Son oncle Etienne lui transmet son goût pour l'hédonisme et son oncle Gustave Acault prend soin de lui[366] et oriente ses lectures. A la mort de ce dernier, Camus confie : « C'était le seul homme qui m'ait fait imaginer un peu ce que pouvait être un père »[367]. Ses professeurs Louis Germain, et, plus tard, Jean Grenier développent son intellect et son sens de l'écriture.

Grenier et Camus ont en commun cette passion pour les paysages méditerranéens et la culture méditerranéenne. Le professeur de philosophie aura une grande influence sur l'étudiant et l'écrivain Camus. En 1959, Camus avoue : « Aujourd'hui encore, il m'arrive d'écrire ou de dire, comme si elles étaient miennes, des phrases qui se trouvent pourtant dans *Les Îles*[368] ou dans les autres livres de son auteur »[369]. Oliver Salazar-Ferrer constate que la relation professeur/élève se transforme en une relation amicale lorsque Camus prend son envol. Dans sa préface aux *Îles*, Grenier écrit : « A la fin, le maître se réjouit lorsque le disciple le quitte et accomplit sa différence, tandis que celui-ci gardera toujours la nostalgie de ce temps où il recevait tout, sachant qu'il ne pourrait jamais rien rendre »[370]. Koestler a lui aussi eu ses *shamans*. De la longue série, le professeur Gergely en est le premier. Mais le premier *shaman* politique d'Arthur Koestler est Vladimir Jabotinsky,

> cet orateur hors pair qui faisait chavirer les foules par la puissance et la beauté voluptueuse de son verbe, ce journaliste prolixe et inspiré, cet intellectuel brillant qui parlait huit langues et pouvait troquer la plume contre le revolver, ce militant qui était prêt à tout jouer, sa liberté et sa vie, pour la cause qu'il

[365] Jacques Le Marinel, « Père » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 660.
[366] Il « adopte » Camus durant sa convalescence.
[367] Marie-Christine Pavis, « Acault, Gustave » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 11.
[368] Livre de Jean Grenier paru en 1933 et réedité dans une version où s'ajoutent plusieurs chapitres en 1959.
[369] Olivier Salazar-Ferrer, « Grenier, Jean » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 354.
[370] Préface aux *Îles* de Jean Grenier.

> défendait, cet enfant terrible du mouvement sioniste qui disait que la nation hébraïque était son "Dieu absolu"[371].

Leader de l'aile droite du mouvement sioniste, Jabotinsky initie Koestler au sionisme, première croisade de l'écrivain hongrois. Un autre *shaman* de Koestler s'incarne en la personne d'Andor Németh[372], « *the fisrt real writer he had met* »[373], rencontré plus tôt, en 1919. Koestler le décrit comme un « personnage baroque »[374], une « espèce de Kafka hongrois »[375]. Puis vient l'adhésion au parti communiste et la rencontre de Willy Münzeberg. Tous ses mentors ont exercé sur lui une influence considérable, mais celle de Jabotinsky est indéniablement la plus importante.

> *His English teacher in Budapest, the Hungarian writer Andor Németh, and his Zionist mentors, Otto Hahn and Wolfang von Weisl, had all exercised a strong influence on him, but Jabotinsky seemed a giant in comparison with them, o poet, a soldier, orator, and statesman, a doer as well as thinker*[376].

Chez Koestler, la quête identitaire est, entre autres, due à une généalogie mystérieuse. En effet, le grand-père paternel de l'auteur, un certain Léopold, personnage énigmatique, alimente ce mystère. Il aurait fui la Russie pour s'installer en Hongrie. La raison de cet exil demeure obscure. « Naturellement, dit Koestler, je préfère penser qu'il était révolutionnaire »[377]. Le nom même de Koestler est une invention de Léopold qui ne révélera jamais sa véritable identité. Ce trouble identitaire explique certainement les analepses au sein des romans d'Arthur Koestler. S'il ne peut faire la lumière sur ses origines, il s'applique à créer un passé à ses personnages et à leur donner, de ce fait, de la consistance. Ce procédé lui permet, d'une part, de pallier à ses propres lacunes, et, d'autre part, d'analyser et de justifier le profil psychologique des protagonistes. Dans *Arrival and Departure*, il

---

[371] Michel Laval, *L'Homme sans concessions. Arthur Koestler et son siècle, op. cit*., p. 55-56.
[372] 1891-1953 : écrivain hongrois.
[373] Michael Scammell, *Koestler. The Indispensable Intellectual*, *op. cit*., p. 27 ; « le premier vrai écrivain qu'il ait rencontré ».
[374] Arthur Koestler, *Hiéroglyphes in* : *Arthur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, Phil Casoar (Dir.), *op. cit*., p. 453.
[375] *Ibid*., p. 454.
[376] Michael Scammell, *Koestler. The Indispensable Intellectual*, *op. cit*., p. 39 ; « Son professeur d'anglais à Budapest, l'écrivain hongrois Andor Németh et ses mentors sionistes, Otto Hahn et Wolfang von Weisl, ont tous exercé une forte influence sur lui, mais Jabotinsky semblait un géant par rapport à eux, poète, soldat, orateur , et homme d'État, un auteur aussi bien qu'un penseur. »
[377] Pierre Debray-Ritzen, *Arthur Koestler. Un Croisé sans Croix*, *op. cit*., p. 15-16.

nous faut remonter dans la tendre enfance de Peter pour interpréter la portée de l'événement marquant de la mort accidentelle du petit frère. Dans *The Call-Girls*, des pans du passé de Solovief sont narrés et expliquent la lucidité dont fait preuve le personnage. Au fil des pages du *Zéro et l'Infini*, le parcours de Roubachof est mis en lumière au moyen de cette figure de style. Enfin, dans *The Age of Longing*, l'enfance de Fédia Nikitine et celle de Heydie sont retracées et aident le lecteur à cerner la personnalité des deux héros et à comprendre les choix qu'ils font.

Le besoin de recouvrer ses origines pousse probablement Koestler à entreprendre l'écriture de *La Treizième tribu. L'Empire Khazar et son héritage*. Il y développe la thèse selon laquelle les Ashkénazes sont majoritairement des Khazars et non des descendants des anciens israélites. C'est aussi un moyen subtil pour laïciser le problème juif.

1.2.2.2 Les figures maternelles

Le lien à la mère, « cette première femme », semble constituer l'élément fondateur de l'œuvre camusienne[378]. En mai 1935, Camus note dans ses *Carnets* : « Il faudrait que tout cela s'exprime par le truchement de la mère au fils. »[379]. Et le dernier mot de l'œuvre de Camus est une « confession à la mère pour finir ». Camus est face à une mère « présente et distante »[380], aimante, sans nul doute, mais sourde et presque muette, prostrée dans un monde de silence. Pour remédier aux lacunes langagières de sa mère et pour équilibrer ce silence, il lui faut devenir écrivain. Dans son œuvre, Camus illustre l'authenticité d'une relation à travers le silence que peuvent partager deux êtres qui s'aiment réellement et éperdument. « L'amour est silence »[381], écrit-il dans ses *Carnets*. Dans *L'Etranger*, une mère rend visite à son fils en prison. Meursault (lui-même prisonnier) est témoin de la scène et y porte attention car elle lui rappelle le lien qu'il avait tissé avec sa propre mère. Au milieu du verbiage dans le parloir, les regards échangés en silence entre la mère et le fils valent au moins tous les mots de la terre. Ce silence est le résultat de la difficulté à

[378] Notre analyse s'appuie sur celle de Jacques Le Marinel dans *Dictionnaire Albert Camus.*
[379] « Cahier I » *in* : *OC II*, p. 796.
[380] Olivier Todd, *Albert Camus, Une Vie*., *op. cit*., p. 33.
[381] « Cahier VII » *in* : *OC IV*, p. 1146.

communiquer qui crée chez Camus un sentiment de culpabilité. Dans un fragment en annexe du *Premier Homme*, on peut lire : « ô mère pardonne à ton fils d'avoir fui la nuit de ta vérité ». La mère est souvent un symbole rassurant dans l'œuvre camusienne. Dans *La Peste*, Tarrou, à l'agonie, s'absorbe dans la contemplation de la mère de Rieux, seule femme réellement présente dans le roman, « petite ombre tassée près de lui, sur une chaise, les mains jointes sur les cuisses »[382]. Dans *L'Etranger*, Meursault retrouve une part de sérénité dans le souvenir de sa mère. « Maman disait souvent qu'on est jamais tout à fait malheureux. Je l'approuvais dans ma prison, quand le ciel se colorait et qu'un nouveau jour glissait dans ma cellule »[383]. Meursault meurt peu de temps après sa mère et, dans *Le Malentendu*, la mère de Jan ne survit pas non plus à la mort de son fils. Il semble alors que l'un ne puisse vivre sans l'autre. A tort, on a reproché à Camus de préférer sa mère à la justice[384]. Jacques Le Marinel souligne l'assimilation de la mère à l'enracinement dans la terre natale.

> Il ne saurait être question de choisir entre les deux puisque l'enracinement est impossible si la justice ne règne pas sur le sol natal. Ce que Camus a voulu exalter à travers la figure de la mère c'est une valeur qui transcende l'Histoire et qui est la vie elle-même, dont elle assure la continuité[385].

Alexandre Jacob, cité par Camus dans ses *Carnets*, avait raison de dire « une mère, vois-tu, c'est l'humanité »[386].

La relation que Koestler entretient avec sa mère est conflictuelle. La mère de Koestler, Adele Koestler, voue à son fils un amour « excessif, possessif et fantasque »[387], mais, ses sautes d'humeur dues à de fortes migraines, la rendent taciturne, exécrable et très exigeante envers son fils unique, « le fruit de son âge

[382] *La Peste in* : *OC II*, p. 233.
[383] *L'Etranger in* : *OC I*, p. 207.
[384]« La valeur prioritaire que prenait la vie de sa mère était prise par beaucoup comme le signe qu'il défendait le droit de la France de continuer à coloniser l'Algérie, qu'il justifiait les tactiques criminelles employées par l'armée française dans la guerre qu'elle menait contre le peuple algérien, qu'il voulait la justice pour sa mère et pour tous les français d'Algérie mais non pour tous les Algériens. », David Carroll, « La justice devant/avant l'histoire. Ethique et politique chez Camus » *in* : *Albert Camus 22. Camus et l'Histoire*, *op. cit*., p. 84
[385] Jacques Le Marinel, « Mère » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 540.
[386] « Cahier VI » *in* : *OC IV*, p. 1102.
[387] Pierre Debray-Ritzen, *Artur Koestler. Un Croisé sans Croix*, *op. cit*., p. 21.

mûr »[388], et dont la mise au monde s'est déroulée dans d'atroces souffrances. Koestler raconte : « La mienne avait des migraines chroniques et donc était irritable. A certain moment elle pouvait être tendre et c'était le climat des tropiques… un moment plus tard c'était l'atmosphère glaciale de l'arctique »[389]. De plus, sa mère est une femme adultère et Koestler, à peine âgé de dix ans, est témoin de scènes de violence traumatisantes entre ses parents. L'écrivain reste discret à ce propos. Il confie seulement à un ami : « *I saw something that I shouldn't have seen, and have never spoken about since* »[390]. Plus tard, Mamaine[391]explique que la haine vouée à sa mère empêche Arthur Koestler d'entretenir une relation stable et durable avec une femme[392]. Entre autres, Koestler reproche à sa mère le prénom qu'elle lui a donné (Arthur) et dont la prononciation lui est impossible[393]. Il ne pardonnera jamais à sa mère cette humiliation. En 1940, il cesse d'écrire en allemand. Peut-on y voir le désir de rompre avec tout ce qui peut éventuellement le lier à sa mère ? Si Adele Koestler peut être fière de la carrière de son fils, elle émet néanmoins certaines objections quant au récit qu'il fait de son enfance. Contrariée, elle lui écrit : « *Don't you have even single nice memory of your childhood and youth* ? »[394] Dans un même élan, elle proteste et dément avec véhémence le fait qu'Arthur aurait vécu une enfance horrible. Elle lui reproche avec beaucoup d'amertume de la dépeindre comme un monstre, « *a monster of selfishness* » [395] . Dépressive chronique, Adele rend souvent visite à Sigmund Freud, fondateur de la psychanalyse. Entre elle et son fils se creuse un fossé. Cette relation malsaine fera

[388] Pierre Debray-Ritzen, *Artur Koestler. Un Croisé sans Croix*, *op. cit*., p. 21. (Elle l'a eu à 34 ans)
[389] *Ibid.*
[390] Michael Scammell, *Koestler. The Indispensable Intellectual*, *op. cit*., p. 16 ; « J'ai vu quelque chose que je n'aurais pas du voir et dont je n'ai jamais parlé depuis ».
[391] Seconde épouse d'Arthur Koestler.
[392] Michel Laval, *L'Homme sans concessions. Arthur Koestler et son siècle, op. cit*., p. 601.
[393] « *The young Koestler detested his names, Dundi because of its childish sound and Arthur because he was unable to roll his r's in proper German fashion (he was to have trouble with the letter r all his life). He typically blamed his mother for this humiliation, maintening that she had insisted on it out of contempt for her adopted homeland, for there was no Hungarian derivative or equivalent of Arthur*. », Michael Scammell, *Koestler. The Indispensable Intellectual, op. cit.,* p. 10 ; « Le jeune Koestler détestait ses noms, Dundi à cause du son enfantin et Arthur parce qu'il était incapable de rouler ses r en allemand (il devait avoir des problèmes avec la lettre r toute sa vie). Il blâmait sa mère pour cette humiliation, soutenant qu'elle avait insisté sur ces noms par mépris pour son nouveau pays, car il n'y avait aucun dérivé hongrois ou équivalent d'Arthur. »
[394] Michel Laval, *L'Homme sans concessions. Arthur Koestler et son siècle*, *op. cit.,* p. 346.
[395] *Ibid*., p. 347.

naître chez l'auteur du *Zéro et l'Infini* un sentiment de culpabilité dont il ne parviendra jamais à se défaire. On peut penser que Koestler s'inspire de certains traits caractéristiques d'Adele pour créer la mère du personnage de Heydie, Julia Anderson, dans *The Age of Longing*. Il la décrit comme une femme alcoolique, souffrant de troubles psychologiques que l'on doit emmener dans une maison de santé, si ce n'est un asile, sous les yeux effarés de la jeune Heydie. Une nuit Julia, ivre, entre dans la chambre de sa fille, la réveille, se met à quatre pattes, met Heydie sur son dos pour jouer avec elle au cheval et la fait tomber dans les escaliers. Heydie n'a de sa mère que des souvenirs horribles. Un jour, elle la surprend sur le divan à moitié nue avec un autre homme. Un soir, deux hommes la ramènent chez elle et elle vomit sur le tapis du salon. Un autre soir, Julia demande à sa fille de se livrer à elle, de lui révéler ses moindres secrets. C'est sans doute la scène la plus gênante et la plus humiliante pour la jeune fille qui, dès lors, sera incapable de parler de sa « *inner life* »[396] et commencera à s'enfermer dans sa cage de verre. Koestler décrit l'état chaotique dans lequel Julia se trouve et le sentiment de culpabilité qu'éprouve Heydie à son égard.

> *There are long stretches when her mother is away in hospital having cure for her migraine ; and others when she is shaving a cure at home and wanders about the house, grey-faced, silent, restless, frequently in tears, hardly ever touching food, rising abruptly in the middle of a meal. […] Hydie knows that she must keep out of her mother's way because she bores and upsets her ; and she knows it is all her own fault because she isn't a boy*[397].

Julia lui avait déjà reproché de n'être pas un garçon quand elle avait voulu jouer au cheval avec elle. Elle lui avait dit : « *Oh, why aren't you a boy, love, then you could ride properly* »[398]. Il est toutefois un versant positif de l'imago maternel dans l'œuvre koestlérienne à travers la mère effacée et bienveillante du personnage de Peter Slavek dans *Arrival and Departure* et à travers le personnage du Dr Sonia Bolgar qui prend soin de Peter comme si elle était sa propre mère.

---

[396] *AL*, p. 59 ; trad. p. 67 : « vie intérieure ».
[397] *AL*, p. 58 ; trad. p. 66 : « Il y a de longues périodes où sa mère est absente, dans une clinique où l'on soigne ses migraines ; d'autres où elle se soigne chez elle et erre à travers la maison, blême, silencieuse, agitée, souvent en larmes, mangeant à peine, quittant brusquement la table au milieu des repas. […] Heydie sait qu'elle ne doit pas s'approcher de sa mère, qu'elle l'ennuie et la dérange, et elle sait que tout est de sa faute parce qu'elle n'est pas un garçon. »
[398] *AL*, p. 58 ; trad. p. 66 : « Ah ! si tu étais un garçon, mon amour, tu saurais monter à cheval. »

1.2.2.3 L'expérience de la *hora*

« Naître, c'est se trouver dans une mauvaise passe »[399], peut-on lire au sein des *The Call-Girls*. Cette « mauvaise passe » est marquée chez Koestler par

> le « despotisme » de la femme de chambre […] ; sa mère qui pensait que les enfants doivent être éduqués avec « une règle de fer » ; la succession des gouvernantes étrangères […] dont aucune ne conserva plus d'un an sa place […] les interdits […] qui encombraient sa vie quotidienne ; les punitions imprévisibles et arbitraires […] des périodes plus ou moins longues de « disgrâces […] absurdes et cruelles » […] ; les « obsessions », les « anxiétés » et la « conscience du pêché » […] la disparition de son grand-père Léopold […] ; la *hora* « horreur archaïque irrationnelle » […] des « scènes violentes et épuisantes » entre ses parents ; la solitude […] ; la timidité maladive qui le paralysait « de manière intermittente » et l'enfermait dans des « phases de mutisme et de crispation »[400].

Arrêtons-nous sur l'expérience de la *hora*. A cinq ans, Koestler doit subir une amygdalectomie. On l'assoit sur un fauteuil dans le cabinet du docteur, puis, on lui attache brusquement et sans aucune explication les mains et les pieds. Cherchant du réconfort dans le regard de ses parents, il se trouve en face de deux visages qui ne reflètent que la peur. Le médecin les fait sortir et lui enfonce un écarteur dans la bouche.

> Suivirent plusieurs ineffaçables minutes dans l'horreur des instruments d'acier introduits au fond de ma bouche, [raconte Koestler], l'étouffement et le sang vomi dans la cuvette sous mon menton ; puis deux nouvelles attaques par les instruments d'acier, de nouveaux étouffements, ensanglantements et vomissements[401].

Seul, abandonné et livré à lui-même, il a « l'impression d'être tombé par une trappe dans un sombre monde souterrain de brutalité archaïque »[402]. Il prend alors conscience de l'existence d'un « second univers »[403] régi par la violence physique et où l'on peut être transporté sans en être averti. Il invente le terme *hora*,

---

[399] *CG* trad. p. 116.
[400] Michel Laval, *L'Homme sans concessions. Arthur Koestler et son siècle*, *op. cit*., p. 17-18. (Tous les termes de cette citation mis entre guillemets sont ceux d'Arthur Koestler repris par Michel Laval.)
[401] Arthur Koestler, *La Corde raide in : Arthur Koestler Œuvres Autobiographiques*, Phil Casoar (Dir.), *op. cit*., p. 38.
[402] *Ibid*., p. 24.
[403] *Ibid*., p. 38.

diminutif de « horreur archaïque irrationnelle », par référent à sa première expérience de la violence corporelle.

« Les forces de la vie contre celles de l'angoisse et de la mort. Toute l'existence d'Arthur Koestler s'articulera autour de ce dilemme primitif »[404]. Dans *Arthur Koestler. Un Croisé sans Croix*, Pierre Debray-Ritzen souligne l'importance de ces expériences dans « le développement affectif de l'auteur »[405]. *Hora* domine également l'œuvre koestlérienne. Dans *The Call-Girls*, quand Solovief découvre le corps inerte de son amante dans la baignoire « « *her wrists gaping wide open like an illustration in an anatomy book, her head submerged in the pink water, her face far from beautiful* »[406], il est victime de l'horreur archaïque « *its archaic horror struck him with its full savage force* »[407]. *Hora* se révèle également au travers des tortures subies par Peter dans *Arrival and Departure* et infligées au peuple juif que l'on mène dans les chambres à gaz. *Hora* s'avère être la meilleure alliée des régimes totalitaires.

Le tourment koestlérien transparaît dans son œuvre à travers les personnages enclins à l'angoisse et à l'anxiété. Dans ses romans règne une « atmosphère de cauchemar »[408]. Dans *Le Zéro et l'Infini*, Roubachof a des nuits agitées. Ses cauchemars anticipent la réalité. A plusieurs reprises, il vit en rêve son arrestation. « Il rêvait comme à l'ordinaire, que l'on heurtait à sa porte à grands coups, et que trois hommes étaient là dehors, prêts à l'arrêter »[409]. Son cauchemar se concrétise, il est arrêté et jugé durant un procès de mascarade[410]. Dans *Arrival and Departure*, les rêves de Peter sont également significatifs. A six jours de son départ pour l'Amérique, il rêve qu'il fait l'école buissonnière.

> *For two nights he had the same, particulary unpleasant dream : He was a boy again, it was spring, and he had stayed away from school ; he strolled through the fresh undulating meadows covered with the scarlet poppies of his country ;*

[404] Michel Laval, *L'Homme sans concessions. Arthur Koestler et son siècle*, *op. cit*., p. 18
[405] Pierre Debray-Ritzen, *Arthur Koestler. Un Croisé sans Croix*, *op. cit*., p. 25
[406] *CG*, p. 51-52 ; trad. p. 70 : « les poignets ouverts, béants comme un dessin d'anatomie, la tête noyée dans l'eau rose, le visage dépouillé de sa beauté ».
[407] *CG*, p. 52 ; trad. p. 70 : « il en subissait tout à coup l'archaïque horreur dans toute sa violence sauvage ».
[408] Georges Orwell, *Tels, tels étaient nos plaisirs et autres essais*, Paris, Ed. Ivrea, 2005, p. 44.
[409] Arthur Koestler, *Le Zéro et l'Infini, op. cit.,* p. 15.
[410] En référence aux procès de Moscou.

> *but when he tried to pick one it immediately shed its petal, and the naked stem in his hand made him angry and sad ; and all the time he was forced to think of the class-room with his empty place*[411].

1.2.2.4 Le sentiment de culpabilité

Le sentiment de culpabilité poursuit Peter jusque dans ses rêves. Ayant l'impression de manquer à son devoir, en l'occurrence de ne pas être en classe avec ses camarades, il ne peut profiter des plaisirs de la vie. Le coquelicot, fleur fragile et délicate symbolisant peut-être la vie, se fane et Peter, probablement honteux, ne parvient pas à être simplement heureux. Un autre cauchemar hante l'avant dernière nuit avant son départ pour l'Amérique.

> *It seemed to him that the darkness around him deepened as if he were sinking in a diving bell towards the bottom of the sea. […] he noticed that somebody was turning the knob, he already knew who it was. Presently the door opened with a smooth, soundless movement and the other stepped in, and began his slow advance towards Peter's bed. He had disguised himself in a rusty coat of mail, but there was no doubt about his identity : there was that face which no policeman could ever forget, with the wiry ginger hair, the nose with the broken saddle, the short upper lip exposing the gaps in the front teeth and part of the gums. […] But this time there was no mirror between the two of them ; and the other […] advanced with smooth, sliding steps towards the bed, his hands clutched in front of hima round the cross which was not there. […] he waited for the moment when the other would penetrate, crush and annihilate his own body, and, trembling with fear, he awoke*[412].

L'« Autre » qui hante les nuits de Peter est son double. La description en témoigne : les cheveux roux, le nez cassé, le bec-de-lièvre. Il tient entre ses doigts

---

[411] *AD*, p. 152 ; trad. p. 193 : « Pendant deux nuits, il eut le même rêve particulièrement désagréable : il était de nouveau un petit garçon, c'était le printemps, et il n'était pas allé en classe ; il se promenait dans des prairies fraîches et vallonnées couvertes des coquelicots rouges de son pays ; mais, lorsqu'il essayait d'en cueillir un, celui-ci s'effeuillait aussitôt et la tige nue qu'il tenait à la main l'irritait et l'attristait ; et, tout le temps quelque chose l'obligeait à penser à la salle de classe avec sa place vide. »

[412] *AD*, p. 162-163 ; trad. p. 207 : « Il lui semblait que l'obscurité autour de lui s'épaississait comme s'il enfonçait en scaphandrier vers les profondeurs de la mer. […] il s'aperçut que quelqu'un tournait de l'extérieur le bouton de la porte de sa chambre ; et, tandis que, retenant son souffle, il regardait la lente rotation du bouton, il savait déjà qui était là. La porte s'ouvrit doucement et l'Autre entra et se mit à avancer lentement vers le lit de Peter. Il était déguisé, il portait une cotte de maille rouillée, mais il n'y avait aucun doute sur son identité : il avait le visage qu'aucun policier ne pouvait oublier, avec ses cheveux roux et frisés, son nez à l'arrête cassée, sa lèvre supérieure courte découvrant les dents de devant et une partie des gencives. […] Mais, cette fois, il n'y avait pas de miroir entre eux ; et l'Autre, […] avançait d'un pas doux et glissant vers le lit, les mains fermées devant lui autour de la croix qui n'y était pas. […] il attendit le moment ou l'Autre pénétrerait, écraserait, anéantirait son corps, et, tremblant de peur, se réveilla. »

une croix éphémère qui fait allusion au titre français *Croisade sans Croix*. Peter est un croisé sans croix, un vaillant chevalier éprouvé par la nostalgie d'une cause noble pour laquelle il faudrait combattre, mais qu'il ignore encore.

Dans *Arrival and Departure*, Peter est déchiré entre son amour pour une jeune femme, Odette, et son désir de combattre l'ennemi. Il sombre dans une dépression, « une névrose de type hystérique »[413]. Il en perd l'usage de sa jambe qui semble paralysée sans pour autant qu'aucune « cause organique »[414] ne soit détectée. Sonia, figure maternelle bienveillante, tente par une psychanalyse de faire la lumière sur le passé de Peter. Commence alors pour le héros l'observation et l'analyse de sa conscience individuelle, de son for-intérieur, de ses sentiments, dans les « entrailles visqueuses de la mémoire », « *carried that undercurrent of excitement which signalled the recovery of lost memories of the Past* »[415] : l'expérience du tragique, en termes koestlériens. Il se souvient alors de son adhésion au Parti communiste, de son arrestation, des tortures, des camions à gaz pour exterminer les juifs, de son évasion et de son exclusion du Parti. Dans l'évocation de ses souvenirs, Peter exprime son sentiment de culpabilité « *this suspect craving for martyrdom* »[416]. Il se sent coupable vis-à-vis des ouvriers d'être issu d'un milieu bourgeois privilégié, « la culpabilité du bourgeois face au prolétaire »[417], vis-à-vis de ses camarades morts d'avoir survécu, vis-à-vis de la cause qu'il défend d'avoir failli parler sous la torture si une atroce douleur physique ne l'en eût empêché, vis-à-vis du lapin qu'il avait promis de protéger, mais qui avait succombé au couteau de la cuisinière.

> *[…] we used to keep rabbits in the garden. There was a white fluffy one with red eyes which I particulary liked. One day I heard cook say we were going to eat it in about three weeks. So I decided to save that rabbit. I didn't speak to mother or anybody about it, but kept on running all day to the rabbit hutch to make sure it was still there ; and if, while playing, I forgotabout it, I had*

[413] Roland Quilliot, *Arthur Koestler. De la désillusion tragique au rêve d'une nouvelle synthèse*, *op. cit*., p. 99.
[414] *Ibid*.
[415] *AD*, p. 102 ; trad. p. 129 : « charriait un courant intérieur d'excitation qui signalait la redécouverte de ses souvenirs perdu du Passé ».
[416] *AD*, p. 119 ; trad. p. 150 : « ce goût suspect du martyre ».
[417] Jean-Marc Négrignat, *Avoir été communiste, les autobiographies de Koestler, Löbl et Silone*, Paris, Ed. des Archives Contemporaines, 2008, p. 172. On retrouve ce complexe de culpabilité de n'avoir pas connu la pauvreté chez Solovief dans *The Call-Girls*.

> *terribly guilty feeling –because somehow I had got the idea into my head that as long as I kept my thoughts on that rabbit it was safe ; that my thoughts alone held some magic power to protect it*[418].

Peter culpabilise d'avoir, au profit de l'amour d'une petite fille, oublié la mission qu'il s'était octroyée. Encore une fois, une figure féminine semble s'interposer entre lui et son devoir. *Arrival and Departure* illustre ainsi le conflit entre l'amour et l'amour de la justice. Le souvenir du lapin mort par sa faute hante Peter. Ce traumatisme le pousse à renoncer à l'amour pour sauver une nouvelle « Jérusalem ».

> *Well, after a while I began to lose interest in Jerusalem*[419] *[…] I thought the danger was past and it would stay there forever. Then one day in the park […] I met a little girl. […] I think I feel in love with her at once. We played together with my model-yacht, and that was the first time I forgot to think of Jerusalem fora whole morning. We got home just in time for lunch ; I was flushed and hungry and ate a lot of brown stew which I took for chiken. After lunch I went to the hutch ; Jerusalem had vanished. I ran to the kitchen to ask cook ; she grimed all over her fat pudding-face and offered me its paws and tail as a souvenir*[420].

Séverine Gaspari remarque que, dans l'œuvre camusienne, « […] les femmes symbolisent ce à quoi il faut renoncer pour aller plus loin sur la voie de l'accomplissement, de la solidarité, de la justice, de l'humanité »[421]. Elle prend l'exemple de Kaliayev qui choisit la justice à l'amour de Dora. Peter se sent également coupable de la mort de sa mère, effondrée après l'arrestation de son fils. « *... I have caused my mother's death. […] She wanted to keep me forever in the*

---

[418] *AD,* p. 75 ; trad. p. 95 : « […] nous avions des lapins dans notre jardin. Il y en avait un que j'aimais surtout, un blanc à poil long, aux yeux rouges. Un jour, j'entendis la cuisinière dire que nous le mangerions dans trois semaines à peu près. Moi, je décidais de sauver le lapin. Je n'en parlai ni à ma mère, ni à personne, mais je passais mon temps à courir à la cabane à lapins pour m'assurer qu'il était toujours là ; et si, en jouant, j'oubliais de le faire, je me sentais terriblement coupable, parce que je m'imaginais que, tant que je penserais au lapin, celui-ci serait en sûreté ; que ma seule pensée détenait une espèce de puissance magique qui le protégeait. »

[419] Jerusalem est le nom du lapin.

[420] *AD,* p. 75-76 ; trad. p. 96 : « Alors, au bout d'un certain temps, je commençai à me désintéresser de « Jérusalem » […] Puis, un jour, au parc […] je rencontrai une petite fille. […] Nous jouâmes ensemble avec mon petit bateau et, pour la première fois, j'oubliai toute une matinée de penser à Jérusalem. Nous rentrâmes à la maison juste à temps pour déjeuner ; j'étais animé, j'avais faim et je mangeai beaucoup d'un ragoût brun que je pris pour du poulet. Après le déjeuner, j'allai à la cabane ; Jérusalem avait disparu. Je courus à la cuisine interroger la cuisinière ; elle eût un large sourire sur son visage gras et mou et m'offrit ses pattes et la queue en souvenir. »

[421] Séverine Gaspari, « Femme » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 324.

sheltered twilight of the nursery ; she barred my way to the Movement, into the street ; I walked over her and destroyed her »[422]. Il avoue à Odette éprouver ce même sentiment à l'égard de Sonia. Il pense qu'il devrait quitter l'appartement de la psychanalyste maintenant qu'Odette et lui entretiennent une relation amoureuse. « *Well, he said, feeling once more that strange stirring of guilt, I thought that Sonia might not like the idea of my living in her flat while you and I...* »[423] Il se sent également terriblement coupable à l'égard d'Ossie avec lequel il distribuait des tracts politiques et qui a été arrêté alors que lui a réussi à s'enfuir. Pourtant Ossie lui-même l'avait encouragé à fuir, « *run, spec, run, spec* »[424], lui avait-il crié, essoufflé et déjà à terre. Mais Peter se sentait encore plus coupable de la pensée qui lui était venue.

> *That's where I betrayed the first time. [...] when they were chasing me, and my lungs were busting and all my thoughtswere blurred and washed out, I felt that it would be injust if they got me, because I was only an outsider, an amateur volonteer –where- as Ossie and the other two were born into it. [...] And the tongue in my mouth had stoop up and betrayed me*[425].

Ossie revient le hanter sur le bateau, encore à quai, en partance pour l'Amérique. Peter croit l'apercevoir. Cette vision ne fait que confirmer son envie de quitter le bateau et de renoncer à l'Amérique et à Odette pour entrer dans la résistance. La seconde fois où il a l'impression d'être un traître c'est face à Raditsch, le chef de la police politique. Arrêté et mené devant ce « *big, old St Bernard* »[426], Peter avoue à Sonia :

> *I could pretend that I kept silent in order not to give myself away, because the firts commandement of the Party is to keep your mouth shut when questioned by the Police. But the truth is that I would have liked to speak and bully him*

[422] *AD,* p. 117 ; trad. p. 148 : « …j'ai causé la mort de ma mère. […] Elle aurait voulu me garder toujours dans l'ombre préservée de la chambre d'enfant ; elle me barrait la route, m'empêchait d'aller au Mouvement, dans la rue ; j'ai marché sur elle et je l'ai détruite. »
[423] *AD,* p. 55 ; trad. p. 69-70 : « Eh bien, dit-il, éprouvant de nouveau cet étrange frémissement de culpabilité, je pensais que ça pourrait ne pas plaire à Sonia que j'habite chez elle maintenant que toi et moi… »
[424] *AD,* p.92 ; trad. p. 116 : « Cours, prof, cours, prof ».
[425] *AD,* p. 95-96 ; trad. p. 120-121 : « C'est là que j'ai trahi pour la première fois. […] Pendant qu'on courait après moi, et que mes poumons éclataient, et que toutes mes pensées s'estompaient, je sentais qu'il serait injuste qu'on m'attrapât, car je n'étais qu'un volontaire, un amateur, tandis qu'Ossie et les deux autres étaient nés là-dedans. […] Et ma langue dans ma bouche m'avait trahi. »
[426] *AD,* p. 98 ; trad. p. 124 : « gros vieux saint-bernard ».

> *back and make a « flamming speech », regardless of what happened to me and the others involved ; but I simply couldn't open my mouth because I felt that I was in the wrong and he in the right. And that is how I became a traitor for the second time on that day –by inwardly agreeing with him*[427].

Peter se sent davantage fautif de garder le silence pour de mauvaises raisons que d'avoir peut-être failli parler. Il a constamment cette impression d'être un traître :

> *They made me a hero and I betrayed everybody. My mother ; and that peasant who kissed my han hand ; Ossie and the lad and the little man, who were caught while I escaped ; the people of the Mixed Transports who were marching into the van while I was making love to Odette and even thinking of following her to lead the good life… I have betrayed everybody sin I can remember, even back to that white rabbit in its hutch*[428].

Mais l'essence de ce sentiment qui se répercute sur toute son existence est la mort involontairement infligée à son frère. Par jalousie, il avait imaginé crever les yeux de son petit frère « *that other horrid little creature […] red, smelling, toothless, yelling day and night* »[429]. L'idée lui était venue après qu'on ait jeté une de ses poupées qui avait perdu ses yeux.

> *The day before they had thrown away a doll of mine because it had lost its eyes. So I thought they would perhaps throw that creature away too if it had no eyes… I see myself rise on the tip of my toes and lean against the cradle and reach with my hands towards the creature's face and touch its damp, tepid eyelids. It wakes up and screams, and the door opens and my father comes in…*[430]

---

[427] *AD,* p. 98-99 ; trad. p. 124 : « Je pourrais prétendre que je gardai le silence pour ne pas me trahir, parce que le premier commandement du Parti est de fermer la bouche quand on est interrogé par la Police. Mais la vérité, c'est que j'aurais aimé parler, lui riposter, et faire un « discours enflammé » sans me soucier de me compromettre, moi et les autres ; mais je ne pouvais pas ouvrir la bouche, car il me semblait que j'étais dans mon tort et que lui avait raison. Et c'est ainsi que je devins traître pour la seconde fois ce jour-là, en l'approuvant intérieurement. »

[428] *AD,* p. 118 ; trad. p. 149 : « On a fait de moi un héros et j'ai trahi tout le monde. Ma mère, et le paysan qui m'embrassait la main, et Ossie, et le gars de la campagne, et le petit bonhomme qui ont été pris pendant que, moi, je filais, les gens du Train mixte qui entraient dans le camion pendant que je faisais l'amour avec Odette et que je pensais même à la rejoindre pour mener une bonne vie. J'ai trahi tout lemonde, d'aussi loin qu'il me souvienne, aussi loin que ce lapin blanc dans sa cabane. »

[429] *AD*, p. 123 ; trad. p. 155 : « […] cet autre petit être horrible…rouge, sans dents, qui sent mauvais et qui crie jour et nuit ».

[430] *AD*, p. 123 ; trad. p. 155 : « La veille, on avait jeté une de mes poupées parce qu'elle avait perdu ses yeux. Alors j'ai pensé qu'on jetterait peut-être cet être là s'il n'avait plus d'yeux…Je me vois me dresser sur la pointe des pieds, me pencher sur le berceau, tendre les mains vers son visage et toucher ses paupières tièdes et moites. Il se réveille et se met à hurler, la porte s'ouvre, mon père entre… »

Lorsque le petit frère meurt en ayant l'œil transpercé par un crochet, Peter se sent coupable que son « *secret wish* »[431] se soit réalisé.

> *There was an old fishing boat stranted on the beach ; though it was forbidden, we used to climb into it during ebb-tide. On that day I had as usual helped him to climb over the slanting gunwale and was about to clim in myself when he started to stamp his feet and yell that the boat was his and I must stay outside. […] I jumped into the boat and tried to cover his mouth with my hand ; there was some scuffling and he tripped, falling face down-ward and I on top of him. He fell just on the point of the rusty boat-hook. It went straight into his right eye and my full weight was on top of him*[432].

Un événement complétement refoulé qui « fait naître en lui un sentiment de culpabilité autour duquel toute son action politique s'[est] organisée et structurée »[433],et qui « crée en lui un si impérieux besoin d'expiation »[434]. « *[…] Peter began to find his way in this weird and yet familiar world ; her patient dream-suggery laid bare the roots of his shame and pride, of his self-accusations and cravings for expiation* »[435]. Quand Sonia lui fait prendre conscience de son innocence, soulagé, il retrouve l'usage de sa jambe et sort de son état chaotique. Il peut enfin s'ancrer dans le présent et choisir de glorifier la vie et l'amour. Il prend la décision de rejoindre Odette.

> *that was over. He was cured ; never again would he make a fool of himself. He was cured of his illusions, both about objective aims and subjectives motives. The two lines had converged and met. No more debts to pay, no more*

---

[431] « *[…] nobody knew that the boat-hook had merely been the instrument which executed my secret wish* », *AD*, p. 124 ; trad. p. 155-156 : « […] personne n'a su que le crochet du bateau n'avait été que l'instrument qui exécutait mon vœu secret ».

[432] *AD*, p. 122 ; trad. p. 153-154 : « Il y avait un vieux bateau de pêche sur la plage ; c'était défendu, mais nous y montions à marée basse. Ce jour-là, je venais de l'aider comme d'habitude à y monter en passant par-dessus le bord, et j'allais le suivre, quand il se mit à taper du pied et à hurler que le bateau était à lui et que je devais rester en bas. […] je sautai dans le bateau et essayai de lui fermer la bouche avec ma main. Il y eut une espèce de lutte et il trébucha ; nous tombâmes, lui la tête en avant et moi sur lui. Il était tombé juste sur la pointe d'un crochet rouillé qui lui était entrée dans l'œil droit et il avait tout mon poids sur lui. »

[433] Michel Laval, *L'Homme sans concessions. Arthur Koestler et son siècle*, *op. cit*., p. 364.

[434] Roland Quilliot, *Arthur Koestler. De la désillusion tragique au rêve d'une nouvelle synthèse*, *op. cit*., p. 100.

[435] *AD,* p. 105 ; trad. p. 133 : « […] Peter commençait à trouver son chemin dans ce monde étrange et pourtant familier ; sa patiente chirurgie des rêves découvrait les racines de sa honte et de sa fierté, de ses auto-accusations, de sa soif d'expiation. »

> *commands to obey. Let the dead bury theirdead. For him, Peter Slavek, the crusade had come to an end*[436].

Cependant, quelques jours avant son départ, Sonia doit s'absenter. Il se retrouve de nouveau seul et est victime d'un nouveau malaise. Une entrevue avec Bernard[437], un nazi fanatique, et la découverte de la relation homosexuelle entre Sonia et Odette alimentent son mal-être. « Il se sent privé de raisons de vivre, et souffre de "*n'appartenir à rien*" »[438]. Il décide donc de gagner l'Angleterre. Le roman s'achève sur l'ultime saut de Peter, d'un avion anglais, regagnant la Résistance dans son pays natal. Ce saut mime, à travers l'image de la posture du héros − en position fœtale − le retour aux origines, à la mère patrie. Seulement, cette fois, son choix est seulement soumis au seul impératif de sa conscience soulagée du poids de la culpabilité. Dans sa lettre d'adieu, il écrit à Odette : « *Today I am going to fly off at a tangent from the twisted path. I have not many illusions about the reasons why I am doing it, nor about the cause which I serve* »[439]. Michel Laval note que c'est « cette indétermination absolue, cette liberté totale, qui donn[ent] à son geste la majestueuse et sublime grandeur des actes héroïques »[440]. Peter Slavek s'inscrit dans la lignée des croisés sans croix à l'instar de Richard Hillary.

> *It is the myth of the Lost generation –sceptic crusaders, knights of effete veneer, sick with the nostalgia of something to fight for, which as yeti s not. It is the myth of the crusade without a cross, and of desperate crusaders in*

---

[436] *AD,* p. 127 ; trad. p. 160 : « Mais c'était fini. Il était guéri ; jamais plus il ne ferait l'imbécile. Il était guéri de ses illusions, aussi bien sur les buts objectifs que sur les motifs subjectifs. Les deux lignes avaient convergé, s'étaient rencontrées. Plus de dettes à payer, plus d'ordres auxquels obéir. Laissons les morts enterrer leurs morts. Pour lui, Peter Slavek, la guerre était finie. »

[437] Ce personnage est calqué sur Edgar, de son vrai non, Fritz Burde, « un révolutionnaire de Hambourg » qui était aux commandes du service d'espionnage de l'Armée Rouge en Scandinavie. Koestler écrit : « J'essayais de me représenter un nazi doué de charme qui gagnerait la sympathie du lecteur, et me trouvai, sans aucune idée préconçue, décrire le sourire et les manières aimables d'Edgar le communiste. Il convenait parfaitement au personnage. », *QB*, p. 78 ; *BB*, p. 84 : « *I was trying to visualise a handsome and winning Nazi who could capture the reader's sympathy −and found myself describing the smiling appearance and manners of Edgar, the Communist. He fitted the part perfectly.* »

[438] Roland Quilliot, *Arthur Koestler. De la désillusion tragique au rêve d'une nouvelle synthèse*, *op. cit*., p. 100.

[439] *AD*, p. 187 ; trad. p. 239 : « Aujourd'hui je m'envole du sentier tordu. Je n'ai pas beaucoup d'illusions sur les raisons pour lesquelles je fais cela, ni sur la cause que je sers. »

[440] Michel Laval, *L'Homme sans concessions. Arthur Koestler et son siècle*, *op. cit*., p. 366.

> *search of a cross. What creed they will adopt, Christ's or Barrabas', remains to be seen*[441].

Si, pour créer le personnage de Peter, Koestler s'inspire du poète hongrois André Havas, il est indéniable que l'itinéraire du héros dans le roman s'apparente à celui de son auteur qui puise dans son expérience personnelle. Ce même sentiment de culpabilité ronge l'auteur hongrois. Dans *La Corde raide*, il avoue : « Tous mes souvenirs d'enfance se groupent autour de trois thèmes dominants : culpabilité, peur, solitude »[442]. Et dans une interview à Pierre Debray-Ritzen, il confie : « Le sentiment de culpabilité, voyez-vous, c'est quelque chose comme une tâche d'encre sur un *blotting papper*, sur un buvard »[443]. Neutralia c'est la représentation fictive du Portugal où Koestler passa des semaines à attendre de pouvoir rejoindre l'Angleterre. « Son désarroi psychologique et intellectuel »[444] lui fit même faire une tentative de suicide. Comme Peter, il connaît l'errance, la misère et la faim, « ce dénuement, cette solitude, ces marches de rôdeur, ces nuits passées sur les plages dans des cabines de bain qu'on quitte au matin quand les premiers baigneurs arrivent »[445].

Ce même sentiment de culpabilité pousse Roubachof[446] à faire des aveux absurdes[447]. Il s'accuse d'avoir perpétré des crimes contre la révolution communiste et une tentative de meurtre à l'encontre du « père des peuples »[448]. Il se sent

---

[441] *YC,* p. 67 ; trad. p. 92 : « C'est le mythe de la génération perdue : croisés pleins de scepticisme, chevaliers aux airs prétentieux et décadents ravagés par la nostalgie d'une cause qui valût la peine de combattre et qui n'existe pas encore. C'est le mythe d'une croisade sans croix et de croisés qui cherchent désespérément une croix. La foi qu'ils adopteront, celle du Christ ou celle de Barrabas, personne encore n'en sait rien. »

[442] Arthur Koestler, *La Corde raide in* : *Arthur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, Phil Casoar (Dir.), *op. cit*., p. 37.

[443] Pierre Debray-Ritzen, *Arthur Koestler. Un Croisé sans Croix*, *op. cit*., p. 22.

[444] Roland Quilliot, *Arthur Koestler. De la désillusion tragique au rêve d'une nouvelle synthèse*, *op. cit*., p. 100.

[445] Pierre Debray-Ritzen, *Arthur Koestler. Un Croisé sans Croix*, *op. cit*., p. 42.

[446] Héros du *Zéro et l'Infini*.

[447] A ce propos, Jean Galtier-Boissière écrit dans son Journal : « Après Victor Serge, Koestler a magistralement démonté le mécanisme psychologique des aveux dans les fameux procès de Moscou. A l'homme qui va être liquidé parce que son point de vue est dépassé, le Parti demande un sacrifice suprême : s'avouer coupablede trahison pour servir encore la grande cause. Et presque toujours le militant éprouvé, dressé depuis sa jeunesse à l'obéissance passive, et dont la vie n'a plus d'objet, obéit. » Cité par Phil Casoar dans la préface à *Arthur Koestler. Œuvres Autobiographiques, op. cit*., p. III.

[448] Staline dont le nom n'est jamais mentionné dans l'œuvre.

redevable, soumis à la volonté du Parti même dans la mort, « je paierai »[449] dit-il. Par le biais de son œuvre, Koestler dénonce le manque de considération du système communiste pour l'être humain. Il développe la notion de « fiction grammaticale » *sur laquelle nous reviendrons au cours de notre analyse*.

Si Koestler axe sa réflexion autour du thème de la culpabilité, Camus s'intéresse de prime abord au thème de l'innocence. Le thème de l'innocence serait, en effet, en relation avec l'hédonisme camusien des *Noces*. Selon Paula Von Wachenfeldt, l'innocence serait « un prisme particulier à travers lequel on peut lire l'œuvre de Camus dans sa continuité »[450]. Cette innocence, Camus la retrouve dans la contemplation des paysages méditerranéens.

> C'est l'innocence du monde grec et méditerranéen que rencontre le jeune narrateur lyrique de *Noces*. Dans un monde loin des hommes, dans le champ de ruines romaines à Tipasa, l'âme s'éprend d'un état natif et innocent du monde qui ne connaît ni la culpabilité ni l'histoire, sorte d'état originel avec lequel Camus n'a de cesse de renouer[451].

On connaît l'admiration de Camus pour l'hellénisme qu'il oppose au christianisme. Il tente d'apporter quelques réponses à certaines questions :

> Comment concilier esprit grec et christianisme évangélique ? Qu'apporte Plotin ? Comment penser avec l'intelligence et la sensibilité ? Quels sont les rapports de la foi et du scepticisme, du rationnel et de la sensualité ?[452]

Selon l'auteur de l'absurde, le christianisme est une religion fondée sur le sentiment de culpabilité. Accablé par le péché originel, l'homme est sans cesse en quête de rédemption. Dans l'histoire moderne de l'humanité, la culpabilité prend le pas sur l'innocence. Cette candeur peut être anéantie par le meurtre. Toutefois, Pierre Grouix remarque que dans *La Mort Heureuse*, Mersault ne renonce pas à son innocence après le meurtre de Zagreus[453]. « Dans l'innocence de son cœur, il acceptait ce ciel vert et cette terre mouillée d'amour avec le même tremblement de

[449] Arthur Koestler, *Le Zéro et l'Infini, op. cit.*, p. 99.
[450] Cité par Pierre Grouix dans son analyse de l'innocence dans l'œuvre d'Albert Camus dont s'inspire notre analyse *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit.*, p. 418.
[451] Pierre Grouix, « Innocence » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit.*, p. 416-417.
[452] Olivier Todd, *Albert Camus. Une Vie*, *op. cit.*, p. 137.
[453] Pierre Grouix, « Innocence » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit.*, p. 417.

passion et de désir que lorsqu'il avait tué Zagreus dans l'innocence de son cœur »[454]. Dans *Caligula*, l'empereur croit, ou, du moins, veut faire croire à la culpabilité de tous ses sujets. « Faites entrer les coupables. Il me faut des coupables. Et ils le sont tous »[455]. Il finit par reconnaître sa propre culpabilité. « Caligula ! Toi aussi, tu es coupable. Alors, n'est-ce pas un peu plus, un peu moins ! Mais qui oserait me condamner dans ce monde sans juge, où personne n'est innocent »[456]. Mais qui peut prétendre à une parfaite innocence ? A l'instar de Meursault, qui est davantage jugé coupable pour ne pas avoir versé une larme à l'enterrement de sa mère que pour avoir tué un arabe sur la plage[457], il est plausible de constater que « de toute façon, on est toujours un peu fautif »[458]. Dans *La Peste*, l'affirmation de Tarrou « Nous sommes tous coupables » fait écho à ce constat. Toutefois, « il y a dans les hommes plus de choses à admirer que de choses à mépriser »[459] et ce en dépit des vagues de violence qui s'abattent sur l'humanité. Camus s'accroche à cette part d'innocence présente dans chaque homme dans son argumentation pour l'abolition de la peine de mort. « Il y a une part d'innocence chez le pire des coupables et une part de culpabilité chez ceux qui s'autorisent à le juger »[460]. On retrouve la dialectique de la culpabilité et de l'innocence dans le traitement par Camus du Marxisme qu'il considère comme « une doctrine de culpabilité quant à l'homme et d'innocence quant à l'histoire »[461]. Parce qu'il tient à préserver l'innocence sur la terre, « Camus refuse de cautionner tout régime politique, quel qu'il soit, qui s'en prendrait à l'innocence des hommes, selon lui une donnée inaliénable »[462]. Cette dialectique est également traitée dans la pièce camusienne des *Justes*. Acceptant « d'être des criminels pour que la terre se couvre d'innocents »[463], les terroristes russes de 1905 que Camus surnomme « les meurtriers délicats » posent la question de la fin et des moyens. Ils entendent tuer

[454] *La Mort Heureuse in* : *OC I*, p. 1187.
[455] *Caligula* in : *OC I*, p. 339.
[456] *Ibid*., p. 387.
[457] Camus dénonce le manque de discernement du système judiciaire.
[458] *L'Etranger in* : *OC I*, p. 152.
[459] *La Peste in* : *OC II*, p. 248.
[460] Pierre-Louis Rey, « Culpabilité » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 192
[461] *L'Homme révolté in* : *OC III,* p. 269.
[462] Pierre Grouix, « Innocence » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 417.
[463] *Les Justes in* : *OC III*, p. 13.

le despotisme sans s'en prendre aux innocents et particulièrement aux enfants, représentation suprême de l'innocence. Ces « meurtriers délicats » ne tuent qu'une seule fois et paient leur acte par le don de leur propre vie. Ce goût pour l'innocence exhorte probablement Camus à l'écriture du *Premier Homme* où il aspire à « se libérer de tout souci d'art et de forme. Retrouver le contact direct, sans intermédiaire, donc l'innocence »[464].

1.2.2.5 L'exil et le thème de la séparation

Albert Camus et Arthur Koestler font tous deux l'expérience douloureuse de l'exil. A cause de son appartenance ethnique, Koestler éprouve le sentiment d'être un éternel déraciné, « les juifs sont une race malade, leur maladie est d'être déracinés ; ils ne peuvent être guéris qu'en prenant de nouveau racine dans leur terre »[465], écrit-il dans *La Tour d'Ezra*[466]. Il dit ainsi l'importance de la terre. L'exil serait une maladie héréditaire dont il aurait lui-même hérité de ses deux grands-pères. « Ainsi mes deux grands-pères avaient brisé les nœuds sacrés de la vie bourgeoise. L'un entra en scène, surgi du néant, l'autre disparut dans le néant[467] ; tous deux étaient des exilés et des fugitifs. A cet égard, au moins, j'ai suivi leur trace. »[468] Le personnage de Scriassine, « l'éternel émigré »[469], créé par Simone de

[464] « Notes et plans », *Appendices du « Premier Homme » in* : *OC IV*, p. 932.
[465] Arthur Koestler, *La Tour d'Ezra*, traduit de l'anglais par Hélène Claireau, Paris, Calmann-Lévy, 1947, p. 340 ; *Thieves in the Night, Chronicle of an experiment*, Londres, Editions du Danube, 1965, p. 261 : « *But Jewry is a sick race ; its disease is homelessness, and can only be cured by abolishing its homelessness* ».
[466] « Il s'agit de la chronique d'un kibboutz, fondé au cours des années 36-39, lors de la première guerre larvée qui a opposé juifs et arabes. Le récit commence le jour où est fondée la nouvelle colonie, selon le scénario mis au point au cours de ces années pour minimiser les risques face aux agressions arabes. Les collines caillouteuses, achetées à prix d'or par l'Agence juive, qui constituent « La Tour d'Ezra », ont été occupées dans la nuit par la Haganah. Les vingt-cinq jeunes pionniers vont, avec l'aide des membres de la colonie qui les parraine, installer en un jour d'abord la tour de guet, puis les palissades de protection, enfin seulement les baraquements d'habitation et le réfectoire. Et dès le premier soir, il leur faudra repousser dans l'obscurité une attaque de combattants arabes : la ténacité des défenseurs mettra aisément en échec l'ardeur sbrouillonne des assaillants, mais ce premier combat verra tout de même la mort d'un jeune pionnier, trop nerveux, qui deviendra le premier martyr de la colonie. », Roland Quilliot, *Arthur Koestler : De la désillusion tragique au rêve d'une nouvelle synthèse*, *op. cit*., p. 113.
[467] Il s'agit de son grand-père maternel Jacob Zeiteles exilé en Amérique pour préserver l'honneur de la famille après la ruine causé par un de ses gendres.
[468] Pierre Debray-Ritzen, *Arthur Koestler. Un Croisé sans Croix*, *op. cit*., p. 18.
[469] *Ibid*., p. 163.

Beauvoir dans *Les Mandarins*, lui colle à la peau et rend compte de son existence de « nomade » :

> Ce visage triangulaire, aux pommettes saillantes, aux yeux vifs et durs, à la bouche mince et presque féminine, ce n'était pas un visage français ; l'URSS était pour lui un pays ennemi, il n'aimait pas l'Amérique : pas un endroit sur la terre où il se sentît chez lui[470].

Simone de Beauvoir met l'accent sur son scepticisme, son pessimisme et son fervent anticommunisme. Dans *The Age of Longing,* Koestler s'inspire du Castor pour créer l'épouse du professeur Pontieux : une femme haïssant viscéralement l'Amérique la jugeant trop matérialiste et l'accusant de vouloir coloniser la France.

L'auteur hongrois reconnaît : « Je suis né nomade et je reste nomade. Avec un père hongrois, une mère autrichienne, un grand-père russe et l'autre tchécoslovaque, je suis issu d'une telle mosaïque de nations que cela ne pouvait faire qu'un mélange explosif »[471]. Toutefois, Koestler cherchera sa vie durant une terre où « s'enraciner ». La recherche d'une patrie est une des raisons de son adhésion au mouvement sioniste.

> Peut-être l'idée d'un « Foyer national » me séduisait-elle avec d'autant plus de force que j'habitais depuis mon enfance des hôtels et des pensions de famille. Cosmopolite déraciné dès mes premiers ans, de culture polyglotte, déménageant continuellement, j'éprouvais peut-être le besoin inconscient de m'enraciner, le désir de créer et de construire, de bâtir des villes dans le désert et des jardins dans les marécages[472].

Koestler considérait que le seul remède à la maladie du déracinement des juifs était le sionisme. Il semble nécessaire de revenir sur l'itinéraire parcouru par l'auteur hongrois au fil de son existence afin de mesurer l'importance du motif de l'exil. Né à Budapest en 1905, il n'a que quatorze ans quand sa famille décide de s'installer à Vienne. En 1926, il a déjà abandonné ses études et part en Palestine

[470] Simone de Beauvoir, *Les Mandarins I*, Paris, Gallimard, Folio, 1954, p. 52.
[471] Le Figaro, 17 décembre 1965.
[472] Arthur Koestler, *La Corde raide in* : *Arthur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, Phil Casoar (Dir.), *op. cit*., p. 103.

dans un kibboutz. Pendant quelque temps, il mène une existence de « vagabond »[473] à Haïfa et à Tel-Aviv. Un an plus tard, il est correspondant au Caire, puis de nouveau en Palestine. Il s'installe à Paris en 1929 et finit par rejoindre, un an après, la capitale allemande. Il adhère au Parti Communiste et se rend en URSS en 1932. Il voyage à travers les terres soviétiques et retourne en Europe en 1933 sur ordre du *Komintern*. En 1936, il part en Espagne, est arrêté, emprisonné – l'emprisonnement est une forme d'exil − et condamné à mort. Il finit néanmoins par être libéré. Il regagne l'Angleterre, et plus précisément, Londres en 1937. En 1939, il est arrêté à Paris. Jugé « étranger indésirable », il est interné au camp du Vernet. Libéré et de nouveau arrêté, il s'engage dans la Légion étrangère. De Marseille, il lui faut passer par l'Afrique du Nord et par le Portugal pour enfin pouvoir regagner l'Angleterre. En 1944, il repart un mois en Palestine. En 1946, il séjourne à Paris, et, en 1948, aux Etats-Unis et en Palestine. Il s'installe en France en 1949, la quitte en 1950 pour s'installer aux Etats-Unis, pour finalement s'installer définitivement à Londres après l'acquisition d'une maison de Montpelier Square en 1952. En 1959, il voyage en Inde et au Japon. En 1968, il visite l'Australie, l'Océanie et les Caraïbes. Il finira ses jours dans sa maison de Montpelier Square. Dans la biographie de l'auteur, *Koestler. The Indispensable Intellectual*, Michael Scammell résume l'éternel exil koestlérien :

> *[...] " perpetually in search of a country" , in Malraux's words, [...] He was a chameleon, a vagabond, and a pilgrim, constandly changing and reinventing himself, inhaling, as it were the essence of each place he stayed in, while remaining perpetually alien to his surroundings. Never fully Hungarian, not quite Austrian or German, a Jew who had turned away from Judaism, incapable of being french, definitely not an Englishman, and unwilling to accommodate himself even to the melting pot of multicultural America, he wandered the earth like a moderne Quixote in search of a spiritual homeland*[474].

[473] Le Dr Moshe Har-Even, un psychanalyste russe de Tel-Aviv et membre du mouvement révisionniste, avait conseillé à Koestler de retourner à Vienne et de reprendre ses études. Il lui avait dit : « Si tu ne termines pas tes études, tu deviendras un vagabond. Quelque succès que tu finisses par obtenir, tu seras toujours un évadé, un fugitif sur la terre, et tous les gens respectables sentiront sur toi l'odeur du vagabond. », Arthur Koestler, *La Corde raide in* : *Arthur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, Phil Casoar (Dir.), *op. cit*., p. 147.

[474] Michael Scammel, *Koestler. The Indispensable Intellectual*, *op. cit*., p. XVIII ; « [...] "perpétuellement à la recherche d'un pays", selon les mots de Malraux, [...] C'était un caméléon, un vagabond, un pèlerin qui changeait et se réinventait constamment, inhalant l'essence de chaque lieu où il séjournait, tout en restant perpétuellement étranger à son entourage. Jamais complètement

L'exil est par définition la situation de quelqu'un qui est expulsé ou obligé de vivre hors de sa patrie. L'exil signifie également « l'éloignement ». Albert Camus semble davantage faire référence à cette deuxième définition, notamment dans *La Peste*, le roman de la séparation par excellence. « La ville de *La Peste* est une ville d'exil »[475]. On y dénombre pas moins de dix-neuf occurrences du vocable « exil », trois du terme « exilés », une du substantif « exilé », trente utilisations de l'expression « séparation », quatorze emplois de l'adjectif « séparés », cinq occurrences de l'adjectif au singulier « séparé », dix-sept apparition du mot « quarantaine »[476], onze usages du nom « isolement » et cinq du verbe « isoler ». A la suite d'une invasion épidémique (la peste), la ville d'Oran est coupée du monde. Le fléau impose la mise en quarantaine de la ville et de ses habitants. « Ainsi, la première chose que la peste apporta à nos concitoyens fut l'exil »[477]. La première forme d'exil au sein de l'œuvre se traduit par l'isolement des malades, « […] les familles devaient obligatoirement déclarer les cas diagnostiqués par le médecin et consentir à l'isolement de leurs malades dans les salles spéciales de l'hôpital »[478]. L'isolement prend petit à petit de l'ampleur, les proches des malades doivent à leur tour être mis en quarantaine, « Les maisons des malades devaient être fermées et désinfectées, les proches soumis à une quarantaine de sécurité […] »[479]. C'est à la fin du premier chapitre que sont déclarés l'état de peste et la fermeture de la ville, « Rieux regardait la dépêche officielle que le préfet lui avait tendue […] La dépêche portait : « Déclarez l'état de peste. Fermez la ville »[480]. On distingue alors deux types d'exil dans la ville : « l'exil chez soi »[481] et l'exil des « voyageurs surpris par la peste »[482], d'un côté ou de l'autre des murs de la ville, dont le représentant le plus illustre dans l'œuvre est le journaliste Raymond Rambert.

---

hongrois, pas tout à fait autrichien ou allemand, juif qui s'était détourné du judaïsme, incapable d'être français, certainement pas anglais, et peu disposé à s'accommoder au *melting pot* de l'Amérique multiculturelle, il errait sur la terre comme un moderne Quichotte à la recherche d'une patrie spirituelle ».

[475] Emmanuel Mounier, « Albert Camus ou l'appel des humiliés » in *Malraux, Camus, Sartre, Bernanos. L'Espoir des désespérés*, Paris, Coll. Points, Ed. du Seuil, 1953, p. 77.

[476] Utilisé dans le sens d'isolement.

[477] *La Peste in* : *OC II*, p. 81.

[478] *Ibid*., p. 69.

[479] *Ibid*., p. 77.

[480] *Ibid.*

[481] *Ibid.*, p. 83.

[482] *Ibid.*

> Une des conséquences les plus remarquables de la fermeture des portes fut, en effet, la soudaine séparation où furent placés des êtres qui n'y étaient pas préparés. Des mères et des enfants, des époux, des amants qui avaient cru procéder quelques jours auparavant à une séparation temporaire, qui s'étaient embrassés sur le quai de notre gare avec deux ou trois recommandations, certains de se revoir quelques jours ou quelques semaines plus tard[483].

Seuls les télégrammes relient encore les Oranais au reste du monde, les lettres ayant été interdites pour éviter tout risque de véhiculer l'infection et les communications téléphoniques restreintes aux cas urgents. « Des êtres que liaient l'intelligence, le cœur et la chair, en furent réduits à chercher les signes de cette communion ancienne dans les majuscules d'une dépêche de dix mots »[484]. Cette séparation douloureuse, intimement liée à l'épidémie, ne pourrait cesser qu'avec la disparition du mal qui s'était abattu sur la ville. Des deux formes d'exil présentées, la plus éprouvante est sans doute l'exil de ceux qui ne font pas partie des habitants. « Dans l'exil général, ils étaient les plus exilés, car si le temps suscitait chez eux, comme chez tous, l'angoisse qui lui est propre, ils étaient attachés aussi à l'espace et se heurtaient sans cesse aux murs qui séparaient leur refuge empesté de leur patrie perdue »[485]. Et parmi ceux-ci les plus éprouvés sont encore les amants séparés, à l'instar de Rambert éloigné de celle qu'il aime. Prisonnier de la peste, il tente légalement et illégalement de regagner Paris. Toutes ses tentatives échouent, et, puis, lorsque son départ semble enfin être possible, il y renonce et annonce au docteur Rieux « je ne pars pas et je veux rester avec vous »[486]. Convaincu qu' « il peut y avoir de la honte à être heureux tout seul » et qu'il s'en trouverait gêné « pour aimer celle qu'il avait laissée »[487], il intègre le groupe de volontaires dans leur lutte contre la peste. A travers le personnage de Rambert, Camus développe sa conception du bonheur qui ne semble viable qu'au sein de la solidarité entre les hommes. L'auteur a lui-même vécu une expérience similaire lors de la Seconde Guerre Mondiale. Exilé en France de mars à fin novembre 1940, loin de son épouse restée à Alger, il rejoint le mouvement de la Résistance pour combattre l'ennemi. L'exil qui sous-tend le problème du déracinement préoccupe Camus et justifie sa

[483] *La Peste in* : *OC II*, p. 78.
[484] *Ibid.*, p. 79.
[485] *Ibid*., p. 83.
[486] *Ibid.,* p. 177.
[487] *Ibid*., p. 178.

position politique concernant la douloureuse question algérienne. Voulant éviter le déracinement de l'homme, il rêve de voir coexister deux cultures, deux peuples.

> Sur cette terre sont réunis un million de Français établis depuis un siècle, des millions de Musulmans, Arabes et Berbères, installés depuis des siècles, plusieurs communautés religieuses, fortes et vivantes. Ces hommes doivent vivre ensemble, à ce carrefour de routes et de races où l'histoire les a placés. Ils le peuvent, à la seule condition de faire quelques pas les uns au-devant des autres, dans une confrontation libre[488].

Dans un article de *Combat*, repris dans *Actuelles I*, Camus aborde le thème de la séparation. On est en 1944 et il écrit :

> La France a vécu beaucoup de tragédies qui, aujourd'hui, ont reçu leur dénouement. Elle en vivra encore beaucoup d'autres qui n'ont pas commencé. Mais il en est une que, depuis cinq ans, les hommes et les femmes de ce pays n'ont pas cessé de souffrir, c'est celle de la séparation[489].

Il évoque « les signes misérables de l'époque »[490] à travers « la patrie lointaine, les amours tranchées, ces dialogues d'ombres […] ou ces monologues stériles »[491]. La peste c'est également l'allégorie du nazisme, la peste brune. Dans une lettre à Roland Barthes, Camus confirme « le contenu évident de la peste, c'est la lutte de la résistance européenne contre le nazisme »[492]. Bernard Alluin constate que le roman restitue l'atmosphère de l'occupation allemande, « couvre-feu, lignes de démarcation infranchissables, rationnement de l'essence, pénurie de denrées alimentaires, longues queues devant les boutiques, marché noir […] camps d'isolement, ghettos, fours crématoires»[493]. A une plus grande échelle, *La Peste* renvoie à toutes les luttes contre les systèmes totalitaires, de « toutes les résistances contre toutes les tyrannies »[494]. Marie Thérèse Blondeau constate la correspondance entre la peste et la guerre à travers deux extraits quasi-identiques, l'un provenant

[488] « Pour une trêve civile en Algérie », *Actuelles III in* : *OC IV*, p. 375-376.
[489] « La chair », *Actuelles I in* : *OC II*, p. 413.
[490] *Ibid*.
[491] *Ibid*.
[492] « Lettre à Roland Barthes sur *La Peste* », *Appendices de La Peste in* : *OC II*, p. 286.
[493] Bernard Alluin, « La Peste » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit.*, p. 665.
[494] « Lettre à Roland Barthes sur *La Peste* », *Appendices de La Peste* in *OC II*, p. 287.

des *Carnets* et l'autre d'un brouillon de la chronique[495]. Eveline Caduc remarque qu'à côté du versant négatif du thème de l'exil dans l'œuvre camusienne, il y a le versant positif de ce même thème et que l'on retrouve surtout dans les essais « solaires » de l'auteur. « La patrie perdue de l'exilé, son « royaume » « coïncide avec une certaine vie libre et nue » marquée par la nature et la beauté »[496]. *La Peste* est également « l'illustration concrète d'un problème métaphysique, celui du mal »[497]. A travers l'épidémie, Camus pose le problème du mal[498] et dénonce la force destructrice d'un pouvoir absolu.

Ce mal du siècle traduit le *Zeitgeist* du XX^e^ siècle et pose assurément le problème du mal. A cette époque, − une époque que Camus nomme « Le temps des meurtriers », « *dark times* »[499], selon l'expression d'Hannah Arendt − le mal se manifeste par la montée des systèmes totalitaires et se définit selon la réflexion de Tzvetan Todorov comme « un terme […] recouvrant une série de violence fort variées : guerres, génocides, massacres, tortures, viols, crimes, souffrances

[495] Marie Thérèse Blondeau, « La Peste, Roman de la Résistance ? » *in* : *Albert Camus 22. Camus et l'Histoire*, *op. cit*., p. 42 : « 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 ce 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. On veut y croire. On cherche son visage et elle se refuse à nous. Le monde seul est roi et ses visages magnifiques. Avoir vécu dans la haine de cette bête, l'avoir devant soi et ne pas savoir la reconnaître. Si peu de choses ont changé. Plus tard, sans doute, viendront la boue, le sang et l'immense écœurement. Mais pour aujourd'hui on éprouve que le commencement des guerres est semblable aux débuts de la paix : le monde et le cœur les ignorent.», « Cahier III » *in* : *OC II*, p. 884 ; « La peste a éclaté. Où est la peste ? 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 ce 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'O. On veut y croire. On cherche son visage et elle se refuse à tous. Le monde seul est roi et ses visages magnifiques. Avoir devant soi cette bête "effrayante" et ne pas savoir la reconnaître. Si peu de choses ont changé. Plus tard, sans doute viendront les morts, l'entassement et la terreur. Mais pour aujourd'hui on éprouve que le commencement des fléaux est semblable au début du bonheur : le monde et le cœur les ignorent», cité par Marie-Thérèse Blondeau, « La Peste, Roman de la Résistance ? » *in* : *Albert Camus 22. Camus et l'Histoire*, *op. cit*., p. 42.

[496] Eveline Caduc, « Exil » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 299.

[497] Lettre de Camus à Mme Albert Rioux, 14 janvier 1948.

[498] Le motif du mal dans la réflexion d'Albert Camus sera développé dans notre analyse selon deux aspects : historique et métaphysique.

[499] Selon une expression qu'elle emprunte à Bertolt Brecht.

infligées et subies »[500]. Par leurs œuvres et par leurs parcours journalistiques, Albert Camus et Arthur Koestler s'engagent dans la lutte antitotalitaire.

[500] Tzvetan Todorov, *L'expérience totalitaire. La signature humaine 1*, Paris, Ed. du Seuil, 2011, p. 284.

1.3. Ethique et Politique

1.3.1. De L'Antitotalitarisme

« Prendre un billet au départ, dans un parti, dans une faction, et ne plus jamais regarder comment le train roule et surtout sur quoi il roule, c'est pour un homme se placer résolument dans les meilleures conditions pour se faire criminel. »[501]

Viscéralement opposés à tout système totalitaire, Albert Camus et Arthur Koestler militent activement contre tous les régimes qui bafouent et oppriment l'existence humaine. Les deux essayistes passent au crible le Communisme, le Nazisme et le Fascisme et revendiquent, contre eux, le respect de la dignité humaine. De l'essai au roman, ils déploient toutes les ressources de l'écriture pour exprimer leurs différentes prises de position en faveur des peuples victimes de répressions. Une grande cause les unit : celle de l'Espagne, pays auquel ils vouent un amour sincère et profond.

1.3.1.1 Koestler et le sionisme

Arthur Koestler intègre le mouvement sioniste dans le désir de procurer aux juifs une terre dans laquelle ils pourraient s'enraciner et ainsi remédier à cette maladie du déracinement dont ils souffrent. Son engagement sioniste n'est donc pas le fruit d'un mol attendrissement, ni celui d'une révolte haineuse. « Je suis devenu sioniste pour des convictions théoriques. Et mon engagement dans la lutte pour l'indépendance d'Israël fut tout à fait volontaire. Il se place sur un plan pratique et n'a pas son origine dans un sentiment de persécution »[502]. A dix-sept ans, il intègre l'Unitas, où il ressent « la plus forte des émotions sociales ; le sentiment de camaraderie, le sentiment d'appartenance »[503]. Mais Koestler découvre bientôt le

[501] Charles Péguy, *Le Rouge et Le Bleu*, 7 mars 1942, n°19, p.12.
[502] Pierre Debray-Ritzen (Dir.), *Cahier Koestler*, *op. cit*., p. 26.
[503] Arthur Koestler*, La Corde raide in* : *Athur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, Phil Caoar (Dir.), *op. cit*., p. 87.

monde juif reclus de Vienne qui ne lui inspire qu' « une aversion immédiate »[504]. Dans son autobiographie, Koestler décrit ce monde étranger qu'il découvre, entre autres, au cœur d'une nouvelle littérature :

> Je lus des récits de la vie de ghetto, traduits du yiddish, et me sentis encore plus loin de tout cela. Ils exhalaient un air de renfermé, une odeur de rues étroites, d'inceste intellectuel et de mœurs retorses ; ils étaient épicés d'un humour trop mûr et fait d'un dénigrement de soi-même. On respirait, dans cette littérature, un mélange de servilité et d'orgueil spirituel, de ruse et de sentimentalité, de mysticisme et de cupidité, qui me donnait une sensation de claustrophobie, une envie de briser des vitres pour laisser entrer l'air pur[505].

Selon l'auteur hongrois, c'est parce que les Juifs avaient été rejetés partout où ils avaient tenté de s'installer qu'ils s'étaient laissés tenter par « l'avilissement » et « la corruption ». Il rejette « la légende du peuple élu » et critique la religion judaïque. Ce malaise qui se crée entre lui et les Juifs du ghetto renforce néanmoins ses convictions sionistes.

> Plus j'en apprenais sur le judaïsme, plus j'étais désolé, mais aussi plus mon sionisme devenait fervent. L'Etat juif était le seul remède à une maladie que j'étais incapable de nommer et de définir, mais qui me semblait intimement liée à la situation où se trouvaient les Juifs d'un pays et d'un drapeau à eux. L'absence de ces liens les obligeait à vivre en pension chez des étrangers, où, qu'ils y fussent tolérés ou battus, on les considérait toujours comme différents ; là était la racine du mal. Une fois l'Etat juif rétabli, le remède agirait automatiquement et tout irait bien[506].

En 1926, il part en Palestine, mais en revient ruiné et déçu. Dans une interview à Pierre Debray-Ritzen qui qualifie l'expérience sioniste de Koestler comme « une défaite sentimentale »[507], il confie :

> Après avoir abandonné mes études, j'ai voulu aller travailler la terre dans un Kibboutz. Mais je me suis aperçu que pour être paysan il faut une vocation qui me manquait. L'expérience et la déception furent amères. J'avais essayé d'embrasser l'absolu et c'était une faillite. Parce qu'il n'y avait pas de

[504] Michel Laval, *L'Homme sans concessions. Arthur Koestler et son siècle*, *op. cit*., p. 47.
[505] Arthur Koestler*, La Corde raide in* : *Athur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, Phil, Caoar (Dir.), *op. cit*., p. 100.
[506] *Ibid*., p. 103.
[507] Pierre Debray-Ritzen, *Arthur Koestler. Un Croisé sans Croix*, *op. cit.,* p. 39.

> réalisme dans cette affaire. Il faut du talent pour faire pousser les tomates et je n'en avais pas[508].

Le premier vent de la désillusion le frappe dès son arrivée à Heftziba, dissipant l'euphorie de l'Orient des premiers jours à Haïfa.

> J'arrivais à Heftziba un soir d'avril 1926. La première vue de l'établissement fut un choc. J'avais débarqué à Haïfa quelques jours auparavant et j'étais encore ébloui par le spectacle oriental, pittoresque et coloré des bazars et du port. A présent, je me trouvais en plein désert, dans une oasis terne et misérable dont les habitations consistaient en des cabanes de bois […] Les uniques bâtiments de béton étaient l'étable des vaches et une maison blanche carrée où les enfants des pionniers vivaient à l'écart de leurs parents. Je ne sais comment je m'étais représenté l'établissement, mais certainement pas ainsi[509].

Malgré cinq semaines de dur labeur à bêcher la terre, en tant qu'ouvrier agricole, la *Kvoutza* refuse d'intégrer Koestler à ses membres. Soulagé, Arthur reprend le chemin de Haïfa et, pendant plusieurs mois, fait l'expérience de la misère. "La croisade pour l'Etat juif" est la première croisade de Koestler, effectuée sous l'influence de son premier mentor politique Vladimir Ze've Jabotinsky. Son expérience sioniste prend définitivement fin en 1929, lorsqu'il quitte, une seconde fois, la Palestine.

> J'étais de plus en plus las de la Palestine. Le sionisme de 1929 était immobile. […] Le nazisme, […] n'était encore qu'un monstre en formation dans le ventre de l'avenir. J'étais parti pour la Palestine, jeune, enthousiaste, poussé par une impulsion romantique. Au lieu de l'utopie, j'avais trouvé la réalité : une réalité extrêmement complexe qui m'attirait et me repoussait, mais où l'effet repoussant domina peu à peu, à cause de la langue hébraïque[510].

L'appel et la « soif » de l'Europe ont raison de l'auteur hongrois. « Je pouvais renoncer au statut de citoyen européen, mais non à la culture européenne […] Mon âme et ma pensée aspiraient à l'Europe, avaient soif de l'Europe, se desséchaient loin de l'Europe »[511]. Koestler s'inspire de l'expérience sioniste pour écrire *La Tour d'Ezra*, roman dans lequel le problème nazi et antisémite est

[508] Pierre Debray-Ritzen, *Arthur Koestler. Un Croisé sans Croix*, *op. cit.,* p. 38.
[509] Koestler Arthur*, La Corde raide in* : *Athur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, Phil, Caoar (Dir.), *op. cit*., p. 124.
[510] *Ibid.,* p. 178.
[511] *Ibid.*

également posé. A propos du Nazisme, Koestler écrit : « dans cette lutte nous combattons le mal absolu au nom d'une demi-vérité »[512].

1.3.1.2 La lutte antinazie

Albert Camus participe à la lutte antinazie et prend à plusieurs reprises le parti des juifs persécutés. A Irène Djian, une amie juive, il écrit :

> Tout cela est particulièrement injuste et particulièrement abject. Mais je voudrais que vous sachiez que la chose n'est pas vue avec indifférence par les non-intéressés. En d'autres termes, c'est à ce moment que nous sommes solidaires et que je tiens à servir cette solidarité. Ce que je vous dis, c'est aussi ce que je dis et dirai chaque fois que cela sera nécessaire. Laissons passer le vent, mais il ne peut pas durer. Il ne durera pas si chacun à sa place se borne à affirmer tranquillement que ce vent sent mauvais[513].

Il consacre plusieurs écrits à la critique du mouvement national-socialiste hitlérien, ce « régime où la dignité humaine était comptée pour rien et où la liberté devenait une dérision »[514]. En 1948, il rédige la préface de *Laissez-passer mon peuple* de Jacques Méry, reprise dans *Actuelles II* sous le titre de « Persécutés-Persécuteur ». Il y décrit la barbarie dont a été victime la communauté juive sous le joug du régime nazi.

> La femme stérilisée par les S.S., l'homme qu'on a fait coucher contre sa sœur nue, la mère qui tenait son enfant contre elle pendant qu'on lui cassait la tête, celle qu'on a invitée à l'exécution de son mari, les rescapés des fours, tous ceux qui ont tremblé, jour après jour, des années durant, qui ne sont plus chez eux nulle part, et à qui on a parlé d'une terre d'orangers et de lacs où personne ne leur cracherait au visage, on les a tous frappés parce que les affaires de nos génies politiques étaient arrangées de telle sorte qu'il n'y avait pas moyen de ne pas les frapper[515].

Dans son œuvre remarquable des *Lettres à un ami allemand*, il s'adresse aux Allemands nazis et insiste sur le refus de la haine et de la « colère aveugle »[516] au

[512] Propos rapportés par Roland Quilliot *in* : *Arthur Koestler. De la désillusion au rêve d'une nouvelle synthèse*, *op. cit*., p. 64.
[513] Olivier Todd, *Albert Camus. Une vie*, *op. cit*., p. 354.
[514] Albert Camus cité par Alain Chatriot, « National-Socialisme » in *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 598.
[515] « Persécutés-Persécuteur », *Actuelles II in* : *OC III*, p. 384.
[516] *Lettres à un ami allemand in* : *OC II*, p. 18.

sein de la résistance. En 1944, il écrivait déjà à propos d'Hitler : « Ce n'était pas un génie que cet homme qui, pendant dix ans, hurla sa haine au-dessus de milliers de têtes casquées et qui porte tout seul un poids de crimes et de mensonges tel que nul pardon humain ne pourra jamais l'en décharger »[517]. Son œuvre romanesque de *La Peste* foisonne en métaphores du nazisme. On retrouve des métaphores analogues au sein du roman koestlérien, *Arrival and Departure*. Albert Camus consacre tout un chapitre de *L'Homme révolté*, intitulé « Le Terrorisme d'Etat et la terreur irrationnelle », au traitement du nazisme. Dans la pensée camusienne, l'irrationnel nazi renvoie à l'exaltation du bourreau par lui-même et mène forcément à l'univers concentrationnaire. Camus dénonce le dynamisme politique du régime hitlérien, lequel engendre le besoin de combattre des ennemis qui se succèdent.

> Le Juif, les francs-maçons, les ploutocraties, les Anglo-Saxons, le Slave bestial se sont succédé dans la propagande et dans l'histoire pour redresser, chaque fois un peu plus haut, la force aveugle qui marchait vers son terme. Le combat permanent exigeait des excitants perpétuels[518].

Le terme « aveugle » dans cette citation revient à maintes reprises sous la plume de Camus lorsqu'il est question de l'idéologie allemande. Le vocable « idéologie » a d'ailleurs une acception négative dans l'écriture camusienne car « l'idéologie dément la chair »[519]. Elle est associée à l'idée d'abstraction. Dans la réflexion camusienne, l'abstraction « indique la rupture avec la chaleur, avec la chair du monde »[520]. Camus parle d'une « Europe décharnée » employant cette métaphore pour incriminer les régimes concentrationnaires et totalitaires justement fondés sur le principe de l'abstraction : « L'abstraction est le mal. Elle fait les guerres, les tortures, la violence »[521]. Il renchérit : « Nous avons vu mentir, avilir, tuer, déporter, torturer, et à chaque fois il n'était pas possible de persuader ceux qui le faisaient de ne pas le faire, parce qu'ils étaient sûrs d'eux et parce qu'on ne persuade pas une abstraction, c'est-à-dire le représentant d'une idéologie »[522].

---

[517] Albert Camus cité par Alain Chatriot, « National-Socialisme » in *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit.,* p. 598.
[518] *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 214-215.
[519] Jacques Chabot, *Albert Camus « la pensée de midi »*, *op. cit*., p. 172.
[520] Maurice Weyembergh, « Abstraction » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 6.
[521] « Cahier IV » *in* : *OC II*, p. 1022.
[522] « Le siècle de la peur », *Actuelles I in* : *OC III*, p. 331-332.

Arthur Koestler dénonce également la notion d'abstraction. Pour l'essayiste hongrois « *Statistics don't bleed ; it is the detail which counts* »[523]. Cette citation fait écho à la réplique de Peter dans *Arrival and Departure* quand il révèle à Sonia les atrocités dont il a été témoin et victime : « *Nobody who has not been through it can understand it. Terror, atrocities, oppression –that's all words. Statistics don't bleed. Do you know what counts ? The detail. Only the detail counts* »[524]. Le « détail » renvoie aux « termes de la chair vivante »[525]. Le « détail » c'est la mort de la tante et de la cousine de Koestler, assassinées sous l'Allemagne nazie. « Six millions, c'est une abstraction ; ma tante Rose et ma cousine Margit, gazées comme des rats, étaient la réalité qui cachait l'abstraction. »[526] Le détail c'est, dans *The Age of Longing*, l'assassinat de la femme et du bébé de Boris. A l'instar de son homologue français, Koestler déplore « *this healthy lack of imagination* »[527]. L'imagination est pourtant nécessaire à la connaissance. Elle nous permet d'associer des perceptions à des situations et surtout à des personnes. C'est le seul moyen de faire le lien entre les représentations et la réalité elle-même. La notion d'imagination est mise en évidence et traitée dans *Lettres à un ami allemand.* Albert Camus y reproche à un interlocuteur allemand et aux collaborateurs français leur manque d'imagination. Il considère cet aveuglement comme une infirmité de la pensée et un subterfuge pour fuir les exigences que la responsabilité impose à tout homme envers les autres hommes. Camus, par une exigence morale d'honnêteté, de vérité et de clarté et loin de tout gauchissement politique de la pensée, a toujours mis un point d'honneur à dénoncer les idéologies fallacieuses. Le théoricien de l'absurde dénonce le mensonge en politique qui pervertit l'espèce quand il s'agit de vivre dans le vrai. Koestler fait référence à cette notion de mensonge dans son analyse du nazisme.

[523] *YC*, p. 97 ; trad. p. 134 : « Les statistiques ne saignent pas ; c'est le détail qui compte. »
[524] *AD*, p. 77 ; trad. p. 98 : « Ceux qui n'ont pas passé par là ne peuvent pas comprendre. Terreur, atrocités, oppression, ce sont des mots. Les statistiques ne saignent pas. Savez-vous ce qui compte ? Le détail. Le détail seul compte. »
[525] *AD* trad. p. 135-136.
[526] Arthur Koestler, *L'Etranger du square in* : *Arthur Koestler, Œuvres Autobiographiques*, Phil, Casoar (Dir.), *op. cit*., p. 35.
[527] *YC*, p. 101 ; trad. p. 142 : « ce manque salutaire d'imagination ».

> *We call Nazism's New Order a total lie because it denies the specific ethos of our species, because by proclaiming that might is right it reduces Civil Law to Jungle Law, and by proclaiming that race is all reduces Sociology to Zoology. With such a philosophy there can be no compromise ; it must unconditionally surrender*[528].

Dans *Arrival annd Departure*, le nazisme apparaît sous les traits de Bernard, un jeune partisan de ce système totalitaire. Dans une conversation avec Peter, Bernard revendique un nationalisme fervent et développe les fondements et les aspirations de l'idéologie nazie. « *You don't seem to have grasped yet that every new, cosmopolitan idea in History has first to be adopted by one particular nation, become a national monopoly as it were, and be formulated in nationalist terms, before it can begin its universal expansion* »[529]. Il ajoute :

> *Ideas which did not at the start become the property of a nation or race remained sterile utopias. Hence the failure of the mighty Labour movement ; the Second International decayed because it had no Fatherland ; the Third, which had one, became quite naturally its instrument. To obtain universal recognition, an idea has to mobilise the latent tribal force of its sponsor race ; in other words, international movements can only spread by using the vehicle of nationalism ; if an idea is to conquer, there must be conquerors*[530].

En effet « si le peuple allemand n'est pas capable de vaincre, il n'est pas digne de vivre »[531]. Voilà pourquoi, selon l'expression camusienne « Hitler […] a inventé le mouvement perpétuel de la conquête sans lequel il n'eût rien été »[532]. Confronté au scepticisme de Peter, Bernard avoue que cette idéologie est en grande

---

[528] *YC*, p. 106 ; trad. p. 149 : « Nous appelons l'Ordre nouveau du nazisme un mensonge absolu parce qu'il refuse l'éthique propre à notre espèce, parce qu'en proclamant que la force prime le droit, il abaisse la Loi des Hommes au niveau de la Loi de la Jungle, et en proclamant que la race est tout, il abaisse la Sociologie au niveau de la Zoologie. Avec une semblable philosophie, il ne peut y avoir de compromis. Il faut qu'elle capitule sans condition. »

[529] *AD*, p. 141 ; trad. p. 179 : « Vous n'avez pas l'air d'avoir encore compris que toute idée nouvelle, cosmopolite, de l'Histoire doit d'abord être adoptée par une nation particulière, devenir un monopole national, être formulée en termes nationalistes, avant de pouvoir commencer sa mission universelle. »

[530] *AD*, p. 141 ; trad. p. 179-180 : « Les idées qui ne sont pas devenues au départ la propriété d'une nation ou d'une race sont demeurées stériles utopies. D'où l'échec du puissant mouvement travailliste ; la Seconde Internationale est morte parce qu'elle n'avait pas de patrie ; la Troisième, qui en avait une, est devenue tout naturellement l'instrument de celle-ci. Pour obtenir l'approbation universelle, une idée doit mobiliser les forces de la tribu latentes dans la race qui l'a adoptée ; en d'autres termes, les mouvements internationaux ne peuvent s'étendre qu'en utilisant le véhicule du nationalisme ; pour qu'une idée conquière, il faut des conquérants. »

[531] Rapporté par Camus dans *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 220.

[532] *Ibid*., p. 131.

partie fondée sur le mensonge : « […] *forget at least half our official propaganda stuff. We have to beat the drum to get the people going : if we told them the truth, they wouldn't understand* »[533]. Le jeune nazi, approfondissant son analyse et son argumentation explique : « *[...] with the rapid development of science and technique, mankind has entered the phase of its puberty, a phase of radical, global experiments with total disregard of the individual, his so-called rights and privileges, and other liberal mumbo-jumbo* »[534]. Bernard, figure représentative du nazisme dans *Arrival and Departure*, aspire à la conquête de l'Europe, à la création de l'Etat-Dieu, à la révolution biologique. Camus, de son côté, critique cette avancée scientifique et technologique au détriment de l'homme. « Le prolétaire établit le règne de l'homme universel au sommet de la production, par la logique même du développement productif. Qu'importe que cela soit par la dictature et la violence ? Dans cette Jérusalem bruissante de machines merveilleuses, qui se souviendra encore du cri de l'égorgé ? » [535] Deux champs sémantiques se confondent: celui du sacré et celui du progrès. Ce procédé n'est pas anodin et dénonce l'utilisation du langage religieux par les partis politiques. Simone Weil[536], dont on connait la parenté de pensée avec Camus, écrivait :

> Ces illusions qu'on leur prodigue, dans un langage qui mélange déplorablement les lieux communs de la religion à ceux de la science, leur sont funestes. Car ellesleur font croire que les choses vont être faciles, qu'ils sont poussés derrière par un dieu moderne qu'on appelle progrès, qu'une Providence moderne, qu'on nomme l'Histoire, fait pour eux le plus gros effort[537].

[533] *AD*, p. 142 ; trad. p. 181 : « […] oubliez au moins la moitié de notre propagande officielle. Il faut bien que nous battions le tambour pour mettre les gens en train : si nous leur disions la vérité, ils ne comprendraient pas. »
[534] *AD*, p. 142 ; trad. p. 181 : « […] avec le développement rapide de la science et de la technique, l'humanité est entrée dans la phase de sa puberté, une phase d'expériences radicales, globales, avec un mépris total de l'individu, de ses soi-disant droits et privilèges et autres boniments libéraux. »
[535] *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 239.
[536] Même s'il ne la rencontre jamais, Simone Weil exerce une influence considérable sur la pensée politique d'Albert Camus. Il admire la générosité de sa réflexion politique. Il édite d'ailleurs une partie de son œuvre. Ils mènent tous deux un combat de front contre toutes les formes de totalitarisme. Leur engagement auprès des républicains espagnols témoigne de la proximité de leurs réflexions intellectuelles et politiques. Leur intérêt pour le monde grec est également un point de convergence non négligeable.
[537] Simone Weil, *Oppression et Liberté*, Paris, Gallimard, Coll. Espoir, 1955, p. 204.

Pour comprendre ce rapprochement effectué par l'écrivain, il faut savoir que le XX^e^ siècle est le siècle des grandes découvertes scientifiques et de la grande avancée technique. Camus dénonce, d'ailleurs, l'idéologie du progrès, idéologie bourgeoise. La fausse interrogation est cinglante et signifie que finalement tous les moyens sont bons pour accroître la rentabilité, fût-elle au prix du sacrifice de vies humaines. La métaphore de la « Jérusalem bruissante de machines merveilleuses » renvoie à l'image de la machine industrielle et « le cri de l'égorgé » n'est autre que le cri du prolétariat exploité par le capitalisme. Encore une fois Camus prend le parti du monde ouvrier. Par ailleurs, Camus remarque que dans une société axée sur la production et le gain, l'homme imbu de lui-même, se considère comme un dieu gouvernant une Jérusalem désacralisée. La croyance en cette idéologie du progrès s'est donc substituée à la croyance divine. Si le progrès s'effectue au niveau scientifique, technique et économique, il régresse au niveau métaphysique et moral. En effet, l'homme n'est qu'un produit au même titre que la machine. Camus affirme qu' « il serait trop dangereux de manier ce jouet malfaisant qui s'appelle le Progrès »[538]. Aussi, Jean-François Mattéi remarque que « Camus est un classique qui est resté étranger aux sirènes de la modernité »[539]. Avec le régime instauré par le Führer, l'homme est chosifié. « […] l'homme n'est plus, s'il est du parti, qu'un outil au service du Führer, un rouage de l'appareil, ou, s'il est ennemi du Führer, un produit de consommation de l'appareil »[540]. La même idée apparaît sous la plume de Koestler quand il évoque la répression communiste. Dans *Le Zéro et l'Infini*, il décrit l'individu comme un « rouage d'une horloge remontée pour l'éternité et que rien ne pouvait arrêter ou influencer »[541]. Camus dénonce l'atrocité du génocide juif. « Les crimes hitlériens, et parmi eux le massacre des Juifs, sont sans équivalent dans l'histoire parce que l'histoire ne rapporte aucun exemple qu'une doctrine de destruction aussi totale ait jamais pu s'emparer des leviers de commande d'une nation civilisée »[542]. En éternel défenseur des oubliés de l'histoire, Camus défendra Israël, menacée par le prétexte anticolonialiste. Il dénonce :

---

[538] Albert Camus, « La culture indigène. La nouvelle culture méditerranéenne », *Jeune Méditerranée*, n° 1, Avril 1937.
[539] Jean-François Mattéi, *Citations de Camus expliquées*, Mayenne, Eyrolles, 2013, p. 99.
[540] *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 218.
[541] Arthur Koestler, *Le Zéro et l'Infini, op. cit*., p. 237.
[542] Alain Chatriot, « National-Socialisme » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 599.

> l'exemplaire Israël qu'on veut détruire sous l'alibi de l'anticolonialisme, mais dont nous devons défendre le droit de vivre, nous qui avons été les témoins du massacre de millions de juifs et qui trouvons juste et bon que les survivants créent la patrie que nous n'avons pas su leur donner ou leur garder[543].

1.3.1.3 Camus, Koestler et l'Histoire

Si Camus est entré dans l'histoire politique malgré lui, Koestler, en revanche, a une soif intarissable d'absolu, un besoin inassouvi de croire et « l'adhésion au communisme a été pour Koestler la réponse enfin trouvée à sa quête d'une cause parfaite, à son désir d'appartenance »[544]. « Camus, [lui], n'aimait pas la politique, il n'en a jamais fait une religion de substitution et ne s'y est engagé qu'à son corps défendant »[545]. La réticence de Camus vis-à-vis du monde politique s'explique par son goût pour l'homme. Dans ses *Carnets*, il écrit : « Chaque fois que j'entends un discours politique ou que je lis ceux qui nous dirigent, je suis effrayé depuis des années de n'entendre rien qui rende un son humain »[546].

Camus se défend de faire de l'histoire un absolu. « Si, en effet, ignorer l'histoire revient à nier le réel, c'est encore s'éloigner du réel que de considérer l'histoire comme un tout qui se suffit à lui-même »[547]. L'histoire contredit la vie elle-même puisque l'on sacrifie des vies en vue de son avènement. L'histoire dans une perspective absolue est une notion négative dans la réflexion camusienne. Les termes et expressions y faisant référence dans l'ensemble de son œuvre en témoignent. Nous citons, entre autres, « le cirque de l'histoire », « la prison de l'histoire », « le poids de l'histoire », « son nœud », « son épaisseur ». « L'histoire [dit-il] est une terre stérile où la bruyère ne pousse pas »[548]. Les différents anachronismes au sein de la pièce camusienne, *Caligula*, sont une dénonciation de l'Histoire. Camus associe aux dieux de l'Olympe des « pantoufles » ; Caligula emploie le jargon d'un officier français « Rompez…Soldats » ; Camus fait allusion

[543] « Ce que je dois à l'Espagne » *in* : *OC IV*, p. 593-594.
[544] Jean-Marc Négrignat, *Avoir été communiste, les autobiographies de Koestler, Löbl et Silone*, *op. cit*., p. 141.
[545] Jeanyves Guérin, « Actualité de la politique camusienne » *in* : *Albert Camus. Les Extrêmes et l'Equilibre*, *op. cit*., p. 111.
[546] « Cahier I » *in* : *OC II*, p. 825.
[547] *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 308.
[548] « Prométhée aux Enfers », *L'Eté in* : *OC III*, p. 590.

au discours de Napoléon 1er après la victoire d'Austerlitz et l'on retrouve des expressions telles « sociétés républicaines », « compressions de personnels », « économie politique ». Dans *Le Zéro et L'Infini*, Roubachof reconnaît le versant négatif de l'Histoire au sein du mouvement communiste auquel tout doit être sacrifié :

> L'histoire ne connaît ni scrupules ni hésitations. Inerte et infaillible, elle coule vers son but. A chaque courbe de son cours elle dépose la boue qu'elle charrie et les cadavres des noyés. L'histoire connaît son chemin. Elle ne commet pas d'erreurs. Quiconque n'a pas une foi absolue dans l'Histoire n'est pas à sa place dans les rangs du Parti[549].

L'histoire a pris le pas sur l'homme et sur la nature. « On ne peut pas jouir du cri des oiseaux dans la fraicheur du soir –du monde tel qu'il est. Car il est recouvert d'une couche épaisse d'histoire »[550]. Jeanson reproche d'ailleurs à l'écrivain de l'absurde de se situer « en l'air », « à l'extérieur de l'histoire »[551]. A l'Histoire, Camus, dans la lignée helléniste, oppose la nature. Les Grecs considèrent le fait de vouloir plier la nature à la volonté de l'homme comme un acte outrancier. « Se révolter contre la nature revient à se révolter contre soi-même »[552]. Il faut, au contraire vivre en communion avec la nature. Pour Fédia[553], l'Histoire ne relève pas de l'abstraction. Elle fusionne, au contraire, avec sa propre *histoire* où lui, le vieil Arin et Gricha en sont les acteurs. Au sein du même roman, Vardi s'obstine à se placer dans le sens de l'Histoire. « […] *I have opted for that side which the logic of History indicates* »[554].

Ronald Aronson souligne l'influence de Koestler sur Camus :

> Au début de 1946, Camus a rencontré Arthur Koestler qui vient de faire paraître un roman qui l'a profondément marqué : *Le Zéro et l'Infini*. Il y a notamment découvert des descriptions du « raisonnement historique type » - qu'il commence à considérer comme le problème majeur. Il a aussi prêté une grande attention aux réflexions de Koestler sur les contradictions du communisme : le communisme fait de l'individu un engrenage parmi d'autres,

[549] Arthur Koestler, *Le Zéro et L'Infini*, *op. cit*., p. 49.
[550] « Cahier IV » *in* : O*C II,* p. 1011.
[551] « Pour tout vous dire », *Les Temps Modernes*, n° 82, août 1952, p. 372.
[552] *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 83.
[553] Protagoniste des *Hommes ont soif.*
[554] *AL*, p. 252 ; trad. p. 286 : « […] il faut aller d'un côté ou de l'autre, et je choisis celui qu'indique la logique de l'Histoire. »

> il lui dénie tout libre arbitre mais il exige en même temps "que le rouage se révolte contre l'horloge et en change le mouvement"[555].

1.3.1.4 Camus et Koestler face au Communisme

Camus passe au crible le Communisme et le Marxisme qui, parce qu'ils divinisent l'histoire au profit d'un avenir douteux, ont peu de considération pour l'homme. A juste titre et en vue de critiquer le Communisme, Albert Camus s'attaque au Marxisme. Il en parle comme d'un « messianisme scientifique » qui assujettit l'homme à l'histoire :

> Nous vivons dans la terreur parce que la persuasion n'est plus possible, parce que l'homme a été livré tout entier à l'histoire et qu'il ne peut plus se tourner vers cette part de lui-même, aussi vraie que la part historique, et qu'il retrouve devant la beauté du monde et des visages, parce que nous vivons dans le monde de l'abstraction, celui des bureaux et des machines, des idées absolues et du messianisme sans nuances[556].

Dans *The Age of Longing*, la voix de Koestler retentit et fait écho à celle de Camus : « … *a regime which had History on its side must of necessity be ruthless and cruel ; the agony of a million wretches was a mere ripple on the surge of the tide* »[557]. Le Marxisme qui est à l'origine du Communisme s'est effectivement imposé comme une nouvelle religion qui prétend sauver les hommes, mais qui préconise en même temps le mensonge et la violence au nom de l'histoire. Afin de mettre en lumière cette réflexion camusienne, Olivier Todd a recours à la grille suivante :

> Dieu = le marxisme (Camus ne fréquente ni Dieu ni le marxisme). Le Messie = Marx […] Le peuple élu = le prolétariat, donc le PC. Les élus = les prolétaires […] Les damnés = la bourgeoisie […] L'Eglise = le parti communiste. La grâce = l'adhésion au Parti. La Résurrection = la Révolution […] L'enfer = la punition des capitalistes[558].

---

[555] Ronald Aronson, *Camus et Sartre, amitié et combat*, traduit de l'américain par Daniel B. Roche et Dominique Letellier, Paris, Alvik, 2005, p. 141.
[556] « Le siècle de la peur », *Actuelles I in* : *OC II*, p. 437.
[557] *AL*, p. 257 ; trad. p. 291 : « … un régime qui avait l'Histoire pour lui devait nécessairement être cruel et sans scrupule ; l'agonie d'un million de misérables n'était qu'une vague dans la montée de la marée. »
[558] Olivier Todd, *Albert Camus. Une Vie*, *op. cit*., p. 139.

L'auteur hongrois considère le Marxisme, aux côtés du Catholicisme et du Freudisme, comme un système clos de pensée :

> Par "système clos", j'entends, premièrement, une méthode universelle de pensée qui prétend expliquer tous les phénomènes sous le soleil et porter tous les remèdes à tous les maux de l'humanité ; deuxièmement, un système qui refuse de se laisser modifier par des faits nouvellement observés, mais qui possède assez de résistance élastique pour neutraliser leur attaque, c'est-à-dire pour les inclure dans le dessin voulu au moyen d'une casuistique extrêmement développée ; troisièmement, un système qui sape de toute base solide les facultés critiques de quiconque a accepté d'entrer dans son cercle magique[559].

Absorbé par ce « cercle magique », aveuglé par la foi communiste, l'individu accepte les moyens les plus vils qui sont mis en œuvre par et pour le Parti :

> La nécessité du mensonge et de la calomnie ; de l'intimidation des masses pour les sauver de leur propre myopie ; de la liquidation des groupes d'opposition et des classes hostiles ; du sacrifice d'une génération entière, au bénéfice de la suivante –tout cela peut paraître monstrueux, et pourtant je l'acceptais sans difficulté, suivant la voie toute tracée de la foi[560].

Arthur Koestler rend compte du caractère mystique du Communisme. Faisant référence au crédo religieux du Parti, il parle de « conversion »[561], des « renégats du Parti, […] des âmes perdues, abandonnées de la grâce »[562]. Il établit également un parallèle intéressant entre son expérience communiste et un épisode biblique :

> J'ai servi le Parti communiste pendant sept années –c'est le temps que Jacob consacra aux chèvres de Laban, pour mériter Rachel, la fille de celui-ci. A la fin de l'épreuve, la jeune épousée fut conduite dans sa tante obscure ; le lendemain seulement, il s'aperçut qu'il avait épuisé ses ardeurs non sur l'adorable Rachel, mais sur la hideuse Léah. Je me demande s'il n'a jamais pu guérir d'avoir couché avec une illusion. Je me demande si, par la suite, il s'avouait encore qu'il y avait cru. Je me demande si l'Histoire vérifiera le dénouement heureux de la légende, car après sept ans encore de peine, Rachel

[559] Arthur Koestler, *La Corde raide in* : *Athur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, Phil, Casoar (Dir.), *op. cit*., p. 215.
[560] Arthur Koestler, *Le Dieu des ténèbres*, Paris, Calmann-Lévy, 1950, p. 64.
[561] *Ibid.*
[562] *Ibid*., p. 39.

> fut offerte à Jacob, et l'illusion devint chair. Et ces sept années passèrent encore comme quelques jours, tant il avait d'amour pour elle[563].

Tout comme le patriarche biblique, Koestler a été la victime d'une duperie. Sept ans, il a œuvré pour un parti pour se rendre finalement compte que ce mouvement ne pouvait répondre à ses attentes et qu'il n'était pas en adéquation avec les valeurs pour lesquelles il militait. Koestler adhère au Parti en décembre 1931, devient agent du *Komintern.* Il s'installe au Bloc rouge[564] et rejoint la cellule locale composée en majeure partie d'intellectuels. « Je vivais dans la cellule, avec la cellule, pour la cellule. Je n'étais plus seul ; j'avais trouvé la chaude camaraderie dont j'avais soif ; mon désir de m'intégrer à un corps élémentaire actif était satisfait »[565]. En 1932, il se rend en Russie, « la terre des promesses » ou la « nouvelle Byzance »[566], où il est témoin de la grande famine. Un an plus tard, il quitte le territoire soviétique avec le même sentiment de soulagement que lorsqu'il avait quitté Israël. Il rompt définitivement avec le Communisme en 1938 en réaction au troisième grand procès de Moscou. Sept années, c'est le temps que Jacob a passé à travailler pour Laban afin qu'il lui accorde la belle Rachel. Cependant, à l'issue de cette longue période, c'est Léah qui lui fût envoyée. Il lui faudra encore sept longues années de labeur pour obtenir la main de Rachel. L'expérience communiste d'Arthur Koestler, c'est l'histoire d'un « utopiste désenchanté »[567]. Dans son autobiographie *Hiéroglyphes*, Koestler raconte :

> Je suis allé au communisme comme on va à une source d'eau fraîche[568], et je l'ai quitté comme on s'extirpe d'une rivière empoisonnée, jonchée de débris de villes mortes et de cadavres de noyés. Telle est en somme mon histoire de 1931 à 1938, de ma vingt-sixième à ma trente-troisième année[569].

---

[563] Arthur Koestler, *Le Dieu des ténèbres, op. cit.,* p. 76.
[564] Surnom d'un immeuble de Bonnerplatz qui abritait des artistes et des écrivains engagés.
[565] Arthur Koestler, *Hiéroglyphes in : Athur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, Phil Casoar (Dir.), *op. cit*., p. 307.
[566] *AL* trad. p. 19.
[567] Roland Quilliot, *Arthur Koestler : De la désillusion tragique eu rêve d'une nouvelle synthèse*, *op. cit*., p. 5.
[568] Pablo Picasso disait : « Je suis allé au communisme comme on va à une source fraîche ».
[569] Arthur Koestler, *Hiéroglyphes in* : *Athur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, Phil Casoar (Dir.), *op. cit*., p. 297.

Sa rupture avec le Parti est scellée en trois phrases prononcées à Paris lors d'une conférence sur l'Espagne en faveur des émigrés antifascistes allemands.

> La première était : "Aucun mouvement, aucun parti, aucune personne ne peut revendiquer le privilège de l'infaillibilité", la seconde était : "Il est aussi fou d'apaiser l'ennemi que de persécuter l'ami qui poursuit les mêmes fins que vous par des moyens différents" ; la troisième était une citation de Thomas Mann : "A la longue une vérité nuisible vaut mieux qu'un mensonge utile"[570].

L'idéologie communiste entend détenir l'omniscience et l'omnipotence inaccessibles à l'homme. Elle se croit unique détentrice de la Vérité et promet la restauration d'un « paradis perdu ». Roubachof, le héros koestlérien du *Zéro et l'Infini*, asservi par le Parti communiste affirme que « Le Parti n'a jamais tort […] Toi et moi, nous pouvons nous tromper. Mais pas le Parti. Le Parti, camarade, est quelque chose de plus grand que toi et moi. »[571] Et pourtant, il est un

> hiatus béant entre le monde que voit le Parti et le monde que constate la société […] Cet hiatus, le Parti se prépare à le supprimer en fait, et en attendant, il le supprime magiquement […] Le Parti ne met pas seulement son énergie à construire le socialisme, mais à faire admettre la fiction qu'il fonctionne déjà[572].

En effet, « rien ne ressemble plus à la pensée mythique que l'idéologie politique »[573] selon Claude Lévi-Strauss. Jeanyves Guérin ajoute que « l'essence du régime communiste passe avant son existence. On l'imagine, on le rêve, on le mythologise […]. On ne se soucie guère de ses réalisations ni à fortiori de leur coût humain »[574]. Le Communisme justifié par le Marxisme apparaît alors comme un régime tyrannique. Albert Camus intègre le Parti communiste au cours de l'année 1935. La perte de ses illusions n'a d'égal que son sentiment de fraternité envers les hommes. Il rejette le matérialisme historique et dialectique du Communisme et dénonce « les errements d'une raison dialectique devenue folle au point de servir de caution « scientifique » à un système totalitaire d'asservissement des hommes

[570] Pierre Debray-Ritzen, *Arthur Koestler. Un Croisé sans Croix*, *op. cit.,* p. 130.
[571] Arthur Koestler, *Le Zéro et l'Infini*, *op. cit*., p. 49.
[572] Alain Besançon, *Les Origines Intellectuelles du Léninisme*, Paris, Calmann-Lévy, 1997, p. 287.
[573] Claude Lévi-Strauss, Anthropologie structurale, Plon, 1958, p. 231 cité par Jeanyves Guérin *in* : *Albert Camus : Littérature et Politique*, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 357.
[574] Jeanyves Guérin, *Albert Camus : Littérature et Politique*, *op. cit*., p. 363.

libres au déterminisme absolu de l'histoire »[575]. Dans une lettre datée de 1951 et adressée à Roger Grenier[576], il écrit :

> Je ne comprenais pas que vous ayez pu me conseiller de devenir communiste et que vous preniez ensuite position contre le communisme. […] A ce sujet laissez-moi vous dire comment j'ai quitté le parti. […] On m'avait chargé de recruter des militants arabes et de les faire rentrer dans une organisation nationaliste […] Je l'ai fait et ces militants arabes sont devenus mes camarades dont j'admirais la tenue et la loyauté. Le tournant de 36 est venu. Ces militants ont été poursuivis et emprisonnés, leur organisation dissoute, au nom d'une politique approuvée et encouragée par le PC. Quelques-uns, qui avaient échappé aux recherches, sont venus me demander si je laisserais faire cette infamie sans rien dire. Cet après-midi est resté gravé en moi[577].

Contrairement à Koestler, le besoin d'absolu ou d'appartenance est inexistant chez Camus. Ainsi « la période qui suivit [sa rupture avec le Parti] ne connut aucune immersion dans quelque activité fébrile comme souvent on en commet pour oublier ; Camus se contenta de poursuivre son action socio-culturelle par d'autres voies, avec une orientation différente »[578]. Camus dénonce l'existence des camps et parle du Communisme comme d'un « socialisme concentrationnaire » ayant une fâcheuse parenté avec la violence fasciste. Cependant, et ce d'après la propagande communiste, la résistance au fascisme implique la non-résistance au Communisme et l'anticommunisme est perçu comme une trahison. A l'époque et avant le pacte germano-soviétique, le Communisme est également une des seules alternatives pour combattre le Nazisme.

> La résistance active contre les nazis ne semblait possible qu'à condition d'unir son sort soit à celui des socialistes, soit à celui des communistes. La comparaison entre leurs états de service, leur vigueur, leur résolution, éliminait les premiers et était favorable aux seconds. […] Le titre du fameux ouvrage de H.R. Knickerbocker qui connut une telle vogue à cette époque : *Nazisme ou Communisme en Allemagne ?* résumait la situation avec exactitude. Il n'y avait pas de « troisième force » ni de troisième choix[579].

[575] Jacques Chabot, *Albert Camus « la pensée de midi »*, *op. cit.,* p. 166.
[576] Roger Grenier avait encouragé Camus à intégrer le mouvement communiste.
[577] Roger Grenier, *Albert Camus. Soleil et Ombre, une biographie intellectuelle, op. cit*., p. 43.
[578] Herbet R. Lottman, *Albert Camus*, *op. cit*., p. 177.
[579] Arthur Koestler, *La Corde raide in* : *Athur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, Phil Casoar (Dir.), *op. cit*., p. 211.

Camus est accusé d'être un traitre, un *hérétique* parce qu'il met en lumière la réalité politique du régime communiste. Le Communisme consent à se « salir les mains », à faire des sacrifices (humains) et à avoir recours à la violence pour mener à bien son entreprise.

Son rapport à la violence oppose Camus aux philosophes existentialistes qui considèrent que la violence est innée et que l'on n'y peut rien. Aussi la querelle entre Albert Camus et Jean-Paul Sartre, a marqué l'histoire. Tout en sachant qu'il s'agit d'un régime totalitaire et cruel, Sartre fait l'éloge du système soviétique. Si Sartre est adepte de la violence révolutionnaire, Camus ne cesse de la condamner. Ainsi, à la publication de *L'Homme révolté,* critique radicale du système communiste et de la violence révolutionnaire, Sartre charge Francis Jeanson d'en faire la critique dans *Les Temps Modernes*[580]. La critique est violente voire injurieuse envers l'essai « un grand livre manqué », mais également envers son auteur : le titre « Albert Camus ou l'âme révoltée » évoque la « belle âme » de Hegel « incapable d'agir, étant prisonnier de sa posture éthique, pris entre deux options qu'il juge également répréhensibles », selon Souleymane Bachir Diagne[581]. Camus rédige alors une lettre directement adressée au directeur des *Temps Modernes.* Loin de ménager son correspondant, il écrit, en faisant allusion au pro-communisme de Sartre et à sa position face aux goulags « [Je suis las d'être critiqué par des gens] qui n'ont jamais mis que leur fauteuil dans le sens de l'Histoire ». La réponse de Sartre annonce la rupture définitive entre le philosophe existentialiste et l'écrivain engagé. « Beaucoup de choses nous rapprochaient, peu nous séparaient. Mais ce peu était encore trop : l'amitié, elle aussi, tend à devenir totalitaire. », peut-on lire dans la réponse de Sartre.

Fédia Nikitine est, dans l'œuvre koestlérienne, l'incarnation du Communiste par excellence. Son attachement au Parti relève d'une mission tacite que lui a confiée son père avant de mourir. « *It was a message of hatred, cruelty and revenge ; it was also a message of love, of unshakable faith in the Great Change,*

[580] Revue fondée en octobre 1945 et dirigée par Jean-Paul Sartre dans laquelle paraissent « Albert Camus ou l'âme révoltée » de Francis Jeanson (juin 1952), la réponse de Camus (août 1952) et celle de Sartre autour de la polémique de *L'Homme révolté.*

[581] Souleymane Bachir Diagne cité in Olivier Postel-Vinay, « Camus : le retour en grâce », *Biblios Nouvelobs*, 18 août 2009.

and of a childlike belief in the marvels and happiness whichit would bring »[582]. On peut penser que ce personnage permet à son auteur de faire son auto-critique. D'ailleurs, d'après Cynthia, Fédia ressemblerait fortement à Koestler, bien que ce dernier nie avoir brossé son autoportrait. Dans *The Age of Longing*, il y a une description de Fédia :

> Entre le front large et les larges pommettes, un resserrement rappelant celui d'un sablier donnait à son visage un trait un peu mongol » ; et un peu plus loin : « ses yeux gris légèrement obliques ». Un jour je demandais à Arthur si l'aspect physique de Fédia était un autoportrait. Mais il me répondit qu'il se contentait de décrire un visage typique d'Europe de l'Est[583].

Le rapport entre l'individu et la généralité est ainsi établi. Fédia apparaît comme un symbole qui renvoie à une généralité.

Le Marxisme est présenté par Camus comme une variante de l'idéologie nazie. Dans un monde dévasté par les fascismes, le Communisme était donc considéré comme la seule possibilité de salut politique après-guerre. Idéal en théorie, Camus démontre que le Communisme est intrinsèquement destructeur en établissant un parallèle audacieux entre Nazisme et Communisme. Le Nazisme comme le Communisme veulent imposer une nouvelle religion qui sonnerait l'avènement de la cité universelle, cité de l'homme divinisé. Ces deux idéologies font de l'individu un « rouage » de l'appareil répressif. « L'individu n'était rien, le Parti tout, la branche qui se détachait de l'arbre devait se dessécher »[584]. Dans *Le Zéro et de l'Infini*, Koestler expose la théorie de la fiction grammaticale. L'individu est annihilé au profit du Parti et le « Je » est écrasé par le « Nous ». Le « Zéro » du titre de l'œuvre renvoie au rang de l'individu au sein du mouvement communiste et s'oppose à « l'Infini » qui dit l'importance du Parti au nom duquel tout doit être sacrifié. Chaque action et chaque pensée doit s'inscrire et se justifier dans le sillage du mouvement sous peine d'être censurée ou pis encore. La censure est l'un des problèmes majeurs du Communisme, notamment la censure artistique, à laquelle

[582] *AL*, p. 88 ; trad. p. 101 : « C'était un message de haine, de cruauté et de vengeance ; c'était aussi un message d'amour, d'irréductible foi dans le Grand Changement et d'une croyance enfantine dans les merveilles et le bonheur qu'il apporterait. »
[583] Cynthia Koestler, *L'Etranger du square in* : *Athur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, Phil Casoar (Dir.), *op. cit*., p. 97.
[584] Arthur Koestler, *Le Zéro et l'Infini*, *op. cit*., p. 81.

Koestler n'échappe pas durant son adhésion au Parti. « J'étais étonné, éberlué, mais les pare-chocs élastiques que je devais à l'éducation du Parti se mirent aussitôt à opérer. J'avais des yeux pour voir, et un esprit conditionné pour éliminer ce qu'ils voyaient. Cette « censure intérieure » est plus sûre et efficace que n'importe quelle censure officielle »[585]. Sous le joug de la répression communiste, le comportement de l'écrivain change.

> Tous mes sentiments, mes attitudes à l'égard de l'art, de la littérature, et mes rapports humains furent reconstitués et modelés selon des normes nouvelles. Mon vocabulaire, ma grammaire, ma syntaxe se modifièrent ; j'appris à éviter toute forme d'expression originale, tout tour de phrase individuel. La modération, les nuances, le mot juste étaient suspects. Mon langage, et avec lui ma pensée, subirent un procédé de déshydratation et se cristallisèrent selon les formules toutes faites du jargon marxiste[586].

Un jour, un ami lui fait remarquer qu'il parle tout bas alors qu'il avait l'habitude de hurler. L'ami ajoute : « Cela m'en dit long sur la Russie »[587]. Bien que journaliste, il n'écrit pratiquement rien durant cette période. Camus dénonce également la non-intégrité du Communisme : « D'année en année, de mois en mois parfois, la Pravda se corrige elle-même, les éditions retouchée de l'histoire officielle se succèdent. Lénine est censuré, Marx n'est pas édité. A ce degré, la comparaison avec l'obscurantisme religieux n'est même plus juste »[588].

1.3.1.5 La cause espagnole

Par leurs pensées, leurs réflexions, leurs œuvres et leurs combats, Albert Camus et Arthur Koestler font figure, selon l'expression de Socrate, de « citoyens du monde »[589]. Camus prendra d'ailleurs la défense de Gary Davis, un ancien pilote des forces aériennes de l'armée des Etats-Unis qui, en 1948, avait rendu son passeport, installé sa tente dans les jardins du Trocadéro et revendiqué sa

[585] Pierre Debray-Ritzen, *Arthur Koestler. Un Croisé sans Croix*, *op. cit*., p. 84.
[586] Arthur Koestler, *Hiéroglyphes in* : *Athur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, Phil Casoar (Dir.), *op. cit.,* p. 309.
[587] *Ibid*., p. 451.
[588] *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 265.
[589] « Je ne suis ni d'Athènes, ni de Corinthe, je suis citoyen du monde. »,

citoyenneté mondiale[590]. Les deux écrivains portent un grand intérêt aux hommes. Aussi, ont-ils en commun un attachement profond pour l'Espagne. A la question « Pourquoi l'Espagne ? », Camus répond : « Mais parce que nous sommes quelques-uns qui ne nous laverons pas les mains de ce sang-là »[591]. Dans sa préface à *L'Espagne Libre*, il écrit :

> Voici neuf ans que les hommes de ma génération ont l'Espagne sur le cœur. Neuf ans qu'ils la portent avec eux comme une mauvaise blessure. C'est par elle qu'ils ont connu pour la première fois le goût de la défaite, qu'ils ont découvert, avec une surprise dont ils sont à peine revenus, qu'on pouvait avoir raison et être vaincu, que la force pouvait se soumettre à l'esprit et qu'il était des cas où le courage n'avait pas de récompense. C'est cela sans doute qui explique que tant d'hommes dans le monde aient ressenti le drame espagnol comme une tragédie personnelle[592].

Le terme « tragédie » revient sous la plume de Koestler lorsqu'il évoque la guerre d'Espagne. Dans son *Testament Espagnol*, il écrit : « Les autres guerres sont une succession de batailles ; celle-ci est une suite de tragédies. »[593] Camus considère ce pays comme sa seconde patrie[594]. « Par le sang, l'Espagne est ma seconde patrie »[595]. Une seconde patrie à laquelle il associe sa terre natale, l'Algérie. « C'est à l'Espagne que cette terre [l'Algérie] ressemble le plus »[596]. On doute que Maria Casarès soit étrangère à cet amour voué à l'Espagne. Camus s'oppose vigoureusement à la politique de Franco et dénonce la dictature espagnole dans *L'Etat de siège* bien qu'il affirme que « la condamnation qui y est portée vise toutes les sociétés totalitaires »[597]. En 1952, il démissionne de l'*Unesco* en signe de protestation contre l'adhésion à cet organisme de l'Espagne franquiste. A maintes reprises, il exprime son soutien au peuple espagnol :

---

[590] Camus prendra néanmoins ses distances avec Gary Davis quand ce dernier se montrera fortement intéressé par la vente de passeports « ubuesques » − selon l'expression d'Olivier Todd − de citoyens du monde.
[591] « Pourquoi l'Espagne », *Actuelles I in* : *OC II* p. 484.
[592] Préface à *L'Espagne Libre in : OC II*, p. 665.
[593] Arthur Koestler, *Dialogue avec la mort in : Arthur Koestler Œuvres Autobiographiques*, *op. cit*., p. 803.
[594] Ses grands-parents maternels sont originaires de Minorque.
[595] « Préface à *L'Espagne libre* » *in* : *OC II*, p. 668.
[596] « Petit Guide pour des villes sans passé », *L'Eté in* : *OC III*, p. 594.
[597] « Pourquoi l'Espagne », *Actuelles* I *in* : *OC II* p. 487.

> Amis espagnols, nous sommes en partie du même sang et j'ai envers votre patrie, sa littérature et son peuple, sa tradition, une dette qui ne s'éteindra pas. […] Dans la vie d'un écrivain de combat, il faut des sources chaleureuses […] Vous avez été, vous êtes pour moi une de ces sources et j'ai toujours trouvé sur mon chemin votre amitié active, généreuse[598].

A défaut de pouvoir s'engager dans les Brigades Internationales, sa plume lui sert d'épée[599]. Camus consacre plusieurs articles à la cause espagnole notamment dans *Le Monde*, *Alger Républicain*, *Combat*, *Preuves*, *L'Express* et *Rivages* et au sein de périodiques espagnols tels *Solidaridad* et *Obrera*. En 1937, est publié le livre d'Arthur Koestler, intitulé *L'Espagne Ensanglantée, un livre noir sur l'Espagne*, œuvre dans laquelle les atrocités du début de la guerre sont révélées. Un an plus tard, l'auteur hongrois signe son *Testament Espagnol* où il fait le récit de son incarcération[600]. Proche des syndicalistes anarchistes espagnols, Camus affirme que l'Espagne est « le seul pays où l'anarchie ait pu se constituer en parti puissant et organisé »[601]. Koestler est moins conciliant et déplore, au contraire, le flegme et le manque d'organisation des résistants. « Il y a une bonne dose de fatalisme oriental dans la manière espagnole de mener une guerre, et cela des deux côtés ; c'est pourquoi elle semble, à la fois et en même temps, si improvisée au petit bonheur, si cruelle, et d'une épique incohérence »[602]. Arthur Koestler décrit, dans son *Testament Espagnol*, les atrocités de cette guerre. Il y évoque la folie des femmes qui, pendant l'exode, se jettent à la mer avec leurs enfants dans les bras. Il raconte comment des avions mitraillent à vingt mètres du sol des hommes et des femmes en fuite. Il dit son mépris de ceux qui réduisent l'homme au rang de bête et de gibier et s'afflige de ces « hommes qui n'ont pas figure humaine »[603].

---

[598] « Ce que je dois à l'Espagne » *in* : *OC IV*, p. 594.
[599] Allusion à « La plume et l'épée », chapitre de *La mer et les Prisons*, essai sur l'œuvre de Camus par Roger Quilliot.
[600] En 1936, après le soulèvement militaire, Koestler séjourne en Espagne en tant que correspondant du quotidien libéral londonien *News Chronicle*. A Séville, il parvient à interviewer le général franquiste Queipode Llano. Il enquête sur l'alliance de l'Allemagne nazie et de l'Italie mussolinienne dans la préparation du *pronunciamento*. Sous la direction de Willy Müzenberg, il rédige *L'Espagne Ensanglantée*.
[601] « Préface à l'Espagne libre » *in* : *OC II*, p. 668.
[602] Arthur Koestler, *Dialogue avec la mort in* : *Arthur Koestler Œuvres Autobiographiques*, Phil Casoar (Dir.), *op. cit*., p. 803.
[603] *Ibid*., p. 815.

Le 29 janvier 1966, un hommage est rendu à la mémoire d'Albert Camus par les exilés espagnols. Lors de son discours, Ramon Rufa s'exprime en ces termes :

> L'esprit de Camus est resté parmi nous, parmi tous les hommes, et en particulier parmi tous ceux qui avons traîné nos vies en tant que mendiants de la liberté et la justice sociale […] Camus […] croyait en la liberté, en la justice, il croyait en l'affamé et en le malheureux : il croyait en tout ce qui peut toucher les fibres les plus intimes des peuples, ce qui les réveillait et les faisait rugir dans des actions de révolte[604].

Dans son article « L'Espagne sur le cœur », Rosa de Diego estime que « cette Espagne réelle se transforme dans l'imaginaire camusien en espace des origines primordiales, d'héritage artistique, de coïncidences esthétiques, de passions littéraires »[605]. L'attachement camusien à l'Espagne, le « royaume rêvé », est intimement lié à l'amour de la Méditerranée. Dans ses œuvres, Camus ne peut s'empêcher de rendre hommage à cette « seconde patrie mythique et charnelle »[606]. Dans *La Peste*, le premier malade du docteur Rieux est un Espagnol. Il est aussi question d'un restaurant espagnol. On apprend au fil du récit que le personnage de Rambert a fait la guerre d'Espagne. Julien Delattre, personnage koestlérien de *The Age of Longing*, a également fait la guerre d'Espagne. Il y a même été brûlé et blessé. L'Espagne est également évoquée au sein de *Noces* et dans *La Mort Heureuse* à travers les deux personnages de Moralès et Binguès.

1.3.1.6 Camus et Koestler, citoyens du monde

Au-delà de son combat pour l'Espagne, Camus milite en faveur d'autres peuples opprimés. Cependant, nous avons orienté notre étude vers ceux qui sont susceptibles de marquer le lien qui l'unit à Koestler. Jeannine Verdès-Leroux retient trois événements qui ont poussé Camus à prendre position pour la Hongrie, pays natal d'Arthur Koestler : l'insurrection ouvrière de Berlin-Est (juin 1953), l'émeute de Poznan (juin 1956) et l'insurrection hongroise (octobre 1956). Des écrivains

[604] Rapporté par Hélène Rufat, « Au-delà de l'Espagne franquiste. Albert Camus le "libertaire espagnol"*in* : *Albert Camus et l'Espagne*, Les Ecritures du Sud, Edisud, 2005, p. 97.
[605] Rosa De Diego, « L'Espagne sur le cœur » *in* : *Ibid*., p. 32.
[606] Olivier Todd, *Albert Camus. Une Vie*, *op. cit*., p. 109.

hongrois lancent un appel aux intellectuels occidentaux dans lequel Camus et Koestler sont textuellement nommés.

> Poètes, écrivains, savants du monde entier. Les écrivains hongrois s'adressent à vous. Ecoutez notre appel. Nous luttons sur les barricades pour la liberté de la Patrie, pour celle de l'Europe et pour la dignité humaine. Nous mourrons. Mais que notre sacrifice ne soit pas vain. A l'heure suprême, au nom d'une nation massacrée, nous nous adressons à vous, Camus, Malraux, Russell, Jaspers, Einaudi, T.S. Eliot, Koestler, Madariaga, Jiménez, Kazantzakis, Lagerkvist, Laxness, Hesse et tant d'autres combattants de l'esprit… Agissez…[607]

Sans hésiter, Camus répond à l'appel. Il invite les écrivains européens à inciter l'O.N.U. à « examiner sans désemparer le génocide dont est victime la nation hongroise »[608]. Le cœur et l'esprit en alerte[609], rêvant d'une Europe « unie dans la liberté et la justice, face à toutes les tyrannies »[610], il dit son indignation devant les gouvernements démocratiques « faibles ou cruels » qui tolèrent, par leur silence, de telles atrocités. Chaque fois que Camus est touché par un peuple, par un pays, il le compare à la terre de ses premières amours : l'Algérie. Et la cause hongroise fait partie intégrante de ces engagements qui lui tiennent particulièrement à cœur. Il dénonce la mutilation de la chair humaine « aussi méprisable à Alger qu'à Budapest ». Il partage avec les intellectuels hongrois « une force de persuasion et de vie, un immense mouvement d'émancipation qui s'appelle la culture et qui se fait en même temps par la création libre et le travail libre »[611]. Jeannine Verdès-Leroux souligne « l'obstination »[612] de Camus « au-delà de ses engagements publics […] pour sauver des écrivains hongrois »[613]. Après la mort de l'écrivain de l'absurde, on apprend qu'il a financièrement aidé plusieurs familles hongroises.

---

[607] Rapporté par Herbet R. Lottman *in* : *Albert Camus*, *op. cit*., p. 599.
[608] *Réponse à l'appel des écrivains hongrois : Pour une démarche commune à l'O.N.U. des intellectuels européens in* : *OC III*, p. 991.
[609] « Devant la tragédie hongroise, nous avons été, nous sommes encore dans une sorte d'impuissance. Mais cette impuissance n'est pas totale. Le refus du fait accompli, l'alerte du cœur et de l'esprit, la décision d'ôter au mensonge son droit de cité, la volonté de ne pas abandonner l'innocence, même après qu'elle eût été étranglée, ce sont les règles d'une action possible. », Préface à *La Vérité sur l'affaire Nagy in* : *OC IV*, p. 600.
[610] *Réponse à l'appel des écrivains hongrois : Pour une démarche commune à l'O.N.U. des intellectuels européens in* : *OC III*, p. 992.
[611] « Kadar a eu son jour de peur » *in* : *OC IV*, p. 565.
[612] Jeannine Verdès-Leroux, « Hongrie » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit.,* p. 394.
[613] *Ibid*.

Lorsque l'insurrection éclate en Hongrie et que George Mikes refuse le projet de Koestler concernant l'organisation d'une manifestation en vue de mobiliser l'opinion publique sur les événements hongrois, Arthur Koestler, fou de rage, brise les vitres de la légation de Hongrie à Londres. Koestler ne démentira jamais cet incident. Il essaie par tous les moyens de venir en aide aux réfugiés : il fait parvenir de l'argent au *Hungarian Relief Fund* et exprime son intention d'envoyer un groupe d'intellectuels d'Europe de l'Ouest à Budapest pour plaider la cause des victimes de l'oppression. Un projet qui ne verra malheureusement jamais le jour.

Michael Scammell souligne l'intérêt d'Arthur Koestler pour différentes causes à travers le monde, notamment concernant la Yougoslavie et la guerre de Corée.

> *Koestler and Sperber proposed local committees in all the big pronvincial towns of France to collect signatures, organize demonstrations, put up anti-Communist posters, circulate anti-Communist pamphlets, and organize mass meetings on such subject as the Korean War or the position of Yugoslavia, preferably in conjunction with the Gaullist movement*[614].

Koestler s'intéresse donc à toutes les causes où l'homme est opprimé sans distinction d'origine ou de religion. Ce qui l'intéresse c'est l'homme en tant qu'être humain.

La violence et le mépris de la vie d'un homme sont intolérables. Camus et Koestler réfutent tous les fondements des régimes totalitaires contre lesquels il faut se révolter. Cependant « la punition des bourreaux ne peut pas signifier la multiplication des victimes »[615]. Trop de vies arrachées, trop de corps torturés et meurtris. Les régimes tyranniques du XX^{e} siècle font fi de la dignité humaine, atteignant l'homme dans ce qu'il a de plus cher. Camus et Koestler s'irritent chaque fois que l'homme est touché dans sa chair. Ils s'évertuent donc à chercher une issue

[614] Michael Scammell, *Koestler. The Indispensable Intellectual*, *op. cit*., p. 366 ; « Koestler et Sperber proposèrent des comités locaux dans toutes les grandes villes de la France pour recueillir des signatures, organiser des manifestations, publier des affiches anticommunistes, faire circuler des brochures anticommunistes et organiser des réunions de masse sur des sujets tels que la guerre de Corée ou la position de la Yougoslavie , De préférence en conjonction avec le mouvement gaulliste ».

[615] « Première réponse à Emmanuel d'Astier de la Vigerie (Caliban n° 16) », *Actuelles I in* : *OC III*, p. 458.

par laquelle l'homme, sans perdre ni son honneur ni son humanité, pourrait se libérer du joug de ses bourreaux.

1.3.2. Ni Yogi Ni Commissaire

« Le véritable esprit de révolte consiste à exiger le bonheur, ici, dans la vie. »[616]

Le titre de cette section naît de la fusion de l'intitulé des articles camusiens de « Ni Victimes Ni Bourreaux » et de celui du *Yogi et le Commissaire* de Koestler. « Ni Victimes Ni Bourreaux » est le titre d'une série d'articles publiés entre le 19 et le 30 novembre 1946 dans le journal *Combat* et repris dans *Actuelles I*, ce qui montre l'importance qu'ils ont aux yeux de Camus. Avant la publication de « Ni Victimes Ni Bourreaux », l'auteur a pris du recul. Il a voyagé, s'est documenté et s'est entretenu avec des intellectuels de l'époque notamment Koestler. Ces articles mettent en place la structure conceptuelle de *L'Homme révolté*. *The Yogi and The Commissar* est un recueil d'essais, textes de combat, de Koestler, écrits entre 1940 et 1944, où il est question d'une protestation contre les régimes répressifs et d'un appel au respect de la liberté de l'homme. Au sein de cette partie, nous nous focaliserons sur le dilemme posé par l'examen des théories du *Yogi* et du Commissaire et sur l'étude des mouvements de révolte et de révolution. L'exemple de la révolution de Spartacus sera étudié en ce qu'il introduit la question des moyens et de la fin et le recours occasionnel à la violence. Nous nous intéresserons également au traitement par Camus, éclairé à la lumière de la réflexion koestlérienne, de la Révolution française.

1.3.2.1 Révolte et Révolution

Camus oppose la Révolution à la Révolte :

> La révolution n'est pas la révolte. Ce qui a porté la Résistance pendant quatre ans, c'est la révolte. C'est-à-dire le refus entier, obstiné, presque aveugle au début, d'un ordre qui voulait mettre les hommes à genoux. La révolte, c'est d'abord le cœur. Mais il vient un temps où elle passe dans l'esprit, où le

[616] Henrik Ibsen, *Les Revenants*, traduit par Terje Sinding, Paris, Imprimerie nationale, collection "Le Spectateur Français", 1991.

> sentiment devient une idée, où l'élan spontané se termine en action concertée. C'est le moment de la révolution[617].

Koestler, lui, oppose l'attitude du Commissaire à celle du *Yogi*, l'action à la contemplation. Koestler définit le comportement du Commissaire, qui s'apparente à la définition camusienne de la Révolution, comme suit :

> *The commissar believes in Change from without. He believes that all the pests of humanity, including constipation andthe Œdipus complex, can and will be cured by Revolution ; that is, by a radical reorganization of the system of production and distribution of goods ; that this ends justifies the use of all means, including violence, ruse, treachery and poison ; that logical reasoning is an unfailing compass and the universe a kind of very large clock-work in which a very large number of electrons once set into motion will fo ever revolve in their predictable orbits ; and that whoseover believes in anything else is an escapit*[618].

La Révolution est en termes koestlériens une « Transformation par l'Extérieur ». Le Commissaire s'intéresse au rapport Homme-Société. Au nom de la raison absolue, le Commissaire justifie tous les moyens par la fin. Le Commissaire tombe alors, pour reprendre l'expression de Camus dans la démesure. La révolution est par définition « un changement brusque, profond et souvent violent en vue de substituer un ordre nouveau à l'ordre ancien »[619] ; « un soubresaut de l'histoire »[620]. L'histoire justement nous fournit les preuves que la révolution est une forme pervertie de la révolte. Camus affirme qu'il y a une « opposition irréductible entre le mouvement de révolte et les acquisitions de la révolution »[621] dès l'instant où la révolte trahit ses origines, ses motivations premières. Camus atteste que « toutes les révolutions modernes ont abouti à un renforcement de l'Etat,

---

[617] Albert Camus dans *Combat* le 19 septembre 1944 *in* : *OC II*, p. 532.
[618] *YC*, p. 9 ; trad. p. 13-14 : « Le Commissaire croit à la Transformation par l'Extérieur. Il croit que tous les fléaux de l'humanité, y compris la constipation et le complexe d'Œdipe peuvent et doivent être guéris par la Révolution, c'est-à-dire par une réorganisation radicale du système de production et de distribution de marchandises ; il croit que cette fin justifie les moyens, y compris la violence, la ruse, la trahison et le poison ; il croit que le raisonnement logique est une boussole infaillible, et l'univers une sorte de vaste mouvement d'horlogerie dans lequel un très grand nombre d'électrons, une fois mis en branle, tourneront pour toujours dans leurs orbites calculées à l'avance, et que quiconque pense différemment est un fuyard. »
[619] *Dictionnaire de philosophie Durozoi-Roussel*
[620] Etienne Barilier, *Albert Camus philosophie et littérature*, Lausanne, Coll. Amers, L'Age d'homme, 1977, p. 95.
[621] *L'Homme révolté in* : *OC II*, p. 308.

1789 amène Napoléon, 1848 Napoléon III, 1917 Staline, les troubles italiens des années 20 Mussolini, la république de Weimar Hitler »[622]. Koestler lui fait écho :

> *History has a few glorious examples of the first [true revolutions], and abounds in illustrations of the second course [ghastly pseudo-revolutions]. Again and again the revolutionary masses, having shaken off the fetters of an outworn regime, carried a new tyranny into power. Thus Hitler was carried into power by the anti-capitalistic nostalgia of the impoverished German middle-classes ; thus the revolutionary maquis of Eastern Europe may become a tool of Russian expansion*[623].

Dans *The Age of Longing*, Vardi exprime et explique son refus de la révolution : « *If we renounced the revolution it was because the revolution has renounced its ideal ; our position is simply the negation of a negation* »[624].

Dans la réflexion camusienne, la Révolution est associée à la notion de démesure. La démesure est liée au nihilisme, aux idéologies, à l'univers totalitaire et concentrationnaire, à la peine capitale. Elle différencie l'assassin du juste. La démesure ou l'*Hybris* était considérée comme un crime dans la Grèce antique. Du grec ancien *ὕβρις* / *húbris* est un sentiment inspiré par l'orgueil auquel les Grecs opposaient la modération. L'*hybris* représente la faute fondamentale au sein de la civilisation grecque antique et est considérée comme l'*hamartia* (du grec ancien *ἁμαρτία* et qui signifie « faute », « erreur », « pêché ») des héros tragiques. Dans un extrait d'Aristote, le terme *hybris* est traduit par outrage.

> Celui qui outrage méprise. En effet, l'outrage c'est le fait de maltraiter et d'affliger à propos de circonstances qui causent de la honte à celui qui en est l'objet, et cela dans le but non pas de se procurer autre chose que ce résultat, mais d'y trouver une jouissance. Ceux qui usent de représailles ne font pas acte d'outrage, mais acte de vengeance[625].

---

[622] *L'Homme révolté in* : *OC II*, p. 212.

[623] *YC*, p. 220 ; trad. p. 323 : « L'Histoire a peu d'exemples glorieux de vraies révolutions et abonde en exemples contraires. Maintes et maintes fois, les masses révolutionnaires, après avoir brisé les fers d'un régime usé, ont porté une nouvelle tyrannie au pouvoir. Hitler fut ainsi porté au pouvoir par la nostalgie anticapitaliste de la classe moyenne allemande appauvrie ; les maquis révolutionnaire de l'Europe orientale peuvent de même devenir l'instrument de l'expansion russe. »

[624] *AL*, p. 169 ; trad. p. 192 : « Si nous avons renoncé à la révolution, c'est parce que la révolution a renoncé à son idéal ; notre position n'est autre chose que la négation d'une négation. »

[625] Aristote, *Poétique et Rhétorique, Livre II, Chapitre 2, Fragment V*, traduit par Ch. Emile Ruelle, collection "Chefs d'oeuvres de la littérature grecque", Librairie Garnier Frères, 1922.

L'hybris est définie comme le fait de vouloir plus que ce que la juste mesure octroie. Le terme *hybris* ou *hubris* est repris par Koestler dans *The Call-Girls*. La première manifestation de l'*hybris*, selon Koestler, serait apparue quand les hominidés seraient partis en chasse de « proies plus rapides et plus fortes qu'eux »[626].

1.3.2.2 Les théories du *Yogi* et du Commissaire

Les théories du *Yogi* et du Commissaire se situent aux antipodes d'un « spectre » (le Commissaire du côté de l'infra-rouge et le *Yogi* du côté de l'ultra-violet). A l'attitude du Commissaire, Koestler oppose celle du *Yogi :*

> *the Yogi, melting away in the ultra-violet. He was nos objection to calling the universe a clockwork, but he thinks that it could be called, without the same amount of truth, a musical-box or a fishpond. He believes that the End is un predictable and that the Means alone count. He rejects violence under any circumstances. He believes that logical reasoning gradually loses it compass value as the mind approaches the magnetic pole of Truth or the Absolute, which alone matters. He believes that nothing can be improved by exterior organization and everything by the individual effort fromwithin ; and that whosoever believes in anything else is an escapit*[627].

Le *Yogi* (ou le Saint) prône la « Transformation par l'Intérieur ». Il s'intéresse au rapport Homme-Univers. Mystique, en quête de Vérité et d'Absolu, la « Transformation par l'Intérieur » renvoie à un état contemplatif qui exclut tout recours à la violence. Or la non-violence absolue peut être tout aussi criminelle que la violence absolue. Camus est clair sur le sujet :

> Ce n'est pas me réfuter en effet que de réfuter la non-violence. Je n'ai jamais plaidé pour elle. […] Je ne pense pas qu'il faille répondre aux coups par la bénédiction. Je crois que la violence est inévitable, les années d'occupation

[626] *CG* trad. p. 236.

[627] *YC*, p. 9-10 ; trad. p. 11 : « … le Yogi accroupi s'y dissout dans l'ultra-violet. Il ne voit aucune objection à appeler l'univers un mouvement d'horlogerie, mais il pense qu'on pourrait l'appeler tout aussi véridiquement boîte à musique, étang ou boxon. Il croit que le Fin est imprévisible et que seuls comptent les Moyens. Il refuse en toutes circonstances la violence. Il croit que le raisonnement logique perd graduellement de sa validité à mesure que l'esprit approche le pôle magnétique de la Vérité ou de l'Absolu, qui seuls ont de l'importance. Il croit que l'organisation extérieure ne peut rien améliorer, mais que l'effort spirituel de l'individu peut améliorer tout, et que quiconque pense différemment est un fuyard. »

> me l'ont appris. […] Je ne dirai dont point qu'il faut supprimer toute violence, ce qui serait souhaitable, mais utopique, en effet. Je dis seulement qu'il faut refuser toute légitimation de la violence, que cette légitimation lui vienne d'une raison d'Etat absolue, ou d'une philosophie totalitaire. […] je pense qu'il faut porter une limitation à la violence, la cantonner dans certains secteurs quand elle est inévitable, amortir ses effets terrifiants en l'empêchant d'aller jusqu'au bout de sa fureur. J'ai horreur de la violence confortable[628].

La violence est « complicité avec la violence des agresseurs »[629]. Pour cette raison, les deux écrivains en appellent, selon des formules différentes, à la médiation entre « le rationalisme glacial »[630] du Commissaire et « le mysticisme incandescent »[631] du *Yogi* pour que l'homme ne soit ni un Bourreau ni une Victime. Camus aspire à « une autre race d'homme que celle de l'enfant de chœur ou du bourreau […] celle des hommes qui, dans les pires ténèbres, essaient de maintenir la lumière de l'intelligence et de l'équité et dont la tradition survit à la guerre et aux camps qui, eux, ne survivront à rien »[632]. Koestler déplore le fait que Commissaire et *Yogi* ne se soient jamais mêlés l'un à l'autre. C'est, pour lui, un « gâchis de l'Histoire ». Il affirme que « *neither the saint or the revolutionary can save us, only the synthesis of the two* »[633]. Leur synthèse est-elle seulement possible ? Dans *L'Homme révolté*, Camus présente une brève analyse des théories du *Yogi* et du Commissaire.

> Il n'y a pas, en effet, de conciliation possible entre un dieu totalement séparé de l'histoire et une histoire purgée de toute transcendance. Leurs représentants sur terre sont effectivement le yogi et le commissaire. Mais la différence entre ces deux types d'hommes n'est pas, comme on le dit, la différence entre la vaine pureté et l'efficacité. Le premier choisit seulement l'inefficacité de l'abstention et le second celle de la destruction. Parce que tous deux rejettent la valeur médiatrice que la révolte au contraire révèle, ils ne nous offrent, également éloignés du réel, que deux sortes d'impuissance, celle du bien et celle du mal[634].

---

[628] « Première réponse à Emmanuel d'Astier de la Vigerie », « Actuelles I » *in* : *OC II*, p. 457.
[629] Roland Quilliot, *Arthur Koestler. De la désillusion tragique au rêve d'une nouvelle synthèse*, *op. cit*., p. 66.
[630] Michel Laval, *L'Homme sans concessions. Arthur Koestler et son siècle*, *op. cit*., p. 358.
[631] *Ibid*.
[632] « Les pharisiens de la justice », *Actuelles II in* : *OC III*, p. 387.
[633] *YC*, p. 256 ; trad. p. 377 : « Ni le saint, ni le révolutionnaire ne peuvent nous sauver, mais seulement leur synthèse. »
[634] *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 308.

Camus que ne décourage ni n'intimide aucune des grandes figures de la philosophie politique du moment ose défier et contrer les thèses avancées par Maurice Merleau-Ponty. Albert Camus le considère comme un intellectuel procommuniste. Editorialiste politique des *Temps Modernes*, Merleau-Ponty y publie plusieurs articles sous le titre *Le yogi et le prolétaire* qui constituent une critique virulente de la pensée d'Arthur Koestler. Merleau-Ponty y justifie les camps soviétiques. Ces articles seront à l'origine du conflit avec Camus. Un soir, chez Boris Vian, Albert Camus, reprochant au philosophe de préconiser un hégémonisme communiste, sortira en claquant la porte derrière lui. [635]

Le titre du *Yogi et le prolétaire* fait allusion à l'œuvre d'Arthur Koestler *Le yogi et le commissaire* dans laquelle l'essayiste hongrois soutient que l'évolution vers le socialisme est incontournable. Un socialisme au visage humain opposé au socialisme des commissaires politiques, de l'Union Soviétique et des goulags. Les articles du *Yogi et le prolétaire* deviendront plus tard le livre *Humanisme et terreur.* Merleau-Ponty y justifiera les procès de Moscou, série de procès truqués sous le gouvernement de Staline entre 1936 et 1938 ayant pour dessein d'exterminer les vétérans bolcheviks de la Révolution d'Octobre, en particulier Léon Trotski, qui ont, au côté de Lénine, été impliqués dans la création de l'Union Soviétique. « Le livre (*Humanisme et terreur*) défend chaque mesure du régime soviétique comme nécessité historique », [636] Merleau-Ponty justifiant la logique stalinienne, le pragmatisme marxiste et de ce fait l'avènement historique.

1.3.2.3 Révolte et unité, révolte et solidarité

Camus trouve une alternative dans le mouvement de révolte. La révolte est une notion clé au sein de la réflexion camusienne. L'homme camusien voué à une

[635] « Lorsque Camus se fâche avec Sartre et Beauvoir, à l'issue d'une soirée trop arrosée chez les Vian, mi-novembre 1946, parce qu'il estime *fort justement* [souligné par Onfray] que, soutenu par Sartre, Merleau-Ponty justifie les camps soviétiques dans un article intitulé *Le Yogi et le Commissaire*, il se lève, sort, claque la porte derrière lui, et poursuivi par Sartre et Vian, refuse de revenir », Michel Onfray, *L'ordre libertaire : la vie philosophique d'Albert Camus*, Paris, Editions Flammarion, 2011, p. 486.

[636] Propos d'Arthur Koestler cités par Maurice Weyembergh *in* : *Albert Camus ou la mémoire des origines*, *op. cit*., p. 104 (note 16).

existence absurde, doit se révolter en vue d'un monde meilleur qui, selon l'écrivain, est un monde unifié. La revendication suprême de la révolte étant l'unité.

> La révolte naît du spectacle de la déraison, devant une condition injuste et incompréhensible. Mais son élan aveugle revendique l'ordre au milieu du chaos et l'unité au cœur même de ce qui fuit et disparaît. Elle crie, elle exige, elle veut que le scandale cesse et que se fixe enfin ce qui jusqu'ici s'écrivait sans trêve sur la mer[637].

Camus souligne la relation d'interdépendance entre la révolte et la solidarité. « La solidarité des hommes se fonde sur le mouvement de révolte et celui-ci, à son tour, ne trouve de justification que dans cette complicité. »[638] Camus reprend souvent l'exemple de l'esclave dressé contre son maître. Si l'esclave s'insurge même seul contre son maître, c'est qu'il prend conscience qu'à un moment donné, la souffrance individuelle a pris une résonance collective et qu'il se sent solidaire de la communauté des hommes. Le mal qui éprouvait un seul homme devient peste collective. Le *cogito* camusien s'impose :

> Dans l'épreuve quotidienne qui est la nôtre, la révolte joue le même rôle que le « cogito » dans l'ordre de la pensée : elle est la première évidence. Mais cette évidence tire l'individu de sa solitude. Elle est un lieu commun qui fonde sur tous les hommes la première valeur. Je me révolte donc nous sommes[639].

Aussi, dans *L'Etat de siège*, la résonance collective est provoquée à travers ce « je » qui se meut en un « nous » :

> Malheur ! Malheur ! Nous sommes seuls, la Peste et nous ! La dernière porte s'est refermée ! Nous n'entendons plus rien. La mer est désormais trop loin. À présent, nous sommes dans la douleur et nous avons à tourner en rond dans cette ville étroite, sans arbres et sans eaux, cadenassée de hautes portes lisses, couronnée de foules hurlantes, Cadix enfin comme une arène noire et rouge où vont s'accomplir les meurtres rituels. Frères, cette détresse est plus grande que notre faute, nous n'avons pas mérité cette prison ! Notre cœur n'était pas innocent, mais nous aimions le monde et ses étés : ceci aurait dû nous sauver ! Les vents sont en panne et le ciel est vide ! Nous allons nous taire pour longtemps. Mais une dernière fois, avant que nos bouches se ferment sous le bâillon de la terreur, nous crierons dans le désert[640].

---

[637] *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 69.
[638] *Ibid.*, p. 79.
[639] *Ibid.*
[640] *L'Etat de siège in* : *OC II*, p. 321.

Victimes et bourreaux, fascistes et humanistes se retrouvent qu'ils le veuillent ou non unis par une même appartenance : la communauté des hommes. Si la révolte est salvatrice, elle se doit de l'être pour tous les hommes ou pour personne. Si la révolte revendique le respect, elle se doit de le revendiquer pour tous les hommes. « On sert l'homme tout entier ou pas du tout »[641], s'exclamait Camus dans ses *Carnets*. Dans le cas contraire, elle n'aura pas accompli son but ultime. Elle se doit d'être l'expression de « la reconnaissance naturelle de chacun par tous ». Le révolté « exige […] pour lui-même le respect, mais dans la mesure où il s'identifie à une communauté naturelle »[642]. Camus distingue deux types de révolte : la révolte métaphysique et la révolte historique. La révolte métaphysique, généralement solitaire, est la protestation contre la condition humaine et la mort considérée comme un « scandale » inadmissible parce qu'elle est l'anéantissement de la chair. L'individu, frustré par la création, le non-sens du monde, sa finitude et la fuite implacable du temps, refuse d'être traité en objet. L'homme, livré à la mort, cherche la règle d'une conduite revendiquant une unité heureuse contre la mort et les souffrances infligées à l'homme. Suit la révolte historique qui est la révolte de la pensée contre tout ce qui nie cette chair et qui n'est que mensonge et démesure. Il s'agit finalement d'une révolte contre tout ce qui s'interpose entre l'homme et son bonheur qui n'est, pour Camus, que l'alliance de l'homme avec le monde. La révolte historique a inévitablement recours à la violence. Cependant, la violence, pour ne pas devenir démesure, doit être utilisée de façon temporaire. De l'usage qui en est fait, mesuré ou au contraire démesuré, dépend le sort heureux ou malheureux des hommes. La révolte, pour rester fidèle à elle-même, doit être soumise à une perpétuelle tension entre le « oui », affirmation d'un droit, et le « non », l'expression d'une limite. « Qu'est-ce qu'un homme révolté ? Un homme qui dit non. Mais s'il refuse, il ne renonce pas : c'est aussi un homme qui dit oui, dès son premier mouvement »[643]. Dans *Le journalisme moral d'Albert camus*, Senda Souabni-Jlidi affirme que :

[641] « Cahier V » *in* : *OC II*, p. 1070.
[642] *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 74.
[643] *Ibid.*, p. 71.

> savoir dire oui et non en même temps aide à freiner les tentations nihilistes. Cela neutralise les forces de négation pour favoriser celles qui, modestement, parce qu'elles n'ont pas perdu foi en l'homme, cherchent à recréer un monde humain, simplement humain[644].

1.3.2.4 La notion de mesure

La révolte camusienne trouve son origine dans l'idée de mesure, symbolisée par Némésis. Elle est, dans la mythologie grecque, la déesse de la juste colère. Son nom dérivé du verbe grec *νέμειν* (*némeïnn*) signifie « répartir équitablement, distribuer ce qui est dû ». Ainsi, ceux qui tombaient dans *l'hybris* étaient châtiés. Némésis, réprouvant tout excès, replaçait le coupable à l'intérieur des limites. La mesure se définit comme étant une pure tension. Le révolté ne peut adhérer totalement à aucun des deux pôles du « oui » et du « non » sans risquer d'aboutir à la violence et au meurtre. « Tous ceux qui ont dépassé la mesure seront impitoyablement détruits. » [645] La morale grecque, qui est une morale de modération, obéit à l'adage *pan metron* « la mesure en toute chose ».

Dans la tragi-comédie des *Call-Girls*, Arthur Koestler fait allusion à la notion de « *metron*, la mesure ». Il l'oppose au voile de Maya, symbole du monde des illusions, et l'associe à la « quête quantitative du réel » du scientifique. Du cycle de l'absurde au cycle de la révolte, Camus, lui, glisse de l'éthique quantitative vers une éthique qualitative. Avec la révolte, le « vivre le plus » se transforme en « vivre le mieux ».

Arthur Koestler oppose également la révolte à la révolution. Aussi, dans son autobiographie, *La Corde raide*, on peut lire :

> Ce qui distingue le révolté en proie à l'indignation chronique du révolutionnaire sérieux est que le premier est capable de changer de cause et non le second. Le révolté dirige son indignation tantôt contre une injustice, tantôt contre une autre ; le révolutionnaire est un haineux constant qui a placé sur un seul objet toutes ses puissances de haine. Le révolté a toujours quelque chose de Don Quichotte ; le révolutionnaire est un bureaucrate de l'Utopie. Le révolté est un enthousiaste ; le révolutionnaire un fanatique. Robespierre, Marx, Lénine étaient des révolutionnaires ; Danton, Bakounine, Trotsky étaient des révoltés. Ce sont surtout les révolutionnaires qui modifient le cours

[644] Senda Souabni-Jlidi, *Le journalisme moral d'Albert camus,* Paris, Ed. L'Harmattan, 2014, p. 228
[645] « Cahier V » *in* : *OC II*, p. 1082.

> matériel de l'Histoire ; mais certains révoltés y laissent une empreinte à la fois plus subtile et plus durable. En tout cas le révolté, malgré ses fulminations et ses enthousiasmes assommants, est un type plus sympathique que le révolutionnaire[646].

Si Camus aurait pu regretter le caractère léger que Koestler attribue au révolté, il est évident qu'il se serait rangé à l'opinion du romancier hongrois à propos du révolutionnaire.

1.3.2.5 La révolte de Spartacus

Afin d'appréhender les causes de l'échec d'une révolution, il serait intéressant d'analyser la révolte de Spartacus dans la réflexion camusienne, puis dans la pensée koestlérienne. Il s'agit de la troisième révolte servile du monde romain en soixante-dix ans, après celle d'Eunus et de Tryphon et Athénion, et la dernière. La figure de Spartacus semble condenser toutes les aspirations, toutes les grandeurs et toutes les limites de l'esclave. Traversant les siècles, il est la référence du mouvement anti-esclavagiste au XVIII[e] siècle et durant la Première Guerre Mondiale, son nom est utilisé par l'aile gauche du parti socialiste démocrate d'Allemagne menée par Karl Liebknecht et Rosa Luxemburg[647].

> Parce qu'il [Spartacus] est celui qui exhorte les révolutionnaires à agir, parce qu'il est la conscience sociale de la révolution. Il est haï, calomnié, persécuté par tous les ennemis secrets et avérés de la révolution et du prolétariat. Clouez-le sur la croix, vous les capitalistes, les petits bourgeois[648].

Ce qui intéresse donc Camus est le fait que Spartacus semble représenter dignement la classe prolétaire. La gauche révolutionnaire de la seconde moitié du XIX[e] siècle en fait un véritable mythe fondateur du prolétariat. Et lorsque les théories marxistes s'attaquent au capitalisme, Camus y adhère parfaitement. Né en Algérie, son enfance lui apporte déjà l'expérience de l'oppression et de la misère. « C'est dans la vie et non dans Marx que j'ai appis la misère », dit-il. Le capitalisme

[646] Arthur Koestler, *La Corde raide in* : *Athur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, Phil Casoar (Dir.), *op. cit*., p. 225.
[647] A noter que c'est l'appellation de ce mouvement qui poussa Koestler à découvrir le personnage historique de Spartacus.
[648] Rosa Luxemburg, *Que veut la ligue spartakiste*, Annuaire de l'Université de Sofia, Faculté d'histoire, volume 77, Issue 2, 1985, p. 122.

y divise la société en un petit groupe de privilégiés et en une masse d'individus travaillant durement pour ne gagner qu'une misère. Ce n'est pas la pauvreté qui pose problème à l'essayiste, mais l'exploitation de l'homme. Camus nous a déjà démontré qu'il était possible de vivre pauvre, mais heureux, au simple contact d'une nature lumineuse. Dans une société capitaliste, l'homme ne vaut rien. Il est transcendé par des buts matériels et une morale bourgeoise. Ces aberrations motivent en Camus l'homme de gauche.

Fin stratège, Spartacus incarne donc l'image d'une révolte digne de porter ce nom. Son but ultime sera d'atteindre Crassus, symbole de l'asservissement, pour justement l'asservir à son tour. Assujettir les maîtres étant le principe de revendication de l'insurrection servile. Pour venger la mise à mort de Crixus, Spartacus organise des combats de gladiateurs entre les Romains faits prisonniers. Mais « pour faire triompher un principe, c'est un principe qu'il faut abattre »[649]. Il faut annihiler les maîtres avant de pouvoir abolir le Maître suprême. Le déicide commence par le massacre des représentants de Dieu. Devenir maître sur la terre dévastée de la ville éternelle demeure un désir brûlant de justice. Mais si Spartacus est prêt à tuer, il est, au même titre, prêt à être tué. Il meurt sous les armes d'esclaves comme lui qui anéantissent sa liberté et la leur en même temps[650]. Camus montre ainsi la faillite de la révolte quand est rompue la solidarité, quand, pour reprendre l'expression koestlérienne, les « révolutions sont avortées [et les] soulèvements étouffés par la désunion des insurgés »[651].

Arthur Koestler s'intéresse également de près à Spartacus. Il lui consacre un roman éponyme, troisième ouvrage de la trilogie consacrée à l'éthique de la révolution et à la question de la fin et des moyens, aux côtés du *Zéro et L'Infini* et de *Croisade sans Croix*. L'auteur assimile la rédaction de ce roman à « la marche d'un pèlerin vers la liberté intérieure ». Cette œuvre annonce, en effet, la rupture de Koestler avec le communisme. Il y décrit le passage de la servitude à la maîtrise et reconstitue scrupuleusement l'histoire de la révolution servile conduite par le Thrace Spartacus et dont l'issue tragique s'explique en termes koestlériens par le

[649] *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 154.
[650] « Spartacus mourra, comme il l'a voulu, mais sous les coups des mercenaires, esclaves comme lui, et qui tuent leur liberté avec la sienne. », *Ibid*., p. 155.
[651] Arthur Koestler, *Spartacus*, *op. cit*., p. 227.

refus d'appliquer la « loi de déviation ». En ce point l'analyse koestlérienne de la révolte menée par Spartacus diffère de l'analyse camusienne. Par le biais de cette œuvre, Koestler oriente sa réflexion vers la figure de l'esclave. L'évocation répétée du terme « chaînes », dans l'œuvre, traduit la nécessité, pour l'individu asservi, d'exiger sa liberté. Cette exigence passe par une prise de conscience et une forte indignation de la condition servile. La voix de l'esclave s'élève et Spartacus rugit :

> Pourquoi le fort servirait-il le faible ? […] Nous gardons leur bétail et nous aidons le veau sanglant à sortir des entrailles de sa mère, mais ce n'est pas pour enrichir notre troupeau. Nous leur construisons des piscines, mais nous n'avons pas le droit de nous y baigner. Ils nous forcent à combattre, non pour notre vie, mais pour les distraire par notre mort… Pourquoi ? dites-moi pourquoi[652].

En vue d'acquérir la liberté, il faut selon l'essayiste hongrois, appliquer la « loi des détours » : accepter le recours à des moyens impitoyables. Camus développe la notion du « détour » dans ses *Lettres à un ami allemand*. Le détour camusien renvoie au temps que les Résistants français ont consacré à la réflexion sur la question de la fin et des moyens et à la recherche de raisons pures pour concilier la révolte et l'amour des hommes et se mettre du côté de la justice. A l'issue de ce « détour », ils ont accepté le recours certes nécessaire, mais temporaire et limité à la violence.

> C'est le détour qui a sauvegardé la justice, mis la vérité du côté de ceux qui s'interrogeaient. Et sans doute, nous l'avons payé très cher. Nous l'avons payé en humiliations et en silences, en amertumes, en prisons, en matins d'exécutions, en abandons, en séparations, en faims quotidiennes, en enfants décharnés, et plus que tout en pénitences forcées. Mais cela était dans l'ordre. Il nous a fallu tout ce temps pour aller voir si nous avions le droit de tuer des hommes, s'il nous était permis d'ajouter à l'atroce misère de ce monde. Et c'est ce temps perdu et retrouvé, cette défaite acceptée et surmontée, ces scrupules payés par le sang, qui nous donnent le droit, à nous Français, de penser aujourd'hui, que nous étions entrés dans cette guerre les mains pures - de la pureté des victimes et des convaincus - et que nous allons en sortir les mains pures - mais de la pureté, cette fois, d'une grande victoire remportée contre l'injustice et contre nous-mêmes[653].

[652] Arthur Koestler, *Spartacus*, *op. cit*., p. 92.
[653] *Lettres à un ami allemand in* : *OC II*, p. 11-12.

Dans le roman koestlérien, Spartacus se laisse convaincre par un voyageur essénien qu'il est investi d'une mission : la création d'une société communautaire où l'oppression serait révolue. Spartacus entreprend la réalisation de la « Cité du Soleil » censée accueillir tous les « déshérités ». Cependant, les esclaves sont divisés. Certains sont prêts à briser leurs chaînes tandis que d'autres continuent à servir leurs maîtres allant jusqu'à prendre les armes contre leurs frères. L'erreur présumée de Spartacus est, néanmoins, d'avoir consenti à asservir les siens et d'avoir refusé l'usage de la force « utile » lorsqu'elle s'est avérée nécessaire. Envers ses frères d'armes :

> il lui fallait être insensible à leur douleur, à leur gémissement ; la discipline l'exigeait ; elle exigeait même la terreur. Il avait le devoir de protéger leurs intérêts contre leur propre déraison, par tous les moyens, par les plus cruels, par les plus incompréhensibles. Il ne pouvait pas faire autrement[654].

Sa révolte est dénaturée dès lors qu'il contraint les maîtres à se battre comme des esclaves. L'esclave devient maître à son tour et la « Cité du Soleil » prend des airs de dictature. Le chef Thrace s'éloigne de son peuple et le règne de la terreur s'installe. Dans une perspective camusienne, nous dirions que César, figure abjecte du révolutionnaire, s'est substitué à Prométhée.

> Ainsi Prométhée, à son tour, devient un maître qui enseigne d'abord, 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 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 encore 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[655].

Le terme « ténèbres » est très important. Il renvoie à la pensée de minuit par opposition à la pensée de midi. La pensée de minuit est liée à l'esprit de démesure et s'oppose au monde lumineux que Camus aime célébrer. Il regrette que certains « abandonnés aux ombres, se [soient] détournés du point fixe et rayonnant »[656], de

[654] Arthur Koestler, *Spartacus*, *op. cit.*, p. 220.
[655] *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 272.
[656] *Ibid.*, p. 323.

cette pensée solaire, seule attitude morale susceptible d'orienter l'homme vers la félicité. Dans *L'Ombre du dinosaure*, Koestler reprend l'idée du mythe prométhéen déformé par la folie des hommes : « Le mythe prométhéen semble se réaliser avec une déformation atroce : le géant qui se dresse pour dérober la foudre aux dieux est un fou »[657].

Prométhée condamne son initiative à l'échec. Il devient à son tour un despote, un bourreau. Il prend goût au pouvoir ; des verbes d'action tels que « enseigne » ; « commande » ; « règne » en témoignent. Imbu de sa personne, il croit détenir le savoir infini « il est le seul à la [cité] connaître » et tyrannise tous ceux qui pourraient faire obstruction à la mission qu'il s'est donnée. Les hommes, préférant la soumission – connotée à travers l'adverbe « derrière »- à l'exil et à la souffrance, approuveront la domination prométhéenne qui n'est pas sans faire subtilement allusion à l'autorité communiste. Pourtant, le Spartacus de Koestler s'interdit de poursuivre sur cette voie et refuse d'appliquer jusqu'au bout la « loi des détours » estimant sans doute que « la violence révolutionnaire semble vouée à n'avoir pas de limites et à se retourner contre les fins qu'elle est censée servir »[658]. Si Roland Quilliot affirme que, cédant à son humanisme, Spartacus a condamné sa révolte et la Cité, Michel Laval conclut que « la loi des détours conduisait à une impasse totale, à un tragique "cul-de-sac". Elle débouchait sur un dilemme insoluble où le révolutionnaire n'avait d'autre alternative que la dictature ou le martyre. Dans un cas, la révolution était trahie, défigurée ; dans l'autre, elle se sabordait »[659]. Dans *Hiéroglyphes*, Koestler écrit :

> Spartacus est une victime de la "loi des détours" qui oblige le meneur de foules sur le route de l'Utopie à se montrer "impitoyable par pitié". […] Mais Spartacus recule devant le dernier pas : l'épuration par la crucifixion des Celtes dissidents, et l'établissement d'une tyrannie impitoyable –et, par ce refus, condamne la Révolution à la défaite. Dans *Le Zéro et L'Infini*, le commissaire bolchévique Roubachof prend le chemin opposé et suit jusqu'au bout la "loi des détours", pour découvrir que "la raison seule était un compas défectueux qui vous dicte un cours si contourné que le but finit par s'évanouir

[657] Arthur Koestler, *L'Ombre du dinosaure*, traduit de l'anglais par Denise Van Moppès, Paris, Calmann-Lévy, Coll. Liberté de l'Esprit, 1956, p. 244.
[658] Roland Quilliot, *Arthur Koestler. De la désillusion tragique au rêve d'une nouvelle synthèse*, *op. cit*., p. 83.
[659] Michel Laval, *L'Homme sans concessions. Arthur Koestler et son siècle*, *op. cit.,* p. 242.

> dans la brume", et qu'il est coupable d'avoir "placé l'idée de l'humanité avant l'idée de l'homme"[660].

1.3.2.6 La question de la fin et des moyens

La raison s'égare parfois, tend à l'abstraction et devient cynisme. Roubachof est coupable d'avoir au nom d'un avenir incertain oublié de considérer l'homme dans sa chair. L'erreur de Roubachof est de ne pas avoir cru en l'homme, mais en une notion abstraite et incertaine. Il est coupable de s'être livré tout entier au Parti en niant la vie humaine et sa dignité.

Camus et Koestler s'intéresse donc de près au problème de la fin et des moyens. Dans ses *Carnets*, Camus note :

> Conversations avec Koestler. La fin ne justifie les moyens que si l'ordre de grandeur réciproque est raisonnable. Ex : je puis envoyer Saint-Exupéry en mission mortelle pour sauver un régiment. Mais je ne puis déporter des milliers de personnes et supprimer toute liberté pour un résultat quantitatif équivalent et supputer pour trois ou quatre générations préalablement sacrifiées[661].

Aussi le personnage d'Ivanof dans *Le Zéro et l'Infini* et dont la théorie est la suivante : « Le principe selon lequel la fin justifie les moyens est et demeure la seule règle de l'éthique politique ; tout le reste n'est que vagues bavardages et vous fond entre les doigts… »[662] n'est pas sans rappeler le personnage camusien des *Justes*, Stepan pour qui tous les moyens se valent au nom de l'efficacité historique. Il oublie les limites et la morale au nom de la révolution. S'opposant à Kaliayev, il affirme que « quand nous nous déciderons à oublier les enfants, ce jour-là, nous serons les maîtres du monde et de la révolution »[663]. Stepan est présenté comme « un révolutionnaire pur et dur qui répond parfaitement à la définition du révolutionnaire que donne Bakounine dans son *Catéchisme révolutionnaire* »[664].

---

[660] Arthur Koestler, *Hiéroglyphes in* : *Athur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, Phil Casoar (Dir.), *op. cit*., p. 564-565.
[661] « Cahier V » *in* : *OC II*, p. 1072.
[662] Arthur Koestler, *Le Zéro et L'Infini*, *op. cit*., p. 148.
[663] *Les Justes in* : *OC III*, p. 20.
[664] Yves Trottier et Marc Imbeault, *Limites de la violence : lecture d'Albert Camus*, Les presses de l'Université Laval, Québec, 2006, p. 117.

1.3.2.7 La Révolution française

Au début de la troisième partie de *L'Homme révolté,* Camus s'intéresse à la Révolution française, à laquelle Koestler consacre également quelques réflexions dans *The Yogi and The Commissar.* Camus note une grande différence entre les régicides du XIX[e] siècle, en l'occurrence celui de Louis XVI, et les régicides qui ont précédé. En effet, si auparavant on tuait le roi, c'était pour le remplacer par un autre monarque. C'est l'homme qui était alors atteint, non le principe qu'il incarnait. En 1793, en tuant le roi, les révolutionnaires veulent abolir le système monarchique de droit divin, jugé injuste. Cette même idée est soulignée par Koestler qui remarque que la Réforme accusait la corruption du clergé sans renoncer à Dieu, tandis que la Révolution française visait à abolir le clergé et Dieu. « *The Reformation had attacked the corrupt papist clergy in the name of God ; its secular struggle had left deity intact. The French Revolution was a frontal attack not only against the clergy, but against God* »[665]. Camus remarque que Saint Just, figure illustre de la révolte historique, encourage la mise à mort du roi au nom de la souveraineté du peuple, représentée par l'Assemblée et incarnée par la volonté générale. Il met pour ce faire en pratique les idées de Rousseau.

Rousseau, que Camus prend à partie dans quelques pages de *L'Homme révolté,* est considéré comme le précurseur des régicides −bien que lui-même ne « l'aurait pas voulu »[666]. Le roi doit mourir au nom du « contrat social », sorte de nouvel Evangile annonçant l'avènement d'une nouvelle religion. La volonté générale est mystifiée. La loi est un « commandement sacré ». Arthur Koestler explique qu'un « nouveau culte »[667] a alors vu le jour. « *The Church as a secular vehicle of deity was superseded by la patrie as an instrument for the spreading of the new gospel of the Rights of Man* »[668]. Camus dénonce le langage dogmatique de

---

[665] *YC*, p. 123 ; trad. p. 177 : « La Réforme avait attaqué le clergé papiste corrompu au nom de Dieu ; sa lutte dans le siècle avait laissé la divinité intacte. La Révolution française a constitué une attaque de front, non seulement contre le clergé, mais contre Dieu. »

[666] « Rousseau, bien entendu, ne l'aurait pas voulu. […] Rousseau a déclaré fermement : « Rien ici-bas ne mérite d'être acheté au prix du sang humain. » », *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 157 (en note).

[667] *YC* trad. p. 177.

[668] *YC*, p. 124 ; trad. p. 177 : « L'Eglise, interprète de la Divinité dans le siècle, a été supplantée par la *Patrie*, instrument de propagande du nouvel évangile des Droits de l'Homme. »

Saint Just. Seulement la volonté générale, qui a tous les droits, peut décider de créer une loi aujourd'hui et de l'enfreindre demain. La morale revendiquée au sein de ce nouveau régime n'est autre qu'une morale formelle que codifie un suffrage universel.

« L'idée religieuse de la grâce » s'oppose à « l'idée laïque de la justice », c'est la « lutte entre la grâce et la justice.»[669] La justice fait partie des attributs d'une révolte fidèle à l'homme et à son intention première qui est d'apporter ici-bas le salut et le bonheur refusés des cieux. Les révoltés ne s'en remettent plus à « ce Dieu mystérieux mais à un principe plus haut qui est la justice »[670]. Les rois, monarques absolus de droit divin, se placent du côté des dieux. « Vous êtes des dieux. »[671], déclare Bossuet. L'Eglise cautionne cet état de fait mettant la grâce au-dessus de la justice. La révolution a déclenché une rupture relationnelle entre le roi et le peuple, faisant de ce dernier le nouveau dieu sur terre. « La souveraineté du peuple est « chose sacrée ».»[672] Louis XVI est de ce fait un usurpateur, un faux dieu, un blasphémateur, un hérétique. Il doit mourir et avec lui la monarchie, considérée par Saint Just comme « le crime », « la profanation absolue ». Cette rupture évoquée par Camus a laissé chez le peuple, selon Koestler, un vide qu'aucune « compensation mystique »[673] n'est venue combler. « Peut-on, loin du sacré, et de ses valeurs absolues, trouver la règle d'une conduite ? Telle est la question posée par la révolte »[674].

1.3.2.8 Le syndicalisme révolutionnaire ou un socialisme à visage humain

Camus trouve justement la règle d'une conduite à travers « la pensée de midi », qui trouve son expression politique la plus juste dans le mouvement syndicaliste révolutionnaire. Dans *L'Homme révolté*, la partie intitulée « La pensée de midi » fait l'éloge du syndicalisme révolutionnaire qui s'intéresse concrètement et de près à la condition des hommes d'où l'assentiment de Camus pour qui le souci

669 *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 161.
670 *Ibid.,* p. 107.
671 *Ibid.* p. 156.
672 *Ibid.,* p. 161.
673 *YC* trad. p. 178.
674 *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 78.

du concret est une question majeure. Cette « pensée de midi » aussi, Camus la doit à la culture méditerranéenne qui illumine toute son œuvre. La « pensée de midi » issue de la culture méditerranéenne, héritière de la pensée grecque, caractérisée par les notions de mesure et de limite, influence la pensée syndicaliste. La révolution syndicale se différencie, ainsi, des révolutions totalitaires « vouées à de laborieuses apocalypses »[675]. Cette opposition entre révolte syndicale et révolution césarienne est, en termes camusiens, cette lutte entre midi et minuit, entre « deux races d'homme »[676], cette « longue confrontation entre la mesure et la démesure qui anime l'histoire de l'Occident »[677] ; la mesure de l'esprit méditerranéen contre la démesure de l'historisme de l'idéologie des systèmes totalitaires, « Etre pour le soleil, […] c'est être contre l'histoire »[678], la nature contre l'histoire. Cependant, Camus atteste que toutes les solutions ne se trouvent pas sur les rives de la Méditerranée. Il dit seulement que « l'idéologie européenne s'[est] constituée, contre les notions de nature et de beauté (par conséquent de limite), qui ont été, au contraire, au centre de la pensée méditerranéenne »[679]. De son côté, l'essayiste hongrois soutient que l'évolution vers le socialisme est incontournable. Un socialisme à visage humain opposé au socialisme des commissaires politiques, de l'Union Soviétique et des goulags. Un socialisme dont serait exclu le cynisme politique. Niant valeurs et principes, le cynisme tire ses raisons du nihilisme moral, défini par Wladimir Weidlé comme « un obscurantisme rationaliste »[680]. Devenant culte du succès et de l'efficacité, le cynisme mène à l'historisme, « attitude qui vise à faire de l'histoire un absolu »[681]. Une conception à laquelle, comme il a été démontré, Camus et Koestler sont formellement opposés. Comme Hannah Arendt, Koestler rêve d'une politique qui « repose sur l'interaction des hommes, sur les discours et les actions qu'ils tiennent et entreprennent en commun »[682]. On leur

[675] *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 319.
[676] « Sur une même chose, on ne pense pas de même façon le matin ou le soir. Mais où est le vrai, dans la pensée de la nuit ou l'esprit de midi ? Deux réponses, deux races d'homme. », « Cahier II » *in* : O*C I,* p. 851.
[677] *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 317.
[678] Etienne Barilier, *Albert Camus, Philosophie et littérature*, *op. cit.,* p. 61.
[679] « Entretien sur la révolte », *Actuelles II in* : *OC III*, p. 402.
[680] *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 193.
[681] « Révolte et Servitude », *Actuelles II in* : *OC III*, p. 419.
[682] Maurice Weyembergh, « Arendt, Hannah » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 55.

reprochera à tous les deux d'être des utopistes. Camus dénonce le « socialisme marxiste », « autoritaire », « césarien » et prône un « socialisme libéral » qui viserait à « l'amélioration obstinée, chaotique, mais inlassable de la condition humaine ». Le socialisme à visage humain de Koestler répond donc parfaitement à ses aspirations.

Par le refus pour l'un du rationalisme absolu et du mysticisme absolu, et, pour l'autre, de la tyrannie et de la servitude, Arthur Koestler et Albert Camus en appellent à la médiation entre les extrêmes et optent pour une politique dont l'unique fin serait l'homme et les moyens honorables. Camus conclut que pour préserver et garantir la dignité de l'homme, la révolte, qui enfante la révolution, ne peut se passer de mesure. Confinée ainsi dans des limites bien déterminées, elle s'engage en faveur de la justice entre les hommes et assure la liberté et la dignité de chacun. La révolte camusienne semble être l'alliance modérée, et accentuée par le goût de l'homme, des théories du Commissaire et du *Yogi* auxquelles Koestler tient tant. Afin de donner une résonnance à leurs propos, les deux écrivains ont recours à plusieurs procédés scripturaux. Il serait donc judicieux d'étudier l'esthétique et la poétique dans les écritures camusienne et koestlérienne.

Conclusion

Cette première partie pose les jalons du parti pris humain de Camus et de Koestler et met l'accent sur l'humanité des deux auteurs. Le premier sous-chapitre consacré à la peine capitale montre comment ces deux écrivains, d'origines différentes et n'ayant pas la même langue d'expression, peuvent défendre les mêmes valeurs et, souvent, avec des arguments qui se font écho. Considérant la peine capitale comme un meurtre codifié, ils refusent viscéralement cette peine absolue, réfutant les arguments de la réciprocité des peines et de l'exemplarité du châtiment. Cette première section met en évidence l'expérience intime qui lie chacun des deux auteurs à ce procédé qu'ils jugent barbare. Koestler a partagé le sort des condamnés à mort dans une prison de Séville et l'un des rares souvenirs qui a été rapportés à Camus à propos de son père a partie liée avec la peine de mort. Camus et Koestler s'indignent de ce que doit endurer le condamné à mort, chosifié ou réduit au rang animal. En s'appuyant sur divers témoignages, ils dénoncent le caractère mystique et abstrait qui entoure cette peine, déplorant le manque d'imagination des hommes. Contre ce châtiment des plus sauvages, Camus et Koestler préconisent la peine à perpétuité.

A côté de leur combat abolitionniste, les deux auteurs traitent la question du meurtre et du suicide. La mort apparaît ainsi, dans leurs œuvres, sous différentes formes. Elle est, pour Camus, le scandale suprême fait à la condition de l'homme. Les deux auteurs se rejoignent pour exhorter les hommes à s'affranchir de la peur de mourir. Camus ajoute que si l'homme doit accepter l'inéluctabilité de sa mort, il ne doit jamais s'y résigner. La mort plane au-dessus des œuvres des deux écrivains. Jamais insignifiantes, les morts ont une portée didactique et soulèvent nombre de questions. En prenant l'exemple des « meurtriers délicats » et en louant leur humanité et leur sens de l'honneur, l'auteur de l'absurde dit son indignation face aux meurtriers sans scrupules qui tolèrent ou pis encore provoquent la mort des enfants, symboles de l'innocence. Par ailleurs, la question du suicide retient particulièrement l'attention des deux auteurs. Si Camus conclut que la vie vaut la peine d'être vécue, Koestler, lui, après avoir, toute sa vie, été obsédé par l'idée de la mort, finit par mettre fin à ses jours.

En posant la question du meurtre et du suicide, Camus et Koestler essaient de trouver une explication à la tendance destructrice et autodestructrice de l'homme. Les deux auteurs s'intéressent tous deux au tragique de la condition humaine et semble traiter le même concept en des termes différents. Si pour Camus, l'absurde est un point de départ et se traduit par un sentiment d'étrangeté, un divorce entre le désir d'unité et de clarté de l'homme confronté à l'opacité du monde, Koestler, lui, parle d'un divorce entre la foi et la raison provoqué par une malformation organique, de cette disparité entre le plan trivial et le plan tragique et de l'incapacité de l'homme à vivre pleinement sur un seul de ces deux plans de l'existence. En dépit de ces divergences, les deux auteurs en appellent tous deux à la lucidité des hommes.

Cette condition absurde et tragique de l'homme s'alimente du *Zeitgeist* du XX^{e} siècle. Nous avons tenté de mettre en évidence les différents facteurs de ce mal du siècle. Chez Camus comme chez Koestler, il est une quête identitaire. La figure paternelle fait défaut à Camus qui semble reporter tout son amour sur sa mère. D'ailleurs, dans *Le Premier Homme*, la recherche du père le mène ou le ramène à sa mère. Koestler, lui, entretient une relation conflictuelle avec sa mère et la hait, ce qui se répercute dans ses œuvres, notamment dans *The Age of Longing*, dans laquelle Julia, la mère de Heydie, est dépeinte comme une mère indigne. Dès son plus jeune âge, Koestler est tourmenté. L'expérience de la *hora,* « horreur archaïque irrationnelle », le marque au fer rouge. Cette expérience traumatisante a beaucoup d'impact sur ses œuvres qui mettent en scène des personnages angoissés et déchirés. Ceux-ci sont souvent écrasés sous le poids de la culpabilité, à l'image de Peter dans *Arrival and Departure*. En revanche, pour Camus, la priorité est donnée à l'innocence qui va de pair avec les plaisirs terrestres et l'hédonisme des essais lyriques des *Noces*. Par ailleurs, une des autres conséquences de ce mal du siècle à laquelle Koestler et Camus portent un grand intérêt est l'exil. Par l'adhésion à divers courants idéologiques et politiques, pour l'un, et, pour l'autre, par l'écriture du roman à caractère autobiographique, *Le Premier Homme*, les deux auteurs tentent de retrouver un foyer ou une terre nourricière.

Tous ces facteurs posent le problème du mal qui émerge à cause de la montée des systèmes totalitaires. Albert Camus et Arthur Koestler s'engagent alors

dans la lutte antitotalitaire. Si Koestler intègre le mouvement sioniste et part en Palestine, c'est parce qu'il y voit un remède à la maladie des juifs : le déracinement. Mais il en revient déçu et ruiné. Albert Camus participe à la lutte antinazie et consacre plusieurs textes à la critique du mouvement national-socialiste hitlérien pour prendre le parti des juifs persécutés. Parmi ses œuvres les plus remarquables à ce propos figurent les *Lettres à un ami allemand* dans lesquelles ils s'adressent aux Nazis refusant la haine au sein de la résistance et *La Peste* qui est l'allégorie de la peste brune. Les deux auteurs font une critique acerbe du communisme bien qu'ils aient tous deux adhéré, un temps, au Parti. Ils dénoncent l'existence des camps et le recours à la violence. Ce qui leur vaut les représailles, entre autres, des Existentialistes. Si dans *Arrival and Departure*, Koestler fait du personnage de Bernard l'archétype du nazi pour mettre en avant les vices de cette idéologie, c'est Fédia Nikitine qui incarne le communiste type dans *The Age of Longing*. A travers le personnage de Fédia, l'auteur dénonce les atrocités dont le Parti est à l'origine. Par ailleurs, Camus et Koestler ont en commun un profond attachement à la cause espagnole et une profonde compassion pour tous les peuples en souffrance sous le joug de la répression. Leur engagement témoigne de leur profond respect pour la liberté et la dignité humaines.

Pour contrer les régimes répressifs, Camus invite les hommes à la révolte qu'il oppose à la révolution. Selon l'auteur, la révolte, dont la revendication suprême est l'unité, doit être soumise à une tension entre « oui », qui symbolise l'affirmation d'un droit, et « non », l'expression d'une frontière à ne pas franchir. Si la révolte est associée à l'esprit de mesure, la révolution, elle, va de pair avec la démesure, l'*hybris* qui, dans l'Antiquité, était châtié par la déesse Némésis. En confrontant la révolte à la révolution, Camus montre que le mouvement de révolte est créateur de valeurs tandis que celui de révolution est assassin. L'auteur distingue deux types de révolte : la révolte métaphysique et la révolte historique. Le révolté métaphysique est un révolté solitaire qui proteste contre la condition faite à l'homme et contre la mort qui anéantit la chair. Frustré par l'absurdité du monde, il est en quête d'une unité qui apporterait le bonheur aux hommes et apaiserait leurs souffrances. La révolte historique succède à la révolte métaphysique et se définit finalement comme une révolte contre tout ce qui s'interpose entre l'homme et son

bonheur. Cette révolte recourt indéniablement à la violence. Si Camus tolère, en de rares occasions, le recours à la violence, il insiste sur son caractère exceptionnel, occasionnel et limité. Prônant l'amour des hommes, l'auteur de l'absurde, qui puise son inspiration dans la culture méditerranéenne, trouve une ligne de conduite dans la « pensée de midi », un hymne à la vie, qui trouve son expression politique dans le mouvement syndicaliste révolutionnaire.

Koestler, lui, oppose deux attitudes celle du Commissaire à celle du *Yogi*, celle de l'action à celle de la contemplation. Le Commissaire de Koestler se rapproche du révolutionnaire que dénonce Camus. En effet, le Commissaire justifie tous les moyens par la fin au nom de la raison absolue. En revanche, le *Yogi* est un mystique en quête de vérité qui refuse catégoriquement tout recours à la violence. L'auteur hongrois aspire à un compromis entre le Commissaire et le *Yogi*, entre l'action et la contemplation, et affirme que seule la synthèse du saint et du révolutionnaire peut sauver les hommes.

Koestler et Camus ont tous deux recours à l'exemple de la révolte de Spartacus pour tenter d'élucider les causes de l'échec des révolutions. Cet exemple permet à Camus de montrer que la révolte devient assassine dès lors que la solidarité entre les hommes est rompue. Pour Koestler, l'œuvre qu'il consacre à ce personnage scelle sa rupture avec le communisme. Par ailleurs, il y développe la notion de « la loi de déviation » qui est d'accepter le recours à des moyens impitoyables si la fin est louable. La question de la fin et des moyens intéressent d'ailleurs beaucoup les deux écrivains. A ce propos, plusieurs personnages des œuvres respectives de Camus et de Koestler se font écho. Ainsi, Stepan des *Justes*, qui fait abstraction des limites et de la morale et se dit prêt à sacrifier des enfants, n'est pas sans rappeler Ivanof dans *Le Zéro et l'Infini,* selon lequel la fin justifie bel et bien les moyens.

Cette partie s'achève enfin sur le traitement de la Révolution française par Camus et à laquelle Koestler consacre quelques commentaires. Camus évoque le régicide de Louis XVI et ce qui est remarquable, pour l'auteur, à travers cet événement, c'est que jusque-là on tuait le roi pour le remplacer par un autre. Or, en tuant Louis XVI, c'est le système monarchique qui est aboli. Camus prend à partie Rousseau et Saint-Just. Il dénonce la morale formelle de l'un, le langage

dogmatique de l'autre et critique le *Contrat Social*. Contre le nihilisme et le cynisme politique qui fait fi des valeurs et des principes, Camus prône un socialisme libéral auquel correspond parfaitement le socialisme à visage humain dont rêvait Koestler. Encore une fois, ce qui lie ces deux auteurs dans leur combat antitotalitaire, c'est cet intérêt, cet amour porté aux hommes et le refus viscéral de tout ce qui porte atteinte à la dignité et à l'intégrité physique et intellectuelle de l'homme.

Deuxième Partie : La Poétique de Camus et de Koestler

La qualité de l'expression verbale est d'être claire sans être banale.
Aristote, *Poétique*.

Introduction

Pour illustrer leurs idées, Albert Camus et Arthur Koestler ont recours à plusieurs procédés scripturaux. Cette seconde partie tentera d'étudier l'esthétique et la poétique des écrits des deux auteurs. Le premier sous-chapitre s'intéresse aux relectures et aux différents réinvestissements des mythes grecs et bibliques. Nous établirons ainsi un parallèle entre la représentation du mythe d'Orphée chez Camus et le réinvestissement de ce mythe chez Koestler. Ensuite, nous nous intéresserons au contraste entre les mythes de Dionysos et d'Apollon établi dans *L'Homme Révolté* et inspiré de la philosophie de Nietzsche. Puis, nous montrerons l'importance du mythe de Caïn dans les œuvres des deux auteurs. L'analyse se poursuivra pour mettre en évidence la portée du mythe prométhéen dans la réflexion de Camus et de celui de Cassandre dans celle de l'écrivain hongrois. Nous évoquerons également l'épisode biblique de Judith et d'Holopherne revu par Koestler, dans *The Age of Longing*, et Ulysse et le mythe du retour dans *L'Homme révolté* et *Le Premier Homme*. Nous montrerons comment ces mythes traduisent l'intérêt que portent les deux écrivains pour l'homme et pour la condition qui lui est faite.

Dans un second sous-chapitre, nous tenterons d'élucider les mystères des écritures de Camus et de Koestler en interprétant certains symboles pour mettre en évidence les correspondances et les divergences esthétiques des deux auteurs. En déchiffrant la portée des symboles de la lune, du miroir, de la cage de verre, du soleil, de l'eau, du saut, de la « flèche dans l'azur » de Koestler ou encore de la flèche et de l'arc à la fin de *L'Homme révolté* et des cicatrices de la chair souffrante, nous montrerons comment les deux auteurs sont amenés à illustrer, de manière poétique et imagée, la condition tragique, les souffrances, les angoisses, mais également le bonheur des hommes.

Les mythes revisités ainsi que les symboles mis à contribution sont l'évidence d'une veine lyrique bien présente sous la plume des deux auteurs. La partie intitulée « thèmes et tonalités lyriques » montre comment se traduit la sensibilité de Camus et de Koestler et montre également comment le souffle lyrique permet aux auteurs de témoigner de leur parti pris humain. Ce lyrisme qui met

l'accent sur la beauté de l'art scriptural est en corrélation avec les différentes images métaphoriques auxquelles ils ont recours.

Les métaphores que nous définissons, ici, comme des images, contribuent largement à la beauté de l'écriture. Nous mettrons en évidence comment ces métaphores poétiques, insolites ou encore dérangeantes illustrent la pensée de Camus et de Koestler, leur morale, leur éthique et traduisent leur relation à la politique, au divin et aux hommes.

Dans la section consacrée à l'art et au rôle de l'artiste, nous mettrons en évidence la place considérable qu'occupe l'art dans les œuvres, mais aussi dans la vie des deux auteurs. Nous nous intéresserons à la fonction de l'artiste, notamment à celle du romancier, de l'écrivain. Nous ferons ainsi référence aux commentaires de Camus à propos de Sade, de Proust et des Surréalistes, puis aux « tentations du romancier », selon Koestler. Par ailleurs, nous montrerons pourquoi le théâtre fascine Camus et dans quelle mesure les rôles qu'il a tenus, notamment ceux de Don Juan et d'Ivan Karamazov, sont significatifs de sa pensée. Nous nous pencherons sur la seule pièce de théâtre de l'auteur hongrois, *Twilight Bar : an escapade in four acts* (*Le Bar du crépuscule, une bouffonnerie mélancolique en quatre actes*), et reviendrons sur la pièce de Caligula. Cette partie s'achèvera sur l'engagement de l'artiste.

Dans le dernier sous-chapitre, nous nous intéresserons à l'écriture comme modalité d'action. Nous montrerons pourquoi Arthur Koestler considère le langage comme une des causes du malaise de l'homme et mettrons en parallèle la réflexion d'Albert Camus sur le problème du langage. Nous insisterons sur le fait que la vérité est une passion ardente pour les deux écrivains. Nous montrerons comment l'écriture permet aux auteurs de prendre le parti des hommes. Nous nous référerons ainsi brièvement au journalisme de Camus et de Koestler. Nous passerons en revue les plus illustres autobiographies de l'auteur hongrois et évoquerons le roman à caractère autobiographique de l'écrivain de l'absurde, *Le Premier Homme* pour montrer l'importance d'écrire la vérité au-delà et contre toute censure.

2.1. Ecritures ou récritures des mythes et des symboles

2.1.1. Réinvestissement du mythe

« Les mythes n'ont pas de vie par eux-mêmes. Ils attendent que nous les incarnions. »[1]

Albert Camus et Arthur Koestler opèrent une relecture de certains mythes grecs et bibliques. « Camus participe de cette pensée qui recourt au mythe comme mode d'évaluation et d'expression équilibré d'une vérité individuelle expérimentale, toujours à redéfinir dans sa confrontation avec l'Histoire. »[2] Koestler se sert également du mythe comme référent à la situation parfois tragique de l'homme. Il s'agit, dans cette section, d'établir un parallèle entre les mythes anciens et la réflexion des deux écrivains autour de leur intérêt commun pour la condition de l'homme.

2.1.1.1 Orphée

Dans *La Peste*, un spectacle mettant en scène le mythe d'Orphée[3] est représenté à l'Opéra Municipal. Depuis plusieurs mois, les Oranais, cherchant l'oubli, assistent, chaque semaine, à la représentation théâtrale de l'*Orphée* de Gluck. La répétition de ces représentations traduit l'aspect rituel que revêt cette habitude ou, dans une perspective camusienne, les recommencements infructueux de l'absurde. Le passage[4] est empreint de comique et d'humour satirique. « Cette

[1] « Prométhée aux Enfers », *L'Eté in* : *OC III*, p. 591.
[2] Anne-Marie Amiot, « Interférences Dada/Camus » *in : Albert Camus. Les Extrêmes et l'Equilibre.* David H. Walker (Dir.), *op. cit.*, p. 69.
[3] Notre analyse s'appuie sur celle publiée sur le site : http://www.bacfrancais.com/bac_francais/282-camus-peste-orphee-eurydice.php (Dernière consultation le 21/01/2016).
[4] « Pendant tout le premier acte, Orphée se plaignit avec facilité, quelques femmes en tuniques commentèrent avec grâce son malheur, et l'amour fut chanté en ariettes. La salle réagit avec une chaleur discrète. C'est à peine si on remarqua qu'Orphée introduisait, dans son air du deuxième acte, des tremblements qui n'y figuraient pas, et demandait avec un léger excès de pathétique, au maître des Enfers, de se laisser toucher par ses pleurs. Certains gestes saccadés qui lui échappèrent apparurent aux plus avisés comme un effet de stylisation qui ajoutait encore à l'interprétation du chanteur. Il fallut le grand duo d'Orphée et d'Eurydice au troisième acte (c'était le moment où Eurydice échappait à son amant) pour qu'une certaine surprise courût dans la salle. Et comme si le chanteur n'avait attendu que ce mouvement du public, ou, plus certainement encore, comme si la

dimension ironique et humoristique contribue à maintenir une certaine distance par rapport aux événements et à éviter, comme le souhaitait Camus, tout effet de pathos »[5]. En effet, le comique de cet extrait tient de l'écart qu'il existe entre la profondeur du sentiment tragique du drame interprété et le jeu frivole et décalé des acteurs. Est ainsi évoquée la facilité avec laquelle Orphée exprime son malheur : « Orphée se plaignit avec facilité »[6]. Par ailleurs, le chœur est réduit à « quelques femmes en tunique »[7] et le chant de l'amour et de la passion à « des ariettes »[8]. Le narrateur fait également la satire des spectateurs − auxquels il fait ironiquement référence par l'antiphrase « les plus avisés »[9] − qui interprètent les « gestes saccadés »[10] d'Orphée comme « un effet de stylisation »[11] alors qu'ils ne sont que les stigmates de la maladie qui progresse d'acte en acte (« des tremblements », « gestes saccadés », « bras et jambes écartés », « s'écrouler »). Au fil des actes, le jeu du comédien, terrassé par la peste, devient plus poignant à la mesure de sa souffrance charnelle, et, son jeu ridicule, sa démarche « grotesque, bras et jambes écartés »[12] ne sont que le reflet d'une douleur physique bien présente. Il s'effondre finalement au troisième acte : Orphée aux Enfers. Les spectateurs sont désignés dans leur collectivité par les termes « salle », « public », « parterre » ou encore par le pronom indéfini « on ». Ce procédé traduit la volonté de l'écrivain de confronter la communauté des habitants − et à une plus grande échelle la communauté des

---

rumeur venue du parterre l'avait confirmé dans ce qu'il ressentait, il choisit ce moment pour avancer vers la rampe d'une façon grotesque, bras et jambes écartés dans son costume à l'antique, et pour s'écrouler au milieu des bergeries du décor qui n'avaient jamais cessé d'être anachroniques mais qui, aux yeux des spectateurs, le devinrent pour la première fois, et de terrible façon. Car, dans le même temps, l'orchestre se tut, les gens du parterre se levèrent et commencèrent lentement à évacuer la salle, d'abord en silence comme on sort d'une église, le service fini, ou d'une chambre mortuaire après une visite, les femmes rassemblant leurs jupes et sortant tête baissée, les hommes guidant leurs compagnes par le coude et leur évitant le heurt des strapontins. Mais, peu à peu, le mouvement se précipita, le chuchotement devint exclamation et la foule afflua vers les sorties et s'y pressa, pour finir par s'y bousculer en criant. Cottard et Tarrou, qui s'étaient seulement levés, restaient seuls en face d'une des images de ce qui était leur vie d'alors : la peste sur la scène sous l'aspect d'un histrion désarticulé et, dans la salle, tout un luxe devenu inutile, sous la forme d'éventails oubliés et de dentelles traînant sur le rouge des fauteuils. », *La Peste in* : *OC II*, p. 171-172.

[5] Bernard Alluin, « La Peste » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit.*, p. 668.

[6] *La Peste in* : *OC II*, p. 171.

[7] *Ibid.*

[8] *Ibid.*

[9] *Ibid.*

[10] *Ibid.*

[11] *Ibid.*

[12] *Ibid.*

hommes − à la mort d'un homme qui tente dans un dernier mouvement de se rapprocher des siens, un geste symbolique qui signifie que les spectateurs et lui-même appartiennent au même monde. L'auteur décrit la réaction du public face au spectacle de la mort. Au niveau sémantique on constate une gradation. On remarque l'évolution du champ lexical de la lenteur, « les gens du parterre se levèrent et commencèrent lentement à évacuer la salle »[13], vers celui de la précipitation « peu à peu, le mouvement se précipita, […] et la foule afflua vers les sorties et s'y pressa, pour finir par s'y bousculer »[14] et de la panique. Cette accélération du mouvement s'accompagne d'une gradation sonore. Les cris de panique se substituent bientôt au silence religieux d'une cérémonie funeste. La scène s'achève donc sur un « cri », sur le « cri interminable des hommes »[15] révoltés contre l'absurde. En mettant « la peste su scène »[16], Camus dit la permanence à travers les temps du fléau. Rien ni personne n'est à l'abri de l'épidémie. Les mythes eux-mêmes y succombent.

Orphée (*Ὀρφεύς* / *Orpheús*) est le fils du roi de Thrace Œagre et de la muse Calliope. Poète et musicien, il a pour attribut la lyre. Sa femme Eurydice succombe à une morsure de serpent et est envoyée au royaume des Enfers. Grâce à son talent d'aède, Orphée parvient à la rejoindre. Hadès l'autorise à emmener Eurydice à condition que, sur le chemin du retour, il ne se retourne pas pour la regarder avant d'être arrivé dans le monde des vivants sous peine de la perdre définitivement. L'un derrière l'autre sur le chemin qui les mène vers la sortie des Enfers, Orphée, inquiet du silence de sa bien-aimée, se retourne. Eurydice lui est enlevée à jamais[17].

Le mythe d'Orphée et d'Eurydice est ainsi l'incarnation mythique du thème de la séparation qui sert de trame à la chronique de Camus. La séparation est ainsi le point de départ de la démarche artistique. Elle nourrit le talent d'artiste. L'art

[13] *La Peste in* : *OC II*, p. 171.
[14] *Ibid.,* p. 172.
[15] *Ibid*., p. 61.
[16] *Ibid.,* p. 172.
[17] « Orphée […] la reçoit sous cette condition, qu'il ne tournera pas ses regards en arrière jusqu'à ce qu'il soit sorti des vallées de l'Averne ; sinon, cette faveur sera rendue vaine. […] Ils n'étaient plus éloignés, la limite franchie, de fouler la surface de la terre ; Orphée, tremblant qu'Eurydice ne disparût et avide de la contempler, tourna, entraîné par l'amour, les yeux vers elle ; aussitôt elle recula, et la malheureuse, tendant les bras, s'efforçant d'être retenue par lui, de le retenir, ne saisit que l'air inconsistant. », Ovide, *Métamorphoses*, Livre X, traduit par G. Lafaye, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1992.

devient compensation d'une perte. Camus note dans ses *Carnets* : « Utilisation immodérée d'Eurydice dans la littérature des années 40. C'est que jamais tant d'amants n'ont été séparés »[18]. D'ailleurs, l'auteur envisageait d'intituler son roman *Les Séparés*. Dans l'œuvre, le mythe symbolise donc la séparation des amants, mais également celle des familles. Les Oranais sont, en effet, séquestrés loin du reste du monde au sein de leur propre ville. La « salle » (terme qui revient à cinq reprises dans la séquence) de théâtre n'est pas sans rappeler l'image des camps de concentration où étaient exilés des milliers d'hommes et de femmes. Le mythe d'Orphée symbolise également la pérennité de l'art. Après sa mort, Orphée continue à chanter comme un défi à l'absurde. La création artistique est éternelle. Le réinvestissement du mythe d'Orphée est, dans l'œuvre de Camus, une image de l'absurde et diffère du rôle mystique que lui confère Koestler.

La descente aux Enfers d'Orphée est brièvement évoquée dans *Arrival and Departure*. « *Peter found the stairs and began his descent into the deeper regions. He didn't meet a soul ; staircase and passage were deserted like an opera house in the early morning* »[19]. Les expressions « *his descent* », « *the deeper regions* » et « *deserted* » reproduisent l'atmosphère des Enfers de la mythologie grecque. Peter n'est pas à la recherche d'une épouse disparue, mais d'une raison qui justifierait son départ pour l'Amérique à bord du *Léviathan*. Son amour pour Odette n'est pas une raison suffisante. Cependant, il lui aurait peut-être fallu ne pas se retourner pour finir par retrouver sa bien-aimée sur une terre nouvelle. Il choisit néanmoins de faire machine arrière et quitte « l'arche » en courant. Jamais il ne reverra Odette. Le terme « arche » (« *ark*[20] »), qui évoque Noé, fait contraste avec le nom du bateau. En effet, dans la tradition phénicienne, le Léviathan est un monstre pouvant prendre différentes formes. Symbolisant le mal, il pouvait conduire à la destruction de la terre. Le thème de la descente est un thème récurrent dans *Arrival and Departure*. Il n'est pas sans rappeler la catabase (du grec ancien κατάβασις / *katábasis*, « descente, action de descendre »).

[18] « Cahier IV » *in* : *OC II*, p. 968.
[19] *AD*, p. 168 ; trad. p. 213 : « Peter trouva l'escalier et commença sa descente vers les profondeurs. Il ne rencontra pas une âme ; escalier et couloirs étaient déserts comme un théâtre au petit matin. »
[20] *AD*, p. 172 ; trad. p. 218.

> La catabase est la descente de l'esprit, soit imaginaire, soit rituelle (ex. : descendre à la grotte d'Éleusis), soit spirituelle ; elle a lieu soit en enfer (ex. : Orphée descendant chercher Eurydice aux Enfers) soit au royaume des morts (ex. : Jésus, selon Matthieu, XXVII), soit à l'intérieur de la Terre (ex. : l'antre de Trophonios) ; le but est nécromantique (acquérir des savoirs ou pouvoirs par les morts), ou chamanique (extase, guérison, recherche des âmes, etc.) ou initiatique (revenir à l'origine ou à 'l'intérieur') ou symbolique[21].

En effet, l'introspection de Peter durant sa thérapie avec le Dr Sonia Bolgar, son expérience du tragique s'apparente à une descente initiatique de l'esprit.

Cependant Arthur Koestler semble s'intéresser davantage à l'Orphisme à travers l'illustre figure de Pythagore[22]. L'Orphisme est un courant religieux de la Grèce antique, instauré par Orphée qui aurait été l'élève de Linos, fils d'Apollon et d'une muse[23]. La doctrine orphique croit aux réincarnations de l'âme. L'âme, souillée par le péché originel de la mise à mort de Dionysos par les Titans, est soumise à un cycle de réincarnations afin d'expier la partie titanesque. Seule une âme pure peut devenir immortelle et cesser de se réincarner. Orphée aurait été puni par Zeus pour avoir révélé aux hommes les mystères divins. Les rites orphiques sont adressés au dieu Dionysos. L'Orphisme a influencé le pythagorisme, école philosophique fondée par Pythagore, bien que les deux mouvements diffèrent en certains points. En effet, si Dionysos est la divinité centrale de l'Orphisme, Apollon est celle du pythagorisme. Et si Pythagore s'est intéressé à la question politique, les orphiques, eux, ne s'en sont jamais préoccupé.

Le philosophe présocratique apparaît, entre autres, au sein d'*Arrival and Departure* dans la nouvelle que Peter écrit et qui constitue une parabole de la thèse véhiculée par l'écrivain dans le roman[24]. Peter imagine Pythagore se détournant du

---

[21] Pierre A. Riffard, *Dictionnaire de l'ésotérisme*, Payot, 1983, p. 68.

[22] Nous nous pencherons davantage sur la figure de Pythagore dans la section « Le remède scientifique ».

[23] Edith Hamilton, *La Mythologie. Ses dieux, ses héros, ses légendes,* traduit de l'anglais par Abeth de Beughem, Editions Marabout, 2013, p. 385.

[24] *AD*, trad. p. 199-200 : « *... Il ne voyait pas les mouettes qui volaient en cercles au-dessus de sa tête ni les galères et les trirèmes qui glissaient doucement à l'horizon ; il portait une étrange robe vague, et son visage était fixé avec une expression morne et angoissée sur ses dessins dans le sable, tandis que ses lèvres murmuraient des mots inintelligibles. Un vieillard aux yeux malins et ridés s'assit à l'autre extrémité du banc ; et, après avoir observé pendant un moment les gestes du jeune homme, lui parla d'une voix douce :*
- Que faites-vous donc avec votre bâton, mon ami ?
Le jeune homme sursauta comme s'il eut été surpris dans une occupation honteuse et criminelle.
- Je dessine des triangles, dit-il en rougissant bêtement.
- Et pourquoi, après en avoir dessiné un, l'effacez-vous avec votre main pour ensuite en dessiner

destin que nous lui connaissons au profit de sa vie conjugale après avoir su interpréter ses rêves. En envoyant sa nouvelle au Dr Sonia, un sourire ironique aux lèvres, Peter confirme sa position critique envers la psychanalyse. Sa nouvelle « livrait la leçon que les hommes n'étaient pas asservis à leur inconscient comme à un dieu tout-puissant et que leurs actes, s'ils comportaient toujours une part de subjectivité, s'ils portaient souvent l'empreinte de leurs névroses ou de leurs pulsions, ne se réduisaient pas à elles »[25].

Koestler fait allusion au personnage mythique d'Orphée, à sa lyre ainsi qu'aux rites orphiques : « l'extasis et la katharsis »[26]. L'extase (du grec *ἐκ*, « en dehors », et *ἵστημι,* « se tenir » : « être en dehors de soi-même ») est un état de jouissance extrême dans lequel l'individu se sent comme transporté hors de lui-même. Jean-Michel Vives donne la définition suivante de la Katharsis :

---

un autre pareil au précédent ?
- Je ne sais pas. Je crois que ces triangles ont un secret et je voudrais le découvrir.
- Un secret… Dites-moi, mon ami, souffririez-vous par hasard de mauvais rêves ? Criez-vous parfois dans votre sommeil ?
- Cela m'arrive de temps en temps.
- Et quel est le rêve qui vous hante et vous fait crier dans la nuit ?
Le jeune homme rougit de nouveau de tout son visage.
- Je rêve toujours que ma chère Celia et moi assistons aux jeux athlétiques auxquels mon ami Porphyrius prend part ; il lance le disque, mais dans la mauvaise direction, et le lourd engin vient en roulant dans l'air frapper à la tête ma pauvre femme qui s'évanouit avec un sourire mystérieux sur les lèvres…
Le vieillard se mit à ricaner et posa la main sur l'épaule de l'autre.
- Mon cher ami, dit-il, vous avez de la chance que le destin m'ait fait traverser votre chemin, car je sais interpréter les oracles, déchiffrer les énigmes ; je suis un guide pour les affligés. Cela vous coûtera une drachme, mais ce n'est pas trop payé. Et maintenant écoutez : j'ai remarqué que pendant que vous racontiez votre rêve, votre main s'était remise machinalement à dessiner dans le sable. Quand vous parliez de vous, vous dessiniez une ligne droite ; quand vous parliez de votre ami Porphyrius, vous dessiniez une seconde ligne à angle droit avec la première ; et quand vous parliez de votre femme Celia, vous complétiez le triangle en traçant l'hypoténuse reliant les deux autres. Ainsi, votre rêve devient parfaitement clair : votre esprit est obsédé par une inquiétude que vous vous cachez à vous-même ; et le secret du triangle, vous le découvrirez aisément en interrogeant vos serviteurs sur la vie privée de votre femme.
Le jeune homme, dont le nom était Pythagore, se leva d'un bond : « Louange aux dieux qui vous ont permis de déchiffrer l'énigme qui hantait ma pensée ! Au lieu de continuer à dessiner ces stupides triangles comme je le fais depuis deux ans, je m'en vais rentrer chez moi et donner à Celia une bonne raclée, ainsi qu'il convient à un homme raisonnable ».
Il effaça du pied la dernière figure qu'il avait dessinée, puis, retroussant sa robe, s'éloigna d'un pas rapide sur la plage. Il se sentait heureux et soulagé ; le sombre et inexplicable besoin de dessiner des triangles dans le sable l'avait quitté pour toujours ; et c'est ainsi que le théorème de Pythagore ne fut jamais découvert… »

[25] Michel Laval, *L'Homme sans concessions. Arthur Koestler et son siècle*, *op. cit.*, p. 365.
[26] *CG*, trad. p. 65.

> L'adjectif Katharos associe la propreté matérielle, celle du corps et la pureté de l'âme morale ou religieuse. La Katharsis est l'action correspondant à « nettoyer, purifier, purger ». Il a d'abord le sens religieux de « purification », et renvoie en particulier au rituel d'expulsion pratiqué à Athènes la veille des Thargélies. […] La Katharsis lie la purification à la séparation et à la purge, tant dans le domaine religieux, politique que médical[27].

Camus porte également un grand intérêt aux philosophes présocratiques. La notion de mesure est ainsi suggérée à travers l'évocation du philosophe grec : Héraclite. Ce dernier est le philosophe du devenir et de la lutte des contraires. Il pose, comme principe au devenir du monde, l'opposition des contraires, et, comme loi à la conception du temps, la mise en place de limites. « Héraclite, inventeur du devenir, donnait cependant une borne à cet écoulement perpétuel. » [28] Si l'élaboration du concept de mesure se fait à travers l'établissement de limites, Camus souligne qu' « à l'aurore de la pensée grecque, Héraclite imaginait déjà que la justice pose des bornes à l'univers physique lui-même. Le soleil n'outrepassera pas ses bornes sinon les Erinyes qui gardent la justice sauront le découvrir »[29]. Si le soleil dévie hors des frontières de sa trajectoire, l'univers s'en trouve déséquilibré. Il n'est alors pas étonnant qu'Héraclite considère la démesure comme un incendie[30] par allusion à la métaphore solaire −qui rayonne au sein de la réflexion camusienne.

Dans les fragments du philosophe d'Ephèse, il est dit que « ce qui s'oppose s'accorde dans une identité » ou encore que « l'harmonie est changement de côté comme pour l'arc et la lyre »[31]. L'arc et la lyre évoquent les attributs d'Apollon ; l'arc faisant référence à l'action hostile du dieu grec (la mort) ; la lyre à son action bienfaisante (la beauté).

2.1.1.2 Dionysos et Apollon

Dionysos est, selon le mythe grec, le dieu de la vigne, du vin, de l'ivresse et de ses excès, mais également du théâtre et de la tragédie. Il est l'antithèse

[27] Jean-Michel Vives, « *La catharsis, d'Aristote à Lacan en passant par Freud* », *Recherches en psychanalyse*, nº 9, 2010, p. 22-35.
[28] *L'Homme révolté in* : *OC III,* p. 315.
[29] « L'Exil d'Hélène », *L'Eté in* : *OC III,* p. 598.
[30] « La démesure est un incendie, selon Héraclite. », *Ibid.,* p. 599.
[31] Les fragments d'Héraclite traduits et commentés par Simone Weil, *La source grecque*, Paris, Gallimard, 1953.

d'Apollon. Le contraste entre Apollon et Dionysos fut établi entre autres par Plutarque, Michelet et surtout Nietzsche. Camus s'inspire, dans *L'Homme révolté,* de la tension nietzschéenne entre Apollon et Dionysos bien que celle-ci renvoie à une conception esthétique. Cependant, condamnant l'excès nietzschéen, l'écrivain dénonce la finalité nihiliste de l'entreprise du philosophe allemand. Nietzsche consentant totalement à la figure dionysiaque, à la face obscure du dieu chtonien de l'hiver, consent aussi au mal au nom de la divinité de l'homme.

> Nietzsche a pensé que dire oui à la terre et à Dionysos était dire oui à ses souffrances, accepter tout, et la suprême contradiction, et la douleur en même temps, c'était régner sur tout. […] Nietzsche proposait à l'homme de s'abîmer dans le cosmos pour retrouver sa divinité éternelle et devenir lui-même Dionysos[32].

Or, Camus a démontré qu'il fallait refuser la divinité, que la formule « *homo homini deus* » était l'hymne des tyrans.

Si Camus a recours au mythe dionysiaque, c'est parce que l'homologue grec de Bacchus porte en lui des antinomies qui révèlent un rythme binaire sur lequel se fonde la mesure camusienne. Deux fois né, Dionysos est un symbole déconcertant. A la fois voyageur et sédentaire, aimable et cruel[33], dieu des sucs vitaux et figure de la démesure, le dieu grec se maintient dans une ambiguïté constante. Camus avait déjà révélé sa fascination pour ce mythe en faisant de Caligula un écho de Dionysos[34]. Sophie Bastien fait le rapprochement entre le personnage camusien et le dieu grec de la démesure :

> À la source de la folie au théâtre – et à la source du théâtre même – se dresse Dionysos. En exposant son concept de dionysiaque dans *La naissance de la tragédie*, Nietzsche donne en filigrane une définition très riche de la folie, en énonce les conditions mentales ; on extrapolerait à peine en appelant Dionysos dieu de la folie. L'initiateur du drame de Caligula, c'est cet excessif Dionysos[35].

---

[32] *L'Homme révolté in* : *OC III,* p. 124.

[33] Selon le mythe grec, il incitait les hommes à commettre de mauvaises actions et les frappait ensuite de folie.

[34] Kinga Zawada, « C*aligula de Camus et la théâtralisation du mythe de Dionysos », Les Grandes figures historiques dans les Lettres et les Arts,* [En ligne], 02/2013, URL http://figures-historiques.revue.univlille3.fr/ n-2-2013/ (Dernière consultation le 06/05/2016).

[35] Sophie Bastien, *Caligula et Camus, interférences transhistoriques*, New York, Rodopi, 2006, p. 128.

L'empereur romain et le dieu grec ont en commun le goût pour les excès et la démesure. Le dieu de la folie et le despote fou affectionnent le plaisir de la chair et se livrent à la transe mystique. Dionysos symbolise également l'abolition des frontières entre l'homme et le divin. Il est le fils d'un dieu (Zeus) et d'une mortelle (Sémélé). A l'image de Dionysos, « qui est l'inventeur des concours qui se donnent à son autel et qui a institué le théâtre »[36], Caligula organise des journées dédiées à l'art, notamment un concours de poésie. Le désir de Caligula de posséder la lune rappelle l'union de Dionysos avec Ariadne, déesse lunaire. Par ailleurs, Cielens constate le caractère androgyne de la relation incestueuse de Caligula et de Drusilla, sa sœur :

> Dans l'union incestueuse avec sa sœur, il rencontrera une « âme sœur », un reflet de lui-même, ce qui lui permettra de voir dans leur amour une union plus parfaite que celle qu'il pourra vivre avec qui que ce soit d'autre. Cette union androgyne se retrouve […] dans le symbolisme de la lune, à laquelle la mythologie attribue […] un caractère androgyne[37].

Dans son discours dans le *Banquet* de Platon, Aristophane soutient l'existence de trois genres humains : le mâle, enfant du Soleil, la femelle, enfant de la terre et l'androgyne, enfant de la Lune, à la fois homme et femme. L'être humain qu'il soit mâle, femelle ou androgyne était un être complet, parfaitement circulaire, avec quatre jambes, quatre bras et deux visages pour une seule tête. Pour les punir de leur orgueil, les dieux divisèrent le corps des hommes en deux moitiés. Ce dédoublement, accru d'un désir insatiable les faisait désirer et rechercher leur moitié pour restituer leur unité initiale. Dans l'œuvre de Camus, Caligula se vêt d'une robe et met du vernis. Cette androgynie évoque la divinité dionysiaque. A ce propos Caroline Heilbrun écrit : « *Dionysos appears to be neither woman nor man, or better, he presens himself as woman in man, or man in woman, the unlimited personality…* »[38] Kinga Zawada souligne la parenté entre Caligula et Dionysos

[36] Henri Jeanmaire, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Paris, Payot, 1951, p. 364.
[37] Isabelle Cielens, *Trois fonctions de l'exil dans l'œuvre d'Albert Camus : initiation, révolte, conflit d'identité*, Stockholm, Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Romanica Upsaliensas 36, 1986, p. 73.
[38] Caroline G. Heilbrun, *Towards Androgyny, Aspects of Male and Female in Literature*, London, Gollancz, 1973, p. 11 ; « Dionysos semble n'être ni une femme, ni un homme, ou mieux, il se présente lui-même comme une femme dans un homme, ou un homme dans une femme, une personnalité illimitée… »

également à travers l'utilisation du miroir − que Caligula brise avant de se faire assassiner − et cite un extrait des *Dyonisiaques ou Bacchus*.

> Mais [l'enfant] Zagrée [dont Dionysos est la réincarnation] ne jouit pas longtemps du trône céleste. Excités par le courroux de l'implacable Junon, les astucieux Titans poudrèrent d'un gypse trompeur la surface de son visage ; puis, tandis qu'il considérait dans un miroir ses traits réfléchis et dénaturés, ils le frappèrent de leurs poignards infernaux[39].

Apollon rationnel, stable, régulier et Dionysos sensuel, fougueux, insaisissable doivent, selon la réflexion camusienne, coexister. La mesure et l'équilibre universel dépendent de l'alliance de la beauté éternelle et figée et celle de la fulgurance de la vie et de sa fugacité. Le lyrisme apollonien et le prosaïsme dionysiaque fusionnent. La fin de *L'Homme révolté* en témoigne.

> A cette heure où chacun d'entre nous doit tendre l'arc pour refaire ses preuves, conquérir, dans et contre l'histoire, ce qu'il possède déjà, la maigre moisson de ses champs, le bref amour de cette terre, à l'heure où naît enfin un homme, il faut laisser l'époque et ses fureurs adolescentes. L'arc se tord, le bois crie. Au sommet de la plus haute tension va jaillir l'élan d'une droite flèche, du trait le plus dur et le plus libre[40].

2.1.1.3 Caïn

Le mythe de Sisyphe avait déjà donné la preuve de la grande fascination de Camus pour la Grèce antique. Monique Crochet affirme que « la sérénité que lui [Sisyphe] accorde Camus au sein de son malheur achève de lui conférer une grandeur peu commune »[41]. Néanmoins avec Sisyphe la révolte demeure solitaire. Elle ne devient solidaire qu'à travers le personnage mythique de Prométhée. « Le mythe de Prométhée se situe dans l'histoire d'une création évolutive : il marque l'avènement de la conscience, l'apparition de l'homme »[42]. Il symbolise la révolte de l'esprit.

---

[39] Nonnus de Panopolis, *Les dionysiaques ou Bacchus*, rétabli, traduit et commenté par le comte de Marcellus, Paris, Firmin Didot, 1856, chant sixième.
[40] *L'Homme révolté in* : *OC III,* p. 324.
[41] Monique Crochet, *Les Mythes dans l'œuvre de Camus*, *op. cit*., p. 67.
[42] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, Coll. Bouquins, p. 786.

L'auteur de *L'Homme révolté* s'évertuera à définir une éthique de la révolte pour préserver la dignité de l'homme. Il fera de Prométhée son mythe de prédilection pour définir le révolté par excellence, par opposition à Caïn, l'homme du ressentiment, qui par jalousie, se rendit coupable de fratricide, devenant ainsi le premier meurtrier de l'humanité. Le mythe de Caïn et d'Abel posant la question du politique intéresse Camus. « […] lorsque Caïn renonce à être le frère d'Abel pour tenter de se substituer à la figure paternelle, colonialisme et totalitarisme font leur apparition »[43]. Camus se sert de ce mythe pour critiquer les révolutionnaires qui font fi de la vie humaine en les nommant « les descendants de Caïn ». Par ailleurs le mythe caïnique sous-tend « les questions de la propriété terrienne et de l'enracinement dans la terre d'exil »[44]. C'est notamment le conflit algérien qui va soulever de tels questionnements.

> L'Algérie, pour Camus, est cette terre-mère commune aux Algériens et aux pieds-noirs, au point que ces derniers comme les Arabes se sentent "exilés en France". L'enracinement dans la terre-mère appelle naturellement la convocation du thème des frères ennemis à propos de la guerre d'Algérie[45].

Le Malentendu, pièce de théâtre, appartenant au cycle de l'Absurde d'Albert Camus, a elle aussi en son sein quelque chose de caïnique : Jan est assassiné par sa propre sœur Martha et par leur mère qui ne l'avaient pas reconnu après tant d'années d'absence et qui avaient pris l'habitude de tuer et de voler ceux qui s'arrêtaient pour séjourner dans leur auberge. Loin d'éprouver le moindre remords, Martha, digne descendante de la lignée caïnique, s'exprime en ces termes : « Non ! Je n'avais pas à veiller sur mon frère […] Oh je le hais ! »[46]

Le mythe de Caïn revient également sous la plume d'Arthur Koestler. Dans *Arrival and Departure*, Peter Slavek, le protagoniste, a accidentellement tué son petit frère de cinq ans. D'ailleurs, cet accident constitue l'intrigue et le *leitmotiv* de tout le roman. Cet événement fera naître en lui un sentiment de culpabilité qui ne

[43] Cécile Hussherr, « Algérie, totalitarisme, libéralisme : lecture du mythe de Caïn et Abel chez Albert Camus et Pierre Emmanuel, de l'exil terrestre à l'enracinement dans la terre » in *Lectures politiques des mythes littéraires au XX^e siècle*, Sylvie Parizet (Dir.), Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, Coll. Littérature et poétique comparées, 2009, p. 195.
[44] Cécile Hussherr, « Caïn » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit.,* p. 106.
[45] *Ibid.*
[46] *Le Malentendu in* : *OC I*, p. 490.

sera pas sans incidence sur ses engagements politiques. Constamment guidé par ce sentiment, il se refuse le bonheur pour défendre la cause des hommes, victimes d'injustice (substituts de son frère perdu), et ce bien que Sonia, psychanalyste et amie de sa mère, tente tout au long de l'œuvre de le libérer de ce fardeau en lui faisant prendre conscience de son innocence. A juste titre, lors de la thérapie de Peter, Sonia évoque explicitement le personnage de Caïn : « *Cain was asked a question, and he answered : "Am I my brother's keeper* ?,,," »[47] Peter est-il, en effet, le gardien de son frère ?

2.1.1.4 Prométhée

Camus reprend le mythe prométhéen une première fois en 1947 dans *Prométhée aux enfers,* puis dans *L'Homme révolté* faisant du rebelle grec la figure emblématique d'une révolte sincère. Prométhée (*Προμηθεύς* / *Promêtheús*, « le Prévoyant »), héros lucide, ayant une foi inébranlable en l'espèce humaine, répond à l'éthique camusienne. Prométhée incarne l'image du révolté par excellence puisqu'il illustre de tout temps la revendication de la dignité humaine. De surcroît, il est le symbole de la révolte collective. Selon le mythe grec, Prométhée aurait pris le parti des hommes qu'il avait créés d'argile en leur donnant toute la chair d'un bœuf sacrifié, dissimulée dans la peau de l'animal. Il ne réserve aux dieux de l'Olympe que les os. Pour se venger, Zeus, figure du maître implacable, prive alors les humains du feu, mais Prométhée le lui dérobe et en fait don aux hommes.

> Prométhée n'est plus une abstraction, mais la projection sublime d'un être exceptionnel qui le dote de valeurs originales. [...] Au nom du génie, au nom de la création le Titan rejette ses chaines […] Désormais, le mythe antique est protestation, rébellion, exigence et conquête de droits légitimes. Au cœur du manichéisme titanique, Prométhée déifie l'homme, destitue Zeus-Jéhovah et, de son flambeau devenu immortel, incendie les ténèbres de la superstition et de la crainte[48].

[47] *AD*, p. 121 ; trad. p. 152 : « On avait posé une question à Caïn et il avait répondu : Suis-je le gardien de mon frère ? »
[48] Raymond Trousson, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève, Droz, 1964, tome II, p. 477.

La révolte de Prométhée succède ainsi à la révolte individuelle de Sisyphe qui était venu à bout de la tentation nihiliste du suicide. Son désir d'équilibre entre le « oui » et le « non » − « oui » à l'homme et au bonheur, « non » aux puissances qui torturent la chair − fait de lui un modèle à suivre. Cependant, dénonçant le culte de l'histoire, Albert Camus atteste que s'il réapparaissait, Prométhée, incompris de tous, retournerait au supplice[49]. Dans un monde gouverné par le despotisme et la violence, le premier révolté « qui récusait […] le droit de punir »[50] se verrait confronté aux châtiments orchestrés par les hommes qui se sont détournés du mythe fondateur et de la juste mesure de la révolte. Si Prométhée s'oppose à Zeus, il ne veut assurément pas le tuer. Si la figure prométhéenne incarne l'espoir de la délivrance, elle se défend d'inciter à la violence. La révolte prométhéenne se cantonne dans des limites, contrairement aux révolutions nihilistes détournées de la vérité. « Cette limite était symbolisée par Némésis, déesse de la mesure, fatale aux démesurés. Une réflexion qui voudrait tenir compte des contradictions contemporaines de la révolte devrait demander à cette déesse son inspiration »[51]. Camus évoque Némésis une première fois dans ses *Carnets* en 1947. Après le cycle de l'absurde et celui de la révolte, un troisième autour de l'amour devait lui être consacré. Monique Crochet émet l'hypothèse que Camus a pu découvrir « le germe de cette conception originale de la déesse »[52] dans un article du *Larousse de Mythologie générale*.

> Comme les Parques, Némésis a d'abord été une idée morale, celle de l'équilibre immuable de la condition humaine. L'homme peut mécontenter les dieux de deux manières, soit en offensant la loi morale (il encourt alors leur colère), soit en atteignant à un excès le bonheur et la richesse (il suscite alors leur jalousie). Dans les deux cas, le mortel imprudent sera en butte à la Némésis, ou colère divine. […] On la dit fille de l'Océan d'un côté, et fille de la Nuit et de l'Erèbe d'un autre. Elle était alors considérée comme une puissance fatale, et ce jusqu'à ce que Diké lui soit donnée comme mère où elle devint la divinité équitable. Elle est d'ailleurs toujours chargée de veiller au maintien de l'ordre. Une des épithètes qu'on lui applique est Adrastée, l'Inévitable. On la représente parfois avec un coude replié (la coudée, mesure

[49] « Si Prométhée revenait, […], à l'heure où la Force et la Violence imposent leur majuscule, non seulement les hommes ne le comprendraient pas, mais ils le remettraient au supplice. », cité par Pierre Grouix, « Prométhée aux enfers » *in* : *Dictionnaire Albert Camus, op. cit*., p. 730.
[50] *L'Homme révolté in* : *OC III,* p. 268.
[51] *Ibid.*, p. 315.
[52] Monique Crochet, *Les Mythes dans l'œuvre de Camus*, *op. cit*., p. 81.

> que l'homme ne doit jamais dépasser) et un doigt sur la bouche (mieux vaut se taire, pour ne pas s'attirer la colère divine)[53].

Koestler, lui, fait allusion au personnage mythique de Prométhée pour mettre en relief le contraste entre progrès technologiques et rapports sociaux. Ainsi, il écrit dans *Janus* :

> Le symptôme le plus frappant de la pathologie de notre espèce est le contraste entre ses extraordinaires progrès technologiques et son compétence également extraordinaire en matière de rapports sociaux. Nous dirigeons les mouvements de satellites que nous mettons en orbite autour des planètes lointaines, mais nous sommes incapables de maîtriser les problèmes de l'Irlande du Nord. L'homme quitte la Terre, il marche sur la Lune, mais il ne peut pas passer de Berlin-Est à Berlin-Ouest. Prométhée avance vers les astres, la face tordue par un rictus dément, en brandissant un mât-totem[54].

Le terme « rictus » − qui accentue la déformation[55] subie par Prométhée, exprimée de prime abord par l'expression « la face tordue » − associé à l'adjectif « dément » traduit la folie − « autodestructrice » pour reprendre les termes de la réflexion koestlérienne − dont sont atteints les hommes. Prométhée comme symbole de la connaissance et des sciences modernes se heurte à l'asociabilité des hommes dont témoigne le « mât-totem », emblème ancestral amérindien désignant l'appartenance à un groupe social. Le titre de l'œuvre duquel est extrait ce passage − Janus − renvoie lui-même au dieu romain des fins et des commencements, dieu à deux têtes, l'une tournée vers le passé et l'autre vers l'avenir. Cette ambivalence est un des signes de la dichotomie sur laquelle se bâtit la réflexion de Koestler, un point qu'il partage avec Camus. Le rythme binaire est cher à Koestler et traduit généralement une dualité comme en témoignent les intitulés de certaines de ses œuvres : *The Yogi and The Commissar* (*Le Yogi et Le Commissaire*), *Arrival and Departure* (Croisade sans croix), *Insight and Outlook*, *Lotus and Robot*, *Darkness at noon* (*Le Zéro et l'Infini*). « Koestler est à l'image des titres de ses livres, véritable antithèse ambulante. A la fois "croisé sans croix", "*yogi* et commissaire", pessimiste et hédoniste, timide et exubérant, égoïste et donquichottesque,

[53] Cité par Monique Crochet, *Ibid.*
[54] Arthur Koestler, *Janus*, *op. cit*., p. 15.
[55] A noter que Koestler a recours au mythe prométhéen pour illustrer la folie humaine.

agnostique et spiritualiste, épris de rigueur et emporté par ses passions. »[56] Koestler, lui-même, reconnaît ce dualisme. « Mais, si je veux demeurer sincère, il me faut bien insister un peu sur l'existence de ces deux âmes en mon sein car la dualité est demeurée […] Elle se reflète dans les titres en forme d'antithèses de mes livres. »[57] La réflexion camusienne est également bâtie sur cette « nécessité et exaltation des contraires »[58], oscillant entre le « oui » et le « non », « l'envers et l'endroit », « l'exil et le royaume ».

2.1.1.5 Cassandre

Le mythe de Cassandre est un mythe important au sein de l'œuvre de Koestler parce qu'il illustre l'incompréhension dont a été victime l'auteur toute sa vie.

> Cassandre, l'une des filles de Priam, était une prophétesse. Apollon qui l'avait aimée, lui avait donné le pouvoir de prédire l'avenir. Plus tard, il se tourna contre elle parce qu'elle avait refusé son amour mais bien qu'il ne pût reprendre ce don […] il le rendit sans objet : personne jamais n'accordait la moindre créance aux dires de Cassandre[59].

On fait souvent référence à Koestler par Cassandre. En effet, il fut l'un des premiers à dénoncer le Nazisme, le Fascisme et le Communisme et fut, à chaque fois, relégué au rang des traitres et des renégats.

> Le moraliste a donc tendance à se complaire dans la tradition de Cassandre, c'est-à-dire d'un mythe qui est regardé de plus en plus de façon péjorative parce qu'il annonce des choses désagréables. Quelle condescendance dans la phrase : il joue les Cassandre ! A une époque qui a mis le bonheur à l'ordre du jour quelle faute impardonnable ! L'optimisme ne fait-il pas partie des règles de vie des sociétés industrialisées, au même titre que le réfrigérateur, le progrès, la machine à laver et le changement ? Hélas, Cassandre avait raison et Troie fut bien prise et incendiée[60].

---

[56] Phil Casoar, « Introduction » *in* : *Arthur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, *op. cit*., p. XIX.
[57] Arthur Koestler, *La Corde raide in* : *Arthur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, Phil Casoar (Dir.), *op. cit.,* p. 94.
[58] « Cahier VIII » *in* : *OC IV*, p. 1263.
[59] Edith Hamilton, « Les aventures d'Odysseus » *in* : *La mythologie : Ses dieux, ses héros, ses légendes, op. cit.*, p. 260.
[60] Georges Frameries, « Koestler châtie bien » *in* : *L'Unité, L'Hebdomadaire du Parti Socialiste*, 1er janvier 1976, n° 186, p. 16.

Dans *The Yogi and The Commissar*, Koestler répond à ses détracteurs :

> *I wish you wouldn't think that these are the exaggerations of a professional Cassandra. The European Cassandras between the two wars did not shoot because they were pessimists, or masochits, or scaremongers, or for the pleasure of saying afterwards "I told you so"*[61].

Le tragique de ce mythe grec réside dans le fait de « savoir et être incapable de convaincre »[62]. Aussi, dans *The Age of Longing*, Boris explique-t-il à Heydie son impuissance à se faire entendre quant à la menace communiste en faisant référence à Cassandre : « *Greek mythology is full of horrors, but they forgot to invent the worse : Cassandra stricken dumb at the critical moment. She hears her own warning shriek, but she alone hears it : no sound comes out of her mouth* »[63]. Le mutisme dans lequel sont prostrés les intellectuels durant la période communiste témoigne de l'oppression exercée par ce système répressif.

Néanmoins, Koestler prend parfois ses distances vis-à-vis de ce personnage mythologique, sans doute dans le but de tourner en dérision son scepticisme et son pessimisme. Ainsi, dans *The Call-Girls*, il fait dire à Solovief :

> *About feelings of gloom and warnings of doom. These two attitudes must not be confused. It is a great mistake to confuse them. A warning serves a preventive, a positive purpose. Gloom does not. A warning must be life-*

[61] *YC*, p. 115 ; trad. p. 164 : « Je ne voudrais pas que vous voyiez dans ce que je dis les propos exagérés d'une Cassandre professionnelle. Ceux qui furent entre les deux guerres les Cassandres de l'Europe n'ont pas donné l'alarme pour le plaisir de jouer les masochistes ou les épouvantails, ni pour le plaisir de dire après coup : "Je vous l'avais bien dit." »

[62] *AL* trad. p. 35.

[63] *AL*, p. 32 ; trad. p. 36 : « La mythologie grecque est remplie d'horreur ; mais elle a oublié le pire : Cassandre devenue subitement muette au moment critique. Elle s'entend hurler ses oracles mais elle est seule à s'entendre ; pas un son ne sort de sa bouche. »

> *affirming. The geese on the Capitol*[64] *were not gloomy, Casandra was. So the geese succeeded with their warning and Cassandra did not*[65].

A l'image de l'auteur, Heydie qui voulut jouer les Cassandre en alertant les autorités quant aux mauvaises intentions de Fédia ne fut pas entendue.

2.1.1.6 Judith et Holopherne

Dans *The Age of Longing*, Heydie apparaît comme la nouvelle Judith du mythe de Judith et d'Holopherne. D'ailleurs, dans l'œuvre, un chapitre a pour titre « Judith et Holopherne ».

Holopherne, général en chef de Nabuchodonosor II, conquit le royaume de Judas sous le règne de Manassé. Afin d'obliger la population à se soumettre, il assiégea avec ses hommes la source qui ravitaillait la ville de Béthulie en eau. Les habitants décidèrent de prier Dieu durant cinq jours. A l'issue de ce délai et si aucun secours divin ne leur était accordé, ils se rendraient à l'ennemi. Judith, une jeune et belle veuve, très pieuse, décide de sauver son peuple. Parée, elle se rend au camp d'Holopherne, le séduit et lui promet de lui livrer les Hébreux. Charmé, Holopherne organise un banquet et y invite Judith qui a gagné sa confiance. Le repas terminé, Holopherne, ivre, se rend sous sa tente avec Judith et se jette sur son lit.

> Elle s'avança alors vers la traverse du lit proche de la tête d'Holopherne, en détacha son cimeterre, puis s'approchant de la couche elle saisit la chevelure de l'homme et dit : *Rends-moi forte en ce jour, Seigneur, Dieu d'Israël* ! Par

[64] « Au début de la république romaine, profitant d'une nuit assez claire, et se faisant précéder d'un éclaireur, les Gaulois s'avancèrent […] parvinrent jusqu'au sommet. Ils gardaient un si profond silence, qu'ils trompèrent non seulement les sentinelles, mais même les chiens, […] Mais ils ne purent échapper aux oies sacrées de Junon, que, malgré la plus cruelle disette, on avait épargnées ; ce qui sauva Rome. Car, éveillé par leurs cris et par le battement de leurs ailes, Marcus Manlius, […] s'arme aussitôt, et s'élance en appelant aux armes ses compagnons : et, tandis qu'ils s'empressent au hasard, lui, du choc de son bouclier, renverse un Gaulois qui déjà était parvenu tout en haut. La chute de celui-ci entraîne ceux qui le suivaient de plus près ; et pendant que les autres, troublés, et jetant leurs armes, se cramponnent avec les mains aux rochers contre lesquels ils s'appuient, Manlius les égorge. Bientôt, les Romains réunis accablent l'ennemi de traits et de pierres qui écrasent et précipitent jusqu'en bas le détachement tout entier. », *Histoire Romaine, Livre V : La prise de Véies et sac de Rome par les Gaulois (403 à 390 av. J.C.)*, traduit par Désiré Nisard, 1864.

[65] *CG*, p. 44 ; trad. p. 59 : « Je pensais à la morosité sinistre d'un côté, à l'annonce des sinistres de l'autre. Deux attitudes à ne pas confondre. On commet une grave erreur quand on les confond. L'annonce est un avertissement, elle a un but préventif, positif. La morosité ne sert à rien. Il faut des avertissements qui optent pour la vie. Les oies du Capitole n'étaient pas sinistres, alors que Cassandre était lugubre. C'est pour ça que les oies ont réussi et que Cassandre a échoué. »

> deux fois elle le frappa au cou, de toute sa force, et détacha sa tête. Elle fit ensuite rouler le corps loin du lit et enleva la draperie des colonnes. Peu après elle sortit et donna la tête d'Holopherne à sa servante, qui la mit dans la besace à vivres, et toutes deux sortirent du camp comme elles avaient coutume de le faire pour aller prier. Une fois le camp traversé elles contournèrent le ravin, gravirent la pente de Béthulie et parvinrent aux portes[66].

Judith est une femme déterminée qui parvient à sauver son peuple en tuant l'ennemi. La même détermination qualifie l'héroïne de *The Age of Longing,* animée des mêmes intentions que le personnage biblique : sauver ses semblables.

Heydie fait la rencontre de Fédia Nikitine, agent des services secrets russes envoyé en France afin de « préparer l'épuration à venir », à l'aube d'une troisième Guerre Mondiale. Heydie ignore sa véritable identité. Lorsqu'elle la découvre, elle rompt avec lui et tente de prévenir les autorités françaises, en vain. Elle décide donc, poussée par la rage d'avoir été trompée et par la volonté d'alerter quant au danger de la menace du stalinisme, de le tuer. Comme Judith, Heydie a le désir de sauver les siens. Elle élabore soigneusement un plan et pénètre dans l'immeuble de son amant sans encombre. Le revolver de Heydie se substitue au couteau de Judith. Mais contrairement au personnage biblique, la jeune femme, prisonnière du plan trivial, hésite avant de passer à l'acte. Il faut attendre que Fédia lui manque de respect en lui attribuant une multitude d'aventures avec des hommes pour que Heydie sorte son arme et le menace. Si, dans l'épisode biblique, la décapitation d'Holopherne se déroule rapidement sans que ce dernier ne se rende compte de rien, dans *The Age of Longing*, les deux amants ont le temps de débattre des circonstances. Fédia, sûr de lui et connaissant le point faible de son interlocutrice, provoque Heydie en lui disant : « *To kill, one must believe in something. If you were pregnant, you could perhaps have killed me. But for politics, for ideological reasons you cannot do it, because there is nothnig in the name of which you could to it. To kill, one must have a clean conscience. That is why I can kill, and you can't* »[67]. Fédia sait à quel point la soif de croire ronge Heydie. Cependant, il juge mal son adversaire qui finit par appuyer sur la détente. Le jeune homme ne sera pourtant

[66] *Le Livre de Judith*, 13.6-10.
[67] *AL*, p. 418 ; trad. p. 475 : « Pour tuer, il faut croire en quelque chose. Si vous aviez été enceinte, peut-être auriez-vous pu me tuer. Mais pour des raisons politiques, idéologiques, vous ne pouvez pas le faire, parce qu'il n'y a rien au nom de quoi vous pourriez le faire. Pour tuer, il faut avoir la conscience pure…C'est pour cela que, moi, je peux tuer et pas vous. »

que blessé, l'affaire étouffée et Heydie devra rentrer en Amérique. Heydie semble être la réincarnation de la belle Judith, désireuse de sauver son peuple des griffes du bourreau. Néanmoins et contrairement au mythe, le bien ne parvient pas à avoir raison du mal, la menace n'est pas écartée et le bonheur éphémère de Heydie, ressenti après son acte, s'évapore et laisse place à un grand désespoir. Heydie retourne donc à sa terre natale. Le retour et la fidélité à la terre natale est un thème que l'on retrouve ainsi chez Koestler − qui lui-même passa sa vie à la recherche d'une patrie − notamment dans *Arrival and Departure*. En effet, Peter décide de rester fidèle à ses racines hongroises et, à la fin du roman, rejoint le mouvement de Résistance au sein de sa patrie.

2.1.1.7 Ulysse ou le thème du retour

Ce thème du retour n'est pas sans évoquer le mythe d'Ulysse[68] auquel Camus fait également référence. Dans une première version de *L'Homme révolté*, Camus écrit :

> Le goût de la terre, les souvenirs de la chère Ithaque emplissent 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 apparaitra 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. A cette heure où nait enfin un homme, il faut laisser l'époque et 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[69].

Ulysse, roi d'Ithaque, est connu pour sa *métis* « intelligence rusée ». Dans l'*Odyssée,* Homère chante son périple au retour de Troie. Si Ulysse intéresse Camus

[68] A son retour chez lui, à Ithaque, après un long périple, Ulysse, pour prouver son identité et sauver sa femme des prétendants, doit tendre son arc (seul Ulysse en est capable) : « Tous l'observèrent [Ulysse] fixement tandis qu'il prenait l'arc et l'examinait. Puis, avec une aisance facile, comme un musicien fixe une corde à sa lyre, il plia l'arc et le courba. Il mit une flèche sur la corde tendue et tira, et sans bouger de son siège, il la fit traverser les douze cercles. », Edith Hamilton, « Les aventures d'Odysseus » *in* : *La mythologie : Ses dieux, ses héros, ses légendes, op. cit*., p. 280.
[69] « Appendices de *L'Homme révolté* » *in* : *OC III,* p. 1259.

c'est parce qu'il reste fidèle à la terre et aux hommes, « Ulysse peut choisir chez Calypso entre l'immortalité et la terre de la patrie. Il choisit la terre et la mort avec elle »[70]. Le personnage homérique a toutes les qualités du révolté que Camus ne cesse de prôner au fil des pages de *L'Homme révolté*. L'exergue d'Hölderlin place d'ailleurs d'emblée l'essai sous le signe de cet attachement profond à la terre :

> Et ouvertement je vouai mon cœur à la terre grave et souffrante, et souvent, dans la nuit sacrée, je lui promis de l'aimer fidèlement jusqu'à la mort, sans peur, avec son lourd fardeau de fatalité, et de ne mépriser aucune de ses énigmes. Ainsi, je me liai à elle d'un lien mortel[71].

Le thème du retour est également très présent dans *Le Premier Homme*. Ce roman est considéré comme un roman du retour : retour à l'enfance, retour aux racines, retour aux origines dans la perspective de la recherche du père dont l'absence est douloureuse. La recherche du père est un échec. Un échec que Maurice Weyembergh assimile à « l'histoire de la colonisation de l'Algérie et [de] sa tragédie »[72] Il n'est pas de « premier homme » dont Jacques/Camus pourrait suivre les traces. « A 35 ans le fils va voir sur la tombe de son père et s'aperçoit que celui-ci est mort à 30 ans »[73]. Camus ajoute : « En réalité chacun de nous, y compris moi, est d'une certaine façon le premier homme, l'Adam de sa propre histoire. »[74] Chaque homme est tenu de tracer seul son chemin, d'apprendre de ses expériences et d'affronter son destin avec lucidité.

2.1.1.8 Déterminisme et libre arbitre

Pour Koestler, les mythes expriment « la contradiction entre l'omnipotence divine et les efforts de l'homme »[75]. Aussi, écrit-il : « *Eve eats the fruit of knowledge of good and evil against the will of the Lord ; Prometheus steals the fire*

[70] « L'Exil d'Hélène », *L'Eté in : OC III*, p. 600.
[71] *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 61.
[72] Maurice Weyembergh, *Albert Camus ou la mémoire des origines*, *op. cit*., p. 12.
[73] « Cahier VII » *in* : *OC IV*, p. 1117.
[74] Cité par Antoine de Gaudemart, *Libération*, 14 avril 1994.
[75] *YC*, trad. p. 338.

from the gods ; Jacob fights the angel ; the tower of Babel is built and destroyed. »[76] Il illustre le conflit entre le libre arbitre et le déterminisme en ayant recours aux mythes anciens. *« Destiny versus freedom […] is an eternal duality in man's mental structure* »[77]. Koestler définit le déterminisme comme un « besoin d'être protégé par un ordre universel »[78] et le libre arbitre comme un ensemble « d'élans vers l'action »[79]. Pour l'écrivain hongrois, le déterminisme ou la croyance primitive en un dieu tout-puissant l'emporte sur la volonté et la possibilité d'action.

> *Thus each Promethean attempt ends in defeat, punishment or humiliation ; the Augean stableis never cleaned, the Danaïd's vessel never filled, Sisyphus' labours are eternally in vain : the desire for protection is stronger than the self-confidence of making the right choice*[80].

Il suffirait, selon Koestler, que la race humaine fût biologiquement moins vulnérable pour que « *…each battle would end with Promethean victory over the gods and the race would grow up free, self confident, without priest, leaders and kings* »[81]. Koestler poursuit en prenant l'exemple d'Œdipe qui tout en l'ignorant accomplit son destin. « *The fates know that of his free choice he would never slay his father and marry his mother, so they trick him into itunder false pretences. His "freedom" is contained in their calculus and hence not worth much* »[82]. Camus, en revanche, loue la clairvoyance d'Œdipe qui, en dépit du tragique de la situation, juge que tout est bien. « Œdipe sait qu'il n'est pas innocent. Il est coupable malgré lui, il fait aussi partie du destin. Il se plaint, mais ne prononce pas les paroles

[76] *YC*, p. 230 ; trad. p. 338 : « Eve mange le fruit de la connaissance du bien et du mal contre la volonté du Seigneur ; Prométhée dérobe le feu aux dieux, Jacob combat avec l'ange, la Tour de Babel est construite et détruite. »
[77] *YC*, p. 228 ; trad. p. 335 : « Destinée contre Liberté […] est une dualité éternelle de structure dans l'esprit humain. »
[78] *YC*, trad. p. 336.
[79] *YC*, trad. p. 337.
[80] *YC*, p. 230 ; trad. p. 338-339 : « Ainsi chaque tentative de Prométhée se termine-t-elle par la défaite, par le châtiment, ou par l'humiliation ; les écuries d'Augias ne sont jamais nettoyées, le tonneau des Danaïdes n'est jamais rempli, la peine de Sisyphe est éternellement vaine ; l'homme a plus besoin de protection qu'il n'a de confiance dans la justesse de son choix. »
[81] *YC*, p. 230 ; trad. p. 339 : « …toutes les batailles se termineraient par le triomphe de Prométhée sur les dieux et la race des hommes grandirait libre et sûre d'elle-même, sans prêtres ni chefs ni rois. »
[82] *YC* p. 231 ; trad. p. 339 : « Les Destinées savent que, libre de ses actes, il n'aurait jamais tué son père ni épousé sa mère, aussi le font-elles tomber dans le piège de fausses apparences. Sa "liberté" est incluse dans leurs calculs et n'a donc guère de valeurs. »

irréparables »[83]. Il célèbre ainsi la culture et la civilisation grecques auxquelles il tient tant. « La réflexion grecque, cette pensée aux deux visages, laisse presque toujours courir en contre-chant, derrière ses mélodies les plus désespérées, la parole éternelle d'Œdipe qui, aveugle et misérable, reconnaîtra que tout est bien »[84].

La pensée de Camus rejoint parfois celle de Koestler aussi bien sur le plan esthétique que sur le plan thématique. « Ainsi tous les mythes de Camus se raccordent-ils dans sa quête de la justice […] Les mythes ont, en effet, le langage poétique de la morale et de la politique »[85]. Les mythes auxquels les deux auteurs font référence, loin d'être des fioritures de style, traduisent leur intérêt profond pour la condition des hommes, pour leur souffrance, leur solitude, leur goût de la justice, leur passion de vivre et leur quête du bonheur.

[83] *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 84.
[84] *Ibid.*
[85] Jacques Chabot, *Albert Camus. « La Pensée de midi »*, *op. cit*., p. 129.

2.1.2. L'univers symbolique de Camus et de Koestler

« Le symbole donne à penser. »[86]

Le symbole est, à l'origine, « un objet coupé en deux, dont deux hôtes conservaient chacun une moitié qu'ils transmettaient à leurs enfants, ces deux parties rapprochées […] servaient à faire reconnaître les porteurs et à prouver les relations d'hospitalité contractées antérieurement »[87]. Il est, selon Paul Ricœur, *«* toute structure de signification où un sens direct, primaire, littéral désigne par surcroît un autre sens indirect, secondaire, figuré, qui ne peut être appréhendé qu'à travers le premier »[88]. Les œuvres de Camus et de Koestler foisonnent en symboles. *«* Loin de caractériser la raison abstraite, le symbole est propre à la manière intuitive et sensitive d'appréhender les choses »[89]. Notre volonté sera de sonder les mystères de l'écriture de Camus[90] et de Koestler. Loin d'être exhaustive, l'étude qui suit s'efforcera d'analyser quelques images symboliques afin de mettre en lumière les correspondances et les divergences esthétiques des deux auteurs. Il nous sera également donné, d'une part, de nous intéresser à la portée significative de ces symboles car « interpréter un symbole, c'est évidemment se demander de quoi il est symbole »[91], et, d'autre part, d'expliquer certains moments clés des œuvres en déchiffrant les différents symboles qu'ils mettent en scène, toujours par rapport à cet intérêt voué à l'homme et à sa condition.

---

[86] Paul Ricœur ; « Cette sentence qui m'enchante dit deux choses : le symbole donne ; mais ce qu'il donne, c'est à penser, de quoi penser. », « Le symbole donne à penser » in *Esprit*, 27/7-8, 1959.
[87] *Dictionnaire grec-français* d'A. Bailly, Paris, Hachette, 1963, p. 1821.
[88] Paul Ricœur, *Le Conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969, p. 16.
[89] Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977, p. 236.
[90] Camus avait souhaité que l'on s'intéresse à la « part obscure » de son œuvre. « Que croyez-vous que les critiques français aient négligé dans votre œuvre ? » lançait-on à Camus en 1959. « La part obscure, ce qu'il y a d'aveugle et d'instinctif en moi, répondait-il. La critique française s'intéresse d'abord aux idées. », Cité par Olivier Todd *in* : *Albert Camus. Une Vie*, *op. cit*., p. 15.
[91] Dominique Jameux, « Symbole », *Encyclopoedia Universalis* [en ligne], URL / http ://www.universalis.fr/encyclopedie/symbole/ (Dernière consultation le 12 janvier 2016).

2.1.2.1 La lune

L'astre lunaire illustre la quête d'absolu de Caligula. A plusieurs reprises, il exprime son désir de posséder la lune comme un appel à l'impossible. La lune est un symbole romantique disant le désir de l'inaccessible. Selon le *Dictionnaire des symboles*, elle

> est aussi le *premier mort.* Pendant trois nuits, chaque mois lunaire, elle est comme morte, elle a disparu… Puis elle reparaît et grandit en éclat. De même, les morts sont censés acquérir une nouvelle modalité d'existence. La lune est pour l'homme le symbole de ce passage de la vie à la mort et de la mort à la vie[92].

Caligula est obsédé par la lune comme il est obsédé par l'idée de la mort qui rend les hommes malheureux. « 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 et ils seront heureux »[93]. L' « impossible sur terre » serait le signe de la grâce descendue des cieux sur la terre − sur laquelle il ne faut cependant pas compter. Caligula se lasse de courir après la lune et prend « le visage bête et incompréhensible des dieux »[94] pour accomplir lui-même son destin. Posséder la lune lui permettrait de dépasser cette condition mortelle. De plus, « [c]e que la Lune révèle à l'homme […] ce n'est pas seulement que la Mort est indissolublement liée à la Vie, mais aussi, et surtout, que la Mort n'est pas définitive, qu'elle est toujours suivie d'une nouvelle naissance »[95]. La lune symbolise également « le principe féminin »[96]. D'ailleurs, dans la version de 1941 de *Caligula*, la lune est explicitement associée à Drusilla. « Si j'avais eu la lune, ou Drusilla »[97], dit l'empereur. Ce dernier évoque l'astre comme s'il s'agissait d'une femme : « Depuis le temps que je la regardais et que je la caressais

[92] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, *op. cit*., p. 590.
[93] *Caligula in* : *OC I*, p. 339.
[94] *Ibid*., p. 363.
[95] Mircea Eliade, *Le Sacré et le Profane*, traduit de l'allemand de *Das Heilige und das Profane*, Paris, Gallimard, 1965.
[96] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, *op. cit*., p. 590.
[97] Cité par Sophie Bastien *in* : *Caligula Et Camus: Interférences Transhistoriques, Volume 64*, Rodopi, 2006, note 116, p. 129.

sur les colonnes du jardin »[98] ; « Elle est arrivée alors dans la chaleur, douce, légère et nue. Elle a franchi le seuil de la chambre et avec sa lenteur sûre, est arrivée jusqu'à mon lit, s'y est coulée et m'a inondé de ses sourires et de son éclat »[99]. A l'instar d'Albert Mingelgrün, il nous est possible d'évoquer une « inspiration féminisatrice [une] tension fortement sexuée »[100]. Caligula est épris de la lune comme un amoureux est épris du corps de sa bien-aimée. « Posséder la lune, "Maîtresse des maîtresses", revient à posséder la Nature entière, à se fondre en elle : acte d'amour typiquement dionysiaque, qui explicite le fond de la quête de la lune »[101]. Cette érotisation de la lune rappelle l'union de Dionysos avec Ariane[102] : l'union de la folie et de la lune. Or la démence de Caligula n'est qu'illusoire, elle témoigne, paradoxalement, de toute la lucidité dont fait preuve le personnage. Sa « folie » semble organisée et il est décidé à pousser sa logique jusqu'au bout.

Le symbolisme lunaire renvoie, selon Isabelle Cielens, à un exil métaphysique et explique le « comportement insensé mais logique de Caligula »[103], d'où, peut-être, son besoin de remplacer les divinités.

2.1.2.2 Le miroir

Dans cette pièce et à côté du symbole de la lune, siège l'image du miroir,

> bien plus qu'un simple accessoire du décor, [c']est un actant, c'est-à-dire qu'il est partie prenante dans le déroulement de la pièce, passant peu à peu du rôle et du rang d'interlocuteur et de protagoniste de Caligula, à celui de support et de réceptacle même de son être[104].

[98] *Caligula in : OC I*, p. 364.
[99] *Ibid.,* p. 365.
[100] Albert Mingelgrün, « Caligula ou comment s'écrit la maladie de la lune », *L'Information Littéraire*, Vol. 43, n° 4, 1991, p. 16.
[101] Anne-Marie Amiot citée par Géraldine F. Montgomery in *Noces pour femme seule: le féminin et le sacré dans l'œuvre d'Albert Camus*, New-York, Rodopi, 2004, p. 220.
[102] « Ariane était à l'origine une divinité lunaire. Les épisodes qui suivent la rencontre d'Ariane et de Dionysos parachèvent sa dimension mystique : enlèvement, hiérogamie, triomphe et déification de l'héroïne, qui siège désormais dans le ciel aux côtés de son époux », Nathalie Mahé, *Le mythe de Bacchus*, Paris, Fayard, 1992, p. 25.
[103] Isabelle Cielens, *Trois fonctions de l'exil dans les œuvres de fiction d'Albert Camus : initiation, révolte, conflit d'identité*, *op. cit*., p. 68.
[104] Albert Mingelgrün, « Caligula ou comment s'écrit la maladie de la lune », *op. cit*., p. 15.

Le symbole du miroir peut traduire, d'une part, le désir d'une introspection ou d'une autocritique, et, d'autre part, évoque le narcissisme. Caligula fait petit à petit le vide autour de lui. Il ne lui reste plus que son reflet dans le miroir auquel il s'adresse directement : « […] c'est toi que je rencontre, toujours toi en face de moi, et je suis pour toi plein de haine »[105]. Un dédoublement de la personnalité s'opère alors. Caligula fait de son reflet son interlocuteur et le prend à témoin : « Tu le vois bien »[106].

« Que reflète le miroir ? La vérité, la sincérité, le contenu du cœur et de la conscience »[107]. Aussi, Caligula ouvre son cœur à ce miroir et se laisse submerger par l'émotion. En témoignent des expressions telles que : « se pressant contre le miroir »[108], « S'agenouillant et pleurant »[109], « il tend les mains vers le miroir en pleurant »[110]. Dans les *Carnets* de Camus, on peut lire : « L'absurde, c'est l'homme tragique devant un miroir (Caligula). Il n'est donc pas seul. Il y a le germe d'une satisfaction ou d'une complaisance. Maintenant, il faut supprimer le miroir »[111]. Supprimer le miroir signifie le dépassement de l'absurde. Mais le dépassement de l'absurde ne peut se passer de la solidarité des hommes. Caligula, lui, brise le miroir et anéantit son image pour mourir seul sans autre référence que lui-même. Le miroir comme outil de contemplation rappelle également l'attachement du despote à son apparence physique. Dans *L'Homme révolté*, il est question de l'interaction dandy/miroir. Le miroir est ici la représentation symbolique du public et l'expression de l'égotisme du personnage romantique. La provocation du dandy transparait à travers les moyens esthétiques et singuliers dont il use en vue de créer sa propre unité. S'obstinant dans la négation, il n'est crédible qu'en tant que personnage exposé aux yeux d'un public. Celui-ci faisant office de miroir dans lequel l'image du dandy se reflète, « les autres sont le miroir »[112]. « Vivre et mourir

[105] *Caligula in : OC I*, p. 388.
[106] *Ibid*., p. 387.
[107] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, *op. cit*., p. 637.
[108] *Caligula in* : *OC I*, p. 387.
[109] *Ibid*., p. 388.
[110] *Ibid.*
[111] « Cahier IV » *in* : *OC II*, p. 995.
[112] *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 105.

devant un miroir », selon l'expression de Charles Baudelaire. La révolte (romantique) relève du paraître.

Dans l'œuvre de Koestler, cet objet s'apparente, d'une part, à une érotisation du corps, et, d'autre part, à une analyse introspective, une remise en question. Nue, face au miroir, Heydie se regarde, trouvant sa nudité « imparfaite »[113]. « *The main trouble of course were her legs —heavy and rather shapeless. They seemed to contadict the slim shoulders and slender waistline* »[114]. Comme Caligula, elle s'adresse à son reflet. Elle se plaint de ne pas parvenir à affirmer sa personnalité et de systématiquement jouer le rôle que les autres lui imposent. Sa cage de verre qui émerge dans le réseau des symboles-clés dans *The Age of Longing,* l'empêche certainement de s'extravertir et de s'épanouir pleinement.

2.1.2.3 La cage de verre

La cage est le symbole de l'emprisonnement alors que le verre est signe de fragilité et de transparence. L'alliance de ces deux éléments semble être, dans l'œuvre koestlérienne, le symbole d'une incapacité à dévoiler et à exprimer ses sentiments. « *In his thoughts, the Colonel called Hydie sentimentally hisdark nymph, while Hydie thought of her father as the "perplexed Liberal" ; but such was their mutual shyness that even the idea of pronouncing these words made each of them blush in their separate glass cages* »[115]. Heydie voudrait se libérer de cette cage et briser toutes les autres cages :

> *Here was another man living in his own portable glass cage. Most people she knew did. Each one inside a kind of invisible telephone box. They did mot talk to you directly but through a wire. Their voices came through distorted and mostly they talked to the wrong number, even when they lay in bed with you.*

[113] *AL* trad. p. 52.
[114] *AL*, p. 46 ; trad. p. 52 : « Ses jambes étaient trop lourdes, elles semblaient contredire les minces épaules, la taille fine. »
[115] *AL*, p. 43 ; trad. p. 48 : « Dans ses pensées, le colonel appelait sentimentalement Heydie sa nymphe brune, tandis que Heydie avait surnommé son père le bon libéral navré ; mais leur timidité mutuelle était telle que la seule idée de prononcer ses mots les faisait chacun rougir dans sa cage de verre. »

> *And yet her craving to smash the glass between the cages had come back again*[116].

Cette référence à la cage de verre n'est pas sans évoquer la timidité maladive de l'auteur. « Chez lui le produit le plus pénible de l'immaturité affective fut la timidité »[117]. La cage de verre est évoquée au sein d'*Arrival end Departure*. Elle rend compte de la solitude de Peter qu'il ne brise que très rarement pour communiquer avec ceux qui l'entourent[118].

Cependant, il arrive que cette cage de verre fonde. En contemplant la statue du Crucifié et à la vue de « la pure souffrance physique »[119], Heydie, est envahie par la pitié. « *The glass cage around her seemed to melt away in the scorching heat of that pity* »[120]. Une seconde fois, c'est dans les bras de Fédia qu'elle parvient à « vaincre l'invisible barrière »[121]. Ce « miracle » s'explique par l'admiration qu'elle voue au jeune homme − du moins au début de leur idylle. Cette fascination vient du fait que contrairement à Heydie, Fédia a véritablement foi en quelque chose − en l'occurrence le Parti − et ne vit pas enfermé dans une cage de verre.

> *[...] whatever he said had the simplicity of absolute conviction —therein resided his superiority over her. He had faith, she thought with hungry envy, something to believe in. That was what made him so fascinating and unlike all the people she usually met [...] At last somebody who did not live in a glass cage*[122].

---

[116] *AL*, p. 30-31 ; trad. p. 34 : « Encore un individu vivant dans une cage de verre ambulante. C'était le cas de la plupart des gens qu'elle connaissait. Chacun dans une espèce de cabine téléphonique invisible. Ils ne vous parlaient pas directement mais par l'entremise d'un fil. Leur voix en sortait déformée et, la plupart du temps, ils avaient appelé un faux numéro, même quand ils se trouvaient dans le même lit que vous. Mais son désir de briser la vitre entre les cages la reprenait. »

[117] Pierre Debray-Ritzen, *Arthur Koestler. Un Croisé sans Croix*, *op. cit*., p. 19.

[118] « *[...] a young governess sat down at the other end, [...] he made an ffort to talk to her, to break out of the glass cage of his loneliness* », *AD*, p. 151-152 ; « […] une jeune gouvernante vint s'asseoir à l'autre bout, […] il fit un effort pour lui parler, pour briser la cage de verre. », *AD* trad. p. 192.

[119] *AL* trad. p. 70.

[120] *AL*, p. 61 ; trad. p. 70 : « La cage de verre qui l'entourait parut fondre sous la chaleur brûlante de cette pitié. »

[121] *AL* trad. p. 304.

[122] *AL*, p. 56 ; trad. p. 63 : « […] ce qu'il disait avait la simplicité d'une conviction absolue —c'est là que résidait sa supériorité sur elle. Il avait une foi, se dit-elle avec envie, quelque chose en quoi croire. C'est cela qui le rendait si attachant et différent de tous les gens qu'elle avait l'habitude de rencontrer […] Quelqu'un enfin qui ne vivait pas dans une cage de verre. »

Heydie, elle, n'échappe pas au fléau du XX^e^ siècle, « époque de la grande soif »[123] : la soif de croire. Mais, dès l'instant où la jeune femme prend la décision d'abattre son amant, « *[the] glass cage whose transparency had only enhanced her feeling of loneeliness* »[124] se mue en miroirs. Elle se retrouve seule en face de son reflet, livrée à elle-même. Tous les autres ne forment plus qu'un « chœur anonyme sur la scène d'une tragédie grecque »[125].

Le miroir a une portée métaphysique et est en étroite relation avec les astres lunaire et solaire. « L'intelligence céleste reflétée par le miroir s'identifie symboliquement au soleil : c'est pourquoi le miroir est souvent un symbole solaire. Mais il est aussi un symbole lunaire, en ce sens que la lune, comme un miroir, reflète la lumière du soleil »[126].

2.1.2.4 Le soleil

Le soleil est détenteur d'une certaine vérité, « ses rayons figurent les influences célestes − ou spirituelles − reçues par la terre »[127]. « Chaque artiste, sans doute, est à la recherche de sa vérité. S'il est grand, chaque œuvre l'en rapproche ou, du moins, gravite encore plus près de ce centre, soleil enfoui, où tout doit venir brûler un jour »[128]. L'astre solaire occupe ainsi une place considérable dans l'œuvre camusienne et renvoie souvent à « l'émotion intensément ressentie devant la beauté du monde, particulièrement lumineuse sur la terre méditerranéenne originelle »[129] . Martine Mathieu-Job souligne que :

> Le soleil est étroitement lié à l'enfance et à la jeunesse (Alger est pour lui "la ville des étés"), à leurs moments privilégiés, vécus dans la plénitude d'un accord immédiat à la nature méditerranéenne. Ce sont bonheurs inaliénables, revivifiés au fil du temps par des instants de grâce qui offrent l'émotion de

[123] *AL* trad. p. 427.
[124] *AL*, p. 378 ; trad. p. 430 : « [la] cage de verre dont la transparence ne faisait qu'accroître sa solitude »
[125] *AL* trad. p. 430-431.
[126] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, *op. cit*., p. 636.
[127] *Ibid.*, p. 891.
[128] « L'Enigme », *L'Eté in* : *OC III*, p. 607.
[129] Martine Mathieu-Job, « L'Enigme » *in : Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 252.

> retrouver le même soleil, le même accord fusionnel au retour sur la terre natale ou quelquefois sur d'autres rives, au plus près d'autres mers[130].

On trouve la confirmation de cette dernière remarque au fil des pages de l'œuvre de Camus qui est, pour reprendre l'expression de Georges Hourdin, « un homme de la rue, de la mer et du soleil »[131]. Source de chaleur et de luminosité, l'astre du jour est la « figure métonymique de la problématique de la mesure »[132].

> Symbole de créativité, présidant à l'élaboration de la "pensée de midi" où Camus cherche son idéal, le soleil est placé par lui au "centre" de son œuvre. Symbolisant la force de vie qui a permis à l'auteur d'échapper aux terribles forces castratrices, le rendant capable de créer à force d'obstination dans l'effort, il devient ce "soleil invincible" que l'écrivain dit rayonner au centre de son œuvre[133].

Néanmoins, cet astre demeure une figure ambivalente. « Le symbolisme du soleil est aussi multiple que la réalité solaire est riche de contradictions. »[134] Ainsi, dans certains récits camusiens, le soleil est porteur d'une « puissance maléfique »[135]. « [Le soleil] est aussi le *destructeur*, le principe de la sécheresse – à laquelle s'oppose la pluie fécondante »[136] . Dans *La Peste*, Camus écrit : « […] le soleil incendie les maisons trop sèches et couvre les murs d'une cendre grise ; on ne peut plus vivre alors que dans l'ombre des volets clos »[137] ou encore : « Le soleil poursuivait nos concitoyens dans tous les coins de rue et, s'ils s'arrêtaient, il les frappait alors »[138]. Le soleil se confond parfois avec la maladie si bien qu'on ne sait plus vraiment de quoi il faut se protéger exactement[139]. D'ailleurs, dans un extrait, le soleil se trouve directement associé à la peste : « Le soleil de la peste éteignait

---

[130] Martine Mathieu-Job, « L'Eté » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 286.
[131] Geeorges Hourdin, *Camus Le Juste*, *op. cit*., p 33.
[132] Karl W. Modler, *Soleil et Mesure dans l'œuvre d'Albert Camus*, *op. cit*., p. 105.
[133] Jean Gassin, *L'Univers symbolique d'Albert Camus, essai d'interprétation psychanalytique, op. cit*., p. 22.
[134] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, *op. cit*., p. 891.
[135] Anne Prouteau, « Soleil » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 847.
[136] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, *op. cit*., p. 891.
[137] *La Peste in* : *OC II*, p. 35.
[138] *Ibid.*, p. 110.
[139] « […] toutes les portes étaient fermées et les persiennes closes, sans qu'on pût savoir si c'était de la peste ou du soleil qu'on entendait ainsi se protéger. », *Ibid.,* p. 110.

toutes les couleurs et faisait fuir toute joie »[140]. L'apogée du fléau correspond également avec la chaleur insoutenable de la période estivale. Camus emprunte au corpus romantique l'image du soleil noir. « Le soleil noir préfigure, suivant les traditions, le déchaînement des forces destructrices dans l'univers, une société ou un individu. Il est l'annonce de la catastrophe, de la souffrance et de la mort, l'image inversée du soleil à son zénith »[141]. L'écrivain atteste : « Nous savons bien, n'est-ce-pas, nous autres hommes du Sud, que le soleil a sa face noire ? »[142]. Cependant, ce

> symbolisme du soleil noir ne semble pas avoir de valeur autonome. Lorsque Camus parle de la face noire du soleil, c'est pour l'opposer à sa face lumineuse […] Ainsi, l' « éblouissement obscur » du soleil, ne fait-il que traduire […] la conflictualité que doit sauvegarder la "pensée solaire"[143].

Gassin remarque que le soleil noir n'a de valeur que par rapport au soleil de la mesure de la « pensée de midi » ou encore par opposition au soleil lumineux, dionysiaque qui est au cœur des *Noces*. Le terme « conflictualité » est sémantiquement très révélateur. Il renvoie à cette tension, mélange de deux entités antithétiques, qui est à l'origine de cette exigence de modération. Et seule la révolte peut porter au jour l'esprit de mesure et la conscience des limites. « 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 »[144].

L'image du soleil noir est reprise par Koestler au sein des *Call-Girls*. « *The sun has turned black* »[145], peut-on lire alors que le Christ s'apprête à succomber au sort qui lui est réservé. Le soleil est parfois « *a sword of flame* »[146] et accroît la souffrance des hommes. Dans *Arrival and Departure*, Koestler fait référence à « l'impitoyable lumière du soleil »[147] qui intensifie la condition misérable de Peter. « *He tried to think of some plan of action but was unable to concentrate his*

---

[140] *La Peste in* : *OC II*, p. 111.
[141] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, *op. cit*., p. 895.
[142]Albert Camus, « Rencontre avec Albert Camus [*Les Nouvelles littéraires*, mai 1951] », « Textes complémentaires à Noces » *in* : *Essais d'Albert Camus,* (textes établis et annotés par Roger Quilliot et Louis Faucon), Paris, Gallimard, Pléiade, 1965, p. 1343.
[143] Jean Gassin, *L'univers Symbolique de Camus*, *op. cit*., p. 31.
[144] *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 313.
[145] *CG*, p. 15 ; trad. p. 17 : « Le soleil est tout noir… »
[146] *CG*, p. 11 ; trad. p. 13 : « …une épée de feu ».
[147] *AD* trad. p. 169.

thoughts ; the sky was like a furnace and the sun its open door, through which the flames blew thair singeing breath »[148]. Les termes « *furnace* » et « *flames* », en évoquant l'Enfer, disent la puissance malfaisante de l'astre solaire.

2.1.2.5 L'eau

L'eau est un élément important dans l'œuvre de Camus[149] et dans *Arrival and Departure* de Koestler. Elle symbolise le renouveau et fait office de symbole spirituel. Aussi, certaines immersions dans l'eau peuvent être considérées comme des baptêmes purificateurs. Le bain de mer de Tarrou er Rieux[150] est une scène capitale dans *La Peste*. La mer célèbre, d'une part, la communion du corps et de la nature, et, d'autre part, scelle l'amitié des deux hommes. Rieux et Tarrou sont comme projetés hors du temps historique et libérés des contraintes imposées par le fléau.

Le thème de la régénération apparaît dans *Arrival and Departure* dès les premières lignes de l'œuvre. En effet, le roman s'ouvre sur le saut de Peter dans l'eau sombre « *the dark surface of the water* »[151] et silencieuse. Les quatre occurrences du terme « *quiet* »[152]et celle de l'expression « *soundless* »[153] rendent compte du calme environnant. Seul le ressac se fait entendre. « *The only sound was the sighing of the surf as it gently swept over the no-man's-land between the dry sand and the sea* »[154]. La position du héros lors de ce saut est révélatrice, « *with kness pulled up tohis belly* »[155] et rappelle la position fœtale. Le premier contact avec l'eau est douloureux : « *the hard water-surface hit him, fist on the soles of his feet and then, more painfully, between his straddled thighs* »[156]. En effet, ce passage

[148] *AD*, p. 29 ; trad. p. 33 : « …il essaya de réfléchir à un plan d'action, mais il était incapable de penser avec attention ; le ciel ressemblait à une fournaise dont le soleil eût été la porte ouverte par laquelle les flammes soufflaient leur haleine brûlante. »
[149] Le symbolisme de l'eau dans l'œuvre de Camus sera amplement traité dans le troisième volet.
[150] Lequel sera analysé dans la section intitulée « L'instant parfait ».
[151] *AD*, p. 9 ; trad. p. 9 : « la surface sombre de l'eau ».
[152] *AD*, p. 10 ; trad. p. 9-10 : « silencieux », « silencieuse » et « silencieusement ».
[153] *AD*, p. 10 ; trad. p. 10 : « sans bruit ».
[154] *AD*, p. 11 ; trad. p. 11 : « Le seul son était le soupir du ressac balayant doucement le *no man's land* entre le sable et la mer. ».
[155] *AD*, p. 9 ; trad. p. 9 : « les genoux remontés contre son ventre ».
[156] *AD*, p. 9 ; trad. p. 9 : « la surface dure de l'eau le frappa, d'abord à la plante des pieds, puis, plus douloureusement, entre ses cuisses en grenouille ».

nous rappelle que « l'eau comme tous les symboles, peut être envisagée sur deux plans rigoureusement opposés […] L'eau est source de vie et source de mort, créatrice et destructrice »[157]. On remarque également que cette immersion dans l'eau est évoquée à travers les sens, notamment l'ouïe et le goût comme en témoigne l'expression suivante : « […] *he heard the dark water rushing past his ears, swallowed its bitter foam mixed with blood from his lip which the bundle had cut open* »[158].

Comme Tarrou et Rieux, Peter fait l'expérience de l'union cosmique. Cependant, Peter se trouve hors de l'eau lorsqu'il se trouve submergé d'émoi. « […] *his mind gave way to the hypnotic rhythm of the advancing and receding surf, the slow heart-beat of space* ; *he closed his eyes and, for the first time since the days of his childhood, wept* »[159]. L'espace personnifié (par l'attribution d'un cœur) témoigne de la vivacité du cosmos. Cette union provoque chez Peter une forte émotion. Aussi, lors d'un second bain dans cette même eau, il est envahi par cette même émotion.

> *He ran down the beach and waded, splashing through the shallow water. […] He turned on his back and floated, with hands folded behind his neck. The current slowly turned him round, feet towards the sun, so that he had to close his eyes ; but the shrill light made his lids glow in a transparent pink. He felt again the wave of emotion which last night had swept through him. It started near the diaphragm like a sob and rose towards his throat ; but this time he checked it. He turned over and made a somersault in the chilly water ; then he swam back*[160].

[157] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, *op. cit*., p. 376.

[158] *AD*, p. 9 ; trad. p. 9 : « […] il entendit l'eau sombre ruisseler à ses oreilles, avala l'écume amère mêlée au sang de sa lèvre déchirée par le ballot ».

[159] *AD*, p. 12 ; trad. p. 12 : « […] son esprit s'abandonna au rythme obsédant du ressac avançant et reculant, à la lente pulsation de l'espace ; il ferma les yeux et, pour la première fois depuis son enfance, il pleura. »

[160] *AD*, p. 13 ; trad. p. 13 : « Il courut vers la mer et se mit à patauger en faisant gicler l'eau peu profonde. […] Le courant le dériva doucement, amenant ses pieds vers le soleil, et il dut fermer les yeux ; mais l'éclatante lumière éclairait ses paupières d'une transparence rose. Il éprouva de nouveau la vague d'émotion qui l'avait envahi la nuit précédente. Cela commençait près du diaphragme comme un sanglot et montait vers la gorge ; mais, cette fois, il le ravala. Il se retourna, plongea dans l'eau fraîche puis nagea vers la rive. »

L'adjectif « *slowly* » rend compte de la douceur de l'eau qui berce. « L'eau nous porte. L'eau nous berce. L'eau nous endort. L'eau nous rend notre mère »[161]. Telle est l'image symbolique de l'eau « maternelle » véhiculée dans cet extrait. Le soleil est également bienfaisant, chaud et lumineux. L'adjectif « *chilly* » témoigne de l'aspect vivifiant de la mer. L'atmosphère ainsi créée est apaisante.

L'ultime saut de Peter à la fin du roman s'apparente au premier.

> *He fell, knees pulled up to his belly, turning over in somersault through the roaring slip-stream ; then, sinking into quieter air, his body straightened out into a diver's arch and the close spiral of his fall uncoiled itself, shot out into a meteoric path —a meteor unlit and soft, traversing the atmosphere*[162].

C'est dans la même position fœtale que Peter effectue son saut qui peut être assimilé à un « exploit guerrier »[163] puisqu'il symbolise, dans l'œuvre, l'entrée de Peter au sein de la Résistance en Hongrie. Par ailleurs, dans certaines traditions « les sauts font partie de certaines cérémonies liturgiques ; ils sont alors symbole d'ascension céleste »[164]. Cette ascension céleste, en dépit du mouvement de haut en bas qu'implique la chute, est évoquée à travers l'assimilation du héros à un météore traversant l'atmosphère. La terre qui l'attend est silencieuse « *the silent hearth* »[165] comme l'était la mer qui l'accueillit au début. Mais si l'eau témoignait de sa vivacité, la terre sur laquelle il va se poser est sans vie. « *No life stirred there, no house, no tree raised its silhouette over the starlit rocks. The mountains underneath were arid as craters on the moon* »[166]. A l'atmosphère rassurante de l'incipit se substitue cette vision chaotique. Mêmes les étoiles sont indifférentes, « *under the*

[161] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, *op. cit.,* p. 178.
[162] *AD*, p. 188 ; trad. p. 240 : « Il tomba, genoux au ventre, tourbillonnant à travers l'air brassé par l'hélice ; puis, tout en enfonçant dans des couches plus calmes, son corps pris la position arquée du plongeur et la spirale serrée de sa chute se déroula, devint la route d'un météore obscur et vulnérable traversant l'atmosphère. »
[163] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, *op. cit*., p. 850.
[164] *Ibid.*
[165] *AD*, p. 189 ; trad. p. 241 : « la terre silencieuse ».
[166] *AD*, p.189 ; trad. p. 241 : « Aucune vie n'y frémissait, aucune maison, aucun arbre ne dressaient leur silhouette sur les rocs éclairés par les étoiles. Les montagnes au-dessous de lui étaient arides comme les cratères de la lune.»

uncurious stars »[167]. Si Camus évoque « la tendre indifférence du monde »[168], le monde de Koestler paraît plus hostile que tendre.

C'est peut-être la raison pour laquelle Arthur Koestler est captivé voire obsédé par la quête spirituelle de l'absolu.

> Toute ma vie, j'ai souffert d'une espèce de coqueluche sentimentale. La recherche du secret de la flèche fut suivie par la poursuite du shaman, puis par la quête de l'utopie. Le désir d'embrasser la cause la plus parfaite fit de moi un Casanova des causes […] La forme de l'inflammation changeait, mais la maladie restait la même : un trouble de croissance que l'on pourrait appeler *absolutite*[169].

2.1.2.6 La flèche

En témoigne donc le symbolisme de la métaphore de la « flèche dans l'azur ».

> Cette idée d'infini, qui l'obsédait, lui était apparue vers l'âge de douze ans quand, contemplant un jour le ciel, il avait imaginé une flèche qui échapperait à l'attraction terrestre et poursuivrait une course sans fin à travers le cosmos. La « flèche dans l'azur », énigme suprême, métaphore aux accents pascaliens, qui lui faisait toucher du doigt l'extrême vulnérabilité des choses terrestres, l'extrême précarité des choses humaines, l'extrême relativité des choses matérielles[170].

La flèche serait le « symbole des échanges entre le ciel et la terre »[171] et serait également « un attribut de la puissance divine »[172]. Elle « réalise symboliquement un affranchissement des conditions terrestres »[173]. « En tant que figures du destin, les flèches ont été interrogées et ont symbolisé la réponse de Dieu aux questions de l'homme »[174]. Symbole mystique, « elle signifie la recherche de l'union divine »[175]. L'azur, quant à lui, symbolise l'idéal, la spiritualité, la

[167] *AD*, p. 189 ; trad. p. 241 : « sous les étoiles indifférentes ».
[168] *L'Etranger in* : *OC I*, p. 213.
[169] Arthur Koestler cité par Pierre Debray-Ritzen *in* : *Arthur Koestler. Un Croisé sans Croix*, op.cit., p. 53.
[170] Michel Laval, *L'Homme sans concessions. Arthur Koestler et son siècle*, *op. cit*., p. 19.
[171] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, *op. cit*., p. 445.
[172] *Ibid.*
[173] *Ibid.*
[174] *Ibid*., p. 446.
[175] *Ibid.*

perfection et l'infini. « La flèche dans l'azur » semble donc être le symbole de cette cause parfaite dont Koestler est en quête.

Camus associe la flèche à l'arc dans le passage clausulaire[176] de *L'Homme révolté*. Camus reprend l'image de l'arc qui n'est pas sans rappeler l'arc d'Héraclite, image reprise par Nietzsche et René Char[177]. Cette image évoque la mesure, à travers la tension[178] de la corde de « l'arc qui se tord ». « C'est de l'oppositions des pôles, qui constituent l'un pour l'autre la limite, que jaillit la mesure, étant entendu que chaque pôle doit son existence et le maintient de celle-ci à l'existence du pôle opposé »[179]. Ces quelques lignes qui clôturent *L'Homme révolté* constituent un véritable éloge de la mesure, opposant, avec lyrisme, « l'équilibre grec et méditerranéen aux totalitarismes de l'Europe »[180]. Aussi, la réflexion camusienne repose sur une série de structures dichotomiques qui révèlent l'importance de la tension.

> La réalité de l'arc dépend de la tension qui existe entre la corde et le bois : si l'un de ces deux éléments se rompt, l'arc cesse d'être, puisque sa condition de possibilité a disparu. De la même manière, la réalité des choses ne se révèle à l'homme que par la tension qui les habite : la nature est mère et marâtre, le soleil porteur de vie et de mort comme la lumière est bénéfique et maléfique, elle dispense la clarté et aveugle ; l'eau peut être bénéfique comme eau vive, mais maléfique comme eau morte. Le monde est tissé de « fil blanc » et de « fil noir », et toute tentative de le réduire à l'un de ses aspects est, dans le langage de Camus, mutilation, dégradation[181].

---

[176] « A cette heure où chacun d'entre nous doit tendre l'arc pour refaire ses preuves, conquérir, dans, et contre l'histoire, ce qu'il possède déjà, la maigre moisson de ses champs, le bref amour de cette terre, à l'heure où naît enfin un homme, il faut laisser l'époque et ses fureurs adolescentes. L'arc se tord, le bois crie. Au somment de la plus haute tension va jaillir l'élan d'une droite flèche, du trait le plus dur et le plus libre. », *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 324.

[177] « L'obsession de la moisson et l'indifférence à l'histoire sont les deux extrémités de mon arc. »

[178] « L'arc signifie la tension d'où jaillissent nos désirs, liés à notre inconscient. L'Amour – le Soleil – Dieu possèdent leur carquois, leur arc et leurs flèches. La flèche recèle toujours un sens mâle. Elle pénètre. En maniant l'arc, l'Amour, le Soleil et Dieu exercent un rôle de fécondation. Aussi l'arc, avec ses flèches, est-il partout symbole et attribut de l'amour, de la tension vitale, chez les Japonais, comme chez les Grecs […] A la base de ce symbolisme, on retrouve le concept de tension dynamique défini par Héraclite comme l'expression de la force vitale, matérielle et spirituelle. L'arc et les flèches d'Apollon sont l'énergie du Soleil, ses rayons et ses pouvoirs fertilisants et purifiants. », Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, *op. cit*., p. 69-70.

[179] Maurice Weyembergh, *Albert Camus, ou, la mémoire des origines*, *op. cit*., p 177.

[180] Louis Truffaut, « La thématique du soleil chez Valéry, Claudel et Camus », *in* : *Die Neueren Sprachen* 68, p 239-258.

[181] Dolorès Lyotard, *Albert Camus Contemporain*, Lille, Coll. Objet, Presses Universitaires du Septentrion, 2009, p. 71.

2.1.2.7 Les cicatrices

Plusieurs personnages de Koestler portent sur leurs corps des cicatrices indélébiles qui semblent être les « stigmates secrets »[182] de blessures intérieures provoquées par des événements marquants. Elles font office de traces mémorielles et témoignent de la vulnérabilité de la chair en souffrance. Peter a ainsi trois cicatrices de brûlures à son talon, sa cuisse et son jarret droit qu'il touche de son index avant de s'endormir comme s'il effectuait une sorte de rite pour se protéger du Mauvais Rêve. « *He […] performed his evening ritual touching with his forefingers the three burn-scars on his right heel, thigh, and in the bend of his knee, to forestall the Evil Dream* »[183]. De plus, il a le nez et quelques dents cassés. Ces cicatrices sont dues aux tortures infligées à Peter. « *[…] six puffing men in black boots and bowler-hats buckling him naked on a table […] the burning cigar was pressed into the back of his knee* »[184]. Les romans de Koestler sont peuplés de corps mutilés, décharnés à l'image d'Andrew, défiguré par la guerre :

> *[…] a young man of about Peter's age […] disfigured in a way Peter had never seen before. […] These eyes were the only alive thing in his face, for the rest consisted of motley patches of skin, some wine-coloured like Peter's scars, others of a pasty pallor, unnaturally smooth and shiny. The eyebrows, appreciably darker than his hair, sprang abryptly from the forehead as if they had been pasted on for the stage, and the bulbous nose gave the same impression. The lips were those of a Negro, puffed into a permanent pout. Altogether he looked as if he worre a mask presenting a rough of imitation of a human face —which was literally true, as Peter learned later, ffor the greater part of that face had been transplanted from various other regions of the body ; tissues from the legs, thighs, arms and scalp had gone into its making. It was an artificial face, a surgeon's copy of Nature's creation ; and yet, the effect was not altogether horrifying, it was teinted with a gentle humour —probably a faint echo of the expression on the original face, which must have been a humourous and rather handsome one*[185].

---

[182] *AD*, trad. p. 16.

[183] *AD*, p. 11 ; trad. p. 12 : « IL […] accomplit ses rites nocturnes, touchant de l'index les trois cicatrices de brûlure de son talon, de sa cuisse et de son jarret droit, afin de prévenir le Mauvais Rêve. »

[184] *AD*, p. 72-73 ; trad. p. 92 : « […] six hommes en bottines noires et chapeaux melons, le cigare à la bouche, qui l'étendaient nu sur une table ; […] le cigare brûlant était pressé contre son jarret. »

[185] *AD*, p. 131-132 ; trad. p. 167-168 : « […] un jeune homme était assis, à peu près de l'âge de Peter, […] défiguré de telle façon que Peter n'avait jamais rien vu de semblable. […] Ces yeux étaient le seul élément vivant du visage, le reste consistait en plaques de peau bourgeonnantes, les unes couleur de vin comme les cicatrices de Peter, les autres blêmes, anormalement lisses et luisantes. Les sourcils, nettement plus sombres que les cheveux, étaient proéminents comme s'ils avaient été collés

Andrew porte au creux de sa chair les séquelles de la folie des hommes, de la guerre, de la *hora*. L'auteur évoque les yeux du jeune homme comme étant le seul élément vivant. Indice révélateur puisque les yeux seraient le reflet de l'âme. Une correspondance s'établit entre Peter et Andrew dans la description des cicatrices. Les répercussions engendrées par l'inhumanité des hommes sont ancrées en eux à jamais. Le visage d'Andrew, comparé à un masque, paraît presque inhumain. Cependant, parce que l'amour des hommes ne doit en aucun cas s'arrêter à l'apparence, Koestler loue l'effet produit par ce visage atypique. La description s'achève ainsi sur des adjectifs mélioratifs.

Le personnage d'Andrew est modelé sur Richard Hillary[186]. En 1943, Koestler lui rend hommage dans un article, publié dans *Horizon* sous le titre : *La Naissance d'un Mythe* et repris dans *The Yogi and The Commissar* sous le titre : *En Mémoire de Richard Hillary* (*In Memory of Richard Hillary*), à cet homme entré dans la légende[187]. Koestler en fait un véritable mythe, celui d'un croisé sans croix, « *the dispossessed of faith, of the pox-ridden idealist who knows that he lives in a dying world but has no inkling of the new world which will replace it* »[188].

> C'est le mythe de la génération perdue : croisés pleins de scepticisme, chevaliers aux airs prétentieux et décadents ravagés par la nostalgie d'une

sur le front pour un maquillage de théâtre, et le nez bulbeux donnait la même impression. Les lèvres étaient lippues comme celles d'un nègre. On eût dit d'un masque présentant une imitation grossière de la figure humaine, et c'était bien la vérité, ainsi que Peter devait l'apprendre par la suite, car la plus grande partie de cette figure avait été prise à d'autres régions du corps ; des tissus de jambes, des cuisses, des bras et du cuir chevelu participaient à sa confection. C'était un visage artificiel, une copie chirurgicale de la nature ; et cependant l'effet n'était pas absolument horrible, il était teinté d'une espèce d'humour, −écho, sans doute, de l'expression du visage original qui avait dû être malicieux et assez beau. »

[186] Dans la postface d'*Arrival and Departure* (Edition *The Danube*), Arthur Koestler atteste : « *Andrew, the disfigured pilot, is modeled on Richard Hillary, whom I met in London after he was shot down in the Battle of Britain, and before he went back to the R.A.F. and got killed on a night-training flight*. », *AD*, p. 192 ; « Andrew, le pilote défiguré, est modelé sur Richard Hillary, que j'ai rencontré à Londres après qu'il ait été abattu dans la bataille d'Angleterre, et avant qu'il soit revenu au R.A.F. Il a été tué lors d'un vol d'entraînement de nuit. »

[187] « Richard Hillary, auteur de la Dernière Victoire, est entré dans la Royal Air Force comme pilote de combat en 1939 ; il avait dix-neuf ans. Son appareil fut descendu pendant la bataille d'Angleterre, et il fut grièvement brûlé et défiguré. Malgré son mauvais état physique, il exigea de reprendre du service actif et fut tué dans un accident inexpliqué, dans un vol d'entraînement de nuit, le 8 janvier 1943, à vingt-trois ans. », En note, « En Mémoire de Richard Hillary » *in : YC* trad. p. 59.

[188] *AL*, p. 42 ; trad. p. 47 : « dépossédé de foi, de l'idéaliste vérolé qui sait qu'il vit dans un monde moribond mais n'a aucune idée du monde nouveau qui le remplacera ».

> cause qui valut la peine de combattre et qui n'existe pas encore. C'est le mythe d'une croisade sans croix et de croisés qui cherchent encore la leur[189].

Dans un autre roman de Koestler, *The Age of Longing*, Julien Delattre a une « cicatrice de brûlure […] défigurant la plus grande partie de [s]a joue »[190] et il boîte. Andrew et Julien porte sur eux les stigmates de la violence et de la pulsion destructrice de l'homme.

Les personnages de Camus n'échappent pas aux souffrances physiques. Le soi-disant amour de ses semblables a laissé sur le corps de Stepan des marques de fouet indélébiles. « Ce sont les marques ! Les marques de leur amour ! »[191] dit-il ironiquement. Dépossédé de l'amour, Stepan n'a jamais reçu en partage que la haine et le mépris qui sont à jamais tatoués sur sa peau. *La Peste* témoigne des ravages de la maladie sur des corps sans défense : « la stupeur et la prostration, les yeux rouges, la bouche sale, […] les bubons, la soif terrible, […], les taches sur le corps, l'écartèlement intérieur »[192] ; « les corps couleur de fer »[193] ; « les corps dénudés et légèrement tordus »[194]. La description des symptômes de la maladie et de la dégradation des corps est poignante. Dans les œuvres de Camus et de Koestler, les corps sont parfois représentés comme un « paquet de misère »[195]. Ils sont comme les otages de l'absurdité tragique du monde et de la folie destructrice des hommes.

Les symboles chez Camus et Koestler servent souvent à rendre compte de manière imagée des angoisses des hommes, de leur souffrance, de leur bonheur et de leur condition tragique ou de leur existence rêvée. Aux côtés des mythes revisités, ces symboles sont l'évidence du souffle lyrique qui anime les œuvres des deux auteurs et qui permet, pour l'un, de célébrer la beauté du monde, et, pour l'autre, de révéler son attrait pour le mysticisme.

---

[189] Arthur Koestler cité par Pierre Debray-Ritzen *in* : *Arthur Koestler. Un Croisé sans Croix*, *op. cit*., p. 36
[190] *AL* trad. p. 39.
[191] *Les Justes in* : *OC III*, p. 32.
[192] *La Peste in* : *OC II*, p. 60
[193] *Ibid*., p. 155.
[194] *Ibid.*
[195] *AD* trad. p. 140.

2.2. Camus, Koestler et le lyrisme

2.2.1. Thèmes et tonalités lyriques

« La langue du cœur est universelle, il ne faut que la sensibilité pour l'entendre et la parler. »[196]

Le lyrisme de Camus et de Koestler s'apparente davantage à la charge émotionnelle véhiculée à travers l'écriture qu'à l'effusion sentimentale des poètes, romanciers et dramaturges romantiques du XIX^e^ siècle. Le lyrisme de Camus est fait d'émotion ; un langage du cœur où l'abandon de soi, la retenue[197] et la lucidité cohabitent et au sein duquel « les conflits spirituels s'incarnent et retrouvent l'abri misérable et magnifique du cœur de l'homme. »[198]. Si le lyrisme camusien est soumis à une tension, la « sensibilité romantique »[199] et lyrique de Koestler, elle, se heurte, à sa rationalité, à son pragmatisme et, dans le traitement du motif de la passion amoureuse, à la violence de l'acte charnel. Si les envolées lyriques de Camus sont remarquables lorsqu'il s'agit de célébrer la nature et le monde, celles de Koestler évoquent un besoin de spiritualité et rendent compte d'un certain mysticisme.

2.2.1.1 Le lyrisme de Caligula

Dans *Caligula*, les tirades et notamment le soliloque de l'empereur à la scène quatorze de l'acte IV sont lyriques[200]. La thématique de ce monologue, la soif d'absolu, en témoigne. « Mais où étancher cette soif ? Quel cœur, quel dieu auraient

---

[196] Charles Pinot Duclos, *Acajou et Zirphile*, Desjonquères, 1993.
[197] La relation entre lyrisme et ironie chez Camus ne fera pas l'objet d'un traitement au sein de cette section, néanmoins elle est largement étudiée et développée dans *Camus et le lyrisme*, textes réunis par Jacqueline Lévy-Valensi et Agnès Spiquel, Sedes, 1997.
[198] *Le Mythe de Sisyphe in* : *OC I*, p. 255.
[199] Roland Quilliot, *Arthur Koestler. De la désillusion tragique au rêve d'une nouvelle synthèse*, *op. cit.*, p. 47.
[200] Cette étude s'inspire de celle présente sur le site : http://www.ac-nice.fr/lettres/index.php/ressources-en-lettres/litterature/sequence-en-lycee/98-caligula-camus-iv-14-le-denouement (Dernière consultation le 16/01/2016).

pour moi la profondeur d'un lac ? »[201] Les interrogations rhétoriques mettent en relief le tourment de Caligula. L'accumulation des exclamatives traduit la détresse du personnage. L'évocation de la mort à travers la périphrase « ce grand vide où le cœur s'apaise » [202] rend la scène pathétique. Le rythme binaire dont use fréquemment Caligula, « J'ai la tête creuse et le cœur soulevé »[203] ; « Qu'il est dur, qu'il est amer de devenir un homme »[204], « Tout a l'air si compliqué. Tout est si simple pourtant. »[205] ou encore « Je sais pourtant, et tu le sais aussi »[206], et la présence prépondérante du pronom personnel « je » (treize occurrences en deux répliques) témoignent, entre autres, de cette envolée lyrique. Le rythme binaire s'accentue parfois par l'emploi de termes antithétiques et témoigne ainsi de l'ambivalence du monde absurde : « Il y a le bon et le mauvais, ce qui est grand et ce qui est bas, le juste et l'injuste »[207]. Dans certaines répliques, l'auteur fait l'usage du rythme ternaire : « Ni sang, ni mort, ni fièvre, mais tout cela à la fois »[208] qui traduit, en l'occurrence, l'intensité du malaise éprouvé par Caligula devant le monde absurde. La plainte de l'empereur s'effectue dans un style lyrique, style démesuré qui seul est capable de rendre compte de la douleur démesurée des hommes. Une douleur notamment exprimée à travers l'interjection « Oh »[209] qui revient à maintes reprises dans les répliques de Caligula. Une douleur qui l'envahit et dont témoigne l'asyndète : « Ma peau me fait mal, ma poitrine, mes membres »[210]. Ce procédé traduit, ici, l'incapacité d'énumérer toutes les parties qui meurtrissent le héros tant elles sont nombreuses. Dans la scène quatorze de l'acte II, « un moment fugace de douceur lyrique et de communion poétique »[211] s'établit entre Caligula et Scipion. Scipion est un personnage inventé par Camus et semble être le reflet de l'« ancien » Caligula, le Caligula avant la mort de Drusilla. Scipion vit la même expérience absurde que l'empereur : celle de la mort d'un être aimé,

[201] *Caligula in* : *OC I*, p. 387-388.
[202] *Ibid.*, p. 387.
[203] *Ibid*., p. 338.
[204] *Ibid.*
[205] *Ibid*., p. 387.
[206] *Ibid*., p. 388.
[207] *Ibid*., p. 339.
[208] *Ibid*., p. 338.
[209] *Ibid.*
[210] *Ibid.*
[211] Nathalie Macé, « Scipion » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 826.

mais, contrairement au tyran, il choisit la voie de la sincérité et de la pureté pour s'opposer à l'absurde. Ils récitent un poème célébrant « un certain accord de la terre…et du pied »[212]. Le « sentiment de la nature »[213] est alors exprimé en vers :

> […] de la ligne des collines romaines et de cet apaisement fugitif et bouleversant qu'y ramène 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. De cette odeur de fumée, d'arbres et d'eaux qui monte alors de la terre vers la nuit… Le cri des cigales et la retombée des chaleurs, les chiens, les roulements des derniers chars, les voix des fermiers… Et les chemins noyés d'ombre dans les lentisques et les oliviers[214].

On décèle, dans ce passage, les accents du lyrisme solaire des *Noces*. Le second poème de Scipion, glorifiant la vie, est brutalement interrompu par Caligula : « Chasse au bonheur qui fait les êtres purs, Ciel où le soleil ruisselle, Fêtes uniques et sauvages, mon délire sans espoir !... »[215] Ces vers rendent le scandale de la mort encore plus révoltant et émeuvent tant l'empereur qu'il ne saurait supporter d'en entendre davantage. La célébration du monde, chez Camus, se fait souvent dans une écriture lyrique car, selon l'écrivain, le lyrisme se trouverait au sein du monde lui-même : « L'évidence absurde se retire devant le lyrisme des formes et des couleurs »[216]. La révélation lyrique de la beauté du monde exhorte ainsi les hommes à refuser le suicide. Par ailleurs, le lyrisme camusien demeure à la mesure de l'homme. « Camus refuse tout lyrisme qui masque la réalité à l'homme »[217]. Un « romantisme méditerranéen »[218] et un lyrisme soumis à une tension perpétuelle. Dans sa biographie de Camus, Herbert Lottman souligne que « le méditerranéisme de Camus consistait en un "certain goût de la vie" »[219].

---

[212] *Caligula in* : *OC I*, p. 356.
[213] Etienne Barilier, *Albert Camus philosophie et littérature*, *op. cit*., p. 17.
[214] *Caligula in* : *OC I*, p. 356-357.
[215] *Ibid*., p. 382.
[216] *Le Mythe de Sisyphe in* : *OC I*, p. 255.
[217] Mohamed-Kameleddine Haouet, « Le lyrisme polyphonique » in *Camus et le lyrisme, Actes du colloque de Beauvais 31 mai-1er juin 1996,* (Dir.) Jacqueline Lévi-Valensi et Agnès Spiquel, *op cit*., p. 79.
[218] André Meunier, « Approches de l'art camusien » *in* : *Albert Camus. Langue et langage*, *op. cit*., p. 11.
[219] Herbert R. Lottman, *Albert Camus*, *op. cit*., p. 144.

Le lyrisme − jugé « inhumain »[220] par Cherea − de Caligula se heurte aux frasques ubuesques de l'empereur et à ses préoccupations triviales. Il oblige ses sujets à déshériter leurs enfants au profit de l'Etat. Il fait également établir une liste arbitraire de condamnés à mort, allant jusqu'à mettre en scène sa propre mort.

2.2.1.2 Le sentiment océanique ou la soif d'absolu

Dans *Caligula*, seule la lune semblerait pouvoir combler le désir d'absolu de Caligula, mais celle-ci demeure inaccessible. Le thème de la soif d'absolu, thème romantique, est également traité par Koestler, notamment au fil des pages de *The Age of Longing*. En effet, le problème de la foi et du besoin de croire est largement développé. Il ne s'agit pas forcément d'une croyance divine, mais d'un autre Absolu qui se substituerait au Dieu et qui donnerait un sens à l'existence. Cet ersatz spirituel revêt plusieurs formes (politique, artistique). Le penchant de Koestler pour la spiritualité est illustré à travers le « sentiment océanique ». Lors de son incarcération en Espagne, l'auteur hongrois, vit une expérience mystique : « Pendant cette période, en régime cellulaire, j'ai eu certaines expériences qui m'ont paru proches du "sentiment océanique" des mystiques et que j'ai essayé de décrire plus tard dans un récit autobiographique. J'ai appelé ces expériences "les heures à la fenêtre" »[221].

Le « sentiment océanique » renvoie à la volonté d'une unité avec l'univers, « la sensation de l'éternité »[222], à l'image du lien Homme/Univers représenté par le *yogi* qui parvient à communiquer avec l'Absolu. Romain Rolland évoque ce sentiment une première fois dans une lettre adressée à Sigmund Freud et datée du 5 décembre 1927 :

> Mais j'aurais aimé à vous faire voir l'analyse du sentiment religieux spontané ou, plus exactement, de la sensation religieuse qui est le fait simple et direct de la sensation de l'éternel (qui peut très bien n'être pas éternel, mais simplement sans bornes perceptibles, et comme océanique).[223]

[220] *Caligula in* : *OC I*, p. 343.
[221] Arthur Koestler, *Janus*, *op. cit*., p. 285.
[222] Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, Paris, PUF, 1986, p. 6.
[223] Romain Roland, lettre à Sigmund Freud, 5 décembre 1927 in *Un beau visage à tous sens. Choix de lettres de Romain Rolland (1866-1944)*, Paris, Albin Michel, 1967, p. 264-266.

A ce sujet, André Comte-Sponville écrit :

> Au fond, c'est ce que Freud décrit comme "un sentiment d'union indissoluble avec le grand Tout et d'appartenance à l'universel". Ainsi la vague ou la goutte d'eau, dans l'océan… Le plus souvent, ce n'est qu'un sentiment, en effet. Mais il arrive que ce soit une expérience […] Expérience de quoi ? Expérience de l'unité […] Ce "sentiment océanique" n'a rien, en lui-même de proprement religieux. J'ai même, pour ce que j'en ai vécu, l'impression inverse : celui qui se sent "un avec le Tout" n'a pas besoin d'autre chose. Un Dieu ? Pour quoi faire ? L'univers suffit. Une Eglise ? Inutile. Le monde suffit. Une foi ? A quoi bon ? L'expérience suffit[224].

L'expérience du « sentiment océanique » se situe au niveau du plan tragique. Arthur Koestler nomme cette expérience « les heures à la fenêtre »[225] où « le moi cesse d'exister parce qu'il est, par une sorte d'osmose mentale, entré en communication avec le tout universel et a été dissous en lui »[226]. Cette expérience mystique lui donne la conviction de l'existence d'une « réalité de troisième ordre »[227]. Selon l'auteur, le premier et le second ordre sont respectivement le monde sensoriel et le monde conceptuel, alors que le troisième ordre « révélait que le temps, l'espace et la causalité, que l'isolement, la séparation et les limitations spatio-temporelles du moi n'étaient que des illusions d'optique d'un niveau plus élevé »[228]. En vue d'expliquer davantage sa perception de cet ordre « plus haut de réalité qui seul donnait un sens à la vie »[229] et qui seul permettait de retrouver le sens profond du monde, Koestler a recours à l'image suivante :

> Le capitaine d'un bateau s'embarque, ayant en poche des instructions dans une enveloppe scellée qu'il n'aura le droit d'ouvrir qu'en pleine mer. Il attend avec impatience cet instant qui mettra fin à toute incertitude, mais le moment venu et l'enveloppe ouverte, il ne trouve qu'un texte invisible qui défie tous les efforts de la chimie. Par-ci, par-là, un mot devient visible, ou le chiffre d'un méridien, puis s'efface de nouveau. Il ne connaîtra jamais d'instructions précises ; et ne saura pas s'il les a accomplies ou bien s'il a failli à sa mission. Mais la présence des instructions dans sa poche, même indéchiffrables, fait

[224] André Comte-Sponville, *L'Esprit de l'athéisme, introduction à une spiritualité sans Dieu*, Paris, Albin Michel, 2006.
[225] Arthur Koestler, *Janus*, *op. cit*., p. 285.
[226] Arthur Koestler cité par Michel Laval *in* : *L'Homme sans concessions. Arthur Koestler et son siècle*, op.cit., p. 223.
[227] Arthur Koestler, *Janus*, *op. cit*., p. 285.
[228] *Ibid.*
[229] *Ibid.*

> qu'il pense et agit différemment du capitaine d'un bateau de plaisance ou d'un navire de pirate[230].

Ce texte invisible et indéchiffrable n'est pas sans rappeler le titre d'une autobiographie de l'auteur hongrois *The Invisible Writing*, traduit en français par *Hiéroglyphes* dans laquelle il décrit son expérience mystique et qui, selon lui, pourrait porter le titre d' « acte de foi d'un agnostique »[231]. Koestler poursuit en expliquant que les prophètes et les guides spirituels auraient su déchiffrer une partie du « texte invisible » et hermétique, mais que les « parties authentiques »[232] s'étaient fondues dans les ornements que ces saints auraient ajoutés.

Koestler est présenté comme « un romantique qui a été sensible à l'attrait de l'utopie »[233], « éternellement à la recherche d'un absolu »[234]. Cette recherche est métaphorisée à travers l'image de « la flèche dans l'azur » : « succession de courses haletantes après la flèche dans l'azur : la cause parfaite, l'Hélène idéale, le *shaman* omniscient, le chef infaillible »[235]. Dans *La Corde raide*, l'auteur relate, dans une envolée lyrique, sa première expérience mystique et sa conception de la « flèche dans l'azur » :

> Un jour, pendant les vacances d'été de 1917, j'étais étendu sous le ciel bleu au flanc d'une colline de Buda. Mes yeux étaient remplis par l'azur, continu, infini, transparent, omniprésent, qui s'étendait au-dessus de moi, et j'éprouvais une exaltation mystique, un de ces états d'illumination spontanée qui sont si fréquents dans l'enfance et deviennent de plus en plus rares avec les années. Au milieu de cette extase, le paradoxe de l'infinité spatiale pénétra soudain dans ma cervelle comme l'aiguillon d'une guêpe. On pourrait lancer une superflèche dans l'azur avec une superforce qui la porterait au-delà de la force de gravité terrestre, au-delà de la lune, au-delà de l'attraction du soleil, des autres galaxies, des voies lactées, voies de miel, voies acides, et alors ? Elle continuerait son chemin au-delà des nébuleuses en spirales, d'autres galaxies et d'autres nébuleuses, et il n'y aurait rien pour l'arrêter, pas de limite, pas de fin, ni dans l'espace, ni dans le temps[236].

---

[230] Arthur Koestler, *Janus*, *op. cit*., p. 286.
[231] *Ibid*., p. 285.
[232] *Ibid.*
[233] Roland Quilliot, *Arthur Koestler. De la désillusion tragique au rêve d'une nouvelle synthèse*, *op. cit*., p. 4.
[234] *Ibid*., p.11.
[235] Arthur Koestler, *Hiéroglyphes in : Arthur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, Phil Casoar (Dir.), *op. cit*., p. 299.
[236] Arthur Koestler, *La Corde raide in* : *Arthur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, Phil Casoar (Dir.), *op. cit*., p. 52.

L'asyndète qui énumère les adjectifs « continu, infini, transparent, omniprésent » témoigne du caractère absolu du spectacle qui s'offre à ses yeux. Les différentes occurrences des termes « super » et « au-delà » associées aux expressions binaires « pas de limite, pas de fin » et « ni dans l'espace, ni dans le temps » suggèrent l'existence d'un ordre qui surpasserait celui de notre réalité et qui serait infini, sans limite et sans fin.

2.2.1.3 Un lyrisme mitigé

La veine lyrique dans *La Peste* est amortie. L'harmonie, la plénitude et l'enivrement des sens dans la scène du bain de l'amitié de Rieux et de Tarrou contrastent avec, d'une part, la dépersonnalisation du récit à travers la neutralité du chroniqueur, et, d'autre part, avec les termes cliniques et les expressions crues qui dépeignent le quotidien d'une ville accablée par le fléau de la peste : « les ganglions » ; les « produits pharmaceutiques » ; « les abcès » ; « il crèvera tout habillé » ; « les hôpitaux »... De plus, les scènes saisissantes (enterrements/ mort) qui offraient la possibilité d'une description dramatiquement lyrique sont dépeintes dans la plus grande discrétion et sobriété. Ce procédé renvoie au style que la chronique impose et à l'impassibilité du chroniqueur.

L'écriture lyrique dans l'œuvre de Camus est perpétuellement soumise à une tension. Dans *Le Mythe de Sisyphe*, cette tension est représentée par La Palice et Don Quichotte. L'« évidence » du premier et le « lyrisme » du second créent un équilibre où coexistent la clairvoyance et l'émotion.

Au fil des pages de *L'Homme révolté*, l'écriture camusienne se resserre. Les phrases sont courtes et font office de maximes, de commandements à suivre en vue de contrer les dérives de l'époque. Elles prennent la dimension de vérités générales. Ces préceptes apparaissent comme les fondements d'une vie et d'une pensée honnêtes et contrastent avec le souffle lyrique de la « pensée de midi ». Cette sobriété et cette retenue scripturales traduisent la volonté de Camus de demeurer toujours dans l'authenticité et l'honnêteté. Mustapha Trabelsi remarque que « l'écriture d'Albert Camus oscille entre le verbe total et la concision qui frôle le

silence »[237]. L'« écriture [est] suspendue entre passion, exigence de clarté et "morale de la beauté" »[238]. Car « l'homme n'est pas qu'intelligence, il est aussi sensibilité »[239], la mélodie des expressions s'accorde avec la « mélodie du monde »[240].

> Camus attend du lyrisme qu'il crée les conditions d'un climat d'authenticité tel que les questions soient posées de manière juste et que les réponses ne puissent être éludées. Au lyrisme d'ouvrir la voie de la lucidité : la seule qui permette la pleine réussite de l'Initiation. Au lyrisme de révéler et en même temps de conserver secret, l'éblouissement de l'acte le plus intimement personnel qu'un être puisse accomplir[241].

Quant aux accents lyriques de Koestler, ils contrastent souvent avec le rationalisme et le pragmatisme de l'auteur. Ses analyses regorgent, en effet, de théories des différents domaines scientifique, psychologique, psychanalytique, parapsychologique et philosophique. En témoignent, entre autres, les différentes expériences évoquées au sein des *Call-Girls*, les statistiques et les différentes doctrines et conceptions analysée dans *The Yogi and The Commissar* ainsi que les différents témoignages authentiques qui étayent son essai *Reflections on Hanging*.

Le lyrisme camusien atteint son apogée dans *Le Premier Homme* : « Je pense pouvoir dans cette œuvre, que je voudrais accessible à tous, donner libre cours à ma tonalité. Je voudrais moduler mon chant selon toutes mes gammes intérieures »[242].

> Camus donne libre cours à son lyrisme dans l'ampleur des phrases, accordées à l'espace immense autant qu'à la profonde obscurité intérieure, dans la fulgurance des images, dans le frémissement […] Ce lyrisme s'élargit quand

[237] Mustapha Trabelsi, « L'écriture d'Albert Camus ou les frontières d'un style » in : Mustapha Trabelsi (dir.), *Albert Camus, l'écriture des limites et des frontières,* Pessac, Sud Editions, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, p. 238.
[238] Marie-Christine Lala, « Ecriture » in *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 239.
[239] Marcel J. Mélançon, *Albert Camus. Analyse de sa pensée*, Collection SEGES, Les Editions universitaires Fribourg, Suisse, 1976, p 21.
[240] « Noces à Tipasa », *Noces in* : *OC I* p. 107.
[241] Marie-Louise Audin, « La condensation furieuse de l'image ou le double lyrisme camusien » in *Camus et le lyrisme,* Actes du colloque de Beauvais 31 mai-1er juin 1996, Jacqueline Lévi-Valensi et Agnès Spiquel (Dir.), *op. cit*., p. 33.
[242] Albert Camus cité par Agnès Spiquel, « Lyrisme » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 492.

> la voix personnelle s'accorde aux voix silencieuses du monde et des muets, ceux qui n'ont jamais eu la parole[243].

Marie-Christine Lala remarque que « dans *Le Premier Homme*, cette adresse lyrique s'exprime en tant que lutte contre la mort et l'oubli par un travail acharné de remémoration »[244]. Le troisième volet, envisagé par Camus, autour du thème de l'amour et du mythe de Némésis, devait sans doute renouer avec les tonalités des premiers écrits. Ses mots préférés témoignaient déjà de sa sensibilité émotionnelle et littéraire : « le monde, la douleur, la terre, la mère, les hommes, le désert, l'honneur, la misère, l'été, la mer »[245].

> Camus entretient avec le langage et avec son propre lyrisme un rapport paradoxal fait d'élan et de défiance, où se jouent les forces obscures qui l'habitent, son désir de clarté et de lucidité, sa relation au monde, sa conception tourmentée de l'écriture, toujours hantée par la fascination du silence[246].

2.2.1.4 Le silence

Le silence fait partie intégrante de la vie et de l'œuvre de l'auteur. Confronté, dès son plus jeune âge, au « silence énigmatique »[247] de sa mère, l'œuvre de Camus en sera profondément marquée. Aussi, dans *La Peste*, la mère de Rieux dégage-t-elle par son silence une aura de « sagesse et de […] sainteté »[248] :

> […] le docteur regardait justement sa mère, sagement assise dans un coin de la salle à manger, sur une chaise. C'est là qu'elle passait ses journées quand les soins du ménage ne l'occupaient plus. Les mains réunies sur les genoux, elle attendait. Rieux n'était même pas sûr que ce fût lui qu'elle attendît. Mais, cependant, quelque chose changeait dans le visage de sa mère lorsqu'il apparaissait. Tout ce qu'une vie laborieuse y avait mis de mutisme semblait s'animer alors. Puis, elle retombait dans le silence[249].

---

[243] Agnès Spiquel, « Lyrisme » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 492.
[244] Marie-Christine Lala, « Le lyrisme de Camus entre écriture et engagement » in *Albert Camus, l'histoire d'un style*, Anne-Marie Paillet (Dir.), *op. cit.,* p. 167.
[245] Cité par Herbert R. Lottman *in* : *Albert Camus*, *op. cit*., p. 543.
[246] Avant-propos de Jacqueline Lévi-Valensi et Agnès Spiquel cité par Marie-Christine Lala, « Le lyrisme de Camus entre écriture et engagement » in *Albert Camus, l'histoire d'un style*, Anne-Marie Paillet (Dir.), Paris, L'Harmattan, 2013, p. 162.
[247] Hiroshi Mino, « Silence » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 834.
[248] *Ibid*., p. 835.
[249] *La Peste in* : *OC II*, p. 117.

Camus est touché par le silence de sa mère mais il a peur de ce silence pesant, de ce gouffre qui risque de l'aspirer.

La Peste décrit également le versant négatif du silence et dénonce implicitement le silence observé par la France durant l'Occupation. Le silence rompt la solidarité entre les hommes. Et c'est pour contrer cette condamnation au silence que Rieux décide de témoigner et de « donner la parole aux muets dans la société et l'histoire »[250].

Camus trouve, parfois, dans le silence, une certaine mesure. « La mesure de l'homme ? Le silence et les pierres mortes. Tout le reste appartient à l'histoire »[251]. A propos du silence de l'auteur à un certain moment au sujet de l'Algérie, Jean Gassin souligne un parallèle intéressant entre Camus et le personnage de Tarrou :

> Aux pires moments de la guerre d'Algérie Camus trouvait comme une austère vertu au silence. Il vérifiait ainsi la pertinence des réflexions que Tarrou avait consignées dans ses carnets devant la peste : "Au commencement des fléaux et lorsqu'ils sont terminés, on fait toujours un peu de rhétorique. Dans le premier cas, l'habitude n'est pas encore perdue et, dans le second, elle est déjà revenue. C'est au moment du malheur qu'on s'habitue à la vérité, c'est-à-dire au silence "[252].

Chez Camus, le silence et l'amour ont partie liée. A juste titre, le motif de l'amour, thème romantique, retient particulièrement l'attention de Camus et de Koestler lorsqu'il est pris dans la déferlante révolutionnaire.

2.2.1.5 Dora et Kaliayev

Dora s'adresse toujours à Kaliayev avec beaucoup de tendresse. Elle le flatte : « Que tu es beau »[253] ; et lui aussi : « Tu es si jolie »[254]. L'adverbe « que » de l'exclamative et l'adverbe « si » de la déclarative expriment l'admiration

[250] Hiroshi Mino, « Silence » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 835.
[251] « Le désert », *Noces in : OC I*, p. 134.
[252] Jean Gassin, *L'Univers symbolique d'Albert Camus, essais d'interprétation psychanalytique*, *op. cit*., p. 120.
[253] *Les Justes in* : *OC III*, p. 9.
[254] *Ibid.*

mutuelle des deux héros. Kaliayev regrette néanmoins les « yeux tristes »[255] de sa bien-aimée. Il rêve de gaieté et de chaleur. A cette chaleur rêvée s'oppose un « éternel hiver »[256]. L'image du froid se déploie dans la pièce et marque le renoncement à la chaleur du monde. La nuit de l'exécution de Kaliayev, Dora est envahie par le froid dont la symbolique renvoie à la mort de son amant et à cette rupture avec la chair du monde : « la corde est froide »[257] ; « j'ai si froid que j'ai l'impression d'être déjà morte »[258].

L'union des deux amants s'établit davantage au niveau langagier – jamais il n'est question d'étreinte. Aussi quand Kaliayev adresse un vers à Dora, elle le complète en souriant : « Aux lieux tranquilles où mon cœur te souhaitait … Je respirais un éternel été »[259]. Il s'agit, selon Kouchkine d'une référence « élégiaque des lieux sacrés des amants »[260]. Kaliayev s'en émeut. En témoigne l'interjection « Oh ! »[261] Néanmoins, leur amour est menacé. En effet, selon Dora : « Il y a trop de sang, trop de dure violence. Ceux qui aiment la justice n'ont pas droit à l'amour. Ils sont dressés […] la tête levée, les yeux fixes »[262]. Elle se contredit cependant dès lors que Kaliayev lui oppose l'amour du peuple auquel il faudrait « tout donner, tout sacrifier sans espoir de retour »[263]. Lors du dernier entretien entre les deux amoureux, l'image lyrique de l'amour se dessine à travers les élans passionnés de Dora, exprimés notamment à travers la multiplicité des interrogations qu'elle adresse à son bien-aimé sans vraiment en attendre les réponses[264]. Seule, peut-être, une de ces questions : « Et moi, m'aimes-tu avec tendresse ? »[265], posée sur un ton plus doux, semble réellement attendre une réponse. Une réponse qui d'ailleurs

[255] *Les Justes in* : *OC III*, p. 9.
[256] *Ibid*., p. 31.
[257] *Ibid.*, p. 47.
[258] *Ibid.*
[259] *Ibid*., p. 10.
[260] Cité par Géraldine F. Montgomery *in* : *Noces pour femme seule: le féminin et le sacré dans l'œuvre d'Albert Camus*, *op. cit*., p. 272.
[261] *Les Justes in* : *OC III*, p. 10.
[262] *Ibid.*, p. 29.
[263] *Ibid.*
[264] « Tu devines tout, mon chéri, cela s'appelle la tendresse. Mais la connais-tu vraiment ? Est-ce que tu aimes la justice avec la tendresse ? Kaliayev se tait. Est-ce que tu aimes notre peuple avec cet abandon et cette douceur, ou, au contraire, avec la flamme de la vengeance et de la révolte ? (Kaliayev se tait toujours.) Tu vois. (Elle va vers lui, et d'un ton très faible.) Et moi, m'aimes-tu avec tendresse ? », *Ibid*., p. 30.
[265] *Ibid.*

prend la forme d'une déclaration d'amour : « Personne ne t'aimera jamais comme je t'aime »[266].

Dora monopolise le discours et se heurte aux répliques courtes ou au silence de son interlocuteur. Se situant au niveau de l'émotion, elle rêve de « tendresse »[267], d'« abandon »[268] de soi et de douceur. Kaliayev, lui, ne dissocie pas son amour pour la jeune femme de son amour pour la justice. Dora semble pourtant rêver d'un amour « égoïste »[269], un amour plus intime qui n'impliquerait que Kaliayev et elle-même. Un champ lexical de l'imaginaire rend compte de cette rêverie : « je me demande […] J'imagine cela […] si l'on pouvait oublier, ne fût-ce qu'une heure, l'atroce misère de ce monde et se laisser aller enfin »[270]. Dora met en avant le versant négatif de l'amour du peuple : « amour sans appui, amour mal »[271] ; « amour […] solitaire »[272] ; « nous vivons loin de lui, enfermés dans nos chambres, perdus dans nos pensées »[273]. Elle met l'accent sur le fait qu'il s'agit d'un amour à sens unique, « un monologue »[274] : « Le peuple se tait. Quel silence, quel silence... »[275] La répétition du terme « silence » suivie des trois points de suspensions marquent le désespoir de la jeune femme. Elle assimile l'amour du peuple à « la flamme de la vengeance et de la révolte »[276]. A cette image négative de l'amour du peuple s'oppose l'image méliorative de l'amour « égoïste », vu comme « une réponse »[277] par opposition au « monologue » de l'amour voué au peuple. Se déploie alors un vocabulaire valorisant : « le soleil brille, les têtes se courbent doucement, le cœur quitte sa fierté, les bras s'ouvrent »[278]. A plusieurs reprises, Kaliayev la prie de se taire comme si tout ce que Dora évoquait était enfoui au fond de son cœur et que l'entendre à voix haute provoquait chez lui un malaise, une souffrance. Le vocable « tendresse » évoqué une première fois par Kaliayev,

[266] *Les Justes in* : *OC III*, p. 30.
[267] *Ibid.*
[268] *Ibid.*.
[269] *Ibid.*
[270] *Ibid.*
[271] *Ibid*., p. 29.
[272] *Ibid.*
[273] *Ibid.*
[274] *Ibid.*
[275] *Ibid.*
[276] *Ibid.*, p. 30.
[277] *Ibid*., p. 29.
[278] *Ibid*., p. 29-30.

puis repris à quatre reprises dans la séquence par Dora, consacre l'exaltation des sentiments et le tragique amoureux véhiculés dans cette scène d'amour, jugée par Ilona Coombs comme étant « peut-être la plus belle de tout le théâtre de Camus »[279]. Cette pièce s'apparente à une tragédie classique : cinq actes, unité de l'action − seule l'unité de temps fait défaut −, registre de langue soutenu, personnages « hautement poétique[s] »[280] voués à une mort inéluctable : ils ont la mort heureuse selon les termes camusiens, la mort des héros cornéliens. Leur unique dessein « au milieu d'un monde qu'ils nient et qui les rejette [est], comme tous les grands cœurs, de refaire, homme après homme, une fraternité »[281]. L'épigraphe de la pièce des *Justes* est tirée de la célèbre pièce de Shakespeare *Roméo et Juliette* : « *O love! O life! Not life, but love in death*. » Elle rend compte de l'amour interdit et impossible entre les amants − aussi bien Roméo et Juliette que Kaliayev et Dora − qui ne seront jamais unis et réunis que dans la mort. Nous rejoignons Ilona Coombs dans son commentaire :

> Dans ce monde où personne n'est innocent c'est par l'amour aussi bien que par la mort que les personnages se purifient. Le problème tragique du couple dont l'amour personnel est par son essence même condamné dans le monde moderne de l'abstraction se plaçait au cœur de la pièce au même titre que le problème du meurtre[282].

L'épigraphe annonce la fin de l'œuvre et témoigne de l'importance de la relation amoureuse entre Dora et Kaliayev dans la pièce. Ne pouvant se résigner à vivre sans son amant, Dora prend la décision de lancer la prochaine bombe et de mourir, par « une nuit froide, et [avec] la même corde ! » Cet amour interdit « crée une tension dramatique ne trouvant son achèvement que dans la mort »[283].

2.2.1.6 Peter et Odette

[279] Ilona Coombs, *Camus. Homme de théâtre*. Paris, Nizet, 1968, p. 125.
[280] Géraldine F. Montgomery, *Noces pour femme seule: le féminin et le sacré dans l'œuvre d'Albert Camus*, *op. cit.*, p. 272.
[281] *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 207.
[282] Ilona Coombs, *Camus. Homme de théâtre*, *op. cit.*, p. 125.
[283] Eugène Kouchkine, « Dora » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit.*, p. 225.

Le conflit tragique qui oppose l'amour à la justice se déploie également au sein *d'Arrival and Departure*. Le couple Peter/Odette s'apparente au couple Kaliayev/Dora du fait que, pour les deux hommes, l'amour de la justice surpasse l'amour d'une femme. Cependant, si l'amour de Dora et Kaliayev reste chaste, celui d'Odette et de Peter est exprimé à travers une intensité sexuelle remarquable. Ainsi, dès leur première rencontre, le regard de Peter traduit une avidité sexuelle « […] *she wore a tightly fitting jumper on which the poinst of her breasts could be discerned. He thought that she probably wore no brassière and the image of her breasts, white, young and pointed, became connected with the taste of the honey he was eating* »[284]. Un rapport s'établit alors entre la nourriture et la sensualité, la nourriture étant un plaisir du corps très apprécié de Peter. Odette reproche d'ailleurs à son amant son ardeur des premiers jours : « *I noticed that you were as hungry for a woman as you were for food* »[285]. Néanmoins, lors de leur seconde rencontre, on remarque que l'attirance physique de Peter pour Odette se meut en un sentiment amoureux. « *It seemed to him that the desire which he had felt when first meeting her had fused into a burning, possessive tenderness* »[286]. Si le lyrisme camusien est fait de retenue et de tragique, le lyrisme koestlérien fusionne avec la passion et l'ardeur. En témoignent les vocables « *burning* » (brûlant) et « *possessive* » (possessive) associés à « *tenderness* » (tendresse). Un besoin de posséder l'être aimé anime Peter :

> *All he wished for was to sit beside her on the couch and to stroke her hair ; but this longing was so violent that he felt capable of using force, to strike, hit, and bruise, with the sole purpose of being allowed to caress her hair and feel the confident throbbing of the veins in her neck, like a young bird's in the palm of his hand*[287].

[284] *AD*, p. 19 ; trad. p. 20-21 : « […] elle portait un chandail collant qui moulait la pointe de ses seins. Il pensa qu'elle ne devait pas porter de soutien-gorge, et l'image de ces seins blancs petits et pointus s'associa au goût du miel qu'il était en train de manger. »

[285] *AD*, p. 46 ; trad. p. 59 : « j'ai remarqué que vous aviez aussi faim d'une femme que de nourriture. »

[286] *AD*, p. 43 ; trad. p. 55 : « Il lui semblait que le désir qu'il avait éprouvé à leur première rencontre s'était fondu en une tendresse brûlante et possessive. »

[287] *AD*, p. 43-44 ; trad. p. 55 : « Tout ce qu'il souhaitait, c'était de s'asseoir à côté d'elle sur le divan et lui caresser les cheveux ; mais cette nostalgie était si violente qu'il se sentait capable d'user de force, de frapper, de cogner et de briser, à seule fin de pouvoir caresser ses cheveux et sentir le battement confiant des veines de son cou comme celles d'un jeune oiseau dans sa paume. »

L'acte si doux de brosser les cheveux se heurte à la gradation des verbes d'action « *using force, to strike, hit, and bruise* » qui traduisent la violence. Par ailleurs, la femme aimée est assimilée à un « jeune oiseau » fragile et sans défense et contraste avec l'image du mâle viril et protecteur. Son attachement pour Odette vire à l'obsession et son désir de la posséder fait de lui un redoutable prédateur :

> *She struggled breathlessly, hammering with her fists against his breast. […] Her hair smelled of the dry moss which grows in the crevices of hot rocks in the sun. She was bending back, arching her torso to get her arms free to hitand scratch, and by this very movement pressed her body even closer, burning and soft, making the flames mount in him, as if they stood in a burning thornbush*[288].

Dans le récit de cette première étreinte, l'image poétique des cheveux d'Odette contraste avec la violence de l'acte. Le champ lexical du feu mis à contribution « *burning…the flames…burning* », puis, le passage suivant, « *the flames leapt up, enveloping him in their burning cloud […] that drunken fragrance of the hot, dry moss on the burning rocks* » rend compte de la passion dévorante de Peter pour la jeune femme. C'est pourtant sur un ton poétique et sensuel que Peter avait déclaré son amour à Odette :

> *I like to watch you eating. I like the complicated movements of your lips and teeth. I like everything about you. I like the tip of your tongue making a secret and furtive appearance between your lips. I like your gums. I would like to taste the wine in your mouth. I would like to get drunk on your crystalline saliva*[289].

Les structures anaphoriques « *I like* » et « *I would like* » et les allitérations en *l* traduisent la volupté et la douceur avec laquelle Peter témoigne de son amour

[288] *AD*, p. 48 ; trad. p. 60-61 : « Elle se débattait de toutes ses forces, lui martelant la poitrine à coup de poing. […] Ses cheveux avaient l'odeur de la mousse sèche qui pousse au creux des rocs chauffés par le soleil. Elle se courbait en arrière, le torse bombé, essayant de dégager ses bras pour frapper et égratigner, et, dans ce geste, pressait son corps brûlant et doux contre Peter, faisait monter des flammes en lui comme s'ils se fussent trouvés au milieu d'un buisson ardent. »

[289] *AD*, p. 52 ; trad. p. 66 : « J'aime te regarder manger. J'aime les mouvements compliqués de tes lèvres et de tes dents, j'aime tout de toi. J'aime le bout de ta jeune langue apparaissant furtivement entre tes lèvres. J'aime tes gencives. J'aimerais goûter le vin dans ta bouche. Je pourrais m'enivrer de ta salive. »

duquel découle un besoin de fusion « *he liked using her comb, her nailbrush, her towel* »[290]. Cet amour ne peut cependant pas survivre car Peter reste prisonnier des frustrations de son passé.

La passion fait donc parfois place à une grande sensibilité, notamment lorsque l'auteur, à travers le regard du héros, décrit la chambre occupée par Odette comme « *a sensitive room* »[291] et « *a source of breathless enchantment* »[292] :

> *The echo of words and whispers seemed to linger in it long after the sound had died. Nothing that they said or did, not even the secret images which floated through their minds, was ever completely erased ; it remained on record between the silent walls. It did not tolerate lies and half truths ; they dropped flat like flakes of dead mortar from the wall. It was a naked, angular room, with no hidden folds for concealment for mind or body. Its purity admitted no asides, reserve or shame. It admitted no comparisons with relationships of the past, nor thoughts of the future. White and black, yet alive like a shell protecting the vulnerable life inside, it was jealous guardian of the present*[293].

Les structures binaires, « *words and whispers* » ; « *said or did* » ; « *lies and half-truths* » ; « *naked, angular room* » ; « *mind or body* » ; « *white and black* », accroissent la charge lyrique du passage et assurent, d'une part, sa musicalité, et, d'autre part, renforcent l'effet de scansion et l'aspect sentencieux. L'animisme de la chambre est mis en évidence par les termes « *purity* » et « *alive* ». Elle est le témoin de la relation amoureuse. L'authenticité de son « témoignage » est révélé à travers la structure binaire « *lies and half truths* ». Cette chambre est ancrée dans le présent « *no comparisons with relationships of the past, nor thoughts of the future* ».

---

[290] *AD*, p. 56 ; trad. p. 70 : « il aimait se servir de son peigne, de sa brosse à ongles, de sa serviette ».
[291] *AD*, p. 51 ; trad. p. 65 : « une chambre sensible ».
[292] *AD*, p. 51 ; trad. p. 65 : « une source d'enchantement ».
[293] *AD*, p. 51-52 ; trad. p. 65-66 : « L'écho des mots et des soupirs semblait s'y prolonger bien après que le son était éteint. Rien de ce qu'ils disaient ou faisaient, même les images secrètes qui flottaient dans leur esprit, ne s'effaçait tout à fait ; cela demeurait comme enregistré entre les murs silencieux. Cette chambre ne tolérait ni mensonges ni demi-vérités. C'était une chambre nue et carrée sans recoins où dissimuler âme ni corps. Sa pureté n'admettait retrait, réserve ni honte. Elle n'admettait aucune comparaison avec des liaisons passées, aucune pensée d'avenir. Blanche et dépouillée et pourtant vivante comme la coquille qui protège une vie vulnérable, elle était la gardienne jalouse du présent. »

Cette description de la chambre contraste avec celle que l'auteur nous offre après le départ d'Odette : « *That's all rubbish* »[294] ; « *The room was empty ; it had the total aggressive emptiness of a crypt. […]The walls were like dead shells bleaching in the sun* » [295] . Les expressions « *empty* », « *aggressive emptiness* », « *crypt* », « *dead* » appartiennent au champ lexical de la mort et scellent, à travers l'image d'une chambre dépouillée, la fin de la relation entre Odette et Peter.

2.2.1.7 Le temps

Par ailleurs, la thématique du temps semble d'ailleurs profondément intéresser Arthur Koestler, notamment dans son roman *Arrival and Departure*. Trois des cinq chapitres font directement allusion au motif du temps par leurs intitulés : « *The Present* », « *The Past* » et « *The Future* ». Kostler établit sa réflexion autour du temps à travers le personnage de Sonia Bolgar, personnage ancré dans le présent, « *a raft among driftwood* »[296]. Le terme « *driftwood* », traduit dans la version française par le mot « épaves » renvoie à tous les exilés en terre neutre qui n'ont pas d'attaches, qui ne sont pas comme la jeune femme, « *firmly established in the present* »[297]. Sonia ne conçoit pas le fait que l'on puisse substituer le présent au profit d'un avenir qui plus est incertain. Chez Koestler, le présent est intimement lié au concept de la chair et aux plaisirs instantanés. Aussi décrit-il la psychologue comme un être « *real, in the flesh* »[298]. Elle se décrit elle-même « *like plants with aerial roots* »[299] qui trouve dans une bouchée de fruit plus de « réalité » que dans tout l'avenir[300]. C'est avec l'aide de Sonia que Peter apprend à vivre « maintenant »[301] et « ici »[302]. « *Sometimes this throbbing awareness of his body*

[294] *AD*, p. 57 ; trad. p. 72 : « Ce sont des bêtises ».
[295] *AD*, p. 58 ; trad. p. 73 : « La chambre était vide, du vide agressif et total d'une crypte. […] Les murs étaient des coquillages morts blanchis par le soleil. »
[296] *AD*, p. 38 ; trad. p. 48 : « un radeau parmi des épaves ».
[297] *AD* p. 38 ; trad. p. 48 : « fermement installée dans le présent ».
[298] *AD*, p. 38 ; trad. p. 48 : « réelle en sa chair ».
[299] *AD*, p. 38 ; trad. p. 49 : « comme les plantes à racines aériennes ».
[300] « *There is more reality in this mouthful of fruit than in the whole future* », *AD*, p. 38 ; trad. p. 48 : « Il y a plus de réalité dans cette bouchée de fruit que dans tout l'avenir. »
[301] *AD* trad. p. 53.
[302] *Ibid.*

became so intense that he was conscious not only of the beating of his heart, but seemed actually to follow the pulsating blood-stream, into the tips of his fingers, and its purification in the moist fabric of the lungs »[303]. La prise de conscience du présent est donc liée, d'une part, à la prise de conscience du corps, et, d'autre part, à la purification de la conscience, délivrée du poids du passé et de l'avenir[304]. La thérapie de Peter est en intime relation avec la réflexion sur le temps notamment sur le passé refoulé, « *forgotten islands of his past* »[305].

Dans *Le Mythe de Sisyphe*, Camus distingue le temps quotidien « pour tous les jours d'une vie sans éclat, le temps nous porte »[306], « que mesurent les horloges et les calendriers »[307] du temps subjectif au cours duquel l'homme se révolte contre la condition qui lui est faite. Selon une perspective koestlérienne, il s'agit de l'opposition entre le plan trivial et le plan tragique. Le temps est le champ du révolté. « Sa révolte consciente et sisyphienne n'est rien d'autre que la source du temps humain »[308]. Camus insiste sur l'importance de vivre dans le présent. Affranchi de la nostalgie du passé et libéré de la crainte du futur, l'homme ne peut aspirer au bonheur que s'il accepte de s'ancrer dans le présent et de vivre avec passion « ici et maintenant ». « Rien ne compte que le moment présent, qui écrase tout, la vie passée et la vie à venir »[309]. Camus oppose également la linéarité du temps historique au temps cyclique de la nature.

2.2.1.8 La mémoire

Dans *Arrival and Departure*, la réflexion sur le temps va de pair avec l'enjeu de la mémoire, laquelle est, dans l'œuvre, assimilée à « *a deep well which was*

[303] *AD*, p. 41 ; trad. p. 53 : « Parfois, la conscience vibrante qu'il prenait de son corps devenait si intense que, non seulement il percevait le battement de son cœur, mais il avait l'impression de suivre le courant de son sang jusqu'au bout de ses doigts, et sa purification dans les tissus humides des poumons. »
[304] « *…leaving the Past and the Future behind, with a purified conscience walked back into the Present through the liquid noon*. », *AD*, p. 42 ; trad. p. 53 : « … laissant derrière lui Passé et Futur, la conscience purifiée, il revenait au Présent dans l'heure brûlante de midi. »
[305] *AD*, p. 71 ; trad. p. 90 : « île oubliée de son passé ».
[306] *Le Mythe de Sisyphe in* : *OC I*, p. 228.
[307] Ito Tadashi, « Temps » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 873.
[308] *Ibid.*
[309] *Ibid.*

somewhere inside him »[310]. La mémoire de Peter est profonde et obscure comme un puits. Elle est peuplée d' « ombres […] sans bruit, sans forme, sans poids »[311]. L'image poétique du puits revient à plusieurs reprises ; un puits duquel jaillit l'écho des « souvenirs perdus du Passé »[312] dont « les pièces de mosaïques »[313] et les « fragments brisés de son passé »[314] se rassemblent peu à peu. Dans l'œuvre, le temps est tantôt assimilé à un « fluide brillant et transparent »[315] et tantôt à une montagne. Aussi « *different layers of the past* »[316] qui font référence aux souvenirs de Peter ne sont pas sans rappeler les strates géologiques. D'ailleurs, Koestler établit une relation directe entre ces souvenirs et les couches géologiques : « *Different layers of the past merged into one, as, when a shaft is driven into the depth, the sequence of geological strata is laid bare and embraced in one comprehensive view* »[317]. La mémoire qui fait revivre ces souvenirs est assimilée ultérieurement à « *a thin beam of light darting up and down the shaft* »[318] et contraste ainsi avec la première image du puits. Peter parvient donc à faire la lumière sur son passé. Néanmoins, la révélation de certains souvenirs douloureux est représentée à travers l'image de l'éclair. C'est une source de lumière qui renvoie en l'occurrence à la prise de conscience, connotée par la vitesse fulgurante du phénomène. La mémoire est donc capitale dans les œuvres de Koestler et le travail de remémoration s'illustre, sur le plan scriptural, à travers les différentes analepses auxquelles a recours l'auteur (récit des enfances des personnages : Peter, Fédia Nikitine, Heydie).

Le motif de la mémoire est récurrent dans l'œuvre de Camus. Dans le *Mythe de Sisyphe*, le héros mythique accomplit son destin « sous le regard de sa mémoire »[319]. Dans *L'Homme révolté*, la mémoire des origines de la révolte est une

[310] *AD*, p. 87 ; trad. p. 110 : « un puits profond quelque part à l'intérieur de lui-même ».
[311] *AD*, trad. p. 111.
[312] *AD*, trad. p. 129.
[313] *Ibid.*, p. 120.
[314] *Ibid.*, p. 157.
[315] *Ibid.*, p. 78.
[316] *AD*, p. 103 ; trad. p. 130 : « différentes couches du passé ».
[317] *AD*, p. 103 ; trad. p. 130 : « Différentes couches du passé se présentaient à la fois, de même que, lorsqu'une fissure se produit en profondeur, la succession des stratifications géologiques se trouve à découvert et l'on peut l'embrasser d'un seul regard. »
[318] *AD*, p. 103 ; trad. p. 130 : « un mince rayon de lumière balayant la brèche ouverte ».
[319] *Le Mythe de Sisyphe in* : *OC I*, p. 304.

condition sine qua non à l'accomplissement d'une révolte dans le respect de l'homme. En effet, le révolté qui « perd la mémoire de ses origines »[320] est « en marche pour l'empire du monde à travers des meurtres multipliés à l'infini »[321].

> La pensée révoltée ne peut donc se passer de mémoire : elle est une tension perpétuelle. En la suivant dans ses œuvres et dans ses actes, nous aurons à dire, chaque fois, si elle reste fidèle à sa noblesse première ou si, par lassitude et folie, elle l'oublie au contraire, dans une ivresse de tyrannie ou de servitude[322].

L'œuvre de Camus est constellée d'expressions faisant référence au thème de la mémoire : « qu'il garde toujours cette sanction en mémoire »[323] ; « un communiqué doucereux qui fondra comme sucre dans leur mémoire »[324] ; « mes nuits ont été hantées par ce souvenir »[325] ; « ces flèches brûlantes de la mémoire »[326] ; « Tout ce que l'homme pouvait gagner au jeu de la peste et de la vie, c'était la connaissance et la mémoire »[327] ; « ils avaient de la mémoire, mais une imagination insuffisante »[328] ; « sans mémoire et sans espoir »[329] ; « les quarantaines étaient gravées dans sa mémoire »[330] ; « le temps de l'oubli »[331] ; « ce même bonheur qui n'oubliait rien »[332] ; « mais le souvenir est plus exigeant »[333] ; « oublie ses origines »[334] ; « le temps de l'oubli n'avait pas encore commencé »[335] ; « on ne peut pas tout oublier même avec la volonté nécessaire »[336] ; « oublieux du non originel »[337] ; « les cœurs extrêmes dont il s'agit n'oubliaient rien »[338] ;

[320] *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 148.
[321] *Ibid.*
[322] *Ibid.*, p. 79.
[323] *Réflexions sur la guillotine in* : *OC IV*, p. 132.
[324] *Ibid*., p. 135.
[325] *Ibid*., p. 136.
[326] *La Peste in* : *OC II,* p. 81.
[327] *Ibid*., p. 236.
[328] *Ibid.,* p. 159.
[329] *Ibid*., p. 160.
[330] *Ibid*., p. 163.
[331] *Ibid*., p. 239.
[332] *Ibid.,* p. 212.
[333] *Ibid*., p. 84.
[334] *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 82.
[335] *La Peste in* : *OC II,* p. 239.
[336] *Ibid*., p. 227.
[337] *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 126.
[338] *Ibid*., p. 206.

« oublieuse de ses vrais principes »[339] ; « les puissances de la mort et de l'oubli »[340] ; « oublieuse de ses généreuses origines »[341] ; « souvenirs d'une patrie perdue »[342] ; « je ne veux pas oublier »[343].

Maurice Weyembergh expose quatre raisons à l'intérêt de Camus pour la mémoire, le souvenir et l'oubli :

> Il y a d'abord la conception camusienne […] selon laquelle le monde "finit toujours par vaincre l'histoire" : les civilisations finissent en ruines que la nature reconquiert et recouvre. […] La deuxième raison tient à la finitude […] des individus […] Le thème de la maladie et de la mort est récurrent […] L'expérience de la lutte avec le temps pourrait faire dire à un amant […] qu'il désire non seulement la "possession absolue" mais qu'il entend laisser à la femme aimée "le souvenir absolu" qui rendrait l'oubli inopérant. […] la troisième raison [est] que le "temps perdu ne se retrouve que chez les riches" et non là où règne la pauvreté, où la parole et l'écrit sont rares et les êtres illettrés. […] Quatrième raison de l'accent mis sur la mémoire : la faculté en tant que telle peut être menacée dans son fonctionnement[344].

C'est à travers l'écriture que la mémoire est préservée et honorée. L'abstrait se concrétise alors en lettres, mots, phrases, textes et œuvres d'art qui laissent une empreinte indélébile du témoignage de l'artiste-créateur. Camus illustre sa pensée en prenant l'exemple de l'œuvre de Proust :

> Si le monde du roman américain est celui des hommes sans mémoire, le monde de Proust n'est à lui seul qu'une mémoire. Il s'agit seulement 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[345].

Ce qui est, selon Camus, spectaculaire dans l'œuvre proustienne, c'est l'aisance avec laquelle l'auteur unit « le souvenir perdu »[346] à la « sensation présente »[347]. Camus considère qu'en offrant, à travers sa *Recherche du temps perdu*, une parcelle d'éternité sans transcendance aux hommes, Proust se place du

---

[339] *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 255.
[340] *Ibid*., p. 291.
[341] *Ibid*., p. 322.
[342] *Le Mythe de Sisyphe in* : *OC I*, p. 223.
[343] *Ibid*., p. 238.
[344] Maurice Weyembergh, « Mémoire » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 530-531.
[345] *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 290.
[346] *Ibid.*
[347] *Ibid.*

côté des hommes dans une « des entreprises les plus démesurées et les plus significatives de l'homme contre sa condition mortelle »[348] et « s'allie à la beauté du monde ou des êtres contre les puissances de la mort et de l'oubli »[349]. Dolorès Lyotard établit ainsi une correspondance entre le chef d'œuvre proustien et *Le Premier Homme* :

> Et c'est la Méditerranée, en tant que lieu de rencontre, qui permet également la narration en tant que telle. De même que le roman proustien ne peut vraiment commencer qu'à partir de l'expérience de la petite madeleine, qui déclenche l'action du livre, de même ici, la jeunesse de Jacques Cormery se déploie, dans une série d'événements exprimés à l'imparfait […] à partir de la remémoration opérée sur "le grand dos de la mer"[350].

En Octobre 1933, Albert Camus rend hommage à la Méditerranée dans un poème « naïf et incantatoire »[351]. Il célèbre « midi sur la mer immobile et chaleureuse »[352] qui l'« accepte sans cris »[353] dans « un silence et un sourire »[354]. Cette attirance pour la Méditerranée explique, entre autres, le crédo hellénique de l'auteur. Il considère la Grèce comme « le cœur du monde »[355]. Amoureux de la Grèce, terre de la « pensée de midi »[356] où « le oui s'équilibre au non »[357] et « mère de la culture méditerranéenne »[358], Albert Camus qui se sent un cœur grec multiplie les références à la culture et à la littérature grecques. Cependant, il lui faudra attendre le printemps de l'année 1955 pour voir, de ses yeux, la beauté des paysages grecs. Camus affirme que « tout ce que la Grèce tente en fait de paysages, elle le réussit et le mène à la perfection »[359]. Voilà pourquoi il écrit, en 1936, dans ses *Carnets* : « Voir la Grèce. Rêve qui faillit ne jamais s'accomplir. Il y avait toujours

---

[348] *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 291.
[349] *Ibid.*
[350] Dolorès Lyotard, *Albert Camus Contemporain*, *op. cit.,* p. 25.
[351] Pierre-Louis Rey, « Méditerranée » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 523.
[352] « Méditerranée » *in : OC I*, p. 976.
[353] *Ibid.*
[354] *Ibid.*
[355] « Cahier VIII » *in* : *OC IV,* p. 1230.
[356] « Camus se demande si « le sens de l'histoire de demain » n'est pas précisément de retrouver, pour que l'Occident survive à sa folie de démesure, des éléments essentiels à la pensée grecque, qu'il appelle, avec les conceptions qu'elle a inspirées, « la pensée solaire » « la pensé de midi » ou la « pensée méditerranéenne ». », Maurice Weyembergh, « Grèce » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 352.
[357] *L'Homme révolté in : OC III,* p. 84.
[358] Pierre-Louis Rey, « Méditerranée » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 524.
[359] « Cahier VIII », *in* : *OC IV,* p. 1232.

des contretemps : la maladie, la guerre ». C'est sans doute cette attente qui a alimenté l'aspect mythique voire fantasmatique de la Grèce chez Camus. La pensée grecque s'épanouit chez Camus dans « le mot, l'image, la métaphore [et] la référence mythique »[360]. Selon Rachel Bespaloff, Camus est un « romantique méditerranéen par son insatiable nostalgie du fini, du palpable, des contours que la lumière ne ronge pas et que la nuit même respecte, il est proche des élégiaques latins dans son lyrisme, des tragiques grecs par son pathos »[361].

2.2.1.9 La nostalgie

Dans *Le Mythe de Sisyphe*, il est, en effet, question de nostalgie : celle d'une unité qui au côté de « cet appétit d'absolu illustre le mouvement essentiel du drame humain »[362]. Camus rêve d'un monde unifié et qui serait en parfait harmonie avec l'esprit, le cœur et le corps de l'homme, « un instant suspendu dans l'éternité »[363]. Ce rêve se heurte à l'absurdité du monde environnant. Le sentiment d'étrangeté de l'individu est alors exprimé à travers la métaphore de l'exil :

> dans un univers soudain 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 et sa vie, l'acteur et son décor, c'est proprement le sentiment de l'absurdité[364].

Les expressions « patrie perdue » et « terre promise » renvoient à des images bibliques et disent le caractère éphémère des « paradis perdus ». La nostalgie des *noces* de l'homme et du monde et le regret de la disparité entre ces deux entités, suggérés par le terme « divorce », fondent la pensée et la réflexion de Camus qui déploie, pour en témoigner, toute la splendeur de son art scriptural. « Le lyrisme selon Camus n'est pas seulement une affaire de langage. Plus encore

[360] Etienne Barilier, *Albert Camus philosophie et littérature*, *op. cit.*, p. 17.
[361] Rachel Bespaloff, « Le monde du condamné à mort », *Esprit*, Janvier 1950, p. 29.
[362] *Le Mythe de Sisyphe in* : *OC I*, p. 231.
[363] « Entre oui et non », *L'Envers et l'Endroit in* : *OC I*, p. 47.
[364] *Le Mythe de Sisyphe in* : *OC I*, p. 223.

qu'"une méthode de pensée", c'est une manière d'être, au sens le plus fort du terme, en face du monde tel qu'il est »[365].

Sensuel et mystique pour l'un, hédoniste et tragique pour l'autre, le lyrisme dans les œuvres de Koestler et de Camus a pour dessein, d'une part, de sensibiliser le lecteur aux drames de l'existence, et, d'autre part, de témoigner de la solidarité de l'artiste avec la communauté humaine. Il offre au lecteur une part de chaleur à travers la beauté artistique qui se manifeste au-delà de l'émotion par les différentes images métaphoriques.

[365] Jacqueline Lévi-Valensi, « Entre La Palisse et Don Quichotte » *in* : *Camus et le lyrisme*, Jacqueline Lévi-Valensi et Agnès Spiquel (Dir.), *op. cit.*, p. 40.

2.2.2. L'univers métaphorique de Camus et de Koestler

« *C'est l'imagination qui a enseigné à l'homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum. Elle a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore.* »[366]

L'étude qui suit ne relève pas d'une analyse stylistique sur l'organisation du réseau métaphorique dans les œuvres de Camus et de Koestler. Le sens conventionnel de « métaphore » est ici élargi à un domaine plus vaste, définissant une écriture tout en images. Nous analyserons certaines de ces images et les mettrons en relation dans la mesure du possible.

2.2.2.1 Les métaphores philosophiques et politiques de Koestler

Le style imagé de l'écriture permet une compréhension plus aisée de certains concepts politiques, scientifiques ou philosophiques ardus et de certaines pensées parfois insaisissables au premier abord. Pierre Debray-Ritzen souligne « l'originalité des images et la richesse des métaphores »[367] koestlériennes. Arthur Koestler revendique ce procédé scriptural :

> Je crois savoir rendre de façon relativement simple des notions scientifiques complexes et difficiles. Une sorte de tour de main pour trancher dans l'abstraction jusqu'à la moelle, lui retirer sa graisse. Une certaine clarté, qui, je l'espère, n'est pas superficielle. Le goût des bonnes métaphores qui donnent une image visuelle des concepts les plus abstraits[368].

Ainsi, le monde et le « mystère de l'esprit »[369] sont représentés, dans *The Yogi and The Commissar*, par l'image d'un escalier :

> *We may imagine our hierarchy of levels as a series of terraces on an ascending slope, or as broad ascending staircase. Then the horizontal*

[366] Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques,* Paris, Michel Lévy frères, 1868.
[367] Pierre Debray-Ritzen, *Arthur Koestler. Un Croisé sans Croix*, *op. cit*., p. 170.
[368] Arthur Koestler cité par Phil Casoar *in* : *Arthur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, *op. cit*., p. XV.
[369] *YC* trad. p. 356.

> *surfaces of the steps will represent the field in which the laws of a given level operate, and the vertical surfaces the "jumps" which lead to the emergence of the higher levels*[370].

Les marches représentent les niveaux d'organisation scientifiques :

> *Space-time, sub-atomic phenomena, physics, chemistry, crystals (para-crystals), (viruses), non-dividing organic constituents (proteins, enzyme, hormones, etc.), dividing organic constituents (cell-parts and some cells), higher (non-dividing) cells and organs ; and so on upto the higher mental functions*[371].

Par ailleurs, les contre-marches sont l'illustration de la transcendance, du mystique, des « voies intérieures de la conscience »[372]. Koestler oppose ainsi deux méthodes de perception de l'existence. Il oppose un « observateur scientifique » et rationnel perpendiculaire à l' « escalier » à un observateur « *yogi* » qui porterait un regard horizontal à l'« escalier ». Le premier prétend que tout est « explicable »[373] à la lumière de la science, de la physique et de la psychologie. Pour le second, tout est « mystère sans explication »[374]. A travers l'image de l'escalier, Koestler oppose, encore une fois, le « rationnel politique »[375], le « commissaire » à une « vision transcendante du monde »[376], au « *yogi* ». Koestler aspire à une vision plus homogène de l'existence, un compromis entre le rationnel et le mystique. Il en appelle, à travers une écriture imagée, à une jonction entre les différentes perspectives physiques et spirituelles. La métaphore de l'escalier « impose une double orientation horizontale et verticale »[377]. Il s'agit d'une représentation imagée

---

[370] *YC*, p. 242 ; trad. p. 357 : « Imaginons notre hiérarchie de niveaux comme une série de plates-formes en terrasses ou comme un large escalier ascendant. Les surfaces horizontales des marches représenteront le champ dans lequel jouent les lois du niveau donné, et les surfaces verticales, les "bonds" qui portent au niveau supérieur. »

[371] *YC*, p. 242-243 ; trad. p. 357 : « temps-espace, phénomènes sous-atomiques, physique, chimie, cristaux (para-cristaux), (virus) composants organiques non capables de reproduction (protéines, enzymes, hormones, etc.), composants organiques capables de reproduction (parties de cellules et certaines cellules), cellules plus complexes et organes supérieurs (non capable de reproduction) ; et ainsi de suite jusqu'aux plus hautes fonctions intellectuelles. »

[372] *YC*, trad. p. 241.

[373] *Ibid.*, p. 359.

[374] *Ibid.*

[375] Gérard Paquot, *L'Escalier de Koestler, Ou, De la raison et de l'imaginaire*, Norderstedt, Allemagne, Books on Demand, 2012, p. 21.

[376] *Ibid*.

[377] *Ibid.,* p. 22.

du conflit entre raison et foi, entre « les deux pôles du rationalisme et du mysticisme »[378].

Une autre métaphore témoigne de l'opposition entre « commissaire » et « *yogi* » : celle du spectre des couleurs. Le spectre est « une des métaphores favorites de Koestler »[379]. En physique, un spectre est l'ensemble de variations de rayonnements de différentes couleurs résultant de la décomposition de la lumière par un prisme. Le côté de l'infra-rouge est assimilé au commissaire, « *this end of the spectrum has the lowest frequency of vibrations and is, in a way, the coarsest component of the beam ; but it conveys the maximum amount of heat* »[380], et, celui de l'ultra-violet au *yogi*, « *on the other end of the spectrum, where the waves become so short and such high-frequency that the eye no longer sees them, colourless, warmthless but all-penetrating* »[381]. Le premier se caractérise par sa capacité d'action et sa rationalité, tandis que le second est motivé par ses émotions et son intuition. Le premier sujet extériorise, le second intériorise. L'action se heurte ainsi à la contemplation.

La question des fins et des moyens est, elle, illustrée par l' « Antinomie des Pentes » [382] (*Antinomy of the Slopes* [383]). Selon Koestler, le choix entre la subordination de la fin aux moyens ou des moyens à la fin implique le fait de se trouver sur une « pente » (*slope*). « *If you have chosen to subordinate the Means to the End, the slope makes you slide down deeper and deeper on a moving carpet of common-sense propositions*. » [384] L'expression « *down deeper and deeper* » dénonce le caractère déplorable de la politique de l'efficacité. Afin d'appuyer son argumentation, Koestler a recours à l'exemple de la bombe atomique et des Epurations de Moscou qui semblent se situer, d'une manière métaphorique, tout en bas de la « pente ». Néanmoins, « *to subordinate the End to the Means leads to a*

---

[378] *YC* trad. p. 19.
[379] Phil Casoar, « Introduction » in *Arthur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, *op. cit*., p. XVII.
[380] *YC*, p. 9 ; trad. p. 14 : « Cette extrémité du spectre a la plus basse fréquence de vibrations et contient en un sens les éléments les plus grossiers du rayon lumineux, mais elle transmet la plus grande quantité de chaleur. »
[381] *YC*, p. 9 ; trad. p. 14 : « A l'autre extrémité du spectre, les ondes sont si courtes et de si haute fréquence que l'œil ne les voit plus ; elles sont incolores et sans chaleur, mais pénètrent tout. »
[382] *YC* trad. p. 17.
[383] *Ibid.*, p. 11.
[384] *YC,* p. 12 ; trad. p. 17 : « Si l'on a choisi de subordonner les Moyens à la Fin, la pente vous fait glisser toujours plus bas sur le tapis roulant de la logique utilitaire. »

slope as fatal as the inverse one »[385]. En effet, le refus absolu de la violence revient à tout accepter. Aussi, l'auteur prend l'exemple de l'absolue non-violence revendiquée par Gandhi : *« Gandhi's slope started with non-violence and made him gradually slide down to his present position of non-resistance to Japanese conquest* »[386]. Koestler en conclut : « *One slope leads to the Inquisition and the Purges ; the other to passive submission to bayoneting and raping ; to villages without sewage, septic childbeds and trachoma. The Yogi and the Commissar may call it quits* »[387]. L'auteur hongrois rejoint ainsi Camus dans la nécessité de trouver une mesure entre l'abus de la violence et son refus absolu. Camus prône la mesure : « La mesure, […], nous apprend qu'il faut une part de réalisme à toute morale : la vertu toute pure est meurtrière ; et qu'il faut une part de morale à tout réalisme : le cynisme est meurtrier »[388].

Certains des titres des œuvres de Koestler sont en eux-mêmes des métaphores. L'intitulé d'une de ses autobiographies, *Scum of the Earth*, traduit par *La Lie de la terre*, désigne les millions d'individus envoyés aux camps de concentration, notamment celui du Vernet[389] : les « suspects politiques »[390] ; « les derniers Mohicans des Brigades internationales »[391] ; « les exilés politiques de tous les pays fascistes »[392] ; les « anti-hitlériens »[393].

2.2.2.2 Les métaphores à connotation sexuelle

Très attaché aux paradoxes, Koestler aime mélanger les images à connotation religieuse avec celles qui ont trait à la sexualité. Les intellectuels sont

[385] *YC*, p. 12 ; trad. p. 18 : « Que la Fin soit subordonnée aux Moyens et la pente est aussi fatale que lorsqu'il s'agit du contraire. »
[386] *YC*, p. 12 ; trad. p. 18 : « La pente de Gandhi a commencé par la non-violence et l'a graduellement fait glisser à sa position actuelle de non-résistance à la conquête japonaise. »
[387] *YC*, p. 12 ; trad. p. 18 : « Une des pentes mène à l'Inquisition et aux épurations de Moscou ; l'autre conduit à tout accepter passivement, le viol et les fusillades, et l'existence de villages où les femmes accouchent dans la crasse et où tout un peuple voué au tachome croupit dans l'ordure. Le Yogi et le Commissaire sont quittes. »
[388] *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 315.
[389] Arthur Koestler fut lui-même interné au camp du Vernet en 1939.
[390] *YC* trad. p. 120.
[391] *Ibid.*, p. 121
[392] *Ibid.*
[393] *Ibid.*

ainsi divisés en « demi-vierges » et en « anges déchus ». Dans *The Age of Longing*, Vardi donne une définition des « demi-vierges » : « *We call demi-vierges a certain category of intellectuals who flirt with revolution and violence, while trying to remain chaste liberals at the same time. They are an abscene lot and represent a sad perversion of the intellect* »[394]. Dans ce roman, l'illustre représentant de ces « demi-vierges » est Pontieux qui « flirt[e] avec la révolution et la violence tout en essayant de demeurer un chaste démocrate »[395].

Les « demi-vierges » sont les intellectuels qui, selon une expression de Camus place leur fauteuil dans le sens de l'Histoire[396], tout en revendiquant − *hypocritement* − le respect de l'homme. Koestler développe :

> Nous qui avons été du Parti, nous sommes les cimetières ambulants de nos amis assassinés ; leurs linceuls seront nos drapeaux. Les autres, qui n'ont pris que des bains de soleil aux rayons de l'illusion fallacieuse, ne comprendront jamais la vérité entière. Ils ne comprendront qu'à moitié, qu'au quart, puisqu'ils ne se sont jamais donnés qu'à moitié, qu'au quart. Ils resteront les demi-vierges des flirts totalitaires ; les voyeurs lascifs qui contemplent les débauches de l'histoire par un trou dans le mur ; les tricoteuses tricotant leur tissu dialectique dans les bureaux de rédaction à l'ombre de la Lubianka[397].

Afin de dénoncer la débauche de l'histoire, M. Anatole[398] a recours à cette même illustration du voyeur lascif et du trou dans le mur : « *What the maid saw through the Keyhole ; and it's always the same old harlot and the same old pimp who pose for* »[399]. Par ailleurs, l'image des « tricoteuses » renvoie aux « Jacobines,

---

[394] *AL,* p. 167 ; trad. p. 190 : « Nous appelons demi-vierges une certaine catégorie d'intellectuels qui flirtent avec la révolution et la violence tout en essayant de demeurer de chastes démocrates. Ce sont des pauvres types qui souffrent d'une triste perversion de l'intelligence. »

[395] *AL* trad. p. 190.

[396] Ronald Aronson évoque l'anecdote qui donna à cette expression tout son sens : « Avec d'autres membres du Comité national du Théâtre, Sartre a pour mission de protéger la Comédie Française d'éventuels sabotages allemands. Epuisé par une longue marche dans Paris, le philosophe s'est endormi dans un fauteuil. Camus le réveille par ces mots : "Tu as mis ton fauteuil dans le sens de l'Histoire !" Camus se moque de son ami qui lui a sans doute confié son désir de prendre part aux événements et somnole paisiblement en un tel moment. Cette remarque, lancée avec une ironie affectueuse, jouera un rôle décisif dans leur future brouille. […] Camus s'en souviendra durant la controverse, il en fera une pique acérée, et Sartre le lui fera cruellement payer en retour. », Ronald Aronson, *Camus et Sartre, amitié et combat, op. cit*., p. 45.

[397] Extrait d'un article d'Arthur Koestler publié par *Le Figaro littéraire* et intitulé « Anges déchus et demi-vierges », cité par Michel Laval in *L'Homme sans concessions. Arthur Koestler et son siècle*, *op. cit*., p. 534-535.

[398] Personnage dans *The Age of Longing.*

[399] *AL*, p. 20 ; trad. p. 23 : « Ce que la bonne a vu par le trou de la serrure… Et c'est toujours la même vieille putain et le même vieux maquereau qui posent. »

aux habituées des tribunes »[400] qui, pendant la Révolution française de 1789, prenaient, tout en tricotant, part aux diverses séances de la Convention nationale et qui furent surnommées à partir de 1795 : les Tricoteuses. On leur attribua les surnoms d'« enragées » ou de « Furies de la guillotine » à cause de leur véhémence et de leurs appels à la Terreur. Aux « demi-vierges » s'opposent les « anges déchus » dont il se revendique :

> Et quand nous autres, les anges déchus, nous hurlons parce qu'on broie les os de nos camarades d'hier dans ce paradis transformé en chambre de torture, obscure, et immense, eux, les demi-vierges, nous regardent avec leur petit sourire myope et innocent et nous expliquent que nous exagérons, que la chute a dû ébranler nos nerfs, que la meilleure chose pour nous c'est de prendre du repos et nous taire[401].

Julien Delattre, *alter ego* de Koestler au sein de *The Age of Longing*, explique à Heydie « *We, on the other hand, […] we who gave all that innocence can offer and nevertake back, we are the fallen angels* »[402]. La question est : peut-on passer du statut de « demi-vierges » à celui d' « anges déchus ». Au début de l'œuvre, le manque d'intégrité de Léontiev le place dans la première catégorie : « *He could only outlive his generation by becoming a prostitute ; what you call his sincerity is the longing of the old whore for the lost days of her virginity* »[403]. Mais le décès de sa femme Zina, l'affranchissant de la peur d'éventuelles représailles, le décide et le convainc d'écrire la « vérité » « *to reinstate words and phrases in their original meaning, to rescue them from slavery and prostitution and restore to them their lost virginity* »[404]. Heydie, elle-même, se sent l'âme d'un « ange déchu ». « *She [Heydie] too was a fallen angel, a dispossessed of faith, one of the Ravens Nevermore* »[405]. « *The Ravens Nevermore »* ou « Le Corbeau » est un poème

[400] Dominique Godineau, « *Le genre de la citoyenneté* », Genre, femmes, histoire en Europe, 2011.
[401] Extrait d'un article d'Arthur Koestler publié par *Le Figaro littéraire* et intitulé « Anges déchus et demi-vierges », cité par Phil Casoar *in* : *Arthur Koestler. Un Croisé sans Croix*, *op. cit*., p. X.
[402] *AL*, p. 167 ; trad. p. 190-191 : « Nous, au contraire, […] nous qui avons donné tout ce que l'innocence peut donner et ne pourra jamais reprendre, nous sommes, les anges déchus. »
[403] *AL*, p. 117 ; trad. p. 132 : « Il n'a réussi à survivre à sa génération qu'en se prostituant ; ce que vous appelez sa sincérité n'est que le regret de la vieille putain pour les jours perdus de sa virginité. »
[404] *AL*, p. 285 ; trad. p. 324 : « de restaurer les mots, les phrases dans leur sens originel, de les délivrer de l'esclavage et de la prostitution, et de leur rendre leur virginité perdue. »
[405] *AL,* p. 170 ; trad. p. 193 : « Elle [Heydie] aussi était un ange déchu, une dépossédée de la foi, un Corbeau perché sur une branche morte. »

narratif d'Edgar Allan Poe empreint d'une charge lyrique et romantique importante. Le poème mêle la douleur de la perte de l'être aimé à l'ésotérisme de l'au-delà. C'est certainement le thème de la perte liée à l'au-delà qui importe à Koestler. En effet, Heydie a perdu une partie de son être spirituel. Elle veut retrouver une foi perdue.

Un autre paradoxe mêlant spiritualité et sexualité apparaît dans *The Call-Girls*. En effet, la connotation érotique du titre contraste avec les allusions religieuses qui font également référence aux élites réunis pour le colloque sur la survie de l'humanité. Leur nombre, douze, fait penser aux douze dieux de l'Olympe ou aux apôtres comme le fait remarquer M. Hoffman à Solovief. Les expressions qui leurs sont associées renforcent cette image divine : « *rituals* »[406] ; « *ritual saturnals* »[407]. De plus, tels des dieux, ils semblent tenir, entre leurs mains, l'avenir de l'humanité. La petite anecdote relatée dans l'œuvre semble apporter une clarification à propos du titre. Le Kongresshaus, édifice dans lequel se déroule le colloque, s'appelait « Maison des Nations », mais cette appellation avait servi « au plus regretté des bordels de la rue de Chabanais à Paris »[408].

La sexualité de la femme, en l'occurrence Sonia, est évoquée, sous la plume de Koestler, à travers l'image de la plante carnivore, « *the carnivorous flower* »[409]. « *In his malicious moods he thought with a fascinated shudder of her thighs, which reminded him of those insect-eating flowers which close over their victims to stun and devour them* »[410]. Sonia est également et paradoxalement assimilée à Junon qui évoque la figure maternelle. « *Once, in the throbbing heat of the siesta hour, afterlunch when they had drunk more than usual of the country's sharp, young wine, she said, stretching lazily on a couch, arms folded under the neck —a luscious Juno resting on a bed of clouds* »[411]. Parce que, chez Koestler, le divin se heurte souvent

[406] *CG*, p. 30 ; trad. p. 39 : « rites ».
[407] *CG*, p. 38 ; trad. p. 50 : « les saturnales rituelles ».
[408] *CG* trad. p. 34.
[409] *AD,* p. 116 ; trad. p. 146 : « plante carnivore ».
[410] *AD*, p. 39 ; trad. p. 50 : « à ses heures de malice, il [Peter] pensait avec une espèce de frisson à ses cuisses et évoquait ces plantes carnivores qui se referment sur leurs victimes pour les étouffer et les dévorer. »
[411] *AD,* p. 39 ; trad. p. 50 : « Un jour, dans la chaleur vibrante de l'heure de la sieste, après un déjeuner où ils avaient bu plus que d'habitude du jeune vin aigre du pays, elle dit, paresseusement étendue sur un divan, les bras croisés derrière la nuque, Junon lascive sur un lit de nuages. »

aux termes de la chair, cette comparaison avec la déesse contraste avec la description qui l'accompagne. En effet, la position suggestive de la femme et le terme « *luscious* » (lascive) mettent en avant la sensualité et la volupté, alors que l'expression « *a bed of clouds* » témoigne d'une certaine spiritualité. La sensualité de Sonia est mise en relief, d'une part, par son assimilation à la Grande Catherine dont on connaît le goût très prononcé pour les relations charnelles et les amants, et, d'autre part, par l'évocation de la chair : « *opulent Amazon* »[412] ; « *her full lips* »[413] ; « *her abundant hips and thighs* »[414]. La description que fait l'auteur de Sonia est relativement ambiguë, comme en témoigne l'extrait suivant :

> *Whenever he emerged from his travels she was standing there at his lead, hazy in contours but mighty in bulk, a towering lighthouse in the mist and spray. When she bent over him he could see the brown beacons under her bodice pointing at him, erect on their spherical sockets. Sometimes she looked like that cow-headed Egyptian goddess with the moon-eye. But the trouble with her was that she had a multitude of other eyes, all watchful and staring ; her whole body was probably covered with eyes, with obscene moist irises prying in all directions*[415].

D'une part, l'auteur met en valeur la figure maternelle et salvatrice du personnage. La déesse égyptienne à tête de vache à laquelle Sonia est comparée n'est autre qu'Hathor, déesse de l'amour, de la beauté, de la musique, de la maternité et de la joie. Cette déesse semble être une jonction entre Vénus et Junon. La fonction de guide est évoquée par l'image du phare dans la brume. Sonia semble ainsi être le dernier repère de Peter, la seule personne à laquelle il peut se fier et se rattacher pour trouver sa voie. D'autre part, l'évocation et la description des seins entachent la figure salvatrice du Dr Bolgar. L'image frôle l'obscénité. Le parallèle entre les seins et les yeux est un procédé récurrent dans l'écriture de Koestler. Ainsi, on retrouve cette même image lorsque Peter évoque le corps nu d'Odette : « *that*

[412] *AD,* p. 69 ; trad. p. 88 : « opulente Amazone ».
[413] *AD*, p. 70 ; trad. p. 89 : « ses lèvres charnues ».
[414] *AD*, p. 116 ; trad. p. 146 : « ses hanches et ses cuisses abondantes ».
[415] *AD,* p. 71 ; trad. p. 91 : « Chaque fois qu'il émergeait de ses voyages, elle était là debout à son chevet, les contours vagues, mais la masse puissante, comme un phare dans la brume et l'écume. Quand elle se penchait vers lui, il apercevait sous son corsage deux prunelles brunes pointées vers lui, droites sur leurs socles sphériques. Parfois, elle ressemblait à la déesse égyptienne à tête de vache, aux yeux de lune. Mais ce qui était grave, c'est qu'elle avait une multitude d'autres yeux, attentifs et lucides ; tout son corps devait être couvert d'yeux aux iris obscènes, humides, tournés dans toutes les directions. »

second, archaic face in which the nipples are the eyes, staring at you with a detached, remote stare »[416].

Koestler semble porter un grand intérêt au corps de la femme. Encore une fois, l'érotisme est associé de manière originale à la chasteté religieuse. Dans *The Call-Girls*, le paysage montagneux est décrit à travers les yeux du jeune religieux Tony :

> *The bus had by now emerged from the romantic but somewhat sinister gorge through which it had battled its way ; the mountains on both sides opened up, curving aaway into softer slopes which irresistibly reminded poor Tony of female bosoms expanding from the cleavage*[417].

Par ailleurs, Koestler emploie l'image des « ponts brûlés ». Il explique : « Chacun de ces ponts brûlés, […] imprime une nouvelle direction à ma vie, et j'en suis venu à les accepter comme un élément inévitable de mon destin »[418].

Les expressions « brûler mes ponts » ou encore « brûler mes vaisseaux » sont des expressions qu'il emprunte à Dylan Thomas[419]. Elles servent d'épigraphe au premier chapitre de *Hiéroglyphes.* La métaphore des « pont brûlés » revient à plusieurs reprises au fil des pages de *La Corde raide.* Cette image renvoie à l'accomplissement d'un acte après lequel tout revirement est impossible. Elle fait, en l'occurrence, référence aux différentes « croisades » de l'auteur. Pierre Debray-Ritzen explique :

> Ces mues récurrentes semblent provoquées par plusieurs facteurs : sa douloureuse anxiété quant à l'aventure humaine ; sa soif de connaître ; sa rigueur intellectuelle et scientifique ; sa permanente exigence pour mieux comprendre et donc pour rejeter des modèles de compréhension à la longue toujours insuffisants ; enfin sa ténacité fondamentale pour ne jamais s'abandonner au scepticisme et au fatalisme[420].

---

[416] *AD,* p. 57 ; trad. p. 72 : « ce second visage archaïque où les bouts des seins sont des yeux qui vous regardent avec un regard détaché, lointain. »
[417] *CG*, p. 22 ; trad. p. 27 : « Le car s'était enfin arraché aux gorges romantiques et plutôt sinistres dont il avait vaillamment grimpé les pentes ; de chaque côté de la route, les montagnes s'ouvrirent en larges courbes apaisées qui pour le pauvre Tony, irrésistiblement, devaient évoquer, épaisses et précises, des formes féminines. »
[418] Arthu Koestler cité par Pierre Debray-Ritzen *in* : *Arthur Koestler. Un Croisé sans Croix*, *op. cit*., p. 33
[419] « Quand on brûle ses vaisseaux, quel beau feu cela fait », Dylan Thomas.
[420] Pierre Debray-Ritzen, *Arthur Koestler. Un Croisé sans Croix*, *op. cit*., p. 35.

2.2.2.3 La métaphore de la croisade

Le terme même de « croisade » (*crusade*) est une métaphore clé de l'écriture de Koestler. La croisade renvoie aux expéditions en armes qui étaient organisées en vue de délivrer les lieux saints à Jérusalem. Le mot « croisade » connaît une évolution sémantique et prend la signification d'une campagne menée ou une action engagée, au nom d'un principe ou d'une idée, ayant comme dessein de sensibiliser l'opinion publique. Chez Koestler, cette métaphore illustre la quête de l'absolu et est liée à celle de la soif, image prépondérante dans *The Age of Longing*. Cette soif est parfois comparée à une maladie dévorante :

> *[…] in these messy times, this age of longing. The bug of longing acts differently on different people, but we've all got it in our circulation. H. caught it when she ran away from the convent ; so maybe when you get God out of your system something goes wrong with your metabolism which makes the bug more virulent. If that is the case, then this plague must have started in the eighteenth century, or even earlier, and now it is just working up towards its peak. And if it's allowed to take its natural course, the ravages will be worse than those of the Black Death*[421].

Les termes « *messy* ; *bug* ; *circulation* ; *system* ; *metabolism* ; *Black Death* » suggèrent l'idée que cette soif, en plus d'être un mal de l'esprit, devient un mal physique.

Le besoin spirituel de l'homme est donc désigné, dans cette œuvre, par le terme « *longing* » et quelques fois par le vocable « *thirst* »[422]. Les deux expressions sont traduites par le mot « soif », or « *longing* » a pour traduction première « désir ». Ce besoin spirituel est donc assimilé à un besoin physique : « *spiritual nourishment* » [423] . Une métaphore filée se déploie pour rendre compte de l'appréhension de Heydie face à son manque de foi. « *The short turbulent fear that*

[421] *AL*, p. 376 ; trad. p. 427 : « […] ces temps troublés, cette époque de la grande soif. Le microbe qui provoque cette soif agit différemment sur les différents individus mais nous l'avons tous dans notre sang. H. l'a attrapé quand elle s'est enfuie du couvent ; ainsi, peut-être que lorsqu'on expulse Dieu de ses artères quelque chose se détraque dans votre organisme rendant le microbe plus virulent. Si c'est le cas, alors cette peste a dû commencer au XVII[e] siècle, ou même plus tôt, et elle est en pleine croissance. Et si on lui laisse libre cours, les ravages en seront pires que ceux de la peste noire. »

[422] « *a deep thirst* », *YC*, p. 226 ; trad. p. 332 : « une profonde soif ».

[423] *YC*, p. 200 ; trad. p. 292 : « nourriture spirituelle »

[…] one day she [Heydie] would be relegated back into the outer darkness where the parched souls writhed in the agony of their thirst »[424]. La terre aride est l'image de l'âme et du cœur desséchés par un manque spirituel. L'image des âmes qui se tordent dit la souffrance générée par ce manque.

2.2.2.4 La métaphore du temps

Souvent, Koestler se représente le temps sous une forme liquide. En comparant « les hommes de pont » et « les hommes de torrent », il insiste sur l'importance de vivre dans le présent. Les premiers ne vivent que dans le regret du passé ou la projection dans le futur et sont incapables de s'ancrer dans le présent. Les seconds, au contraire, se jettent dans « l'eau » du présent contre vents et marrées. Le pont évoque l'immobilité et la passivité, alors que le torrent représente l'action et le courage. Dans *The Age of Longing*, c'est le personnage de Léontiev qui illustre le passage de l' « homme de pont » à l' « homme de torrent » :

> *One only lived once, and the only way to live a full life was to live in the present. The past and the future, even if they existed, were no more than water flowing past under a bridge. You could spend your life standing on the bridge and live in the illusion that you were moving towards the future, whereas in fact only the water was moving under you, future into past. Or, you could jump into the water and float with it, through eddies and torrents, always moving, yet always in the present. Those who stood on the bridge, watching, and saw only the future and the past, those were the bridge men ; the others, who moved in the eternal, liquid present, were the torrent men*[425].

2.2.2.5 La métaphore de la lumière ou la « pensée de midi »

Chez Camus, les images servent la provocation. En effet, la métaphore de la lumière, très présente dans l'œuvre de Camus, est, à l'origine, une image

[424] *AL*, p. 73 ; trad. p. 83 : « la peur de se retrouver reléguée sur cette terre aride et qui défaille par manque d'eau, où les âmes altérées se tordaient dans l'agonie de leur soif. »

[425] *AL*, p. 329 ; trad. p. 373 : « On ne vivait qu'une fois, et la seule façon de vivre pleinement était de vivre dans le présent. Le passé et l'avenir, même s'ils existaient, n'étaient pas plus importants que l'eau qui coule sous un pont. On pouvait passer toute son existence sur le pont et vivre dans l'illusion qu'on allait vers l'avenir, alors que c'était l'eau qui coulait au-dessous de vous, l'avenir qui coulait dans le passé. Ou bien, l'on pouvait sauter dans l'eau et flotter avec elle à travers courants et torrents, toujours en mouvement mais toujours dans le présent. Ceux qui restaient sur le pont, spectateurs qui ne vivaient que dans l'avenir et le passé, ceux-là étaient les hommes de pont ; les autres qui se mouvaient dans l'éternel présent liquide étaient les hommes de torrent. »

chrétienne, ou du moins religieuse. Attribut divin, la lumière annonce les temps messianiques. Or, elle devient, sous la plume de l'écrivain, l'explication matérialiste du destin des hommes sans transcendance. La lumière, délivrée par l'astre solaire, est associée à la prise de conscience de l'absurde. Aussi, dans *L'Etranger*, le soleil, première source de lumière, se manifeste dans les scènes thématisant l'absurde : la mort de la mère, le meurtre de l'Arabe, le procès insensé. Dans *Le Mythe de Sisyphe*, la découverte de l'absurde s'apparente à un réveil — « elle l'éveille »[426] ; « l'éveil définitif »[427] ; « au bout de l'éveil »[428] ; « l'esprit éveillé »[429] ; « éveiller un monde somnolent »[430] − par opposition à la métaphore filée du sommeil dans la description de l'homme quotidien avant la prise de conscience de l'absurdité du monde. Ainsi « le retour à la conscience, l'évasion hors du sommeil quotidien figurent les premières démarches de la liberté absurde »[431].

La métaphore de la lumière est liée à la lucidité et à la clairvoyance. En témoignent les diverses expressions : « en termes clairs »[432] ; « cette attitude d'esprit qui éclaire le monde »[433] ; « sous l'éclairage mortel de cette destinée »[434] ; « le sentiment de l'absurde s'éclaire »[435] ; « la vision claire »[436] ; « tout rendre clair »[437] ; « une vue claire »[438] ; « d'éclairer la confusion »[439] ; « un cœur clairvoyant »[440] ; « une vue certaine et claire »[441] ; « la lumière de la logique »[442] ; « une revendication de clarté et d'unité »[443]. Camus établit toujours une correspondance entre bonheur et lumière. La lumière est le symbole vivant de la terre méditerranéenne. Il y puise sa « pensée de midi ».

[426] *Le Mythe de Sisyphe in* : *OC I*, p. 228.
[427] *Ibid.*
[428] *Ibid.*
[429] *Ibid*., p. 237.
[430] *Ibid*., p. 249.
[431] *Ibid*., p. 259.
[432] *Ibid*., p. 223.
[433] *Ibid*., p. 227.
[434] *Ibid*., p. 230.
[435] *Ibid*., p. 233.
[436] *Ibid*., p. 234.
[437] *Ibid.*, p. 244.
[438] *Ibid*., p. 248.
[439] *Ibid*., p. 251.
[440] *Ibid*., p. 273.
[441] *Ibid*., p. 277.
[442] *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 92.
[443] *Ibid*., p. 80.

L'expression « pensée de midi » apparaît pour la première fois sous la plume de Camus lorsque, témoignant son amitié pour René char, il écrit en 1948 : « Seul vivant parmi des survivants, il reprend à nouveaux frais, la dure et rare tradition de la pensée de midi »[444]. La valeur métaphorique de l'expression « la pensée de midi » renvoie également au zénith, « une limite dans le soleil » et tire son essence de l'héritage grec. C'est dans cette immobilité et cette fixité que les grecs aspirent à découvrir la vérité du monde.

Camus s'inspire du Midi de Nietzsche. Dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, Midi, « l'heure sans ombre »[445], l'heure où domine la lumière, annonce « l'heure où commence l'enseignement de Zarathoustra »[446]. L'image solaire suggère ainsi l'idée d'un renouveau car « Midi est l'heure qui annonce l'avènement d'une autre partie de la journée »[447]. Elle est également, pour le philosophe allemand, l'image de l'instant parfait : « Midi brûlant dort sur les pâturages. Ne chante pas ! Silence ! Le monde est à sa perfection »[448].

Camus pense la mesure en termes cosmiques. Midi s'oppose aux ténèbres. Aussi « Midi », symbole d'équilibre et de justice − image empruntée à Paul Valéry[449] −, et « Minuit » renvoient-ils respectivement à l'esprit de mesure et à la démesure. Dans le monde contemporain de Camus, Minuit est à l'honneur, les hommes sont pris entre le feu et la glace, « coincés entre des Pharaons cruels et un ciel implacable »[450]. « Les hommes d'Europe, abandonnés aux ombres, se sont détournés du point fixe et rayonnant »[451]. Dans « l'ignoble Europe », la pensée solaire demeure le seul espoir chaleureux « au cœur de la nuit européenne »[452] de

[444] Extrait de « Ce soir le rideau se lève sur…René Char », texte destiné à une émission radiophonique produite par la Compagnie Renaud-Barrault, cité dans *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p 656-657.
[445] Vattimo Gianni, *Introduction à Nietzsche*, traduit de l'italien par Fabienne Zanussi, Bruxelles, Le Point Philosophique, De Boeck & Larcier, p. 78.
[446] *Ibid*.
[447] Michel Onfray, *La Pensée de midi. Archéologie d'une gauche libertaire*, Paris, Galilée, 2007, p. 23.
[448] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Le Livre de Poche, 1972.
[449] « Midi le juste » *in* : *Cimetière marin*, poème de Paul Valéry.
[450] *L'Homme révolté in* : *OC III,* p. 318.
[451] *Ibid.,* p. 323.
[452] *Ibid.,* p. 319.

« l'éternel hiver »[453] . La pensée solaire contraste ainsi avec « l'esprit germanique nocturne »[454]. Selon Michel Onfray, par cette image solaire, Camus oppose :

> La Commune à la bureaucratie, la révolte gorgée de pulsion de vie à la révolution indexée sur la pulsion de mort, le cœur des hommes au sang des ennemis, l'esprit libertaire à la révolution césarienne, la pensée solaire grecque à la pensée nocturne allemande, le socialisme de Proudhon à celui de Marx, la justice à l'ordre, la société concrète à la société absolutiste, la liberté réfléchie à l'autorité rationnelle, et surtout, "l'individualisme altruiste" à la colonisation des masses[455].

La « pensée de midi » glorifie donc les valeurs issues de la révolte : liberté, justice, fraternité et solidarité, desquelles dépend le bonheur de l'homme, contre les révolutions totalitaires qui ne respectent pas la dignité et l'intégrité de l'homme.

Dans *Les Justes,* « Dora déplore d'être condamnée à vivre dans un "éternel hiver". Le spectateur doit comprendre qu'elle exprime ainsi la nostalgie d'un ordre lumineux où régnerait une justice qui serait donnée aux hommes sans même qu'ils aient besoin de recourir à la violence »[456]. En effet, « nier le soleil »[457] revient à « humilier l'homme libre »[458].

La « pensée de midi » est également une invitation à s'ouvrir au monde terrestre, loin de toute transcendance. « Au midi de la pensée, le révolté refuse ainsi la divinité pour partager les luttes et le destin communs »[459]. Camus exhorte les hommes à lutter au nom de cette « lumière » : « Au bout de ces ténèbres, une lumière pourtant est inévitable que nous devinons déjà et dont nous avons seulement à lutter pour qu'elle soit »[460].

---

[453] « C'est l'hiver que ce sera triste », « Cahier III » *in* : *OC II*, p. 886.
[454] http://www.sagesse-marseille.com/culture/conferences/camus-lamour-et-la-pensee-de-midi.html (Dernière consultation le 22/04/2016).
[455] Michel Onfray, *La Pensée de midi. Archéologie d'une gauche libertaire*, *op. cit*., p. 23.
[456] Pierre-Louis Rey, « Pensée de midi » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 659.
[457] *L'Homme révolté in* : *OC III,* p. 243.
[458] *Ibid.*
[459] *Ibid.,* p. 323.
[460] *Ibid.,* p. 323.

2.2.2.6 La métaphore de la peste

D'autres images d'essence religieuse apparaissent dans l'œuvre de Camus. La peste aurait, en ce sens, plusieurs valeurs symboliques. En effet, la peste est, tout d'abord, la métaphore de l'Occupation nazie. Les fours dans lesquels on brûle les cadavres évoquent le génocide juif, la fosse commune et les massacres nazis. Les fours et la fosse sont également les images représentatives des univers clos qui témoignent de « l'obsession du clos et [du] thème des camps »[461] chez Camus et renvoient aux univers concentrationnaires. L'organisation sanitaire n'est pas sans rappeler la résistance ; la séparation et la quarantaine des Oranais, la parcellisation en zone libre et en zone occupée, les camps de concentration. La métaphore des « prisonniers de la peste » évoque l'image pascalienne de l'emprisonnement des hommes. Camus a recours à une autre image pour exprimer la « séquestration » de l'homme dans le monde absurde : « les murs absurdes »[462]. Ces murs renvoient aux limites que l'univers impose à l'homme. C'est « un univers fermé et limité à l'humain »[463]. La mort est une preuve de ces limites. Emprisonné dans un monde absurde, l'homme, loin de chercher à s'en délivrer, doit demeurer conscient et clairvoyant. L'homme absurde accepte le monde sans résignation et sans mépris.

Dans *La Peste*, les produits rationnés et les différents interdits renvoient à la guerre ; l'administration au gouvernement de Vichy et la fête à la liesse de la libération. Dans *Arrival and Departure*, il y a une écriture imagée du régime nazi sans qu'il ne soit jamais nommé :

> *From one of ths shop-window the hated symbol was staring at him, pasted across the upper part of the window-pane. There it spread, with its scarlet foundation, the thick black ring, and in the middle of it the cross with its broken limbs turned into a spider*[464].

[461] D'après le texte de Maurice Weyembergh in *Cahiers Albert Camus 5. Albert Camus : œuvre fermée, œuvre ouverte ?, Actes du colloque international de Cerisy-la-salle, juin 1982*, Raymond Gay-Crosier et Jacqueline Lévy-Valensi (Dir.), Paris, Gallimard, 1985, p. 361-375.
[462] Titre d'une section dans *Le Mythe de Sisyphe*.
[463] *Le Mythe de Sisyphe in* : *OC I*, p. 241.
[464] *AD*, p. 22 ; trad. p. 30 : « Devant une devanture, le symbole détesté le regardait, collé au sommet de la vitrine. Il s'étalait là sur un fond rouge, dessinant au milieu d'un épais cercle noir sa forme de croix aux branches disloquées qui rappelait une araignée. »

Dans *La Peste*, l'incompréhension de l'administration qui considère les signes avant-coureurs du fléau (la mort des rats) comme un problème d'hygiène fait allusion à certains pays de l'Occident qui furent dans l'incapacité d'évaluer le danger de la montée du régime nazi :

> […] c'est la France, l'Europe entière sous la botte nazie, un vaste camp de concentration. Toutes les formes concentrationnaires de la vie moderne sont en cause, depuis les gigantesques formes californiennes jusqu'aux camps sibériens, des pays coloniaux à l'Espagne ; toutes les manifestations du totalitarisme larvé ou institutionnel, de l'injustice sociale et de la tyrannie, qu'elles se cachent sous le masque de la technique ou de l'idéologie, relèvent de la peste […] *La Peste* a "comme contenu évident la lutte de la résistance européenne contre le nazisme"[465].

Par ailleurs, Camus évoque une date imprécise « 194. » et insiste sur la banalité de la ville d'Oran dans le but de généraliser son propos :

> Oran, ville laide et neutre, vaut précisément par cette insignifiance : ville de partout et de nulle part […] Il y circule une foule banale, tout entière jetée dans une existence sans relief : travail, cinéma, baignades, on n'y soupçonne guère que puissent exister d'autres valeurs que l'argent et l'agitation. Ville "sans âme et sans recours", sans amour aussi […] Bref, une cité qui a perdu le sens de la vraie vie[466].

Les expressions « cette insignifiance ; ville de partout et de nulle part, une foule banale » font d'Oran une ville « universelle ». A travers cette généralisation, Camus s'adresse à toute la communauté des hommes qu'il met en garde contre toute forme de totalitarisme. Néanmoins, Bertrand d'Astorg lui reprochera cette abstraction :

> Au troisième anniversaire de la libération de Paris que nous célébrons aujourd'hui, je pense que Tarrou n'aurait pas été alors sur les barricades mais dans les équipes de la Croix-Rouge. Seulement, si tout le monde est en casque blanc et le petit drapeau à la main, qui fera le coup de feu sur les barricades? La morale de la Croix-Rouge n'est valable que dans un monde où les violences faites à l'homme ne proviendraient que des éruptions, des inondations, des criquets… ou des rats[467].

[465] Roger Quilliot, *La Mer et les Prisons*, *op. cit*., p. 165.
[466] *Ibid*.
[467] Bertrand d'Astorg, « De la peste et d'un nouvel humanitarisme », *Esprit*, octobre 1947.

Bertrand d'Astorg reproche aux personnages de *La Peste* d'être d'ailleurs, dérobés à l'histoire, détournés de l'action politique. Il est donc aisé pour eux de n'être ni une victime ni un bourreau. Or, pour ceux qui appartiennent à l'histoire, ils doivent inévitablement choisir leur camp.

Au-delà de sa représentation du régime répressif, la peste est, d'une part, l'image de l'absurdité de la condition faite à l'homme, et, d'autre part, de ce qu'il y a de méprisable dans l'homme « chacun porte la peste en soi »[468]. La peste est ainsi la métaphore de l'absurde. Voilà sans doute pourquoi Camus fait dire à Caligula : « […] c'est moi qui remplace la peste »[469]. Elle acquiert une dimension métaphysique en représentant également le mal absolu.

Par ailleurs, selon une perspective religieuse, la peste est également la métaphore du châtiment divin. Cette image est véhiculée dans l'œuvre par Paneloux, figure religieuse de la chronique, lors de son premier sermon. Citant « le texte de l'Exode relatif à la peste en Egypte »[470], le prêtre ordonne à ses semblables de se soumettre aux « desseins éternels »[471] afin d'expier leurs pêchés. Dans la chronique, un jeu s'établit sur le vocable polysémique de « fléau ». Le fléau renvoie, d'une part, à l'épidémie qui s'abat sur la ville, et, d'autre part, à l'instrument en bois formé de deux bâtons liés bout à bout servant à battre le blé. L'image de « l'immense pièce de bois tournoyant au-dessus de la ville »[472] sera récurrente au fil des pages. Le fléau est également la personne ou la chose considérée comme un instrument dont Dieu se sert pour châtier les hommes. La peste devient alors le symbole de la colère divine. Il s'agit ici d'une conception antique reprise par le christianisme. Camus se sert de cette image métaphysique pour témoigner d'un mal terrestre. C'est dans ce procédé que réside l'originalité des métaphores camusiennes.

Bernard Alluin souligne la ressemblance entre Oran et les « cités maudites de l'Ancien Testament »[473]. La ville, accablée par le fléau, est « écrasée par des

[468] *La Peste in* : *OC II*, p. 209.
[469] *Caligula in* : *OC I*, p. 379.
[470] *La Peste in* : *OC II*, p. 98.
[471] *Ibid.*
[472] *Ibid*., p. 100.
[473] Bernard Alluin, « La Peste » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 668.

déchaînements cosmiques »[474] : « des pluies diluviennes et brèves s'abattirent sur la ville ; une chaleur orageuse suivait ces brusques ondées »[475] ; « le ciel s'était assombri, la pluie tombait à verse »[476] ; « la brume, la chaleur et la pluie se succédèrent dans le ciel »[477] ; « des pluies de déluge »[478] ; « de violentes averses de pluie et de grêle »[479] ; « les vents haineux du ciel »[480] ; « un vent violent »[481].

2.2.2.7 Les métaphores à caractère religieux

Camus et Koestler emploient souvent un lexique religieux pour insister sur le caractère répressif des systèmes totalitaires, notamment le Communisme. « *heresy* »[482] « *paradise* »[483] ; « *the martyrs* »[484] ; « *preaching* »[485] ; « *the new gospel* »[486] ; « *virgin soil* »[487] ; « étrange prophétie »[488] ; « disciples »[489] ; « fidèles »[490] ; « le nouvel Evangile »[491]. Les deux auteurs dénoncent ainsi les systèmes politiques qui se sont transformés en « véritables religions séculières »[492]. S'ils ne croient pas au Salut par les dogmes religieux, ils ne sauraient y croire davantage par la politique. Dans *Arrival and Departure*, Koestler établit un parallèle entre le Consulat et l'Eglise : « *sanctuary* »[493] ; « *the people in the queue*

[474] Bernard Alluin, « La Peste » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 668.
[475] *La Peste in* : *OC II*, p. 54.
[476] *Ibid*., p. 98.
[477] *Ibid.*, p. 163.
[478] *Ibid*., p. 202.
[479] *Ibid*., p. 230.
[480] *Ibid*., p. 234.
[481] *Ibid*., p. 192.
[482] *AL*, p. 210 ; trad. p. 238 : « hérésie ».
[483] *YC,* p. 76 ; trad. p. 105 : « paradis ».
[484] *YC,* p. 76 ; trad. p. 105 : « les martyrs ».
[485] *YC,* p. 76 ; trad. p. 105 : « prêcher ».
[486] *YC*, p. 76 ; trad. p. 105 : « le nouvel Evangile ».
[487] *YC*, p. 76 ; trad. p. 105 : « sol vierge ».
[488] *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 185 (Le terme « prophétie » revient à trente-deux reprises dans *L'Homme révolté* et balise le discours de Camus à propos des idéologies allemandes et communistes).
[489] *Ibid.,* p. 222/239/240/241.
[490] *Ibid.,* p. 141/183/215/222/238/271.
[491] *Ibid.,* p. 158.
[492] Jean-Louis Loubet Del Bayle, « Albert Camus. L'illusion des religions séculières » *in* : *L'Illusion Politique au XX^e siècle. Des écrivains témoins de leur temps : Jules Romain, Drieu La Rochelle, Aragon, Camus, Bernanos, Malraux*, Paris, Coll. Analyse politique, Economica, 1999, p. 36.
[493] *AD*, p. 34 et 36 ; trad. p. 44 et 45 : « sanctuaire ».

now all had solemn and embarrassed faces, as in church »[494] ; « *they confessed the pilgrims* »[495] ; « *looked up the files and ledgers of destiny* »[496] ; « *flock* »[497]. Le point commun entre le consulat et l'Eglise est qu'ils semblent servir d'intermédiaire entre l'homme et le paradis. Le paradis terrestre est, en l'occurrence, une nouvelle terre promise ou une nouvelle terre de promesses : l'Amérique.

Figure majeure de la littérature, la métaphore offre un vaste réseau de significations symboliques. Dans les œuvres de Camus et de Koestler, elle met, d'une part, en valeur l'expression poétique, et, d'autre part, transcrit la vision du monde des deux auteurs, leurs rapports à la politique, à la religion et à la communauté humaine. Souvent associée à l'oxymore, elle met en lumière des réalités ou des phénomènes qui, jusque-là, semblaient impénétrables. Les juxtapositions de métaphores ou les métaphores filées contribuent au développement du potentiel imaginatif du lecteur auquel se révèle la corrélation existant entre l'art scriptural des auteurs et leurs principes philosophiques et moraux. Parce que chez Camus comme chez Koestler, l'art est indissociable de leur vision du monde, il nous semblait opportun de nous pencher sur le motif de l'art dans les œuvres de ces deux écrivains.

[494] *AD*, p. 35 ; trad. p. 44 : « Les gens à la queue avaient tous à présent des visages graves et intimidés comme à l'église. ».
[495] *AD*, p. 35 ; trad. p. 44 : « ils confessaient les pèlerins ».
[496] *AD*, p. 35 ; trad. p. 44 : « examinant les fiches et les dossiers du destin ».
[497] *AD*, p. 35 ; trad. p. 45 : « fidèles ».

2.3. De la sensibilité artistique à la sensibilité humaniste

2.3.1. De l'art et du rôle de l'artiste

« L'artiste a le pouvoir de réveiller la force d'agir qui sommeille dans d'autres âmes. »[498]

Albert Camus n'aura eu de cesse de revendiquer le fait d'être un artiste : « Pourquoi suis-je un artiste et non un philosophe ? C'est parce que je pense selon les mots et non selon les idées »[499]. Ses œuvres et ses *Carnets* sont parsemés d'allusions, de commentaires ou de réflexions sur l'art dans sa diversité et sur le rôle de l'artiste. L'art est pour lui l'expression de la révolte. Arthur Koestler s'intéresse, lui aussi, à l'art et au rôle que détient l'artiste. Leurs différentes réflexions sont en harmonie avec leur conception du monde et les principes moraux ou philosophiques qu'ils revendiquent.

2.3.1.1 Réflexion sur l'art

Par l'intermédiaire de son *alter ego* fictif, Julien, dans *The Age of Longing*, Koestler expose sa réflexion sur l'art :

> *Art is a contemplative business. It is also a ruthless business. One should either write ruthlessly what one believes tobe the truth, or shut up. Now I happen tobelieve that Europe is doomed, a chapter in history which is drawing to its finish. This is so to speak my contemplative truth. Looking at the world with detachment, in the sign of eternity, I fin dit not even disturbing. But I also happen to believe in the ethical imperative of fighting evil, even if the fight is hopeless —you have only to thinkof what happened to the family of Boris. And on this plane my contemplative truth becomes defeatist propaganda and hence an immoral influence. You can't get out of the dilemma between contemplation and action. There were idyllic periods in History when the two went together. In times like ours, they are incompatible. And I am not an isolated case, European art is dying out, because it can't live without truth, and its truth has become arsenic…*[500]

[498] Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, traduit par Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, Idées, 1950.
[499] « Cahier V » *in* : *OC II*, p. 1029.
[500] *AL,* p. 176 ; trad. p. 200 : « L'art est contemplatif ; il est aussi impitoyable. Il faut écrire ce qu'on croit être vrai ou bien se taire. Moi, je crois que l'Europe est condamnée, que c'est un chapitre de

Cette formule renvoie à l'image de la flèche fendue dont les deux moitiés, en continuant leur vol dans deux directions opposées, renvoient respectivement à l'action et à la contemplation. « La recherche juvénile du secret de l'infini se divise en deux poursuites simultanées et, à tous égards, contradictoires »[501]. Pour comprendre ce phénomène, il nous faut revenir sur l'expérience personnelle de l'auteur. Au printemps 1924, Koestler lit une brochure sur les émeutes arabes en Palestine et découvre avec horreur des détails sur les enfants massacrés. Il lit ensuite l'introduction de Weyl à la théorie de la relativité d'Einstein et bute sur une phrase « à travers les sommets de glaciers qu'aucun être humain n'avait encore explorés »[502]. Cette image lui procure une sensation de paix et de sérénité. « A l'étouffement de l'indignation succédait la détente, le calme où l'on se dissout, le "sentiment océanique" »[503]. Cette dualité entre le désir d'action et de révolte et celui de la plénitude, de la contemplation est illustrée à travers l'image de la flèche fendue. Aussi la formule proposée par Julien, dans *The Age of Longing*, aspire-t-elle à la réunion des moitiés de la flèche brisée.

L'écriture de Camus est en étroite corrélation avec ses convictions morales. Selon l'auteur, l'art « devrait donc nous donner une dernière perspective sur le contenu de la révolte »[504].

2.3.1.2 Le romancier

Camus s'intéresse de près au roman et à la figure du romancier. « Le roman naît en même temps que l'esprit de révolte et il traduit, sur le plan esthétique, la

l'Histoire qui touche à sa fin. C'est là, pour ainsi dire, ma vérité contemplative. Si je considère le monde de façon détachée, sous le signe de l'éternité, cela ne me gêne pas. Mais il se trouve que je crois en même temps au devoir éthique de lutter contre le mal, même si la lutte est sans espoir — pensez à ce qui est arrivé à la femme et à la gosse de Boris. Et, sur ce plan, ma vérité contemplative devient de la propagande défaitiste et a, par conséquent, une influence immorale. On ne peut pas sortir de ce dilemme entre la contemplation et l'action. Il y a eu des périodes idylliques de l'Histoire où les deux allaient de pair. Aux temps que nous vivons, elles sont incompatibles. Et je ne suis pas un cas isolé. L'art européen se meurt parce qu'il ne peut pas vivre sans vérité, et sa vérité est devenue de l'arsenic. »

[501] Arthur Koestler, *La Corde raide in* : *Arthur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, (Dir.) Phil Casoar, *op. cit*., p. 95.

[502] *Ibid.,* p. 96.

[503] *Ibid.*

[504] *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 278.

même ambition »[505]. Pour lui un grand roman est « la fusion secrète de l'expérience et de la pensée, de la vie et de la réflexion sur son sens »[506]. Son côté artistique dominant, il n'établit pas à proprement dit de théories sur le genre romanesque. En revanche, ses *Carnets* sont parsemés « d'impressions de lecture, des jugements épars sur tel ou tel écrivain »[507]. Il écrit dans ses *Carnets* : « la véritable œuvre d'art est celle qui dit le moins ». Il développera davantage cette conception de l'œuvre d'art dans *Le Mythe de Sisyphe* :

> La véritable œuvre d'art est toujours à la mesure humaine. Elle est essentiellement celle qui dit « moins ». Il y a un certain rapport entre l'expérience globale d'un artiste et l'œuvre qui la reflète […]. Ce rapport est mauvais lorsque l'œuvre prétend donner toute l'expérience dans le papier à dentelles d'une littérature d'explication. Ce rapport est bon lorsque l'œuvre n'est qu'un morceau taillé dans l'expérience, une facette du diamant où l'éclat intérieur se résume sans se limiter[508].

Ce goût pour la concision explique son admiration pour *La Princesse de Clèves.* La retenue, « la courbe nue d'un langage sans défaut »[509], qu'il admire chez Mme de Lafayette dans l'analyse du sentiment est révélatrice de cette pudeur, « refusant l'effusion et le pathos »[510], que l'on retrouve dans les écrits de Camus. Dans *L'Homme révolté*, et plus précisément dans la partie intitulée « Révolte et art », Camus entend montrer la coexistence du « oui » et du « non » dans l'art. « L'art aussi est ce mouvement qui exalte et nie en même temps »[511]. A travers l'exemple de Sade, Camus met en garde l'homme contre les affres du « non » absolu[512].

[505] *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 283.
[506] « *La Nausée* par Jean-Paul Sartre [20 octobre 1938] » *in* : *OC I*, p. 794.
[507] Dominique Rabaté, « Roman » *in* : *Dictionnaire Albert Camus, op. cit*., p. 800.
[508] *Le Mythe de Sisyphe in : OC I*, p. 286.
[509] *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 287.
[510] Dominique Rabaté, « Roman » *in* : *Dictionnaire Albert Camus, op. cit*., p. 803.
[511] *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 278.
[512] Les affres du « oui » absolu ont été étudiées dans la première partie à travers Nietzsche et son consentement total à la figure dionysiaque.

2.3.1.3 Sade

La négation sadienne est l'exemple type de la négation absolue. Camus prend donc la révolte de Sade en exemple la considérant comme « la première offensive cohérente »[513] et considérant Sade comme « le premier théoricien de la révolte absolue »[514] . Non seulement il nie Dieu, l'ordre du monde, mais aussi l'homme lui-même. « Pourquoi l'homme serait-il […] vertueux »[515] quand Dieu se révèle être un meurtrier. Sade « niera donc l'homme et sa morale puisque Dieu les nie »[516].

Camus remarque que, selon Sade, le meurtre est « un attribut divin »[517]. Par conséquent le crime de l'homme ne fait que répondre au crime divin[518]. Mais, pour Sade, si « tuer un homme dans le paroxysme d'une passion cela se comprend. Le faire tuer par un autre dans le calme d'une méditation sérieuse, et sous prétexte d'un ministère honorable, cela ne se comprend pas »[519]. Il trouve répugnante la peine de mort. Il a en aversion ces hommes qui se croient assez vertueux pour punir alors qu'eux-mêmes sont des criminels. Sade souhaite que le crime soit le fruit du vice et non une vertu administrative.

Sade a donc conscience du prix d'une vie humaine puisque l'aspect nihiliste de sa révolte est soumis à la contrainte de la limite. La négation de l'autre implique qu'on puisse être soi-même nié. « La licence de détruire suppose qu'on puisse être soi-même détruit »[520]. De la même façon, le désir de l'autre suppose que l'on soit désiré à son tour. L'homme de Sade, guidé par son instinct sexuel, entame le périple du nihilisme. En marche vers le crime définitif, Sade se heurte à l'immortalité de la création. « L'attentat contre la création est impossible »[521] et la vie continue malgré tout. Sade finit par être interné dans un asile.

---

[513] *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 90.
[514] *Ibid.,* p. 91.
[515] *Ibid.,* p. 92.
[516] *Ibid.*
[517]*Ibid.*, p. 92.
[518] Noirceuil, un des personnages de Sade promet de se convertir et de se soumettre à Dieu si Justine n'est pas foudroyée par la main céleste. La foudre trucide Justine, Noirceuil l'emporte.
[519] *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 94.
[520] *Ibid.,* p. 95.
[521] *Ibid.,* p. 98.

2.3.1.4 Proust

Pour Camus, la création doit être la revendication d'une unité et, dans un même élan, le refus des injustices qui tendent à dissiper la beauté du monde. Mais la recherche de l'unité ne doit pas aboutir à une « unité dégradée »[522] par une « une mutilation volontaire, opérée sur le réel »[523]. Loin de tout réalisme et de formalisme car l'écrivain doit s'éloigner de « la frénésie formelle et [de] l'esthétique totalitaire de la réalité »[524], Camus prône un art qui fabriquerait une unité à partir d'une réalité intérieure[525]. Il prend alors l'exemple de Proust dont l'« effort a été de créer à partir de la réalité, obstinément contemplée, un monde fermé, irremplaçable, qui n'appartînt qu'à lui et marquât sa victoire sur la fuite des choses et sur la mort »[526]. Ce qui retient l'attention de Camus dans l'œuvre de Proust c'est le motif de la mémoire, élément essentiel dans le mouvement de révolte et absent dans le roman américain. Proust tente de créer un lien entre les souvenirs enfouis considérés comme perdus et les sensations du corps de l'instant présent. Comme un défi à l'absurdité de la mort, « le passé se retrouvait au bout du temps dans un présent impérissable, plus vrai et plus riche encore qu'à l'origine »[527]. Par ailleurs, Camus apprécie l'œuvre de Proust parce qu'elle reste à la mesure de l'homme. En affirmant la beauté du monde, en célébrant les sensations et les plaisirs du corps et en bravant la mort et l'oubli par le pouvoir de la mémoire, sa création est une révolte − telle que la conçoit Camus − et « sa révolte est créatrice ». La révolte de l'artiste se doit donc d'être une révolte contre le réel sans s'y dérober et sans pour autant le nier. Elle doit pouvoir « exalter certains de ses aspects »[528] et avoir pour dessein la création d'un univers unifié qui garde un visage humain. « L'art n'est ni le refus total ni le consentement total à ce qui est… L'artiste se trouve toujours dans cette

[522] *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 98.
[523] *Ibid.*
[524] *Ibid.,* p. 296.
[525] « Mais la révolte, qui est à la source de cet art, ne peut trouver sa satisfaction qu'en fabriquant l'unité à partir de cette réalité intérieure, et non pas en la niant. », *Ibid*., p. 289.
[526] *Ibid.*, p. 290.
[527] *Ibid*.
[528] *Ibid.,* p. 282.

ambiguïté, incapable de nier le réel et, cependant éternellement voué à le contester dans ce qu'il a d'éternellement inachevé »[529].

2.3.1.5 Les Surréalistes

Les pages consacrées aux Surréalistes sont l'aboutissement de la réflexion camusienne autour de la révolte métaphysique, avec notamment l'analyse de la figure du révolté romantique et du dandy. Exaltant son moi, le révolté romantique est incapable de prendre le parti des hommes. La révolte du dandy, axée sur le paraître à l'aide de moyens esthétiques, se détourne également de l'homme à des fins égocentriques. Sa révolte est donc vouée à l'échec. De surcroît, le révolté romantique invoque l'excuse de la fatalité[530]. Le « *C'est ainsi* » le disculpant de tout, il peut sombrer en toute innocence dans les ténèbres de la puissance maléfique. Camus retrace ainsi « la logique qui a conduit de la rébellion à l'apologie de la destruction »[531]. Pour appuyer son propos, l'auteur de *L'Homme révolté* prend l'exemple des Surréalistes auxquels il reproche d'avoir « voulu tirer raison de la déraison et faire de l'irrationnel une méthode »[532]. Or, on ne peut trouver une ligne de conduite, digne de l'être, dans la démence et la folie. Camus condamne ainsi, dans *L'Homme révolté*, la « poésie révoltée » du Surréalisme. Sa réflexion autour de ce mouvement littéraire s'articule autour des notions clés quand il aborde le thème de la révolte, notamment celle du suicide, du meurtre, de la violence et du nihilisme. Camus condamne la révolte solitaire des Surréalistes aboutissant à une « étrange ascèse de la révolte »[533] quand, au contraire, elle devrait être une action fondée sur la solidarité commune des hommes. L'auteur ne saurait tolérer l'éloge du suicide et du meurtre quand il s'agit, pour lui, de respecter l'homme dans son corps et dans son esprit. Par ailleurs, Camus dénonce le nihilisme et la complaisance des Surréalistes dans cette attitude néfaste du « non ». Le Surréalisme crée un fossé entre l'artiste et le monde, quand il s'agit de se révolter, à la lumière de la pensée

[529] « Discours de Suède » *in* : *OC IV*, p. 259.
[530] « La fatalité exclut les jugements de valeur. Elle les remplace par un « C'est ainsi » qui excuse tout », *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 101.
[531] Marie-Paule Berranger, « Surréalisme » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 864.
[532] *L'Homme révolté in* : OC *III,* p. 129.
[533] *Ibid*., p. 68.

de midi, tout en célébrant les noces de l'homme et du monde. Camus prend à partie Lautréamont, l'accusant de choisir « l'apocalypse et la destruction »[534] et qualifiant sa révolte de « nihiliste » :

> On se révolte contre l'injustice faite à soi-même et à l'homme. Mais dans l'instant de lucidité où l'on aperçoit en même temps la légitimité de cette révolte et son impuissance, la fureur de négation s'étend alors à cela même que l'on prétendait défendre. Ne pouvant réparer l'injustice par l'édification de la justice, on préfère au moins la noyer dans une injustice encore plus générale qui se confond enfin avec l'anéantissement[535].

Suite à la publication d'un extrait de *L'Homme révolté* intitulé « Lautréamont et la banalité » dans les *Cahiers du Sud*, Breton déclenche la polémique, jugeant, dans un article publié dans *Arts*, la « position morale et intellectuelle de [Camus] indéfendable »[536]. Breton reproche à Camus d'avoir fait de Lautréamont un « révolté adolescent, collégien presque génial ». S'ensuit une série d'attaques, de critiques et de réponses publiées dans l'hebdomadaire *Arts*, le journal anarchiste *Le Libertaire*, *Critique*, la revue *Positions* et un numéro spécial de *La Rue*. Breton tente de dévaloriser Camus en mettant en doute ses connaissances. Il lui reproche, entre autres, à propos des *Poésies*, de s'en tenir au sens littéral. Camus riposte dans une première lettre à Arts en écrivant ceci : « Par égard pour lui, par répugnance aussi à me ranger du côté de ceux qui, ordinairement, l'attaquent, et que je n'estime pas, je ne répondrai pas réellement à l'article surprennant d'André Breton »[537]. Il continue, néanmoins, à soutenir la fascination des Surréalistes pour la mort contre la mauvaise foi de Breton. Georges Bataille, Georges Fontenis, Gaston Leval, François di Dio, Charles Autrand, René Char, Louis Pauwels et Adonis Kyrou prennent part à la querelle qui prend fin avec l'article de Jacques Peuchmaurd, publié dans *Arts* et intitulé « Albert Camus serait-il le Duhamel de notre génération ? »

Camus insiste sur la nécessité d'une constante oscillation entre le « oui » et le « non ». De plus, l'auteur ne conçoit pas le dépassement du réel pour le surréel

[534] *L'Homme révolté in* : OC *III*, p. 130.
[535] *Ibid.,* p. 131.
[536] « Sucre jaune », *Arts* 12.10.1951. repris dans *La Clé des Champs*, 1953.
[537] Publié dans *Arts* le 19.10.1951.

et le merveilleux quand il s'agit d'améliorer, de façon effective, le quotidien des hommes. Camus prône une attitude humble et efficace à l'image de son personnage, le docteur Rieux, dans *La Peste*.

2.3.1.6 Les Tentations du Romancier

Koestler, quant à lui, s'intéresse à ce qu'il nomme « *the novelist's temptations* »[538]. Il illustre son propos par une image qu'il prétend emprunter à Tourgueniev :

> *One of the great Russians —I think it was Turgeniev— could write only with is feet in a bucket of hot water under his desk, facing the open window of his room. I believe that thisposition is typical for the novelist. The hot water bucket stands for inspiration, the subconscious, the creative source, […] The open window stands for the world outside, the raw material for the artist's creation*[539].

La réflexion de l'auteur est illustrée par l'image de « la fenêtre ouverte », du romancier et de son rapport au réel. Si l'écrivain ferme les volets et tire les rideaux, il se coupe du monde et en appelle aux « *loftiest regions of spirit* »[540]. Le romancier aspire ainsi à la Paix, à la Beauté[541], à la retraite spirituelle. Cette catégorie de romanciers appartient, selon l'expression de Koestler, à la Décade *yogi*. Néanmoins, Koestler prévient contre les risques de cette tour d'ivoire dans laquelle s'enferme parfois l'artiste car elle peut se muer en folie, « *a sort of introspective deep-sea-aquarium populated by monsters in phosphorescent light ; or the padded cell of Maupassant and Gérard de Nerval* »[542].

---

[538] « Les Tentations du Romancier », titre d'une partie dans *The Yogi and The Commissar*.
[539] *YC,* p. 28 ; trad. p. 41 : « Un des grands romanciers russes —je crois que c'était Tourgueniev— ne pouvant travailler que les pieds dans un baquet d'eau chaudes placé sous son bureau, et face à la fenêtre ouverte de sa chambre. Il me semble que c'est une parfaite explication du romancier. Le baquet d'eau chaude figure l'inspiration, le subconscient, la source créatrice […] La fenêtre ouverte figure le monde extérieur, la matière première d'où l'artiste tirera son œuvre. »
[540] *YC*, p. 28 ; trad. p. 42 : « plus hautes régions de l'esprit ».
[541] « *His lures are : Peace, Beauty, perhaps even communion with God*. », *YC*, p. 28 ; trad. p. 42 : « Ses appâts sont : la Paix, la Beauté, peut-être même la Communion avec Dieu. »
[542] *YC*, p. 29 ; trad. p. 43 : « une sorte d'aquarium sous-marin peuplé de monstres sous la lumière phosphorescentes des grandes profondeurs, ou bien la cellule capitonnée de Guy de Maupassant et de Gérard de Nerval ».

Le deuxième cas de figure est évoqué par Koestler sous l'intitulé de « *temptation No 2* ». La fenêtre est ouverte, l'inspiration créatrice est annihilée par « une perception brûlante de la réalité »[543]. Les personnages qui y figurent manquent d'attrait et de profondeur. La dimension irrationnelle, prépondérante dans la Décade *yogi*, est appauvrie dans cette nouvelle catégorie, nommée par l'auteur hongrois, la Décade rose. Cette « période rose » est la période qui s'étend des années 1930 à 1937 et au cours de laquelle il y eut des conversions massives au Communisme. La littérature qui émergea de cette décade semble imprégnée des idéaux du socialisme marxiste. Camus, lui-même, déplore cette technique selon laquelle :

> L'art devrait se proposer exclusivement l'imitation de la Nature et l'exacte production de la réalité. C'est là une définition qui, non seulement avilit l'Art, mais encore le détruit. L'abaisser à une imitation servile de la Nature, c'est le condamner à ne produire que de l'imparfait. En effet, la plus grande part de l'émotion esthétique est apportée par notre personnalité[544].

Camus refuse le réalisme parce qu'il ôte à l'homme sa densité charnelle. Quand chaque homme jouit de particularités originales, le réalisme les regroupe vulgairement dans « le même esprit, la même façon de concevoir les choses »[545].

Le roman auquel aspire Koestler est celui qui trouverait un compromis entre la première et la seconde tentation. L'auteur revendique ainsi, une nouvelle fois, un esprit de synthèse, de mesure et d'harmonie : « *In this case the window is neither open nor closed but left ajar, and the curtains are drawn in such a way as to expose only a limited section of the world outside while hiding the more painful and menacing sights from the author's eye* »[546]. Il faudrait donc concilier entre l'esthétique purement réaliste et la dimension spirituelle. Le romancier doit pouvoir puiser dans sa source créatrice tout en gardant à l'esprit les faits, les idées et les

---

[543] « […] *here we have the acse of a boiling-hot vision undigested by the creative process*. », *YC*, p. 29 ; trad. p. 43 : « […] nous avons maintenant une perception brûlante de la réalité, mais que le processus de création ne digère pas. »

[544] Albert Camus, essai sur la musique publié dans *Sud* en 1932 et cité par Pierre Grouix dans « Réalisme » *in : Dictionnaire Albert Camus, op. cit.*, p. 740.

[545] *Ibid.*

[546] *YC*, p. 30 ; trad. p. 44 : « La fenêtre n'est alors ni ouverte ni fermée, mais entrouverte et les rideaux sont tirés de façon à ne laisser voir qu'une partie limitée du monde extérieur, tout en cachant aux yeux de l'auteur les spectacles les plus propres à troubler la paix de son âme. »

théories de son temps. L'écrivain est condamné à marcher sur la corde raide. Il projette le trivial sur le plan tragique, sur le plan de l'absolu en captant « un instant d'éternité à la fenêtre du temps »[547]. Pour Camus l'artiste ne doit nier aucune des « valeur de création »[548] et des « valeurs d'humanité »[549]. Ce dernier semble raisonner de la même façon que l'auteur hongrois et insiste sur la nécessité de l'engagement : « 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 »[550].

2.3.1.7 Les intellectuels français

Dans *The Age of Longing*, Koestler caricature les intellectuels français de son temps. Ainsi, André Malraux prend les traits de Saint Hilaire, « esthète romantique qui soutient que "*tout est geste*" »[551] et Jean-Paul Sartre devient le professeur Pontieux, néonihiliste et « archétype de la "demi-vierge" »[552] « dont le maître mot est "*pourquoi pas*" »[553]. Dans un article intitulé « *The French Flu* » (« Le Catarrhe français »), publié pour la première fois dans Tribune, et daté de novembre 1943, Koestler fait la critique de certains intellectuels français[554] :

> *...there is a black market in literature, on which human sacrifice, struggle and despair are commercialized, and the spirit is turned into hooch. All this literary ballyhoo gives about as true a picture of the common people of France as Hollywood of the underground movement in Europe. It is of no service to the French case, and it dangerously sidetracks people's attention from the real problems which we shall have to face*[555].

[547] Arthur Koestler, *Janus, op. cit*., p. 154.
[548] « L'artiste et son temps », *Actuelles II in : OC III*, p. 454.
[549] *Ibid.*
[550] « Discours du 10 décembre 1957 » *in* : *OC IV*, p. 240.
[551] Roland Quilliot, *Arthur Koestler. De la désillusion tragique au rêve d'une nouvelle synthèse*, *op. cit*., p. 120.
[552] *Ibid*., p. 122.
[553] *Ibid*., p. 120.
[554] « L'article a été écrit en 1943 et les livres de Vercors, de Gide et d'Aragon étaient les seuls ouvrages de la littérature française de guerre qui fussent à l'époque parvenus en Angleterre. », note d'Arthur Koestler, *YC* trad. p. 29.
[555] *YC*, p. 27 ; trad. p. 38-39 : « … il existe un marché noir de la littérature où le sacrifice des hommes, leur lutte et leur désespoir sont commercialisés, et où le courage est tourné en dérision. Tout ce brouhaha littéraire donne une image à peu près aussi juste du peuple français que Hollywood des mouvements de résistance en Europe. Il ne sert en rien la cause de la France et il détourne dangereusement l'attention des problèmes véritables que nous aurons à affronter. »

Koestler est imprégné de la culture française. Il cite Nerval, lit avec « avidité » Gide, mais en est déçu.

> *Gide's writings have always shown a touch of esoteric arrogance ; there is a thin, rarefied atmosphere about him and his books. His influence on the younger French generation was deplorable […], because of the arrogant spiritualism it imparted, an attitude of being initiated, the illusion of belonging to some exclusive order, of sharing some exquisite values, which, however , if you tried to define them, ran like sand through your fingers. Gide's message to the young intelligentsia was like the Emperor's new clothes : nobody dared to confess that he could not see them*[556].

En revanche, entre Camus et Gide existe une « proximité intellectuelle soutenue »[557]. Camus parle souvent de Gide en termes élogieux. En témoigne l'hommage qu'il lui rend :

> Gide m'apparut […] comme le modèle de l'artiste, le gardien, fils de roi, qui veillait aux portes d'un jardin où je voulais vivre. […] Aujourd'hui qu'il s'est détourné de nous, qui pourrait remplacer mon vieil ami aux portes du domaine ? Qui gardera le jardin jusqu'au jour où nous pourrons y revenir ?[558]

2.3.1.8 Le théâtre

Camus a une passion ardente pour le théâtre, un des seuls endroits où il se sente heureux[559]. Il y exprime ses idées et y exorcise ses tourments. Ce qui semble le toucher particulièrement dans l'art de la scène ce sont les liens de solidarité qui peuvent s'y créer. Camus considère le théâtre comme « un art de chair »[560]. « La loi

---

[556] *YC*, p. 21-22 ; trad. p. 30-31 : « Il y a toujours eu dans les écrits de Gide certaine arrogance ésotérique ; une atmosphère raréfiée et subtile semble flotter autour de lui et de ses livres. Son influence sur la jeune génération française a été déplorable […] à cause de l'ambiance d'arrogance intellectuelle qu'elle suscita —cette attitude d'initié, l'illusion qu'il donna d'appartenir à une secte privilégiée, d'avoir part à des valeurs raffinées qui pourtant, lorsqu'on essaie de les définir, vous échappent comme du sable entre les doigts. Le message de Gide à la jeunesse intellectuelle ressemble aux habits neufs de l'Empereur de Chine : personne n'ose avouer qu'on ne les voit pas. »

[557] Pierre Masson, « Gide » *in* : *Dictionnaire Albert Camus, op. cit*., p. 347.

[558] Albert Camus cité par Pierre Masson, « Gide » *in* : *Dictionnaire Albert Camus, op. cit*., p. 348.

[559] « Une scène de théâtre est un des lieux du monde où je suis heureux. », Albert Camus, « Gros Plan », émission télévisée, 12 mai 1959, cité par Jeanyves Guérin dans « Théâtre » *in* : *Dictionnaire Albert Camus, op. cit.,* p. 881.

[560] Jeanyves Guérin, « Théâtre » *in* : *Dictionnaire Albert Camus, op. cit.,* p. 882.

de cet art veut que tout soit grossi et se traduise en chair »[561]. Il est pour lui « le plus haut des genres littéraires et en tout cas le plus universel »[562]. Au théâtre, Camus occupe tour à tour les fonctions d' « acteur, metteur en scène, directeur de troupe, scénographe, machiniste et souffleur [563]».

L'acteur est une des figures de l'homme absurde à laquelle Camus est très attaché. « Voir un acteur entrer dans son rôle, l'habiter, l'entendre parler de la voix même qu'on avait entendue dans le silence et la solitude, c'est la plus grande joie qu'on puisse rencontrer dans ce métier »[564]. Il joue, sur scène, une multitude de destins et les vit avec passion. Selon Camus, l'acteur est le « mime du périssable »[565]. Il « lève le sortilège de cette âme enchaînée et les passions se ruent enfin sur leur scène. Elles parlent dans tous les gestes, elles ne vivent que par cris »[566].

Au théâtre, Camus a tenu le rôle de Don Juan[567]. Tirso de Molina est le premier à faire du personnage mythique de Don Juan un personnage de théâtre dans *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (*L'Abuseur de Séville et le convive de pierre*)[568]. Figure archétypale de l'absurde, Don Juan intéresse Camus car « il fait penser à ces artistes qui connaissent leurs limites, ne les excèdent jamais »[569]. Séducteur effréné mais conscient de sa condition, il est le symbole de « l'intelligence qui connaît ses frontières »[570]. Parce que « ne pas croire au sens profond des choses, c'est le propre de l'homme absurde »[571], Don Juan n'est pas à la recherche de l'amour unique et absolu. Au contraire, il se conforte dans la multiplicité des conquêtes. Camus veut fusionner les figures de Don Juan et de Faust : « Don Faust ». Ils sont, selon l'auteur, les différents aspects d'un même personnage. L'impulsivité et la spontanéité de Don Juan se mêle à la soif de

[561] *Le Mythe de Sisyphe in* : *OC I*, p. 274.
[562] Jeanyves Guérin, « Théâtre » *in* : *Dictionnaire Albert Camus, op. cit.,* p. 882.
[563] *Ibid*., p. 881.
[564] Albert Camus cité par Jacques Le Marinel, « Acteur » *in : Dictionnaire Albert Camus, op. cit.,* p. 11.
[565] *Le Mythe de Sisyphe in* : *OC I*, p. 274.
[566] *Ibid.,* p. 275.
[567] Le 24 mars 1937, lors de la représentation du *Don Juan* de Pouchkine par le Théâtre du Travail.
[568] Peu avant sa mort, Camus avait commencé à traduire cette pièce.
[569] *Le Mythe de Sisyphe in* : *OC I*, p. 267-268.
[570] *Ibid*., p. 268.
[571] *Ibid*., p. 269.

connaissance et à « l'esprit réfléchi »[572] de Faust. Aux plaisirs immédiats se substitue alors une nouvelle valeur, celle de l'amour. « Séduire les femmes ne suffit plus ; à défaut de trouver la certitude dans le savoir, Don Faust se propose de la trouver dans l'amour »[573]. *Don Faust* aurait dû constituer la représentation tragique du troisième volet de l'œuvre camusienne autour de l'amour.

Au théâtre, Camus a également tenu le rôle d'Ivan Karamazov. Il n'est donc pas anodin que ce personnage représente une figure camusienne. Camus et Ivan s'accordent pour se ranger tous deux du côté des hommes. « Ivan Karamazov prend le parti des hommes et met l'accent sur leur innocence »[574]. Il nie l'existence de Dieu. En réaction à la mort infligée à l'innocent et injustifiée, Ivan met la justice au-dessus de Dieu qu'il nie et « substitue au royaume de la grâce celui de la justice»[575]. Il ne tolère pas le cortège de violences infligé aux hommes et surtout aux enfants et rejoint la pensée de Camus quand il affirme que rien ne vaut qu'on porte atteinte à une vie. « Si la souffrance des enfants […] sert à parfaire la somme des douleurs nécessaires à l'acquisition de la vérité ; j'affirme d'ores et déjà que cette vérité ne vaut pas un tel prix »[576]. Tout comme Camus, Ivan se solidarise avec la communauté humaine. Tout comme Camus également, Ivan a en aversion la peine de mort. Dieu est mort et Ivan décrète alors que « tout est permis ». Il s'agit là d'une constatation amère et le commencement de l'histoire du nihilisme contemporain : « une indifférence à la vie » selon Camus. Si rien n'est vrai et s'il n'y a ni morale ni vertu, « s'il n'y a pas d'immortalité, il n'y a ni récompense, ni châtiment, ni bien, ni mal, tout est permis »[577], tout est possible et rien n'a d'importance. Ivan « se forcera à faire le mal par cohérence. Il ne se permettra pas d'être bon ». Le meurtre légitimé, le crime justifié, Lucifer mort avec Dieu, Ivan peut laisser tuer son père. Déchiré entre le « oui » et le « non » ; entre l'innocence et la volonté du meurtre, Ivan se meut dans la négation absolue et « pousse à sa limite la logique du désespoir et de la négation. » Le « même si tu existes » d'Ivan s'est transformé en « tu ne mérites pas d'exister », puis en « tu n'existes pas ». Sa

[572] Mohamed Kameleddine Haouet, « Don Juan » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 223.
[573] *Ibid*.
[574] *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 107.
[575] *Ibid.,* p. 107-108.
[576] *Ibid.,* p. 108.
[577] *Ibid.,* p. 109.

révolte est rationnelle. Ivan tombe alors dans la démesure de la négation radicale. Divinisant sa raison, la logique de sa révolte le mène au meurtre. La raison absolue conduit paradoxalement au délire contrairement à la logique de l'Absurde qui, maintenant un équilibre entre refus et consentement, « entre oui et non », s'ouvre sur la vie. Le dilemme vécu par Ivan consiste à savoir si l'on peut vivre et se maintenir dans la révolte. La réponse est oui si l'on parvient à se maintenir dans la dualité du « oui » et du « non ». Pour avoir choisi le chemin de la négation absolue, Ivan reçoit en partage la folie et la solitude. Camus et Ivan se séparent dès l'instant où ce dernier rationalise sa révolte et pousse la négation à son extrême.

Nous ne pouvons passer sous silence l'importance de la pièce de *Caligula* dans le théâtre de Camus. Il s'agit de la première pièce conçue par l'auteur. La pièce connaît bon nombre de remaniements. La première esquisse de 1937 est lyrique, nietzschéenne. La première version de 1939 se veut romantique et mélancolique quand celle de 1941 est une tragédie de la conscience. En 1944, Camus publie la dernière version retravaillée de *Caligula*. Le personnage romantique devient, sous l'influence du climat politique, un tyran sanguinaire.

> De 1938 à 1944 le personnage subira une profonde transformation. La sensualité et la sensibilité de Caligula s'affineront, se sublimeront : le malheur et le regret de l'amant se mueront en aspiration vers un bonheur impossible ; le souvenir de Drusilla occupera une place secondaire et Caligula sera rongé intérieurement par la mort universelle devenue pour lui un scandale métaphysique[578].

Caligula est une pièce qui s'interroge sur le sens de l'existence dont les différentes versions témoignent des éternels recommencements de l'absurde.

Arthur Koestler, lui, n'écrit qu'une seule pièce de théâtre : *Twilight Bar : an escapade in four acts* (*Le Bar du crépuscule, une bouffonnerie mélancolique en*

[578] Alain J. Clayton, « Note sur Camus et Suétone : la source ancienne de deux passage des Carnets », *French Studies*, Vol. XX, n° 2, 1966, p. 166.

quatre actes)[579]. Elle est pour l'auteur une « évasion en quatre actes »[580]. Il y thématise l'idée du bonheur. L'humanité y est dépeinte comme résignée au malheur. « Qu'arriverait-il si un événement venait l'éperonner et la jeter de nouveau et presque de force à la conquête de cette félicité idéale ? »[581] Deux extraterrestres, un homme Alpha et une femme Oméga, débarquent sur la Terre

> où la vie a le moins de sens, où le poids de la peine l'emporte sur celui du plaisir, où l'on vit pour le labeur et non pour le loisir, où la haine est plus forte que l'amour, où la sagesse engendre la stupidité, où les vraies valeurs ne comptent pas devant les valeurs de la vanité[582].

La Terre a un coefficient très bas de bonheur et risque d'être colonisée par ces êtres supérieurs. Néanmoins, si toutefois, dans un délai de trois jours, ce coefficient s'accroît, alors la planète sera graciée. Dès lors, les hommes s'évertuent à chercher le bonheur, « par des techniques sociales à portée générale, ou bien [par] des solutions individuelles, chacun prenant son bonheur où il le trouve »[583]. Il apparaît dans cette œuvre, que la politique ne peut en aucun cas être une source de félicité et que le bonheur n'est réalisable qu'en retrouvant une certaine liberté. Koestler dénonce ainsi « l'échec profond des grandes constructions politiques et sociales qui avaient beaucoup promis »[584] et le désenchantement des hommes. Alpha et Oméga s'avèrent être des imposteurs et les hommes oublient le bonheur et retournent à leur esclavage. Les hommes sont-ils donc incapables d'être heureux ?

La correspondance entre Camus et Koestler nous apprend que ce dernier a fait adapter *Le Zéro et l'Infini* au théâtre. A propos de cette adaptation, Camus lui écrit :

---

[579] Koestler indique : « Je perdis le manuscrit du Bar du Soleil, avec d'autres œuvres inédites pendant mon évasion de France en 1940. En 1943, j'écrivis une autre version autour de la même idée et l'intitulai *Twilight Bar (Le Bar du Crépuscule)*. Elle avait les mêmes faiblesses théâtrales que la première, fut jouée en France, en Amérique et dans d'autres pays et, presque partout, fut un four. » Cité par Pierre Debray-Ritzen in : *Arthur Koestler. Un Croisé sans Croix, op. cit*., p. 96.
[580] Arthur Koestler cité par Robert Kanters, « Le bar du crépuscule » *in* : *Cahier Koestler*, *op. cit*., p. 258.
[581] *Ibid*., p. 259.
[582] *Ibid.,* p. 258.
[583] *Ibid.,* p. 259.
[584] *Ibid*., p. 260.

> D'une façon générale, je ne suis pas très favorable à l'adaptation théâtrale du roman. La théâtre, je le sais d'expérience, grossit et banalise. Et quand on a choisi la forme du roman pour raconter une histoire, c'est que cette dernière supposait des nuances et des jeux d'ombre que seul le roman autorise[585].

2.3.1.9 Les autres formes artistiques

Camus et Koestler s'intéressent à d'autres formes d'art. Koestler associe ainsi son premier contact avec le communisme à la *Marche funèbre* de Chopin. Avant son ascension au pouvoir, le parti communiste organisa une manifestation à Budapest. « La *Marche funèbre*, jouée et rejouée par l'orchestre des cheminots pendant que le cortège traversait la ville à pas lents, sonnait pour eux le glas d'une époque »[586]. Pierre Grouix estime que la musique est « le parent pauvre des arts créatifs camusiens »[587]. Toutefois, Camus consacre un essai à cet art intitulé « Sur la musique ». Il est selon lui « le plus complet des arts »[588] parce qu'il fait appel aux émotions. La « Musique vraiment féconde sera une Musique de Rêve qui bannira toute raison et toute analyse »[589] car « l'Art ne souffre pas la raison »[590]. Mais c'est la sculpture qui préside aux arts selon l'auteur de l'Absurde : « Si j'avais pu me donner un talent en naissant, j'aurais été sculpteur. Pas écrivain, mais sculpteur, avant même d'être footballer ou acteur. Pour moi la sculpture est le premier des arts »[591]. La poésie est également présente dans les œuvres de Camus et de Koestler. A l'instar de Kaliayev, Peter a écrit quelques poèmes dans sa jeunesse. Julien Delattre a, lui, écrit des poèmes dont il n'est pas fier parce qu'ils célébraient le Parti. Pour Koestler, « le poète ne manipule pas des mots […], il explore les potentiels affectifs et descriptifs du langage »[592]. Quant à Caligula, il méprise les « faux » poètes qui, selon lui, portent atteinte à l'art et le salissent.

---

[585] Lettre d'Albert Camus à Arthur Koestler datée du 4 janvier 1952, Correspondance Albert Camus/Arthur Koestler conservée à la bibliothèque Méjanes.
[586] Arthur Koestler, *La Corde raide in* : *Arthur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, (Dir.) Phil casoar, *op. cit.,* p. 61.
[587] Pierre Grouix, « Musique » *in* : *Dictionnaire Albert Camus, op. cit*., p. 582.
[588] « Sur la musique » *in* : *OC I*, p. 522.
[589] *Ibid.,* p. 540.
[590] *Ibid.*
[591] Camus à Catherine Sellers.
[592] Arthur Koestler, *Janus, op. cit*., p. 149.

2.3.1.10 Le rôle de l'artiste

Camus et Koestler se penchent tous deux sur le rôle de l'artiste. Koestler expose sa vision sur la fonction de l'artiste :

> *The artist is no leader ; his mission is not to solve but to expose, not to preach but to demonstrate. […] The healing, the teaching and preaching he must leave to others ; but by exposing the truth by special means unavailable to them, he creates the emotional urge of healing. Thus the writer has a definite social task and function to fulfil. When embarking on a novelthe author isnot unlike the captain of a vessel setting out on a voyage with sealed orders in his pocket. But when he opens the envelope after having put out tosea, he finds that the order is written in invisible ink. Unable to read it, he is yet constantly aware of a duty to perform. For he is a captain of a warship, not of a pleasure-cruiser. The indecipherable yet imperative orders in his pocket fill him with the consciousness of his responsibility. This is the greatness of the writer's mission ; this is his predicament*[593].

Selon Koestler, ce qui doit impérativement motiver et guider un artiste est son sens de l'honnêteté et son goût pour la vérité. Koestler reprend l'image du capitaine d'un vaisseau ayant en sa possession une enveloppe fermée contenant des ordres écrits à l'encre invisible. Le romancier s'embarque (*embarking*) dans un roman et ressent le poids de la responsabilité en dépit de l'invisibilité du texte consigné. Chez Koestler, cette responsabilité s'apparente à un devoir social. On retrouve la même image, le même terme clé « embarqué » et cette même idée de mission sociale sous la plume de Camus. « Nous sommes en pleine mer. L'artiste, comme les autres, doit ramer à son tour, sans mourir, s'il le peut, c'est-à-dire en continuant de vivre et de créer »[594]. Camus ajoute :

> À partir du moment où l'abstention elle-même est considérée comme un choix, puni ou loué comme tel, l'artiste, qu'il le veuille ou non, est embarqué. Embarqué me paraît ici plus juste qu'engagé. Il ne s'agit pas en effet pour

[593] *YC,* p. 35 ; trad. p. 52-53 : « Ainsi l'écrivain a-t-il un devoir social et une fonction bien définie à remplir. Quand il s'embarque dans un roman, l'autre ressemble à un capitaine de vaisseau qui entreprend un voyage avec les ordres cachetés dans sa poche ; quand il ouvre l'enveloppe en pleine mer, il constate que les ordres sont écrits à l'encre invisible. Incapable de les lire, il a cependant constamment conscience d'un devoir à accomplir —car il commande un vaisseau de guerre et non un yacht de plaisance. Les ordres indéchiffrables, mais impératifs, qu'il a dans sa poche le remplissent de la conscience de sa responsabilité. Dans la mission de l'écrivain, c'est en cela que réside la grandeur, c'est là que se trouve l'écueil. »

[594] « Conférence du 14 décembre 1957 » *in* : *OC IV*, p. 247.

> l'artiste d'un engagement volontaire, mais plutôt d'un service militaire obligatoire[595].

Par cette affirmation, Camus expose sa conception de l'engagement. L'artiste a le devoir de s'engager en faveur de ceux dont la vie est menacée, de ceux qui, par l'oppression, sont réduits au silence, de ceux qui sont victimes de l'injustice et en faveur de ceux qui sont privés de leur dignité.

Pour Camus, le métier d'écrivain est un « métier d'homme ». L'art et son rôle d'écrivain lui permettent de vivre au niveau des hommes : « […] je n'ai jamais placé cet art au-dessus de tout. S'il m'est nécessaire au contraire, c'est qu'il ne se sépare de personne et me permet de vivre, tel que je suis, au niveau de tous »[596]. C'est à travers l'écriture que Camus et Koestler contribuent notamment à changer et à faire évoluer le monde. Leurs œuvres sont dédiées à « tous ceux qui naviguent sur cet océan sans rivage où, marin du grand large, l'artiste ne cesse d'émerger des tempêtes et des orages pour aider l'homme, son frère, à surmonter la houle et les naufrages, en lui montrant sans désemparer l'étoile de la liberté »[597]. Il serait donc intéressant de s'intéresser à l'écriture comme modalité d'action dans l'œuvre des deux auteurs.

[595] « Conférence du 14 décembre 1957 » *in* : *OC IV*, p. 247.
[596] « Discours de Suède » *in* : *OC IV*, p. 239-240.
[597] Joseph Hermet, *A la rencontre d'Albert Camus. Le Dur Chemin de la liberté*, Paris, Beauchesne, 1990, p. 197.

2.3.2. « Ecrire c'est agir »

« Ecrire, c'est agir contre une histoire incarnée par le fascisme, le communisme, le nazisme, le franquisme dont les finalités reposent sur des crimes de plus en plus irrationnels. »[598]

Albert Camus et Arthur Koestler partagent tous deux une passion ardente pour l'écriture. Prenant en considération la valeur des mots, ils s'intéressent, selon des perspectives différentes, au problème du langage. L'analyse scientifique de Koestler et l'étude philosophique de Camus se font écho par la revendication de la vérité et le refus viscéral du mensonge et de la censure.

2.3.2.1 Le problème du langage

Arthur Koestler considère le langage comme une des causes du malaise de l'homme. « C'est pour des mots qu'on livre des guerres. Ce sont les armes les plus mortelles de l'homme », dit-il lors d'une conférence donnée à l'occasion du XIV[e] Congrès Nobel à Stockholm. Afin d'étayer son propos, il prend en exemple l'éloquence d'Adolf Hitler dont il compare les paroles à « des agents de destruction plus efficaces que des bombes thermonucléaires »[599]. Il poursuit son argumentation et fait référence aux « paroles ferventes » du prophète Mahomet qui provoquèrent un tumulte émotionnel s'étendant de l'Asie centrale à la côte atlantique. Selon Koestler, le langage serait le facteur majeur qui affirmerait la supériorité de l'homme sur l'animal et constituerait un danger pour la survie de l'humanité. L'auteur hongrois émet l'hypothèse de renoncer au langage et souligne ironiquement que l'homme semble déjà y avoir renoncé « si par langage nous entendons un moyen universel de communication pour l'espèce entière »[600]. Il

[598] Olivier Todd, *Albert Camus. Une Vie, op. cit*., p. 762-763.
[599] Arthur Koestler, « La tendance à l'autodestruction » *in* : *Face au néant*, traduit de l'anglais par Alain Delahaye, Paris, Calmann Lévy, 1975, p. 21 ; *The Heel of Achilles, Essays 1968-1973*, Londres, Hutchinson, 1974, p. 21 : « *more effective agents of destruction than thermonuclear bombs* ».
[600] *Ibid*. : « *if by language we mean a universal means of communication for the whole species* ».

déplore ainsi que comparé aux animaux, qui possèdent un dispositif unique fait de signes, de sons ou d'odeurs pour communiquer, l'homme ait besoin d'un interprète face à un étranger. « La Tour de Babel est demeurée un symbole valable »[601]. A travers l'évocation de ce mythe, l'auteur dit « la double malédiction du langage, fauteur d'émeutes et constructeur de barrières ethniques »[602]. Dans une analyse du mythe de la Tour de Babel, Koestler évoque la parabole de la Tour comme la continuité de la Chute originelle. La première constitue, selon lui, le « drame intellectuel »[603] de l'homme, alors que, la seconde illustre le « drame moral de l'homme »[604]. Le problème de la langue engendre l'intolérance et le mépris. Koestler remarque que « le Flamand déteste le Wallon, le Mahrâtte hait le Gujarâte, le Canadien français méprise l'Anglo-Saxon, et des différences d'accent marquent la frontière entre les classes supérieures et inférieures à l'intérieur de la même nation »[605]. Le progrès technologique est impuissant face à ce problème. En effet, si les satellites de télécommunications peuvent émettre « un message visible et audible pour toute la planète, […] aucun langage planétaire [ne peut] le rendre également compréhensible »[606]. Koestler formule son désir de « promouvoir une langue comprise par tout le monde »[607].

Dans *The Call-Girls*, Soloviеf, reprenant la théorie de l'auteur, évoque, sous le même angle, le problème du langage :

> *...mankind renounced language a long time ago —if by language you mean a method of communication for the whole species. Other species do possess a single system of communication by sign, sound or odour, which is understood by all its members. […] Mankind is split into three thousand differents language groups. Each language acts as a cohesive force within the group and as divisive force between groups*[608].

[601] Arthur Koestler, *Face au néant*, *op. cit*., p. 22 ; *The Heel of Achilles, Essays 1968-1973*, *op. cit*., p. 22 : « *The Tower of Babel has remained a valid symbol* ».
[602] Arthur Koestler, *Janus*, *op. cit.,* p. 31.
[603] *QB*, p. 647 ; *BB*, p. 685 : « *intellectual predicament* ».
[604] *QB*, p. 647 ; *BB,* p. 685 : « *man's moral* ».
[605] Arthur Koestler, *Janus*, *op. cit*., p. 31.
[606] Arthur Koestler, *Face au néant, op. cit.,* p. 23 ; *The Heel of Achilles, Essays 1968-1973*, *op. cit*., p. 22 : « *a message visible and audible over the whole planet, but no planet-wide language to make it also understandable* ».
[607] Arthur Koestler, *Janus*, *op.cit*., p. 28.
[608] *CG*, p. 124 ; trad. p. 178 : « …l'humanité a renoncé au langage, si on entend par langage un moyen de communication de l'espèce tout entière. Les autres animaux possèdent pour chaque espèce un unique système de communication par signes, sons ou odeurs, compris par tous les membres de

Soloviеf ajoute :

> *Language […] seemed to be the main agency that made the disruptive forces triumph over the cohesive forces throughout the history of the species. […] Man displayed much greater variety in physique and behaviour than any other creature […] and language, instead of bridging over these differences, erected further barriers. It was significant that in an age when communication-satellites madeit possible for a message to be heard by the entire planet, there existed no planet-wide language which could also make it understood. It seemed even more paradoxical that the various international bodies […] had never discovered that the simplest way to promote understanding was to promote a language that was understood by all*[609].

Le personnage insiste donc sur le fait que le langage accroît le mal être des hommes auquel tous les progrès techniques, scientifiques ou encore technologiques ne peuvent rien. Selon Soloviеf, alter ego fictif de son auteur, le meilleur moyen de remédier en partie à ce malaise serait d'ériger une langue comprise par tous les êtres humains.

Pour dénoncer cette crise langagière, Koestler a recours à l'image originale de la tempête magnétique :

> Il arrive que des troubles cosmiques provoquent sur terre une tempête magnétique. L'homme ne possède pas d'organe pour la détecter et, bien souvent les navigateurs ne se rendent pas compte que leur boussole est déréglée. Nous vivions au milieu d'une tempête magnétique de ce genre, mais ne savions pas en reconnaître les signes. Nous livrions nos batailles de mots et ne nous apercevions pas que les termes familiers avaient changé de sens et n'indiquaient plus les directions voulues. Nous disions "démocratie" avec ferveur et, peu de temps après, le peuple le plus nombreux d'Europe votait, selon les méthodes parfaitement démocratiques, en faveur de ses assassins. Nous vénérions la volonté des "masses", et cette volonté se révélait être le suicide et la mort. Nous trouvions le capitalisme vieux jeu et nous fîmes tout pour l'échanger contre une version hypermoderne de l'esclavage. […] Le progrès social pour lequel nous combattions devint le progrès des camps de

l'espèce. […] Or l'humanité est divisée en trois mille langues différentes, qui toutes renforcent la cohésion à l'intérieur du groupe et provoquent les divisions entre les groupes. »

[609] *CG*, p. 124 ; trad. p. 178-179 : « On dirait que le langage est le principal agent qui fait triompher les forces de rupture sur les forces de cohésion, d'un bout à l'autre de l'histoire de notre espèce. […] L'humanité comporte plus de variétés dans le physique et dans le comportement que tout autre animal […], et au lieu d'aplanir ces différences le langage élève encore d'autres barrières. Chose significative : à une époque où les satellites de communication permettent de faire entendre un message à la planète tout entière, il n'existe aucune langue planétaire qui puisse rendre ce message universellement intelligible. Ce qui est encore plus paradoxal, c'est que les organismes internationaux […] n'ont pas encore découvert que le moyen le plus simple de promouvoir la compréhension serait de promouvoir une langue compréhensible pour tout le monde. »

> travail forcé : notre libéralisme fit de nous les complices des tyrans et des oppresseurs ; notre amour de la paix encouragea l'agression et le conduisit à la guerre[610].

Ainsi, Koestler dénonce le pouvoir des mots qui, ayant dévié de leur sens premier mènent à la dégradation des valeurs humaines et à la violence. Pour reprendre la métaphore koestlérienne, les « boussoles verbales »[611] sont détraquées. L'image de la boussole est révélatrice de l'importance du langage. En effet, une boussole est censée guider le navigateur. Or, si elle en vient à se dérégler, les conséquences peuvent être fatales et l'homme court à sa perte. Le passage précédent, écrit en 1951, constitue une attaque virulente contre les milieux de gauche qui certes « remplis de bonne volonté s'obstinent dans leurs concepts usés »[612]. Afin de mieux comprendre la position de Koestler vis-à-vis de la Gauche, citons le commentaire qu'en fait, dans son essai, Pierre Debray-Ritzen :

> La gauche se croit toujours dépositaire de la pensée des masses pour leur imposer ses propres principes. Elle est à contre-courant du progrès économique des pays évolués. Elle souffre des méfaits persistants du stalinisme et s'en trouve cruellement divisée. Elle est infiltrée par un gauchisme informe et agressif qui la mine gravement. Mue par des ressorts affectifs, elle demeure assez loin du réel[613].

Camus ne peut que constater la décadence de la Gauche « schizophrène »[614]. Intellectuel de gauche « malgré lui » et « malgré elle », Camus déclare : « Je suis né dans une famille, la gauche, où je mourrai, mais dont il m'est difficile de ne pas voir la déchéance »[615].

L'importance que Koestler accorde au langage est également suggérée au fil des pages de *Spartacus* à travers le déploiement du champ lexical de la

[610] Arthur Koestler cité par Pierre Debray-Ritzen *in* : *Arthur Koestler. Un Croisé sans Croix*, *op. cit*., p. 63-64.
[611] *Ibid.*
[612] *Ibid.,* p. 64.
[613] *Ibid*., p. 64-65.
[614] Jeanyves Guérin, « Gauche » *in* : *Dictionnaire Albert Camus, op. cit*., p. 343.
[615] Albert Camus cité par Jeanyves Guérin, « Gauche » *in* : *Dictionnaire Albert Camus, op. cit*., p. 341.

rhétorique : « péroraison »[616] ; « harangues »[617] ; « diatribe »[618] ; « rhéteurs »[619] ; « pérore »[620] ; « insiste »[621] ; « discours »[622] ; « s'exprimer par le verbe »[623] ; « je crois à la puissance du Verbe. Les mots sont de l'air, mais l'air se fait vent et il pousse les navires »[624] ; « causeur brillant »[625] ; « bavardage précieux »[626] ; « précieux verbiage »[627] ; « orateurs »[628] ; « prêchaient »[629]. Certains termes reviennent à plusieurs reprises tels « harangue » dans sa forme nominale et verbale, « rhéteur » pour qualifier le personnage de Zozimos « grammairien et rhéteur »[630] et « diatribe ». Dans *Le Cheval dans la locomotive*, Koestler consacre tout un chapitre au langage sous le titre « La chaîne des mots et l'arbre du langage » où il développe l'idée que le langage est en même une des plus grandes gloires de l'homme et une de ses plus grandes servitudes. Les images de la chaîne et de l'arbre illustrent le « contraste entre doctrine orthodoxe et conception moderne »[631] ou autrement dit entre la conception behavioriste du langage et la linguistique générative fondée par Noam Chomsky. Koestler s'oppose au behaviorisme qui, selon lui, est un ratomorphisme (calquant le comportement humain sur celui des rats de laboratoires) qui réduit les possibles de l'homme et le déshumanise.

Camus porte également un grand intérêt au problème du langage. Aussi en 1944, il publie un texte intitulé « Sur une philosophie de l'expression » dans la revue *Poésie 44* dans lequel il commente les travaux de Brice Parain autour de deux ouvrages *Essai sur le logos platonicien* et *Recherches sur la nature et les fonctions du langage*. Ceux-ci constituent selon Camus une « longue et scrupuleuse

[616] Arthur Koestler, *Spartacus, op.cit*., p. 12.
[617] *Ibid.*
[618] *Ibid.*
[619] *Ibid.*
[620] *Ibid.*
[621] *Ibid.*
[622] *Ibid.,* p. 40.
[623] *Ibid.,* p. 43.
[624] *Ibid.,* p. 68.
[625] *Ibid.,* p. 79.
[626] *Ibid*.
[627] *Ibid.,* p. 100.
[628] *Ibid.,* p. 118.
[629] *Ibid.*
[630] *Ibid.,* p. 40.
[631] *Ibid.,* p. 25.

réflexion »[632] sur le langage. Cette réflexion gravite autour du fait de « savoir si notre langage est mensonge ou vérité »[633], « si les mots ont une chair ou s'ils ne sont que des coques vides »[634]. En outre, les questions soulevées par Parain, « le Sherlock Holmes du langage »[635], permettent à l'auteur de prolonger son raisonnement sur l'absurde. En effet, un langage privé de sens alimente l'absurdité du monde. Il s'agit donc de redonner aux mots leurs valeurs à une époque où « tous les mots sont prostitués »[636] et ont perdu leur sens. Camus dénonce ainsi les expressions derrière lesquelles se cache une terrible réalité : « payer sa dette à la société »[637] quand il s'agit d'un assassinat légiféré ; « mourir au champ d'honneur »[638] quand il est question de la chair mutilée ; « mettre fin à ses jours »[639] quand le suicide est un problème philosophique sérieux ; « s'en aller de la poitrine »[640] quand la tuberculose pulmonaire est une maladie atroce ou encore « une vie de labeur »[641] quand il s'agit d'une vie de souffrance. La valeur des mots semble, en effet, être le problème majeur lié au langage. Si la réflexion de Koestler sur le langage est de nature scientifique, celle de Camus, sur les pas de Brice Parrain, est davantage philosophique, voire métaphysique. Selon l'écrivain de l'absurde, le langage est pour Parrain « la racine de toute métaphysique »[642]. En effet, la condition de l'homme, son malaise, son « mal dans l'âme »[643] semblent être intimement liés au problème que pose le langage. Camus cite un passage des *Recherches* de Parrain dans le parallèle qu'il établit entre le langage et la malveillance divine : « On ne peut pas accuser notre langage d'être l'instrument du mensonge et de l'erreur sans accuser en même temps, et du même coup, le monde d'être mauvais, Dieu d'être méchant »[644]. Si, pour Parrain, « le langage n'est qu'un

[632] « Sur une philosophie de l'expression » *in* : *OC I*, p. 901.
[633] *Ibid*.
[634] *Ibid*., p. 902.
[635] Surnom attribué à Brice Parain par Charles Blanchard. https://fr.wikipedia.org/wiki/Brice_Parrain (Dernière Consultation le 8 Janvier 2017).
[636] « Sur une philosophie de l'expression » *in* : *OC I*, p. 901.
[637] *Ibid.,* p. 902.
[638] *Ibid.*
[639] *Ibid.*
[640] *Ibid.*
[641] *Ibid.*
[642] *Ibid.,* p. 903.
[643] *Ibid.*
[644] *Ibid.,* p. 902.

moyen pour nous attirer vers son contraire qui est le silence et qui est Dieu »[645], pour Camus, en revanche, le silence est « inhérent à la condition humaine »[646]. Camus refuse l'origine divine du langage revendiquée par le philosophe et se maintient sur cette arrête vertigineuse : « Notre langage n'est ni faux ni vrai. Il est à la fois utile et nuisible, nécessaire et futile »[647]. Par ailleurs, Camus loue l'objectivité, la sensibilité et l'honnêteté de Parrain et se rapproche de lui dans « la grande tâche de l'homme [qui] est de ne pas servir le mensonge »[648]. Camus s'efforce d'employer un langage clair car « mal nommer un objet, c'est ajouter au malheur de ce monde »[649]. « Il faut parler le langage de tous pour le bien de tous »[650]. Les mots peuvent être assassins. Il faut donc chercher le mot juste pour rester dans le vrai. « La vérité peut se définir chez lui comme une quête, une conquête permanente, une sorte de "paradis perdu"»[651] car « là où le mensonge prolifère, la tyrannie s'annonce ou se perpétue »[652]. Il faut, selon Camus :

> 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[653].

Dans *Le Mythe de Sisyphe*, Camus écrit : « Il y a des vérités mais point de vérité »[654]. Pour Camus, le langage est indissociable de la vérité. Il ne recherche pas de vérité absolue. La vérité est visiblement de l'ordre du sensible et du charnel. Le seul et l'unique but de Camus est de défendre l'homme contre toutes les abstractions

---

[645] Brice Parrain, *Recherches sur la nature et les fonctions du langage*, Paris, Gallimard, 1942, p. 179.
[646] « Pour Camus, le silence est la limite du langage au-delà de laquelle il n'y a plus rien : *L'Etranger* par exemple, ainsi que plusieurs nouvelles de *L'Exil et le Royaume* nous révèlent le mutisme inhérent à la condition humaine. », Jacques Le Marinel, « Sur une philosophie de l'expression » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, Jeanyves Guérin (Dir.), *op. cit*., p. 863.
[647] « Sur une philosophie de l'expression » *in* : *OC I*, p. 907.
[648] *Ibid.,* p. 908.
[649] *Ibid.*
[650] Albert Camus écrit à son ami Charles Poncet en 1955, cité par Jeanyves Guérin, « Journalisme » *in* : *Dictionnaire Albert Camus, op. cit*., p. 447.
[651] Jacques Le Marinel, « Mensonge » *in* : *Dictionnaire Albert Camus, op. cit*., p. 533.
[652] Albrt Camus cité par Jacques Le Marinel, « Mensonge » *in* : *Dictionnaire Albert Camus, op. cit*., p. 534.
[653] « Cahier VIII » *in : OC III.*, p 220
[654] *Le Mythe de Sisyphe in* : *OC I*, p. 232.

avec pour seule passion la vérité. Etre vrai, être dans la vérité préserve ainsi l'intégrité des êtres humains et le respect de cette valeur qui leur est commune car « il y a dans l'homme quelque chose à quoi l'homme peut s'identifier »[655]. Dans *Caligula*, Cherea et l'empereur sont censés se parler en toute honnêteté. Caligula affirme cependant que cela est impossible. Cherea, quant à lui, affirme qu'« un empereur artiste, cela n'est pas concevable ». Tyrannie et art ne font évidemment pas bon ménage. Scipion, lui, se situe du côté de la vérité avec son poème aux accents camusiens ; voilà pourquoi il est interrompu par un Caligula submergé par l'émotion. Ce dernier semble pourtant obsédé par la vérité : « Alors, c'est que tout, autour de moi, est mensonge, et moi, je veux qu'on vive dans la vérité. »[656] ; « je ne peux plus supporter leurs mensonges »[657] ; « le mensonge n'est jamais innocent »[658].

2.3.2.2 Le journalisme

C'est par l'écriture que Camus intègre le réseau de la Résistance. Ainsi Camus n'écrit que pour servir les hommes. Chaque fois qu'il le peut, il n'hésite pas à se placer du côté des hommes pour défendre leurs intérêts et veiller au respect de leur dignité. Son engagement politique, son parcours journalistique et toute son œuvre peuvent en témoigner. Albert Camus et Arthur Koestler ont tous deux été journalistes. Le journalisme permet à Koestler de trouver « un compromis entre la contemplation et l'action »[659], entre le Beau et le rationnel, entre le plan tragique et le plan trivial. Il ne peut tolérer que la presse mente. Aussi, lors de son passage à Kharkov en 1932, Koestler s'indigne :

> Ce qui m'irrite le plus ce sont les mensonges de la presse. On a trouvé des mots pour dissimuler une effroyable réalité. On parle de "difficultés dans la

[655] *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 72.
[656] *Caligula in : OC I*, p. 332.
[657] *Ibid*., p. 337.
[658] *Ibid*.
[659] « *He also tried his hand at journalism, which seemed to offer a compromise between contemplation and action, and which looked as if it might enable him to exploit his interest in politics and literature*. », Michael Scammell, *Koestler. The Indispensable Intellectual*, *op. cit*., p. 42 ; « Il s'essaya aussi au journalisme, qui semblait offrir un compromis entre la contemplation et l'action, et qui semblait lui permettre d'exploiter son intérêt pour la politique et la littérature. »

> fourniture du courant". Pourquoi ne pas dire tout simplement : "A Kharkov, en hiver, la lumière ne marche que pendant deux heures, vers midi le plus souvent". On parle de "difficultés de ravitaillement". On ferait mieux de dire : "Les gens de la campagne n'ont rien à bouffer depuis trois mois et meurent comme des mouches". Je crois que nous nous trouvons devant la plus grande famine de l'histoire mondiale. Et des menteurs parlent de "difficultés de ravitaillement"[660].

Bien que Camus, à ses débuts dans *Alger Républicain*, juge ce métier « décevant » dans une confession faite à Jean Grenier, il y met, selon l'expression de Pascal Pia toute « la sensibilité et [le] style » qu'on lui connaît. Le journalisme s'avèrera être pour Camus une véritable passion. Il y retrouve les mêmes valeurs qu'au sein d'une troupe de théâtre ou encore d'une équipe de football : solidarité et fraternité. Cette solidarité dont témoigne l'usage fréquent du « nous » dans les articles de Camus.

> Camus […] a besoin de l'écriture pour vivre, écrire, non pas pour diviniser le langage, pour se perdre dans le plaisir esthétique du savoir-faire, mais pour acquérir ce "savoir-vivre" que révèlent les grandes œuvres. Il prend ses distances de la même façon par rapport aux philosophes, aux penseurs pour qui l'écriture est essentiellement un moyen ; il refuse, semble-t-il, les œuvres où "la pensée a prévalu sur le style"[661].

A travers le personnage de Raymond Rambert dans *La Peste*, Camus rend hommage au métier de journaliste. Rambert renonce à partir et rejoint les Oranais dans leur combat contre le fléau à l'image de Camus qui rejoint la Résistance. Néanmoins, c'est au docteur Rieux que Camus confie le rôle de chroniqueur. Rieux, dont l'identité de narrateur n'est révélée qu'à la fin, pour qui l'exigence d'honnêteté n'a d'égal que son amour et sa compassion pour ses semblables, a ainsi la lourde tâche de dire toute la vérité. Il a en aversion la presse grandiloquente ; « le ton d'épopée ou de discours de prix impatientait le docteur »[662]. En tant que chroniqueur et « 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

[660] Arthur Koestler cité par Pierre Debray-Ritzen *in : Arthu Koestler. Un Croisé sans Croix, op. cit*., p. 83. (Rapporté par Weissberg).
[661] André Meunier, « Approches de l'art camusien » *in* : *Albert Camus 2. Langue et Langage*, Brian T. Fitch (dir.), *op. cit*., p. 15.
[662] *La Peste in* : *OC II*, p. 129.

épreuves, il devait les taire »[663]. Passer sous silence ses propres émotions, rester dans l'objectivité et la neutralité pour dire la souffrance des hommes, mais également leur courage. En laisser une trace pour d'autres hommes qui auront eux-aussi peut-être à combattre. Rieux fonde ainsi un nouvel humanisme loin de tout héroïsme. Un humanisme auquel adhère Camus, lui qui rejetait tout « humanisme dogmatique, sans fondements ni consistance philosophique, […] sans épaisseur, lisse et transparent à lui-même, une philanthropie plate et béate faisant abstraction du problème du mal et de l'absurde, du non-sens radical de l'existence »[664]. Camus sait demeurer humble. Aussi, à la question qui lui est posée : « En tant qu'artiste avez-vous choisi le rôle de témoin ? »[665], il répond : « Il y faudrait beaucoup de prétention ou une vocation que je n'ai pas. Je ne demande personnellement aucun rôle et je n'ai qu'une vraie vocation. En tant qu'homme, je me sens du goût pour le bonheur »[666]. Il ajoute néanmoins : « Les artistes du temps passé pouvaient au moins se taire devant la tyrannie. Les tyrannies d'aujourd'hui se sont perfectionnées ; elles n'admettent plus le silence, ni la neutralité. Il faut se prononcer »[667].

Le docteur Rieux affirme qu'« il ne s'agit pas d'héroïsme dans tout cela. Il s'agit d'honnêteté. C'est une idée qui peut faire rire, mais la seule façon de lutter contre la peste, c'est l'honnêteté »[668]. Demeurer honnête et demeurer tout près des hommes, partager leurs souffrances et les accompagner dans leur combat. Parfois, le discours du narrateur cède au lyrisme ou à l'ironie. Le chroniqueur n'est alors plus impassible, mais c'est parce qu'il est un homme, ni un saint, ni un héros, juste un homme dont la mission est de

> témoigner en faveur de ces pestiférés, pour laisser du moins un souvenir de l'injustice et de la violence qui leur avaient été faites, et pour dire simplement ce qu'on apprend au milieu des fléaux, qu'il y a dans les hommes plus de choses à admirer que de choses à mépriser[669].

[663] *La Peste in* : *OC II*, p. 243.
[664] Arnaud Corbic, *Camus. L'absurde, la révolte, l'amour, op. cit*., p. 25.
[665] « L'artiste et son temps », *Acuelles II in : OC II*, p. 451.
[666] *Ibid*.
[667] *Ibid*.
[668] *La Peste in* : *OC II*, p. 147.
[669] *Ibid*., p. 248.

2.3.2.3 Le personnage de Grand dans *La Peste*

Dans *La Peste*, un autre personnage retient notre attention. Le souci de la « belle phrase » et le choix des mots justes préoccupent Grand. « Grand qui semblait toujours chercher ses mots, bien qu'il parlât le langage le plus simple »[670]. C'est par l'art qu'il répond à l'absurde. Incapable de « trouver le mot juste »[671], le narrateur considère pourtant Joseph Grand comme un de ces « modèles » et « exemples » dont les hommes ont besoin. S'il apparaît comme un « héros insignifiant et effacé qui n'avait pour lui qu'un peu de bonté au coeur et un idéal apparemment ridicule »[672], Grand demeure profondément humain. Par ailleurs, l'écriture est également pour lui un moyen de récupérer son amour perdu, sa femme qui l'a quitté : « À un moment donné, j'aurais dû trouver les mots qui l'auraient retenue, mais je n'ai pas pu »[673]. Sa femme ne reviendra plus, mais il consacre son énergie à trouver les mots justes. C'est le sens de sa phrase qui n'est jamais assez parfaite. Il a tiré leçon du départ de sa femme qui est partie parce qu'il n'a jamais su lui parler. L'écriture entretient alors une relation étroite avec l'amour. S'il survit à la peste c'est parce qu'il prend conscience de ses limites et décide de brûler son manuscrit qui ne comporte qu'une seule phrase maintes fois remaniée. L'expérience de Grand illustre les difficultés rencontrées par les écrivains en quête de l'œuvre parfaite. D'après la définition de la morale de *La Peste* par Roger Quilliot, il semblerait que Grand en soit le représentant :

> S'il fallait un mot pour caractériser cette morale, l'honnêteté nous le pourrait. Chacun des principaux personnages [dont Grand] s'y reconnaitrait à sa façon. L'honnêteté, c'est d'abord la lucidité [...] : voir les choses en face, le monde et les hommes tels qu'ils sont, éviter toute surestimation comme tout dénigrement. Il est des circonstances où il ne faut pas avoir peur d'un mot, mais appeler un chat un chat et la peste un fléau ; en revanche, pour que les mots gardent leur force, il en faut user avec pudeur et se refuser à toute jactance, fût-elle sincère[674].

[670] *La Peste in* : *OC II*, p. 46.
[671] *Ibid*., p. 65.
[672] *Ibid.*, p. 128.
[673] *Ibid.,* p. 90.
[674] Roger Quilliot, *La Mer et les Prisons*, *op. cit*., p. 180.

Grand incarne également l'importance du dialogue entre les hommes : s'il est rompu, le bonheur n'est plus possible. Toute l'œuvre est traversée de cette idée.

2.3.2.4 Le rôle du chroniqueur

Il semble approprié de s'intéresser à la réflexion de Koestler sur le rôle du chroniqueur, qui semble en parfaite adéquation avec la réflexion qui précède :

> Le chroniqueur est poussé par la crainte que les événements dont il est témoin et qui font partie de sa vie, leur couleur, leur forme, leur contenu émotionnel, soient perdus sans retour pour la postérité s'il ne les conserve sur des tablettes de cire ou d'argile, sur du parchemin ou du papier, au moyen d'un stylet, d'une plume d'oie ou d'une machine à écrire. L'instinct du chroniqueur domine dans les autobiographies des personnages qui ont eux-mêmes joué un rôle dans l'histoire de leur temps ou qui se sentent plus aptes que d'autres à la relater — comme Defoe, sans doute, lorsqu'il composa son *Journal de la peste*[675].

A noter que Camus tire l'épigraphe[676] qu'il donne à *La Peste* du *Journal de la peste* de Daniel Defoe. Cet épigraphe révèle la dimension symbolique de la peste (épidémie, occupation allemande, le malheur des hommes). Si la référence à Defoe ne justifie pas, pour Camus, le choix de la chronique, elle lui permet de conférer, à son œuvre, une dimension allégorique.

2.3.2.5 Les autobiographies de Koestler

Koestler a écrit six autobiographies. Elles témoignent de ce besoin d'écrire et traduisent cette volonté de se livrer, d'exorciser certaines expériences douloureuses et d'en témoigner. Dans *Arrival and Departure*, le journal de Richard Hillary est le livre de chevet de Peter. Dans *Le Zéro et l'Infini*, Roubachof tient, lui-même, un journal. Quant au *Dialogue avec la mort,* il se présente comme le journal intime d'un condamné à mort. L'écriture devient catharsis.

Koestler exprime les deux raisons principales de ce besoin de se livrer à l'écriture autobiographique:

---

[675] Arthu, Koestler, *La Corde raide in* : *Arthur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, (Dir.) Phil Casoar, *op. cit*., p. 31.

[676] « Il est aussi raisonnable de représenter une espèce d'emprisonnement par une autre que de représenter n'importe quelle chose qui existe réellement par quelque chose qui n'existe pas. »

> La première pourrait être appelée : "l'instinct du chroniqueur" ; la seconde : "le motif de l'*ecce homo*". Ces deux impulsions naissent de la même source, qui est la source de toute littérature : le désir de partager ses expériences avec d'autres et de transcender, par cette communication intime, l'isolement du moi[677].

Dans *La Corde raide*, Koestler raconte son enfance et sa jeunesse jusqu'à son adhésion au Parti communiste, en passant par son expérience sioniste. Il ne dissimule rien de ses peurs et de ses expériences parfois gênantes[678]. « La sincérité de Koestler n'est pas une vertu, mais une passion violente, dévorante, qui lui fait mal »[679]. Même si la question du pacte autobiographique[680] se pose inévitablement, il exprime son désir d'écrire, selon son expression, « une autobiographie […] où la vérité irait jusqu'à l'immolation de moi-même, faite avec la sincérité sans réserve d'une radiographie et auprès de laquelle les *Confessions* de Rousseau auraient l'air d'un chromo conventionnel »[681]. *Hiéroglyphes* fait le récit de l'expérience communiste jusqu'à l'établissement de son auteur en Angleterre, en 1940. Koestler avoue :

> Il m'a été impossible de ressusciter l'enthousiasme naïf de cette époque : j'ai pu en analyser les cendres, mais non en ranimer la flamme. C'est sans plaisir que j'ai écrit ces chapitres [relatifs à la période communiste], pour obéir à l'instinct du chroniqueur qui le pousse à enregistrer certains faits, malgré leur banalité, en pensant qu'ils prendront plus d'intérêt à une date ultérieure[682].

Koestler évoque également son passé communiste dans *Dieu des ténèbres.* D'après Jean-Marc Négrignat : « Son autobiographie restitue bien cette richesse de l'expérience, mais de plus, elle dessine en contrepoint l'évolution intérieure de la

---

[677] Arthu, Koestler, *La Corde raide in* : *Arthur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, (Dir.) Phil Casoar, *op. cit*., p. 31.

[678]Phil Casoar remarque cependant qu'Arthur Koestler « élude quelques détails intimes et passe rapidement sur certaines périodes de sa vie qui ne paraissent pas lui avoir laissé un bon souvenir […] il ne s'attarde guère sur sa vie sexuelle ey sentimentale, expédiant en quelques pages la question. », « Introduction à *La Corde raide* et *Hiéroglyphes* » *in* : *Arthur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, (Dir.) Phil Casoar, *op. cit*., p. 5.

[679] D'après Manès Sperber cité par Alain Amar Hanania *in* : *Arthur Koestler. La rage antitotalitaire*, *op. cit*., p. 19.

[680] Le pacte autobiographique est un cncept forgé par Philippe Lejeune qui consiste pour l'auteur à ne raconter que la vérité, à se mettre à nu quitte à être ridicule et à provoquer les critiques des lecteurs.

[681] Arthur Koestler cité par Phil Casoar, « Introduction à *La Corde raide* et *Hiéroglyphes* » *in* : *Arthur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, (Dir.) Phil Casoar, *op. cit*., p. 3.

[682] Arthur Koestler, *Hiéroglyphes in* : *Arthur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, (Dir.) Phil casoar, *op. cit*., p. 295 (Ecrit à Londre le 31 Décembre 1953).

personnalité, ses transformations sous l'effet de l'identification à l'idéologie, des événements, des rencontres »[683]. Koestler déplore ces transformations, notamment lorsqu'elles touchent à son honnêteté intellectuelle. Il témoigne :

> Il existait peut-être une ou deux douzaines d'adjectifs dont l'usage était à la fois sûr et recommandé, tels que : décadente, hypocrite, morbide, pourrie (la bourgeoisie capitaliste) ; héroïque, discipliné, solidaire, doué de conscience de classe (le prolétariat révolutionnaire) ; petit-bourgeois, romantiques, sentimentaux (les scrupules humanitaires) ; opportunistes et sectaires (les déviations de droite et de gauche respectivement) ; mécaniques, métaphysiques, mystiques (les positions intellectuelles condamnées) ; dialectiques, concrètes (les positions intellectuelles correctes) ; enflammées (les protestations) ; fraternel (le salut) ; inébranlable (la fidélité au Parti)[684].

Ce témoignage illustre la répression exercée par le Parti par l'instauration d'un système langagier restreint et spécifique.

2.3.2.6 La fatigue des synapses

Dans *The Age of Longing*, Léontiev illustre ce déchirement entre les exigences du Parti et la conscience intellectuelle. Léontiev affirme que : « *The task of the artistis to emphasise the common human heritage which unites them all* »[685]. Il semble cependant s'éloigner de cet héritage humain en préparant deux discours distincts et en choisissant de lire celui qui convient davantage à l'atmosphère politique du moment. D'ailleurs, dans l'œuvre, Julien le lui reproche vivement. Leontiev qui sait le poids des mots et leur pouvoir d'action a de plus en plus de mal à écrire parce qu'il ne croit plus en ce qu'il écrit, ou plutôt en ce qui lui est permis d'écrire. La pression de la censure pèse sur lui et il ne parvient plus à écrire une seule ligne. Cela s'explique scientifiquement, dans le roman, par la fatigue des synapses.

---

[683] Jean-Marc Négrignat, *Avoir été communiste : les autobiographies de Koestler, Löbl et Silone*, *op. cit*., p. 29-30.
[684] Arthur Koestler, *Hiéroglyphes in* : *Arthur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, (Dir.) Phil Casoar, *op. cit*., p. 309.
[685] *AL*, p. 116 ; trad. p. 131 : « Le devoir de l'artiste est d'exalter le commun héritage, l'héritage humain qui les unit tous. »

> *The synapses were the junctions between brain cells, across which the nervous impulse had to pass. There were millions of them in the brain. Sometimes something went wrong at these junctions ; the impulse could not get past and certain thoughts and actions were blocked. The cause of this […] were certain toxic substances produced by fatigue, which accumulated at the synapses and paralysed their action. These toxic chemicals, then, had the power to block thought, or certain kinds of thought*[686].

Koestler connaît bien ce phénomène de « fatigue » ou plutôt de « résistance »[687], véritable torture mentale : « Mon langage et mon raisonnement avaient été reconditionnés selon le Jargon du Parti, mais cette transformation demeurait confinée au langage parlé. Quand il s'agissait d'écrire, je me heurtais à une résistance inconsciente »[688]. Il n'écrit d'ailleurs presque rien durant son adhésion au Parti. Dans *Les Temps héroïques*[689], Koestler dénonce le communisme pour avoir perverti le langage. Il y invente ironiquement un « Office de la Censure de la Presse Libre » et met en scène La Bovarovna, qui est calquée sur Simone de Beauvoir, assistant aux cours de langage dialectique pour réapprendre la signification des mots. On apprend alors que le terme « égalité » veut dire que « tous les hommes sont égaux ; mais que quelques-uns le sont plus que les autres »[690] ; que « fraternité » signifie « la vigilance révolutionnaire ; [la] dénonciation impitoyable de toute déviation de droite ou de gauche, du nord, du sud, de l'est ou de l'ouest »[691] ; que la démocratie est « l'expression unanime de la

[686] *AL*, p. 183 ; trad. p. 208 : « Les synapses étaient les jonctions entre les cellules cérébrales par lesquelles l'impulsion nerveuse devait passer. Il y en avait des millions dans le cerveau. Parfois, quelque chose se dérangeait dans ces jonctions, le courant ne pouvait passer et certaines pensées, certains actes se bloquaient. La cause en était […] des toxines produites par la fatigue qui s'accumulaient dans les synapses et paralysaient leur action. Ces toxines avaient donc le pouvoir d'obstruer la pensée ou certaines formes de pensée. »

[687] Dans *Hiéroglyphes*, Koestler fait référence au phénomène de la fatigue des synapses : « J'étais capable de prononcer des discours dans le vocabulaire orthodoxe du Parti et de m'y maintenir strictement au niveau des "masses arriérées", tandis que ma vérité ésotérique ett mon opinion privée demeuraient enfermées dans un compartiment étanche de mon esprit ; mais lorsque j'essayais d'appliquer le même procédé à l'écriture, je me sentais paralysé : je m'embrouillais dans la syntaxe, faisais des pâtés sur mon papier, étais incapable de concentrer ma pensée. », Arthur Koestler, *Hiéroglyphes in* : *Arthur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, (Dir.) Phil Casoar, *op. cit*., p. 318.

[688] *Ibid.,* p. 317.

[689] Un des rares textes en français écrit par Arthur Koestler, paru en mars 1948 dans la revue *Occident*. Il y attaque les milieux littéraires, sympathisants communistes, d'extrême gauche après la Libération.

[690] Arthur Koestler, « Les Temps héroïques » *in : La Pulsion vers l'autodestruction, op. cit*., p. 62.

[691] *Ibid.*

volonté unanime du peuple unanime »[692] et que la prise de la Bastille était une « rupture de la discipline sociale ; [un] acte de banditisme anarcho-facsiste »[693].

Parce que « personne ne peut violer indéfiniment sa conscience »[694], Léontiev aspire à dire ou à écrire toute la vérité. Léontiev est, de plus, confronté à un douloureux dilemme : il doit choisir entre son intégrité et son épouse Zina, laquelle est menacée d'être exécutée si Léontiev ne se plie pas aux exigences du Parti. Doit-il sacrifier la vérité ou sa femme ? La question ne se pose plus lorsque Zina, en mettant fin à ses jours, libère Léontiev. Néanmoins, la liberté lui semble être un fardeau trop lourd à porter et c'est avec soulagement et « une curiosité presque impatiente »[695] qu'il accueille son extradition. La vérité va donc de pair avec la liberté, définie par Camus comme « un cri, suivi d'une longue peine, non un confort, ni un alibi. Mais ainsi définie, elle doit être épousée sans partage »[696]. Koestler affirme, quant à lui, qu' « écrire est une certaine façon de vouloir la liberté; si vous avez commencé, de gré ou de force vous êtes engagé ». C'est au nom de la vérité et d'un amour inconditionnel pour la liberté que Koestler témoigne dans *La Lie de la terre* en faveur de tous les persécutés. Il y relate ses différents internements dans des camps français et dresse le portrait peu reluisant d'une France qui s'acharne contre tous les « étrangers indésirables », les Républicains espagnols, les antinazis, les antifascistes. Par ailleurs, Roland Quilliot est loin d'avoir tort en disant qu'

> il ne suffit pas de témoigner, il faut aussi et même d'abord prendre parti. Les textes les plus directement politiques de Koestler ne sont pas ceux où il décrit son expérience communiste. Ce sont ceux où il appelle les pays démocratiques à lutter de toutes leurs forces contre les puissances totalitaires qui les menacent[697].

[692] Arthur Koestler, « Les Temps héroïques » *in : La Pulsion vers l'autodestruction, op. cit*., p. 62.
[693] *Ibid.*
[694] *AL*, trad. p. 214.
[695] *AL*, trad. p. 379.
[696] « Sous le signe de la liberté », article pblié dans *L'Express* le 8 octobre 1955 in : *OC III*, p. 1035.
[697] Roland Quilliot, *Arthur Koestler. De la désillusion tragique au rêve d'une nouvelle synthèse*, *op. cit*., p. 62.

Le verbe « appelle » n'est pas anodin. En effet, les écrits de Koestler − aussi bien que ceux de Camus − tendent à agir sur l'opinion publique et à changer le monde.

2.3.2.7 Le Premier Homme

Si Camus se dévoile un peu dans toute son œuvre, c'est probablement dans *Le Premier Homme*, roman autobiographique inachevé qui aurait dû constituer le premier volet de la trilogie autour du thème de l'amour dont il avait tant rêvé, qu'il se livre le plus. Il y revient vers les siens, se libère « de tout souci d'art et de forme »[698], tire des verrous « des verrous furent tirés »[699]. Si les autobiographies de Koestler tendent à le libérer de son passé, celle de Camus lui permet de recouvrer ses origines, de renouer avec son passé.

L'art en général et l'écriture en particulier occupent une place de choix dans l'existence de Camus et de Koestler. Si l'art n'est pas tout pour Camus, il lui sert du moins de moyen pour diffuser sa pensée[700] et prendre généreusement le parti des hommes. Quant à Koestler, ses écrits constituent de précieux témoignages pour appréhender le contexte politique et social du XX^{e} siècle. Les deux auteurs obéissent à leur volonté de révéler la vérité. Ils prouvent tous deux, d'une part, leur sensibilité artistique, et, d'autre part, leur sensibilité humaniste. Mais qu'en est-il de leur sensibilité spirituelle ?

[698] Appendices du *Premier Homme in* : *OC IV*, p. 932.
[699] *Ibid*.
[700] « A 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 ces gens humbles ou vaniteux, que j'ai le plus sûrement touché ce qui me paraît le sens vrai 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. », « Cahier I » *in : OC II*, p. 795.

Conclusion

Cette deuxième partie s'est intéressée à l'univers scriptural d'Albert Camus et d'Arthur Koestler. La section intitulée « Réinvestissement du mythe » a mis en valeur les différentes relectures des mythes grecs et bibliques et a montré que les mythes auxquels Camus et Koestler font référence témoignent de cet intérêt incommensurable pour l'homme et traduisent leurs souffrances, leurs passions et leur goût du bonheur.

Après nous être intéressé aux différents réinvestissements des mythes anciens, il nous semblait judicieux d'appréhender l'univers symbolique des deux auteurs. Leurs œuvres foisonnent de symboles dont l'interprétation met, une fois encore, en évidence leur parti pris humain. Aux côtés des divers symboles, siègent les cicatrices qui marquent les corps des personnages de Camus et de Koestler. Ce sont des traces mémorielles qui témoignent de la vulnérabilité de la chair. Les corps mutilés dénoncent la violence et la haine qui sont aux commandes des régimes répressifs. L'univers symbolique des deux auteurs leur permet de témoigner de la condition tragique faite à l'homme, de rendre compte de ses peurs, de ses angoisses, mais aussi de ce dont il rêve et de ce à quoi il aspire.

Les différentes relectures des mythes et les multiples symboles appellent le souffle lyrique qui traverse les œuvres de Camus et de Koestler. Le lyrisme de Camus et de Koestler leur permet de pallier aux souffrances des hommes par la beauté de l'écriture. Néanmoins, ils restent vigilants et ne s'éloignent jamais de la réalité et demeurent à la mesure des hommes.

La sensibilité artistique de Koestler et de Camus transparaît à travers les différentes images métaphoriques mises à contribution dans leurs œuvres. Cette écriture tout en images permet souvent au lecteur de mieux appréhender les réflexions des auteurs. Koestler a souvent recours à certaines images que l'on pourrait qualifier d'originales. Koestler, éternel provocateur, aime mélanger les images à connotation religieuse avec celles qui ont trait à la sexualité.

Albert Camus joue aussi des contrastes et de la provocation. La métaphore de la lumière, qui, à l'origine, est une image chrétienne, vient paradoxalement illustrer le destin des hommes sans transcendance et est associée à la prise de

conscience lucide de l'absurde. L'image solaire du Midi de Nietzsche lui inspire sa « pensée de midi » qui glorifie les valeurs issues de la révolte desquelles dépend le salut des hommes. Camus use d'autres images d'essence religieuse pour décrire la condition terrestre de l'homme. Ainsi, la peste a plusieurs valeurs symboliques. Elle est le symbole de l'Occupation nazie, l'image de l'absurdité de la condition faite à l'homme, la représentation de ce qu'il y a de méprisable dans l'homme et la métaphore du châtiment divin.

Camus et Koestler ont, par ailleurs, recours à un lexique religieux pour dénoncer le caractère répressif des systèmes totalitaires, et, en particulier, le Communisme. Les métaphores employées par les deux auteurs témoignent, d'une part, de leur sensibilité artistique, et mettent, d'autre part, en évidence leur vision du monde, leurs réflexions sur la politique ou la religion ainsi que leur rapport aux hommes.

Leur sensibilité artistique pousse Koestler et Camus à s'intéresser à l'art et au rôle de l'artiste. Pour Koestler, l'art soulève le dilemme de l'action et de la contemplation, illustré par l'image de la flèche fendue. L'auteur aspire à la réunion de ces deux moitiés. L'art est, pour Camus, l'expression de la révolte. La création doit, selon lui, être la revendication de l'unité. L'auteur affirme que la révolte du romantique et du dandy est un échec car elle se détourne de l'homme à des fins égocentriques. Il a également recours à l'exemple des Surréalistes dont il condamne la révolte solitaire qui n'aboutit qu'au nihilisme. Arthur Koestler, lui, aspire à un roman qui concilierait l'esthétique réaliste et la dimension spirituelle. L'artiste doit, selon lui, marcher sur la corde raide.

Si le théâtre occupe une place de choix dans la vie de Camus, Arthur Koestler, lui, n'écrit qu'une seule pièce de théâtre : *Twilight Bar : an escapade in four acts* (*Le Bar du crépuscule, une bouffonnerie mélancolique en quatre actes*), œuvre dans laquelle il thématise l'idée du bonheur. L'acteur est, pour Camus, une des figures de l'homme absurde. Evidemment les deux auteurs s'intéressent à d'autres formes d'art telles que la musique, la sculpture ou encore la poésie. Koestler et Camus s'intéressent au rôle de l'artiste et s'accordent pour dire que seuls l'honnêteté et le goût pour la vérité doivent motiver l'artiste qui a le devoir et la responsabilité de s'engager en faveur des opprimés et des victimes d'injustice.

Les deux écrivains se rejoignent également dans leur passion pour l'écriture. Cette passion les amène à se pencher sur le problème du langage. Koestler considère le langage comme un des facteurs responsable du malaise de l'homme et rêve d'une langue universelle comprise de tous. Son analyse est scientifique tandis que celle de Camus est davantage philosophique. Ce dernier commente, dans un texte intitulé « Sur une philosophie de l'expression », les travaux de Brice Parain autour de deux ouvrages *Essai sur le logos platonicien* et *Recherches sur la nature et les fonctions du langage*. Camus attribue également le malaise de l'homme au problème que pose le langage. Voilà pourquoi il revendique un langage vrai et clair et l'utilisation de mots justes contre l'abstraction. Avec pour seule passion la vérité, Camus et Koestler ont tous deux été journalistes pour témoigner fidèlement des souffrances des hommes. Camus rend hommage au journalisme à travers le personnage de Rambert, dans *La Peste*. Par ailleurs, les six autobiographies de Koestler témoignent de cette passion pour l'écriture et acquièrent une dimension cathartique. Dans *Hiéroglyphes*, il relate la répression exercée par le Parti communiste par l'instauration d'un système langagier restreint et spécifique. C'est le personnage de Léontiev qui, dans *The Age of Longing*, illustre le fossé existant entre l'intégrité intellectuelle et les exigences du Parti. C'est dans *Le Premier Homme*, roman à caractère autobiographique, que Camus, lui, se dévoile le plus. Ce roman aurait dû être le premier volet d'une trilogie consacrée à l'amour, au sein de laquelle il serait revenu à ses amours de jeunesse. En étudiant l'univers poétique de Camus et de Koestler, cette partie a ainsi mis l'accent sur la sensibilité artistique et humaniste des deux auteurs.

Troisième Partie : Sens du sacré et Sensibilité spirituelle

Si quelque chose est sacré, le corps humain est sacré.
Walt Whitman, *Feuilles d'herbe*.

Introduction

Cette dernière partie s'intéresse à la sensibilité spirituelle d'Albert Camus et d'Arthur Koestler. Dans un premier temps, nous sommes amenée à redéfinir le sens du sacré selon une perspective camusienne et koestlérienne. Nous définirons la relation ambigüe des deux auteurs au sacré. Ensuite, nous montrerons pourquoi et comment Koestler s'intéresse au problème de la foi et met en parallèle la foi religieuse et la foi politique. L'auteur met ainsi en avant la soif d'absolu de l'homme laquelle sera étudiée notamment à travers l'œuvre de *The Age of Longing*. Enfin, nous mettrons en évidence la critique que fait l'auteur hongrois des systèmes dogmatiques ou, selon son expression, des systèmes clos de pensée.

Dans le sous-chapitre intitulé « Du sacré à la "sacralisation" du profane », nous tenterons de montrer de quelle manière se diffuse le sacré, d'analyser le rapport entre sacré et révolte dans une histoire désacralisée et de mettre en évidence les différentes marques du sacré et leurs significations dans les œuvres de Camus et de Koestler. Nous nous intéresserons également aux figures religieuses mises en scène par les deux auteurs et à leurs différentes interactions avec les autres personnages. Nous démontrerons comment s'opère la sacralisation du profane en insistant sur l'importance du terme « chair » pour enfin mettre en lumière la sensibilité des deux écrivains.

Ce premier chapitre nous amène à traiter la question de Dieu et à faire ressortir la relation de Camus et de Koestler au divin. Cette relation sera axée autour de la révolte métaphysique et romantique en ce qui concerne l'auteur de l'absurde. Nous insisterons, par ailleurs, sur le rapport équivoque de Koestler à Dieu, oscillant entre attrait pour le mysticisme et rationalité. Cette section aura pour but de montrer en quoi l'antithéisme des deux auteurs est la preuve de leur amour et de leur dévouement aux hommes.

Le traitement de la question de Dieu nous amène à nous intéresser au Christ en tant que symbole de la souffrance humaine. Nous étudierons les différentes figures christiques dans les œuvres de Camus et de Koestler. Nous montrerons ainsi pourquoi la figure du Christ est aussi importante dans l'œuvre des deux auteurs.

Nous serons alors amenée à déchiffrer la portée du symbole de la croix. Si le Christ symbolise la possibilité d'une issue au problème du mal, le Grand Inquisiteur rejette cette issue. Nous mettrons donc en évidence comment la récriture et la référence au Grand Inquisiteur permettent à Koestler et à Camus non seulement d'illustrer leurs réflexions, mais aussi, une nouvelle fois, de témoigner de leur parti pris humain.

Le dernier chapitre de cette dernière partie va mettre en lumière le fil conducteur des réflexions d'Albert Camus et d'Arthur Koestler. Le sous-chapitre qui porte le titre « L'instant parfait » traitera de la conception du bonheur dans la pensée de Camus. Dans un premier temps, nous nous intéresserons à la communion sensuelle de l'homme et du monde, à l'hédonisme camusien, mis en parallèle avec le sacré et le divin. Puis, nous mettrons en évidence la seconde forme du bonheur chez Camus : le bonheur humaniste qui s'articule autour de la solidarité entre les hommes. Cette section aura pour but de montrer que l'amour aurait dû être la consécration de l'œuvre de l'auteur algérois.

Le sous-chapitre qui conclut cette partie met en évidence l'intérêt de Koestler pour le monde des sciences devant l'échec des religions et de la politique à apporter un remède à l' « infirmité » humaine. Nous insisterons sur l'importance d'une synthèse entre la science, l'esprit spirituel et l'art et identifierons quelles sont, selon l'auteur, les limites de la science. Nous établirons le lien entre l'activité scientifique et l'activité créatrice dans la réflexion de Koestler pour finalement souligner le profond intérêt de l'auteur pour la communauté humaine.

3.1. Le sens du sacré

3.1.1. *Les Hommes ont soif*[1]

« Toute foi nouvelle commence par une hérésie. »[2]

Les *Hommes ont soif* est le titre français du roman d'Arthur Koestler *The Age of Longing*. Littéralement, *The Age of Longing* signifie « L'Âge du désir », « L'Âge de la nostalgie » ou encore « L'Âge de l'envie ». Le titre en allemand des *Hommes ont soif* est très révélateur : *Gottes Thron steht leer.* Il signifie « le trône de Dieu est vide ». Un titre jugé « horrible » par Koestler qui avoue que « des six romans qu'[il a] écrits, c'est *Les Hommes ont soif* qu'[il] aime le moins »[3]. Néanmoins, c'est sans doute dans cette œuvre qu'il traite le mieux d'un thème qui lui est cher, en l'occurrence le problème de la foi. Nous essaierons de montrer comment Koestler confronte la foi religieuse à la foi politique et en explore les causes profondes et les conséquences souvent dangereuses. Une de ces causes qu'il traite longuement est la soif d'absolu de l'homme. Pour Camus, il est plus question d'une soif d'unité. Nous tenterons néanmoins d'élucider le besoin ou l'appétit d'absolu qui semble lié à la nostalgie dans la pensée de l'auteur. Contre l'absolu, il préconise le relatif lié à l'esprit de mesure et des limites. Les deux écrivains s'accordent pour dénoncer les affres des systèmes dogmatiques qui restreignent la liberté de l'homme et tentent de l'asservir.

3.1.1.1 Le rapport au sacré de Koestler et de Camus

La relation au sacré se traduit chez Arthur Koestler par une soif d'absolu, un besoin constant de spiritualité inassouvi. Cette soif d'absolu explique sa *névrose*

[1] Titre d'un roman d'Arthur Koestler.
[2] Robert Aron, *Ce que je crois*, Grasset, 2000.
[3] Arthur Koestler, *L'Etranger du square*, *op. cit*., p. 85.

politique. Malgré « un rationalisme prudent et conscient de ses limites »[4], Koestler semble constamment à « la recherche d'une nouvelle spiritualité »[5]. Fasciné par l'infini, il aspire à trouver « une clef qui permet[trait] d'expliquer tous les secrets du monde »[6]. Cette quête de l'*absolutite* (terme utilisé par Arthur Koestler), insatisfaite dans le domaine religieux, le Ciel restant sourd et muet, s'étendra aux domaines politique et scientifique. Koestler est d'ailleurs très critique envers la religion : « Certains meurent les chaussures propres, d'autres la pensée nette ; je ne voulais pas qu'une boue mystique vint souiller l'intégrité de ma pensée »[7]. A propos de sa soif d'absolu, l'auteur témoigne :

> La soif de l'absolu est un stigmate qui marque les êtres incapables de trouver satisfaction dans le monde relatif du maintenant et de l'ici. Mon obsession de la flèche ne fut que la première phase de la recherche. Quand elle se révéla stérile, l'infini, en tant que but, fut remplacé par des utopies d'un genre ou d'un autre. C'était la même recherche et le même état d'esprit "tout ou rien" qui m'attirèrent vers la Terre promise et vers le parti communiste[8].

Mais parce qu'il est un éternel « utopiste désenchanté », ses courses vers l'absolu se solderont par un échec, une déception, ne laissant à l'auteur hongrois que le goût amer de la désillusion.

Ce besoin spirituel est absent de la pensée camusienne, bien qu'Albert Camus reconnaisse, dans une interview donnée à Jean-Claude Brisville, avoir le sens du sacré. Son attitude jugée ambiguë vis-à-vis du sacré « oscillant entre une volition de connaissance, d'adhésion et d'effusion et une appréhension toute intuitive du refus »[9] se situerait entre agnosticisme et « intelligence de l'attitude religieuse »[10]. Il y a chez Camus reconnaissance et méfiance vis-à-vis du sacré. Pour

---

[4] Roland Quilliot, *Arthur Koestler. De la désillusion tragique au rêve d'une nouvelle synthèse*, *op. cit*., p. 5
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid*., p. 23.
[7] Arthur Koestler, *Hiéroglyphes in : Arthur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, Phil Casoar (Dir.), *op. cit*., p. 648.
[8] *QB*, p. 17 ; *BB*, p. 18 : « *The thirst for the absolute is a stigma which marks those unable to find satisfaction in the relative world of the now and here. My obsession with the arrow was the first phase of the quest. When it proved sterile, the Infinite as a target was replaced by Utopias of one kind or another. It was the same quest which drove me to the Promised Land and into the Communist Party.* »
[9] Ruth Reichelberg, *Albert Camus. Une approche du sacré*, Paris, A.-G Nizet, 1983, p. 13.
[10] *Ibid*., p. 28.

reprendre l'expression d'Etienne Barilier : « A côté de l'homme religieux qui vénère un temple habité par les dieux, et de l'athée qui ne voit dans le monde ni temple, ni dieu, l'agnostique se trouve en face d'un "temple déserté par les dieux", ou, si l'on préfère, de dieux désertés du divin »[11]. Camus n'est pas athée. En affirmant ne pas croire en un Dieu chrétien, il réfute néanmoins la notion d'athéisme « trouvant à l'irréligion quelque chose de vulgaire et de… oui d'usé »[12]. Il écrit dans ses *Carnets* : « Je lis souvent que je suis athée, j'entends parler de mon athéisme. Or ces mots ne me disent rien, ils n'ont pas de sens pour moi. Je ne crois pas à Dieu et je ne suis pas athée »[13]. Camus reconnaît néanmoins le caractère humain et vertueux de la foi, mais il a « une sorte de répulsion physique pour une croyance chargée d'angoisse et liée au reflux de la vie »[14]. De plus, l'homme doit s'affranchir du divin parce que « la foi suppose l'acceptation du mystère et du mal, la résignation à l'injustice »[15]. L'antithéisme de Camus et la désillusion de Koestler se confondent dans une critique des dogmes qui s'appuient sur une doctrine absolue et démesurée.

Camus considère le christianisme comme étant une religion, hostile à la vie, fondée sur la souffrance de l'innocent. En effet, elle fait de cette souffrance et de la mort de l'innocent une nécessité salutaire.

> Devant ce mal, devant la mort, l'homme au plus profond de lui-même crie justice. Le christianisme historique n'a répondu à cette protestation contre le mal que par l'annonce du royaume, puis de la vie éternelle, qui demande la foi. Mais la souffrance use l'espoir et la foi ; elle reste solitaire alors, et sans explication. Les foules du travail, lassées de souffrir et de mourir, sont des foules sans dieu. Notre place est dès lors à leur côté, loin des anciens et des nouveaux docteurs. Le christianisme historique reporte au-delà de l'histoire la guérison du mal et du meurtre qui sont pourtant soufferts dans l'histoire[16].

Ne croyant pas en une vie éternelle après la mort, Camus se sépare des Chrétiens et insiste sur la nécessité de l'*ici* et du *maintenant*. Aucune souffrance ne peut et ne doit se justifier au seul nom d'un idéal qu'il soit d'ordre spirituel ou d'ordre historico-politique. L'espoir de l'avenir n'est pas en mesure d'apporter aux

[11] Etienne Barilier, *Albert Camus. Philosophie et Littérature*, *op. cit*., p. 31.
[12] Interview d'Albert Camus publiée dans le journal *Le Monde* en 1956.
[13] « Cahier VIII » *in : OC IV*, p. 1197.
[14] Roger Quilliot, *La Mer et les Prisons, op. cit*., p. 52.
[15] *L'Homme révolté in : OC III*, p. 108.
[16] *Ibid*., p. 321.

hommes le bonheur. Seul l'accord avec le monde présent est susceptible d'offrir la félicité. « Toutes les Eglises, divines ou politiques, prétendent à l'éternel. Le bonheur et le courage, le salaire ou la justice, sont pour elles des fins secondaires »[17]. Si Camus ne croit pas en l'éternité, il garde l'espoir d'un monde plus humain. Il n'y a « aucune certitude en dehors du sensible et du charnel »[18]. Camus a un profond respect pour les Chrétiens et encourage le dialogue entre croyants et incroyants − à condition de parler vrai, de parler clair − même s'il ne partage pas leurs convictions à l'image des personnages de Tarrou et de Rieux dont « l['] attitude humaniste ne laisse pas d'offrir, sur le plan moral, les chances d'un dialogue avec les Chrétiens, puisque les uns et les autres finissent par s'entendre sur les mêmes valeurs pratiques : justice, bonté, courage, et par retrouver sur des voies différentes l'espoir d'un salut possible de l'homme »[19]. Par ailleurs, Alain Georges Martin remarque que :

> L'anthropologie de Camus se caractérise par une recherche d'un facteur commun à tous les hommes : la révolte contre le mal. Dans la mesure où les chrétiens ont cette vertu de révolte, ils partagent le sort et la lutte des hommes. Leur foi n'est qu'un accident secondaire, et ce que Camus reproche aux chrétiens, c'est de s'aveugler et de s'enfermer dans une foi qui veut transformer l'absurde de ce monde en un système cohérent [quand il faut maintenir le non-sens][20].

Camus refuse que l'homme soit l'instrument de Dieu. Le christianisme « veut substituer à l'homme de chair un homme reflet »[21]. Dans *L'Homme révolté*, Camus dénonce cette doctrine qui, s'étant détourné de la pensée grecque[22], s'est séparé du monde et a redonné à l'histoire sa primauté sur la nature[23]. « Le bel équilibre de l'humain et de la nature, le consentement de l'homme au monde, qui soulève et fait resplendir toute la pensée antique, a été brisé, au profit de l'histoire,

[17] *Le Mythe de Sisyphe in : OC I*, p. 280.
[18] Joseph Hermet, *Albert Camus et le Christianisme. L'espérance en procès, op. cit*., p. 14.
[19] Pierre-Henri Simon, *Témoins de l'homme*, Paris, Armand Collin, 1967, p. 224.
[20] Alain-Georges Martin, *La Revue réformée*, n°48, 1961/4, t. XII, p. 41.
[21] *L'Homme révolté in : OC III,* p. 118.
[22] « La longue tradition de ce qu'on peut appeler la pensée solaire, et où, depuis les Grecs, la nature a toujours été équilibrée au devenir. », *Ibid.,* p. 317.
[23] « L'Eglise se sépare à nouveau du monde et de la beauté, et redonne à l'histoire sa primauté sur la nature. », *Ibid.,* p. 223.

par le christianisme d'abord[24]. » Dans son diplôme de fin d'études, *Métaphysique chrétienne et Néoplatonisme*, Camus opposait déjà l'Eternel retour des Grecs au temps historique des Chrétiens. Mircea Eliade explique cette valorisation de l'Histoire chez les Chrétiens : « Parce que Dieu s'est incarné, qu'il a assumé une existence humaine historiquement conditionnée, l'Histoire devient susceptible d'être sanctifiée […] l'Histoire se révèle comme une nouvelle dimension de la présence de Dieu dans le monde »[25]. Camus s'attaque au christianisme parce que s'opposant à l'appel à l'unité de la pensée grecque, il a engendré le concept historique de totalité. « La pensée grecque était celle de l'unité, […] elle ignorait au contraire l'esprit historique de totalité que le christianisme a inventé et qui, coupé, de ses origines religieuses, risque aujourd'hui de tuer l'Europe[26]. » Camus est contre le christianisme, considéré comme un système dogmatique partial et contre tout autre dogme jugé injuste[27].

3.1.1.2 La nostalgie de l'unité

En outre, dans la pensée de Camus, l'absolu a une acception négative et s'oppose au relatif. L'auteur a recours à la dialectique de l'absolu et du relatif dans son traitement du mouvement de révolte. « La révolte, elle, ne vise qu'au relatif et ne peut promettre qu'une dignité certaine assortie d'une justice relative. Elle prend le parti d'une limite où s'établit la communauté des hommes. Son univers est celui du relatif. »[28] Relatif certes, mais « relatif avec passion »[29]. Le révolté « saute avec ardeur dans le relatif »[30]. Ce relatif ne doit jamais être divinisé, mais rester à la mesure humaine. Le relatif a en effet partie liée avec l'esprit des limites et de la

[24] *L'Homme révolté in : OC III,* p. 223.
[25] Mircea Eliade cité par Géraldine F. Montgomery *in : Noces pour femme seule: le féminin et le sacré dans l'œuvre d'Albert Camus, op. cit*., p. 73.
[26] *L'Homme révolté in : OC III.,* p. 226.
[27] Une anecdote relatée dans *Le Premier Homme* pourrait, entre autres, expliquer la réticence de Camus quant à la religion : « C'est une de ses grimaces que le grand curé surprit un jour, et, croyant qu'elle lui était adressée, jugea bon de faire respecter le caractère sacré dont il était investi, appela Jacques devant toute l'assemblée des enfants, et là, de sa longue main osseuse, sans autre explication, le gifla à toute volée. Jacques, sous la force du coup, faillit tomber. », *Le Premier Homme in : OC IV*, p. 845.
[28] *L'Homme révolté in* : *OC III,* p. 310.
[29] « Cahier IV » *in : OC II,* p. 973.
[30] *Ibid*.

mesure. Néanmoins, Camus a la nostalgie d'un paradis − terrestre − perdu, « d'un bien impossible »[31], d'une innocence, d'une unité et d'une union avec le monde révolues. Un paradis perdu qu'il retrouve dans l'écriture du *Premier Homme* et qui répond à sa quête d'innocence et de beauté. Carole Auroy évoque « la nostalgie d'un rapport irénique au cosmos »[32]. « Cette nostalgie d'unité, cet appétit d'absolu illustre le mouvement essentiel du drame humain[33] ». Et la révolte est une conséquence de ce sentiment nostalgique : « Chaque révolte est nostalgie d'innocence et appel vers l'être »[34]. Dans *Le Mythe de Sisyphe*, on ne dénombre pas moins de vingt occurrences du mot « nostalgie » et autant dans *L'Homme révolté*[35]. Jean Sarrochi prétend que l'on pourrait d'ailleurs sous-titrer les œuvres de Camus du terme « nostalgie ». « Infiniment plus qu'un mal du pays »[36], cette nostalgie expliquerait, d'une part, le sentiment de l'absurde, et, d'autre part, le sentiment d'étrangeté − lié à l'absurde − devant un monde qui « déçoit »[37]. L'homme se sent étranger, exilé dans ce monde « épais »[38]. Le terme de « nostalgie » vient du grec ancien *νόστος, nóstos* qui signifie « retour » et *ἄλγος, álgos* qui a pour signification « douleur » ou « mal du pays ». La nostalgie a ainsi pour définition première la « souffrance causée par le regret obsédant de la patrie ; [le] mal du pays »[39]. Camus rêve de retrouver le « royaume », un monde harmonieux et à l'échelle humaine. Beaucoup de personnages camusiens sont des exilés en quête du « royaume » : Martha qui déplore que sa « demeure n'est pas ici »[40], Meursault, Clamence, ou encore Rambert et les Oranais dans *La Peste*.

L'écrivain de l'absurde a soif de vivre, soif d'unité. Le paradoxe entre l'absurde et cette soif de vivre s'explique simplement par le fait que l'absurde est, pour Camus, un point de départ et non une fin en soi. Comme pour Koestler, il y a chez Camus un regret de ne pouvoir réunir les émotions spirituelles et la raison :

---

[31] *L'Homme révolté in* : *OC III,* p. 102.
[32] Carole Auroy, « Christianisme » *in : Dictionnaire Albert Camus, op. cit*., p. 140.
[33] *Le Mythe de Sisyphe in : OC I*, p. 231.
[34] *L'Homme révolté in* : *OC III,* p. 150.
[35] Vingt et une occurrences précisément.
[36] Etienne Barilier, *Albert Camus. Philosophie et Littérature, op. cit*., p. 77.
[37] *Le Mythe de Sisyphe in : OC I*, p. 253.
[38] *Ibid.,* p. 228.
[39] http://fr.thefreedictionary.com/nostalgie (Dernière consultation le 28 Mai 2017).
[40] *Le Malentendu in : OC I*, p. 460.

« […] mon appétit d'absolu et d'unité et l'irréductibilité de ce monde à un principe rationnel et raisonnable, je sais encore que je ne puis les concilier »[41].

3.1.1.3 La politique et le sacré

Parce que « la disparition de l'absolu divin ne doit pas mener à des absolus de pacotille mais au sens du relatif et de la mesure »[42], Camus dénonce la « foi » en politique. A propos du Contrat Social, il écrit :

> Les mots que l'on retrouve le plus souvent dans le Contrat social sont les mots "absolu", "sacré", "inviolable". Le corps politique ainsi défini, dont la loi est commandement sacré, n'est qu'un produit de remplacement du corps mystique de la chrétienté temporelle. Le Contrat social s'achève d'ailleurs dans la description d'une religion civile et fait de Rousseau un précurseur des sociétés contemporaines, qui excluent non seulement l'opposition, mais encore la neutralité[43].

Camus dénonce cette confusion du politique et du sacré. La croyance politique se substitue à la croyance divine. L'Histoire a beau être désacralisée, la raison, elle, est divinisée. Une transcendance est abolie et une autre, encore plus avilissante, va asservir les hommes. Les indices clausulaires de cette citation annoncent la répression. Camus soutient que :

> La politique n'est pas la religion, ou alors elle est inquisition. Comment la société définirait-elle un absolu ? Chacun peut-être cherche, pour tous, cet absolu. Mais la société et la politique ont seulement la charge de régler les affaires de tous pour que chacun ait le loisir, et la liberté, de cette commune recherche. L'histoire ne peut plus être dressée alors en objet de culte. Elle n'est qu'une occasion, qu'il s'agit de rendre féconde par une révolte vigilante.[44]

Toute politique semble s'appuyer sur le besoin de croyance de l'homme. Koestler en témoigne, dans *The Age of Longing*, à travers le personnage de Jules Commanche, un héros français de la Résistance, s'adressant à Heydie :

---

[41] *Le Mythe de Sisyphe in : OC I*, p. 254.
[42] Maurice Weyembergh, « Humanisme » in *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 402.
[43] *L'Homme révolté in* : *OC III,* p. 159.
[44] *Ibid*., p. 320.

> *Now the source of all political libido is faith, and its object is the New Jerusalem, the Kingdom of Heaven, the Lost Paradise, Utopia, what have you. Therefore each time a god dies there is trouble in history. People feel that they have been cheated by his promises, left with a dud cheque in their pocket ; and they will run after every charlatan who promises to cash it. […] Their faith is dead, their kingdom is dead, only the longing remains. And this longing, Mademoiselle, can express itself in beautiful or murderous forms, just like the frustrated sex instinct. For, believe me, Mademoiselle, it is very painful to forsake copulation when the mating season is on. […] Only the longing remains —a dumb, inarticulate longing of the instinct, without knowledge of its source and object. So the people, the masses, mill around with that irksome feeling of having uncashed cheque in their pockets and whoever tells them "Oyez, oyez, the Kingdom is just round the corner, in the second street to the left," can do with them what he likes. The more they feel that itch, the easier it is to get them. If you tell them that their kigndom stinks of corpses, they will answer you that it has always been their favourite scent. No argument or treatment can cure them, until the dead god is replaced by a new, more up-to-date one*[45].

L'humanité a toujours eu besoin de « dieux », d'une transcendance qu'elle soit verticale, céleste, et promette une vie éternelle ou qu'elle soit horizontale et donne l'illusion d'un avenir heureux[46]. La promesse de la « Terre promise » a toujours motivé les hommes et alimenté leur nostalgie d'absolu, mais sans jamais étancher leur soif de croire. Voilà pourquoi les hommes sont si vulnérables et prêts à accorder leur confiance à n'importe quel « charlatan » qui leur promettrait le

[45] *AL*, p. 391-392 ; trad. p. 445-446 : « Or, la source de toute libido politique est la foi, et son objet la Nouvelle Jérusalem, le Royaume céleste, le Paradis perdu, l'Utopie, que sais-je ? Par conséquent, chaque fois que meurt un dieu il y a des difficultés dans l'Histoire. Les gens ont l'impression de s'être laissé duper par ses promesses, de se trouver avec un chèque sans provision dans leur poche, et ils courent après tous les charlatans qui leur promettent de le payer. […] Leur foi est morte, leur Royaume est mort, seule en demeure la nostalgie. Et cette nostalgie de l'Absolu, mademoiselle, peut s'exprimer sous des formes magnifiques ou meurtrières selon les cas —tout comme l'instinct sexuel frustré. Car, croyez-moi, mademoiselle, il est aussi difficile de renoncer à la prière, que de renoncer à copuler à la saison des amours. […] Seule la soif demeure, une soif instinctive, sourde, inexprimée, sans connaissance de sa source ni de son objet. Ainsi le peuple, les masses, tournent en rond avec la sensation irritante d'avoir un chèque non honoré en poche, et quiconque leur dira : "Oyez, oyez, le Royaume est au coin de la rue, au deuxième carrefour à gauche", fera d'eux ce qu'il voudra. Plus ils éprouvent cette démangeaison, plus ils sont faciles à prendre. Si vous leur dites que leur royaume sent le cadavre, ils vous répondront que ç'a toujours été leur parfum préféré. Aucun argument, aucun traitement ne pourra les guérir, tant que le dieu mort ne sera pas remplacé par un nouveau, plus à la mode. »

[46] « A d'autres époques les aspirations de cette nature trouvaient leur satisfaction en Dieu. Depuis la fin du XVIIIe siècle la place de Dieu est restée vacante dans notre civilisation, toutefois, pendant le siècle et demi qui suivit, il se passa tant de choses excitantes que l'on ne s'en aperçut point. Aujourd'hui, après les catastrophes qui ont mis fin à l'Âge de la Raison et du Progrès, le vide se fait sentir. L'époque où je grandis était un âge de désillusion et un âge de soif spirituelle. », Arthur Koestler, *La Corde raide in : Arthur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, Phil Casoar (Dir.), *op. cit*., p. 53.

« Royaume ». Koestler établit un parallèle entre le charnel et le spirituel. Ce parallèle revient souvent sous la plume de l'écrivain. « *The longing of the flesh* »[47] « *My soul thirsteth for thee, my flesh also longeth for thee* »[48] (psaume récité par la sœur Boutillot). « *The Longing of the Flesh* », « Ma chair a soif » est le titre d'un chapitre de *The Age of Longing.* Quand le spirituel se mêle au corporel, l'image est d'autant plus provocante. Quand Koestler écrit *« her almost obscene craving for faith »*[49], il montre à quel point la nécessité d'avoir foi en quelque chose peut être indécente. « La soif obscène de foi » fait écho à la « libido politique » et à « l'instinct sexuel frustré ». De plus, l'auteur effectue un rapprochement entre la prière et la copulation et entre la mort (meurt ; morte ; mort ; meurtrières ; cadavre) et la croyance (foi ; dieu ; Royaume céleste, Nouvelle Jérusalem). Cette alliance inusitée de termes rend l'analyse de l'auteur d'autant plus provocante.

Le XX^e^ siècle, l'époque de la grande soif, selon l'expression de Koestler, a accru « le besoin de nourriture spirituelle de l'homme »[50] et a généré « des forces profondes et productrices de mythes »[51]. C'est donc de cette crise spirituelle qu'est né le mythe soviétique[52] ou « *the new "Opium for the people"* »[53]. Lors d'un entretien avec Jean Duché, il explique l'engouement de millions de gens pour l'*URSS* :

> L'âge des lumières a peu à peu dépouillé les masses de leur foi dans la divinité, dans les valeurs morales absolues, donc de leur espoir de trouver jamais une compensation à leurs souffrances. Depuis 1789, les masses ont perdu leurs racines émotionnelles et métaphysiques. Ces déracinés ont trouvé tout d'un coup un nouvel humus pour leur espoir dans la promesse messianique que la révolution russe leur apportait. Une fois ces nouvelles racines émotionnelles bien enfoncées, il est devenu aussi difficile de les couper par des arguments

[47] Titre d'un chapitre de *The Age of Longing* « Ma chair a soif ».
[48] *AL,* p. 62 ; trad. p. 71 : « Mon âme a soif de Toi, ma chair aussi languit après Toi ».
[49] *AL*, p. 268 ; trad. p. 305 : « votre soif presque obscène de foi »
[50] *YC*, trad. p. 292.
[51] Arthur Koestler cité par Jean-Marc Négrignat *in : Avoir été communiste : les autobiographies de Koestler, Löbl et Silone, op. cit*., p. 225.
[52] « Le mythe soviétique exerça un charme […] profond sur une bonne part de l'humanité. La société communiste sans classes devait, au dernier tour de la spirale dialectique, ramener l'âge d'or de la mythologie. C'était la version laïque de la Terre promise et du Royaume des Cieux. L'un des traits remarquables de ce mythe archétypique est que l'avènement du Millénium doit être précédé par un violent bouleversement : épreuve de quarante ans dans le désert, Apocalypse, Jugement dernier. Leur équivalent est la liquidation du monde bourgeois par la Terre révolutionnaire. », Arthur Koestler, *Le Cheval dans la locomotive, op. cit*., p. 258.
[53] *AL*, p. 130 ; trad. p. 187 : « le nouvel "opium du peuple" ».

> logiques que d'éloigner un croyant de son église. A chaque argument logique, scientifique, l'apologiste − le socialiste − trouvera une réponse qui n'est qu'une rationalisation de son attachement affectif, de son besoin vital de rester dans la foi[54].

Par ailleurs, d'après Koestler, deux forces ont engendré le mythe soviétique : « une force de répulsion, l'ordre établi et une force d'attraction, l'idéal utopique »[55]. La première force s'exerce sur le plan rationnel alors que la deuxième s'attaque au côté irrationnel, au besoin d'idéal de l'homme. Cette image n'est pas sans évoquer la métaphore du ressort. Koestler y a recours notamment lorsqu'il s'agit des systèmes clos de croyance. Il explique que, d'un côté il y a répulsion par rapport aux atrocités de la société, et, d'un autre côté, il y a attraction utopique, « avec des couleurs très vives »[56].

3.1.1.4 Foi traditionnelle et foi révolutionnaire

Koestler confronte la foi traditionnelle à la foi révolutionnaire :

> […] il y a peu de différence entre une foi traditionnaliste et une foi révolutionnaire. Toute foi véritable est intransigeante, radicale, puriste ; aussi le traditionaliste sincère est-il toujours un illuminé aux prises avec une société pharisienne […] réciproquement : l'utopie du révolutionnaire, qui paraît représenter une rupture complète avec le passé, se règle toujours sur quelque image d'un paradis perdu, d'un âge d'or légendaire. […] C'est ainsi que la foi sincère implique toujours une révolte contre le milieu social du croyant, et la projection dans l'avenir d'un idéal tiré du fond des âges. Toutes les utopies se nourrissent aux sources de la mythologie ; les épures de l'ingénieur social ne sont que des éditions revues et corrigées du texte primitif[57].

Le jeu sur les mots de cette citation en accentue le ton caustique. Ainsi, l'adjectif « pharisienne » est à prendre au sens figuré. Il désigne alors les personnes qui n'ont que l'ostentation de la piété. Cet adjectif s'oppose à l'asyndète « intransigeante, radicale, puriste ». Koestler joue également sur la double

[54] Jean Duché, « Un socialiste champion de l'anticommunisme. Arthur Koestler » *in : Liberté Européenne*, Paris, Flammarion, 1949, p. 75.
[55] *QB*, p. 65 ; *BB*, p. 69 : « *the existing order of society and attracted by a Utopian Ideal* ».
[56] Arthur Koestler cité par Pierre Debray-Ritzen *in : Arthur Koestler. Un Croisé sans Croix, op. cit.,* p. 60.
[57] Arthur, Koestler, *Hiéroglyphes in : Arthur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, Phil Casoar (Dir.), *op. cit*., p. 736.

signification du nom « illuminé ». En effet, un illuminé est, soit, une personne qui reçoit l'inspiration divine, soit, une personne démente. A travers ces différents procédés, L'auteur dénonce l'hypocrisie d'une société qui ne prend pas en considération le besoin de croire des hommes. Par ailleurs, Koestler révèle les deux éléments fondamentaux qu'implique la foi : l'attrait de l'utopie, la nostalgie d'un paradis perdu et la révolte contre une société corrompue.

Dans *The Age of Longing*, à propos de la foi de Fédia, on peut lire :

> *This May Day celebration marked a peak in Fedya's life : it completed, without his knowing it, the henceforth unshakable foundations of his faith. In the future the structure of that faith was to undergo many changes − in fact there was a time when its façade was almost constantly being altered as if by the orders of a mad architect − but these were surface adjustments which did not affect the solid foundations. The first stone had been laid early by Grisha, who had implanted into the child's heart the mystic belief in the Great Change − the cataclysm which was to be followed by the Golden Age. The second had been laid just as inadvertently by old Arin when he told the boy about the secret of life, the little atoms which ruled surpreme in the world. The director's speech completed the holy trinity of his creed*[58].

Dans cette citation, la foi est représentée par le recours à deux images antithétiques. D'une part, elle est assimilée à un édifice[59] à travers un réseau lexical qui rend compte de la structure : « *foundations, unshakable, structure, façade, architect, adjustments, stone* ». D'autre part, l'auteur évoque le versant transcendant et mystique de la foi par le biais des expressions « *faith, heart, the mystic belief, holy trinity, creed* ». La dernière « pierre » qui parachève *l'édifice* de la foi de Fédia est le discours du directeur de son école dans lequel il affirme à ses

[58] *AL*, p. 128 ; trad. p. 145 : « Ces cérémonies du Premier Mai marquèrent un sommet dans la vie de Fédia ; elles complétèrent, sans qu'il le sût, les fondations désormais inébranlable de sa foi. A l'avenir, la structure de cette foi subirait maint changements − il y eut en fait une époque où sa façade était constamment modifiée comme sous les ordres d'un architecte fou − mais c'étaient là des ajustements superficiels qui n'affectaient point les solides fondations. La première pierre en avait été posée par Gricha qui avait planté dans le cœur de l'enfant la croyance mystique dans le grand Changement − le cataclysme qui devait amener l'âge d'or. La seconde avait été posée tout aussi spontanément par le vieil Arin lorsqu'il avait parlé au petit garçon du secret de la vie, des petits atomes qui régnaient sur le monde. Le discours du directeur acheva la sainte trinité de sa religion. »

[59] Quand Koestler parle de son ancienne foi communiste, il la compare à « une citadelle » : « En racontant cette époque j'ai décrit les opérations de l'esprit dupé comme les manœuvres compliquées d'une défense de la citadelle de la foi contre les incursions hostiles du doute. Plusieurs lignes concentriques de défense protègent la forteresse. Les murs extérieurs sont là pour écarter les faits désagréables. », *Le Cheval dans la locomotive, op. cit*., p. 262. Les termes « citadelle », « défense », « forteresse » et « murs » rappellent la description de la structure de la foi de Fédia.

élèves qu'ils sont la première génération à vivre à un « tournant aussi décisif de l'Histoire »[60]. Cette révélation marque profondément Fédia. Une fois encore, il se sent investi d'une mission quasi sacrée qu'il doit honorer au nom de l'Utopie.

> *Then came a series of shocking revelations which explained everything, dispelled all doubts and restored Fedy'a faith. Not that the foundations of this faith had ever been in question − for it had grown as much a part of himself as his muscles and bones, and without his being conscious of holding any particular faith, or that possible alternatives to it existed. It was only that his faith had become slightly chipped, or blurred on its fringes as it were, during these last dreary years when the process of the Change had seemed to come to a standstill and its final aim even to recede*[61].

La référence à la structure de la foi rappelle le phénomène de « l'inoculation » de la foi de Heydie décrit dans *The Age of Longing* : « *If Sister Boutillot had once compared Hydie's faith to a volatile fluid, it had now become more like a crystal with hard but brittle surface, carefully protected against damage and chipping by elastic cushions* »[62] ; « *her faith became suddenly crystallised, developed a rigid, elaborate frame and structure* »[63]. La foi perd en émotion. La « charpente » et la « structure organisée » évoquent la rigidité dogmatique des systèmes clos de pensée auxquels Koestler est réticent. Il écrit dans *L'Ombre du dinosaure* : « [Nous sommes] remplis d'aspirations transcendantes, de nouveau conscients d'un ordre de réalité plus élevé et extra-sensoriel, et cependant trop honnêtes pour en accepter aucune version dogmatique comme authentique »[64].

Lorsqu'il s'agit de systèmes dogmatiques rigides, la foi est associée à une structure solide. Par opposition, lorsqu'il s'agit du sentiment mystique, elle est comparée à un fluide. Ceci suggère que les dogmes restreignent la liberté

---

[60] *AL* trad. p. 145.
[61] *AL*, p. 125 ; trad. p. 142 : « Puis vint une série de révélations sensationnelles qui expliqua tout, dispersa les moindres doutes et restaura la foi de Fédia. Non que les fondations de cette foi eussent jamais été ébranlées, car elle était devenue partie de lui-même comme ses muscles et ses os. Seulement sa foi s'était un peu ébréchée, ou effrangée sur les bords, au cours de ces dernières mornes années où les progrès du Changement semblaient s'être arrêtés et où son but même avait paru reculer.
[62] *AL*, p. 70 ; trad. p. 80 : « Si la sœur Boutillot avait un jour comparé la foi de Heydie à un fluide, elle ressemblait davantage aujourd'hui à un cristal à la surface dure mais fragile soigneusement protégée contre les chocs et les ébréchures par des coussins élastiques. »
[63] *AL*, p. 69 ; trad. p. 79 : « sa foi se cristallisa soudain, acquérant une charpente, une structure rigide et organisée. »
[64] Arthur Koestler, *L'Ombre du dinosaure, op. cit*., p. 167-168.

individuelle quand la spiritualité a pour but de libérer le corps et l'esprit de l'homme :

> *The contemplation − the meditation − the mystic sentiment − you think that is all one needs. But the sentiment is liquid − now it fills you, now it runs out of you through a puncture made by a small, sharp temptation, a little sin, an angriness like the prick of a needle. You are in peace, you are perhaps in a state of grace − of friendship with God as we say − and then there is that little puncture, this laceration, and the peace is finished, the grace is finished, the sentiment runs out − glub, glub − you are left empty and dry. But there is this pond, there are the water lilies, it is also liquid […] always full and still […] Without these limitations, the rigid dogmatisme of the banks, the liquid could not keep its fullness and stillness*[65].

Selon la sœur Boutillot, le sentiment mystique doit donc être soumis à une doctrine sous peine de s'atténuer et de finir par disparaître, anéantissant tout sentiment de paix et de sérénité intérieures. Aussi, pour protéger ce lien privilégié que certains aspirent à avoir avec Dieu, il faut qu'il soit régi par des commandements inébranlables, à l'image de l'étang « toujours plein et tranquille […] parce qu'[il] est maintenu par ses rives, par les limitations d'une forme rigide et définie »[66].

Heydie a tenté l'expérience du mysticisme religieux dans son adolescence en intégrant un couvent, afin de panser les blessures d'une enfance traumatisée par une mère alcoolique. Elle a cependant perdu la foi à la vue du scandale de la souffrance, lors d'un stage d'infirmières durant la guerre. Par ailleurs, Heydie refuse de dogmatiser le sentiment mystique.

[65] *AL*, p. 68-69 ; trad. p. 78 : « La contemplation, la méditation, le sentiment mystique, vous croyez cela suffisant. Mais le sentiment est fluide, parfois il vous emplit, parfois il vous abandonne par une fissure née d'une petite tentation aigüe, un péché véniel, une irritation pas plus grosse qu'une piqûre d'épingle. Vous êtes en paix, vous êtes peut-être en état de grâce, d'amitié avec Dieu comme nous disons, et puis voilà cette petite fissure, cette lacération, et la paix est abolie, la grâce est abolie, le sentiment s'enfuit, glouglou, vous restez vide et sèche. Mais regardez cet étang avec ses nénuphars. Il est liquide aussi, pourtant il est toujours plein et tranquille […] Sans ces limitations, sans le dogmatisme rigide des rives, l'eau ne conserverait pas sa plénitude et sa tranquillité. »

[66] *AL* trad. p. 78.

3.1.1.5 Les systèmes clos de pensée

Un système clos − une idéologie en langage camusien − est, selon Koestler, une sorte de cercle magique et vicieux, « une serre de passions »[67], dans lequel l'homme est pris au piège et qui s'appuie sur deux procédés :

> a) Les faits sont dépouillés de leur valeur de témoignage par une interprétation scholastique ; [le terme scholastique renvoie lui-même au formalisme et à l'étroitesse d'esprit] ;
> b) On déclare les objections sans valeur[68].

Aussi, le « disciple » n'est-il plus à même d'avoir son propre jugement. Au cours de « l'entraînement rigoureux à la doctrine »[69] qu'il reçoit, le néophyte se fascine peu à peu pour l'idéologie. Une croyance absolue et une foi sincère germent alors dans son cœur et dans son esprit. « C'est la relation entre le *guru* et le disciple, entre le confesseur et le pénitent, entre le psychanalyste et le malade, entre le militant du parti et le sympathisant séduit, rempli d'admiration.[70] » L'opposition entre les vocables *guru*/disciple ; confesseur/pénitent ; psychanalyste/malade ; militant/sympathisant témoigne de la supériorité de l'un sur l'autre et rappelle la relation hiérarchique présente dans les cultes religieux traditionnels. Koestler résume en une formule l'attitude de l'homme au sein d'un système clos : « Il peut prouver tout ce qu'il croit et il croit tout ce qu'il peut prouver »[71]. L'auteur fait référence aux adeptes par l'expression « imbéciles intelligents »[72] − reconnaissant en avoir fait partie − car souvent ceux-ci appartiennent à l'élite intellectuelle et, en dépit de leur intelligence, sont amenés à « commettre les pires imbécilités »[73]. Dans *La Corde raide*, l'auteur témoigne du caractère « apostolique »[74] de ces systèmes :

---

[67] *QB*, p. 60 ; *BB*, p. 64 : « *an emotional hothouse* ».
[68] *QB*, p. 60 ; *BB*, p. 63-64 : « *(a) facts are deprived of their value as evidence by scholastic processing ; (b) objections are invalidated* ».
[69] *QB,* p. 61 ; *BB*, p. 64 : « *a thorough indoctrination* ».
[70] *QB,* p. 61. ; *BB*, p. 64 : « *It is the relationship betwenn the guru and the pupil, between confessor and penitent, analyst and patient, between the militant Party member and the admiring fellow-traveller* ».
[71] *QB,* p. 69 ; *BB*, p. 74 : « *He can prove everything he believes, and he believes everything he can prove* ».
[72] *QB,* p. 69 ; *BB*, p. 74 : « *clever imbeciles* ».
[73] *QB,* p. 69 ; *BB*, p. 74 : « *the crudest imbecilities* ».
[74] Arthur Koestler, *La Corde raide in : Arthur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, Phil Casoar (Dir.), *op. cit*., p. 216.

> Tout système clos crée inévitablement une hiérarchie apostolique. Le maître originel, dont la parole est révélation, délègue son autorité spirituelle et temporelle à ses élus : les apôtres, les porteurs des "sept anneaux" de Freud, les membres éprouvés d'un "comité central" ou d'un "Politbüro". Chaque membre du cercle intérieur rayonne à son tour de cette autorité apostolique et délègue un peu de sa substance magique à ses subordonnés […] Le membre le plus humble de la hiérarchie se sent le porteur d'une torche dont la flamme lui a été transmise du saint des saints[75].

Tout un réseau lexical du sacré est mis à contribution dans cette citation « apostolique, cercle [en tant que symbole mystique], originel, révélation, autorité spirituelle, élus, apôtres, saint ». Ce champ sémantique se confond avec celui de la magie et celui de l'organisation hiérarchique qui témoigne de l'asservissement de l'homme par l'homme[76]. Ainsi Koestler met sur un même plan le christianisme, le Freudisme et le Communisme qu'il considère comme des systèmes clos de pensée. Il en dénonce le caractère ésotérique et ne conçoit pas qu'un homme puisse être considéré comme « le messager d'un monde différent »[77].

3.1.1.6 Echec des religions et déclin de la foi

Parce que la survie de l'humanité est remise en question, Koestler tente de mettre en lumière les différentes raisons de l'échec des religions et de l'insuccès des « réformateurs inspirés »[78] de tous temps, des « prophètes hébreux, philosophes grecs, sages chinois, mystiques de l'Inde, saints de la chrétienté, humanistes français, utilitaristes anglais, moralistes allemands, pragmatistes américains, pacifistes hindous »[79]. Le caractère hétéroclite de cette citation en accroît l'ironie.

---

[75] Arthur Koestler, *La Corde raide in : Arthur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, Phil Casoar (Dir.), *op. cit*., p. 216.-217.

[76] Les « sept anneaux » de Freud font référence aux sept anneaux que Freud donna à ses sept disciples. Ernest Jones, un des disciples du psychanalyste, a l'idée de créer un comité, un conseil secret, « *Die Sache »*, pour répondre aux attaques contre Freud et éviter ainsi au « Maître » « le souci de polémiquer »[76]. Ce comité comprend sept membres, outre Freud. Chacun d'entre eux porte une intaille grecque montée sur un anneau. Koestler ironise et critique cette pratique mystique du psychanalyste incroyant qui considérait la religion comme une illusion ou encore comme une névrose. Le « Politbüro » était le conseil du Comité central du Parti communiste de l'Union soviétique dont l'autorité sur le gouvernement de l'*URSS* était indiscutable.

[77] Arthur Koestler, *La Corde raide in : Arthur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, Phil Casoar (Dir.), *op. cit*., p. 217.

[78] *QB*, p. 470 ; *BB*, p. 498 : « *inspired reformers* ».

[79] *QB,* p. 470 ; *BB*, p. 498 : « *Hebrew prophets, Greek philosophers, Chinese sages, Indian mystics, Christian saints, French humanists, Hindu pacifists* ».

Koestler dit l'incapacité des prédicateurs à travers le monde à prendre en charge les besoins spirituels des hommes. Pourquoi l'homme est incapable de retenir les leçons du passé et pourquoi a-t-il fait de son histoire une série de drames faits de guerres et de violence et ainsi remis en cause son existence ? Le principal facteur lié à cette faillite semble être l'amour et « la transcendance altruiste pour la plus grande gloire d'un drapeau, d'un chef, d'une foi ou d'une conviction politique »[80] ou encore le dévouement de l'homme à « des idéaux transpersonnels »[81]. Dans *The Call-Girls*, Harriet Epsom tient le même discours. En parlant des soldats qui combattent avec enthousiasme « *for King and Country, the righteous cause, the true religion* »[82], elle affirme qu'ils sont animés par leur « loyalisme ».

> *Homicide for unselfish motives is the dominant phenomenon of man's history. His tragedy is not an excess of agression, but an excess of devotion. If you replace the label homo homicidus by homo fidelis, you get nearer to the truth. It is loyalty and devotion which make the fanatic*[83].

En effet, l'homme, aveuglé par la foi −Mark Levene parle de « *pathology of faith* »[84] − et comme privé de son libre arbitre par la détermination de l'environnement social, est prêt à torturer, à sacrifier la vie de ses semblables à une croyance, à l'avènement d'une ère supposée meilleure. Une fois encore, l'individu n'est qu'un rouage du système. Koestler pousse l'analyse plus loin et expose les causes scientifiques de ce désastre, de cette tragédie humaine. Il parle de « facteurs pathogènes »[85], notamment celui de « la très longue durée de l'enfance chez l'homo sapien »[86]. Durant toute cette période, l'enfant dépend entièrement de l'adulte. L'homme est donc prédisposé à l'obéissance. Cette « impotence » ou selon l'expression de Koestler, cette « suggestibilité » facilite à l'âge adulte la

[80] *QB*, p. 471 ; *BB*, p. 499 : « *a self-transcending devotion to a flag, a leader, a religious faith or political conviction* ».
[81] *QB,* p. 471 ; *BB*, p. 499 : « *transpersonal ideals* ».
[82] *CG*, p. 116 ; trad. p. 166 : « pour la Patrie, la Juste Cause, la Vraie religion ».
[83] *CG*, p. 116 ; trad. p. 166 : « L'homicide dû à des mobiles généreux est au contraire le phénomène majeur de l'histoire humaine. La tragédie de l'homme n'est pas d'avoir trop d'agressivité, c'est d'avoir trop d'esprit de sacrifice et trop de foi. Si vous remplacez l'étiquette *homo homicidus* par *homo fidelis*, vous serez plus près de la vérité. C'est le loyalisme et la foi qui font les fanatiques. »
[84] Mark Levene, *Arthur Koestler*, New York, Frederick Ungar Publishing, 1984, p. 113.
[85] *QB*, p. 471 ; *BB*, p. 499 : « *pathogenic factors* ».
[86] *QB*, p. 471 ; *BB*, p. 499 : « *the protracted period of infancy in homo sapiens* ».

« soumission à l'autorité d'un substitut du père » [87], « l'identification inconditionnelle à un groupe social »[88] et l'« acceptation aveugle d'un système de croyances »[89]. L'Histoire sanglante de l'humanité peut largement témoigner de ces manifestations.

Par ailleurs, Koestler explique le déclin de la foi par « l'avènement d'une nouvelle philosophie » [90] au XVII[e] siècle, la révolution scientifique, due aux découvertes fondées sur celles de Copernic, Galilée et Kepler. En effet, en découvrant que la Terre n'était pas au centre de l'Univers, mais seulement une « petite planète tournoyant dans l'espace »[91], l'homme ne considéra plus le ciel de la même manière. Aussi si « la foi pouvait bien subsister »[92], elle ne pouvait plus « accaparer l'intérêt exclusif de l'homme » [93]. Ce « tournant historique » [94], s'opposant à la conception philosophique, voire théologique, du monde que représentait le géocentrisme, prépare non seulement le divorce entre foi et raison, entre irrationnel et rationnel, entre religion et science, mais provoque également une scission entre la religion et l'art, la spiritualité et la créativité. Le « sub-humain » se substitue au « sur-humain ». Koestler observe un transfert de la « destinée d'en haut »[95] à la « destinée d'en bas »[96]. Et si les réponses religieuses[97] aux questions des hommes apportaient un sens à la vie, les « nouvelles réponses »[98]

---

[87] *QB*, p. 471 ; *BB*, p. 500 : « *submission to the authority of a father-substitute* ».
[88] *QB*, p. 471 ; *BB*, p. 500 : « *unqualified identification with a social group ».*
[89] *QB*, p. 471 ; *BB*, p. 500 : « *uncritical acceptance of its belief-system* ».
[90] Arthur Koestler, *L'Ombre du dinosaure, op. cit*., p. 256.
[91] *Ibid.*
[92] *Ibid.*
[93] *Ibid.,* p. 256.
[94] *Ibid*., p. 257.
[95] *Ibid.,* p. 256.
[96] *Ibid.*
[97] « Avant le transfert, les religions avaient fourni à l'homme une sorte d'explications qui donnait à tout ce qui lui arrivait une signification au sens large de causalité transcendante et de finalité transcendante. Mais les explications de la philosophie nouvelle n'avaient aucune signification en ce sens large. Les réponses du passé avaient été diverses, contradictoires, primitives, superstitieuses ou tout ce que l'on voudra, mais fermes, nettes, impérieuses. Elles satisfaisaient, au moins pour une époque et une culture données, les besoins de sécurité et de protection de l'homme dans un monde impénétrablement cruel, et son besoin d'être guidé un peu dans ses perplexités. […] Bref, les anciennes explications, arbitraires comme elles étaient, faites de pièces et de morceaux, répondaient à la question du "sens de la vie" tandis que les nouvelles, avec toute leur précision, firent de cette question elle-même une interrogation dénuée de sens. », Arthur Koestler, *Les Somnambules : essai sur l'histoire des conceptions de l'Univers*, (*The sleepwalkers : a history of man's changing vision of the universe*, 1959), traduit de l'anglais par Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy, 1960, p. 525-526.
[98] Arthur Koestler, *L'Ombre du dinosaure, op. cit*., p 258.

« retirent tout sens à la question même d'un sens »[99]. Koestler illustre une fois encore la tragédie de l'homme : le divorce de la raison et de la foi.

> La foi ne s'acquiert pas par le raisonnement. L'on ne tombe pas amoureux d'une femme, l'on n'entre pas dans le sein d'une Eglise par suite d'une série de déductions logiques. La raison peut justifier un acte de foi, mais seulement après coup et lorsque le fidèle est déjà engagé dans son acte[100].

Le spirituel ne se justifie pas. La raison est en effet incapable de pallier le besoin d'absolu de l'homme. Heydie est elle-même confrontée au conflit de la foi et de la raison :

> *But she was under the curse of reason, which rejected whatever might quench her thirst without abolishing the gnawing of the urge ; which rejected the answer without abolishing the question. For the place of God had besome vacant, and there was a draught blowing through the world like in an empty flat before the new tenants have arrived*[101].

Dans *L'Ombre du dinosaure* Koestler s'indigne : « Est-ce réellement trop demander, trop espérer qu'une religion dont le contenu soit éternel mais non pas archaïque, qui fournisse une direction éthique, enseigne l'art perdu de la contemplation, et rétablisse le contact avec le surnaturel sans demander à la raison d'abdiquer ?[102] »

Julien, quant à lui, déplore être un « dépossédé de foi »[103]. Il utilise cette métaphore par référence aux *Possédés* de Dostoïevski. S'il pouvait encore écrire, il composerait un poème qui s'intitulerait *Retour du Croisé*. Ce serait « le chant du dépossédé de foi »[104]. Il y ferait le récit d'un jeune homme parti en croisade à la conquête de la nouvelle Jérusalem. Au cours de son voyage, le croisé aurait perdu ses illusions. A son retour, considéré comme un hérétique, on l'aurait brûlé ou il

---

[99] Arthur Koestler, *L'Ombre du dinosaure, op. cit*., p 258.
[100] Arthur Koestler, *La Corde raide in : Arthur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, Phil Casoar (Dir.), *op. cit*., p. 201.
[101] *AL*, p. 447 ; trad. p. 505 : « Mais elle était sous la malédiction de la raison qui rejetait tout ce qui aurait pu étancher sa soif sans abolir le tourment de son désir ; qui rejetait la réponse sans abolir la question. Car la place de Dieu était devenue vacante, et un courant d'air soufflait à travers le monde comme dans un appartement vide avant l'arrivée des nouveaux locataires. »
[102] Arthur Koestler, *L'Ombre du dinosaure, op. cit*., p. 264-265.
[103] *AL* trad. p. 46.
[104] *AL* trad. p. 47.

serait mort de toute façon, rongé par la perte de ses convictions. Ce chant montre l'importance de la foi et la force qu'elle peut générer. La prière de Heydie prend avec cette explication tout son sens : « *LET ME BELIEVE IN SOMETHING*. »[105]. Elle ne s'abandonne d'ailleurs dans les bras de Fédia que parce qu'il possède la foi, elle qui l'a perdue et qui en éprouve un immense vide, «*feeling of gnawing emptiness* »[106]. Elle en vient à se demander « *isn't it better to believe in a mirage than to believe in nothing* »[107].

Par ailleurs, dans la pensée de Koestler, le sacré a partie liée avec la dualité de la vie triviale et de la vie tragique. La sœur Boutillot s'exprime à propos de la dualité du tragique et du trivial en ces termes :

> *Ah, little one, you will find out that the real duel in you between the tragic and the trivial life. When you are caught in the trivial life, you are blind and deaf to the Mystery ; but then the tragic life can only be taken in teaspoonfuls, except by saints. And even saints must continue the duel and must cry out again and again : "touché !"*[108]

Sœur Boutillot formule la problématique de l'incapacité de l'homme à vivre pleinement et exclusivement sur un des plans de la vie, triviale ou tragique, d'où l'emploi du terme « duel », à deux reprises. La vie triviale anéantit la mystique, mais le plan tragique est trop intense pour y demeurer trop longtemps. Pour Koestler, vivre sur le plan tragique, c'est échapper à la morne réalité et à la banalité quotidienne − en termes camusiens à l'absurde −, c'est prendre conscience du monde et vivre une expérience extatique intense[109]. L'opposition entre tragique et trivial renvoie ainsi à l'opposition entre sacré et profane.

---

[105] *AL*, p. 46 ; trad. p. 52 : « FAIS QUE JE CROIE EN QUELQUE CHOSE. » (en majuscule dans le texte).
[106] *AL* p. 48 ; trad. p. 54 : « une impression de vide dévorant ».
[107] *AL*, p. 118 ; trad. p. 133 : « ne vaut-il pas mieux croire en un mirage que de ne croire en rien ».
[108] *AL,* p. 380 ; trad. p. 433 : « Ah ! petite, tu t'apercevras que le véritable duel en toi se livre entre la vie tragique et la vie de tous les jours. Quand tu es prise dans la vie de tous les jours, tu deviens aveugle et sourde au mystère ; mais la vie tragique pour qui n'est pas un saint ne peut s'absorber que par cuillérées à café. Et même les saints doivent continuer le duel et sont obligé s de s'écrier souvent : Touché ! »
[109] « La plupart du temps nous piétinons sur le plan banal, mais à de rares occasions, si nous sommes confrontés à la mort ou submergés par le sentiment océanique, il semble qu'une trappe s'ouvre sous nos pieds et que nous passions soudain au plan tragique, au niveau de l'absolu. », Arthur Koestler, *Janus*, *op. cit*., p. 153.

La relation de Camus et de Koestler au sacré est souvent ambiguë, oscillant pour le premier entre sensibilité spirituelle et antithéisme, et, pour le second entre soif d'absolu et refus des dogmes. Néanmoins, en dépit de leur antithéisme apparent et de leur réticence envers les doctrines religieuses, il est indéniable que leurs œuvres sont constellées des éclats du sacré, cosmique pour Camus et mystique pour Koestler. Nous nous intéresserons à ces marques du sacré et à leurs significations.

3.1.2. Du sacré à la « sacralisation » du profane

« Les spéculations purement intellectuelles dépouillent l'univers de son manteau sacré. »[110]

Le Larousse définit le sacré comme ce « qui appartient au domaine séparé, intangible et inviolable du religieux et qui doit inspirer crainte et respect (par opposition à profane) »[111]. Mircea Elliade écrit : « La première définition que l'on puisse donner au sacré c'est qu'il s'oppose au profane »[112]. Outre son rapport avec la religion ou avec l'exercice d'un culte, le terme « sacré » inclut le sens de « respect absolu, qui s'impose par sa haute valeur »[113]. Le terme « sacralisation » a pour sens « l'action d'attribuer un caractère sacré à quelque chose »[114]. Nous devrons prendre en considération ces définitions du sacré et celle de la sacralisation. Nous tenterons de mettre en évidence le rapport entre sacré et révolte dans une histoire désacralisée. Malgré leur antithéisme, Camus et Koestler, multiplient les références au sacré et les figures religieuses hantent leurs œuvres. Nous serons donc amenée à déceler les traces du sacré et à étudier ces figures. Nous démontrerons que la sacralisation du profane s'opère, souvent, à travers la divinisation de la vie humaine pour aboutir au fait que le sacré témoigne finalement de la sensibilité spirituelle des deux auteurs qui se traduit, pour Camus, par l'attrait cosmique, et, pour Koestler, par une quête mystique perpétuelle.

3.1.2.1 La question de la religion

Durant l'enfance de Camus, sa famille accordait peu d'intérêt à la religion. Dans *Le Premier Homme*, roman à caractère autobiographique, l'auteur raconte :

> A vrai dire la religion ne tenait aucune place dans la famille. Personne n'allait à la messe, personne n'invoquait ou n'enseignait les commandements divins,

[110] Jean Giono, *Vraies Richesses*, Paris, Grasset, 1936.
[111] http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sacr%C3%A9_sacr%C3%A9e/70445 (Dernière consultation le 28 Mai 2017).
[112] Mircea Elliade, *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 16.
[113] http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sacr%C3%A9_sacr%C3%A9e/70445 (Dernière consultation le 28 Mai 2017).
[114] *Ibid.*

> et personne non plus ne faisait allusion aux récompenses et aux châtiments de l'au-delà […] la religion faisait partie pour eux, comme pour la majorité des Algériens, de la vie sociale et d'elle seulement. On était catholique comme on est français, cela oblige à un certain nombre de rites. A vrai dire ces rites étaient exactement au nombre de quatre : le baptême, la première communion, le sacrement de mariage (s'il y avait mariage) et les derniers sacrements. Entre ces cérémonies, forcément très espacées, on s'occupait d'autre chose, et d'abord de survivre[115].

Cependant, la question de la religion semble avoir toujours préoccupé l'essayiste incroyant. Ainsi en 1936, en vue d'obtenir son diplôme d'études supérieures, Camus écrit *Métaphysique chrétienne et Néoplatonisme*, texte dans lequel le jeune Algérois tente de définir les rapports existant entre le christianisme, la philosophie grecque et la dogmatique chrétienne de Saint Augustin. Cette analyse, « où s'enracine la conscience camusienne du religieux et du sacré »[116] sera parachevée, dans *L'Homme révolté.* Camus y confronte les réflexions de Plotin et de Saint Augustin[117], le monde grec, « un monde sensuel où les dieux et les hommes cohabitent dans l'orgueil de la vie mais dans le respect des limites et de la mesure »[118], au monde chrétien, « centré autour de la personne du Christ et de sa mort »[119].

Camus note que les notions chrétiennes de péché, d'incarnation et de rédemption sont absentes de la pensée grecque. Au-delà de cette disparité, Camus

---

[115] *Le Premier Homme in : OC IV*, p. 841-842.

[116] Géraldine F. Montgomery, *Noces pour femme seule: le féminin et le sacré dans l'œuvre d'Albert Camus, op. cit*., p. 71.

[117] Ruth Reichelberg établit un parallèle intéressant entre Camus et les deux philosophes, Saint Augustin et Plotin auquel nous adhérons : « Ce n'est peut-être pas un hasard si les deux pôles de la pensée camusienne tendent vers Plotin et Saint-Augustin. Les deux maîtres expriment jusque dans leurs différences chacun l'une des options camusiennes. Mais entre eux les ponts restent coupés alors que Camus entend résorber l'irrémédiable différence. Saint Augustin, comme Plotin, expérimente l'exil, et chacun des deux tente de reconquérir la patrie céleste. Leurs voies sont cependant divergentes […] S'il a mesuré les limites de toute perfection terrestre, Saint Augustin n'en demeure pas moins un citoyen de ce monde […]. C'est en tant qu'amoureux de ce monde et de ses œuvres que Saint Augustin se tourne vers son créateur. […] Ainsi l'ascète Saint Augustin ne saurait nier son appartenance à ce monde. […] Plotin, lui, est aux antipodes de cette attitude. Il s'éprouve exilé, non seulement dans le monde sensible, mais aussi dans son corps ; il considère le corps comme un tombeau et une prison. L'âme doit s'en séparer pour réintégrer les Idées éternelles. […] Plotin sait ce qu'il était avant d'être en exil, et son royaume est ailleurs. […] Camus, au contraire, veut retrouver cet ailleurs ici même, et son royaume est de ce monde. alors que chez Plotin, il y a une nostalgie permanente du royaume et une détestation de l'exil, chez Camus, il y a , au contraire, volonté d'exil. Camus veut faire ressurgir le royaume de ce monde. », *Albert Camus. Une approche du sacré, op. cit*., p. 66/69.

[118] Géraldine F. Montgomery, *Noces pour femme seule: le féminin et le sacré dans l'œuvre d'Albert Camus, op. cit*., p. 72.

[119] *Métaphysique chrétienne et Néoplatonisme in : OC I,* p. 1007.

tente de trouver dans le christianisme et dans l'esprit grec des points communs tels le désir d'une renaissance ou encore l'aspiration à un Dieu. Les Chrétiens misent sur le royaume de Dieu. Camus décrit le christianisme comme une continuité de l'entreprise de Platon. Le second chapitre du mémoire s'intéresse au gnosticisme et Camus en reprend la réflexion dans *L'Homme révolté*. Le gnosticisme « est le fruit d'une collaboration gréco chrétienne, [et qui] a tenté pendant deux siècles, en réaction contre la pensée judaïque, d'accentuer ce mouvement »[120]. Le troisième et dernier volet du mémoire expose la pensée de Plotin.

Camus reproche au christianisme de se présenter « comme un éternel balancement entre rémission et damnation »[121] et de fonder la religion sur l'espoir du salut que délivrerait un au-delà transcendant quand, pour l'auteur, il s'agit de fonder sa « religion » exclusivement sur l'amour des hommes. Si Dieu a déserté le monde de Camus, le sacré s'y déploie malgré tout. Il prend alors un sens particulier. En effet, Camus réinvente le sacré et le déleste de ses conventions[122]. Géraldine Montgoméry souligne la distinction que fait Camus entre la religion qui n'est, selon Henri Hubert, que « l'administration du sacré »[123] et le sacré. La dialectique de l'absolu et du relatif, évoquée précédemment, pousse Camus à réfuter la notion d'absolu sans pour autant rejeter le sacré. Son rapport au sacré obéit à l'esprit de mesure qui régit sa réflexion et semble ainsi se situer entre désir et restriction[124], il maintient « un contrôle rationnel sur le sacré [en] refusant d'être dominé par lui, il se méfie en même temps de la raison, réfutant le non-rationnel, il est cependant

[120] *L'Homme révolté in : OC III*, p. 88.
[121] Adela Gligor, *Le sacré camusien entre mythes païens et mythes chrétiens*, URL : http://books.openedition.org/pur/14044 (Dernière consultation le 8 janvier 2017).
[122] « Camus redessine encore les contours d'un sacré délesté de la lourdeur des cérémonies et des rituels convenus ainsi que des objets de culte qui le dégradent. », Mohamed-Kameleddine Haouet. « Écrire l'exil. Entre le sacré et le profane » *in : Le Sacré et le Profane dans les littératures de langue française,* Textes réunis et présentés par Sonia Zlitni-Fitouri, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, p. 292.
[123] Henri Hubert cité par Géraldine F. Montgomery in : *Noces pour femme seule. Le féminin et le sacré dans l'œuvre d'Albert Camus, op. cit*., p. 29.
[124] « Albert Camus a, face au sacré, une attitude restrictive en même temps que désirante, en accord avec le principe de la "mesure" qui régit sa vie religieuse autant que sa politique et son esthétique. Ambivalence que l'on retrouve chez lui devant les grands objets de sa méditation : la révolte, la nature, l'histoire, l'absurde, la beauté, l'Eros. Les moments où s'affirme dans son œuvre l'empire illimité du sacré sont rares, ce qui révèle assez la réticence de Camus à l'égard d'une expérience qui lui paraît surtout destructrice. Ce n'est pas qu'il la sous-estime, au contraire, il semble plutôt vouloir l'éviter ou l'oublier. », Claude Vigée. « La nostalgie du sacré chez Albert Camus » *in : Les artistes de la faim*, Bourg-en-Bresse, Les Méridiens, Entailles Philippe Nadal, 1989, p. 265.

ouvert à l'irrationnel »[125] . Il aurait « un sens du sacré qui n'est pas le sacré des religions monothéistes »[126], mais un sacré « païen »[127] qui se délaie dans toute son œuvre. Camus cherche « le sacré dans le monde »[128], dans la nature[129] et dans l'homme. C'est « un incroyant conscient de son incroyance et qui fonde son incroyance sur la volonté de sauver les hommes »[130].

Le sacré est également diffus dans l'œuvre d'Arthur Koestler. S'il n'adhère à aucune religion, Koestler ressent « l'existence abstraite de quelque chose d'indéfinissable »[131]. L'auteur hongrois est très critique envers l'enseignement judaïque qui lui « semblait consister à tricher avec Dieu et avec sa propre conscience »[132]. Ainsi, dans *The Age of Longing*, il fait la satire de la religion juive à travers l'anecdote racontée par Miriam Rosenberg, une des camarades de Heydie au couvent. Elle raconte que le prix des places varie dans une synagogue selon leur position par rapport au chœur. Quand un « *seamy individual* »[133] demande à voir son grand-père assis au premier rang, on lui répond : « *I know these tricks, you rascal, you want to pray* »[134] ! L'opposition entre « *rascal* » qui peut être traduit par « fripon » ou « coquin » et le verbe « prier » (*pray*) fait écho à la société pharisienne, évoquée précédemment, au sein de laquelle les croyants sincères ne trouvent pas leur place.

3.1.2.2 Le sacré et la révolte

Afin de cerner davantage la notion du sacré chez Camus, il faudrait l'appréhender autour du thème de la révolte. La révolte est « un commencement de

[125] Géraldine F. Montgomery. *Noces pour femme seule: le féminin et le sacré dans l'œuvre d'Albert Camus*, *op.cit*., p. 34.
[126] Jeanyves, Guérin, Entretien du 6 juin 2016.
[127] *Ibid.*
[128] *Ibid.*
[129] Les « noces » sacrées de l'homme avec la nature seront traitées dans la section « L'instant parfait ».
[130] Robert Coffy, *Dieu des athées : Marx, Sartre, Camus,* Lyon, Coll. Le fond du problème, Chronique sociale de France, 1963, p. 107.
[131] Arthur Koetsler, *Face au néant, op. cit.,* p. 139 ; *The Heel of Achilles, Essays 1968-1973*, *op. cit.,* p. 156 : « *the abstract existence of something which is indefinable* ».
[132] Arthur Koestler, *La Corde raide in : Arthur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, Phil Casoar (Dir.), *op. cit*., p.
[133] *AL*, p. 67 ; trad. p. 76 : « individu d'aspect minable ».
[134] *AL*, p. 68 ; trad. p. 77 : « Je connais le truc, tu veux prier, fripon ! »

désacralisation de l'univers »[135]. Elle « se dresse […] contre le sacré ou le destin »[136] :

> Si, dans le monde sacré, on ne trouve pas le problème de la révolte, c'est qu'en réalité, on n'y trouve aucune problématique réelle, toutes les réponses étant données en une fois. La métaphysique est remplacée par le mythe. Il n'y a plus d'interrogations, il n'y a que des réponses et des commentaires éternels, qui peuvent alors être métaphysiques. Mais avant que l'homme entre dans le sacré, et pour qu'il y entre aussi bien, ou dès qu'il en sort, et pour qu'il en sorte aussi bien, il est interrogation et révolte. L'homme révolté est l'homme situé avant ou après le sacré, et appliqué à revendiquer un ordre humain où toutes les réponses soient humaines, c'est-à-dire raisonnablement formulées. Dès ce moment, toute interrogation, toute parole, est révolte, alors que, dans le monde du sacré, toute parole est action de grâces. Il serait possible de montrer ainsi qu'il ne peut y avoir pour un esprit humain que deux univers possibles, celui du sacré (ou, pour parler le langage chrétien, de la grâce), et celui de la révolte. La disparition de l'un équivaut à l'apparition de l'autre quoique cette apparition puisse se faire sous des formes déconcertantes. Là encore, nous retrouvons le Tout ou Rien. L'actualité du problème de la révolte tient seulement au fait que des sociétés entières ont voulu prendre aujourd'hui leur distance par rapport au sacré. Nous vivons dans une histoire désacralisée. L'homme, certes, ne se résume pas à l'insurrection. Mais l'histoire d'aujourd'hui, par ses contestations, nous force à dire que la révolte est l'une des dimensions essentielles de l'homme. Elle est notre réalité historique. À moins de fuir la réalité, il nous faut trouver en elle nos valeurs. Peut-on, loin du sacré, et de ses valeurs absolues, trouver la règle d'une conduite ? telle est la question posée par la révolte. [137]

La période ancrée dans le sacré ne connaît à proprement parler pas de mouvement d'insurrection. Dans l'histoire occidentale, la première révolte apparaît en Grèce avec le « Prométhée porte-feu »[138]. Arnaud Corbic souligne d'ailleurs le « caractère prométhéen de [l]a pensée »[139] de Camus. Dans la réflexion camusienne, la Grèce joue un rôle prépondérant dans l'histoire de la révolte. Dans une histoire désacralisée, nous sommes en droit de nous demander quelles valeurs la révolte fait intervenir. Le terme « valeur » est récurrent dans *L'Homme révolté* et renvoie souvent à la volonté de maintenir la vie et au désir d'unité. La pensée de Camus s'oppose, d'une part, aux philosophies de l'éternité selon lesquelles les

[135] Ruth Reichelberg. *Albert Camus. Une approche du sacré,* p. 54.
[136] François Bousquet, « Camus préchrétien et postchrétien ? » *in : Camus. La philosophie et le christianisme*, Hubert Faes et Guy Basset (Dir.), *op. cit*., p. 17.
[137] *L'Homme révolté in : OC III*, p. 78.
[138] *Ibid.*
[139] Arnaud Corbic, *Camus. L'absurde, la révolte, l'amour*, Paris, Editions de l'Atelier, 2003, p. 39.

valeurs sont instaurées par Dieu et, d'autre part, aux pensées nihilistes, qui, niant totalement Dieu et ses valeurs, se livrent au cynisme. Peut-on créer des valeurs loin de Dieu et de la pensée rationaliste ? Camus est affirmatif : la pensée révoltée est créatrice de valeurs. Lors de son insurrection, le révolté, même confronté aux antinomies qui déchirent la révolte, découvre la dignité humaine, la justice, la liberté et la solidarité. Camus ajoute que le sort salutaire et heureux de l'homme dépend essentiellement des valeurs créées au sein du mouvement de révolte. Aux valeurs que véhicule la révolte, Camus oppose le ressentiment qui est, pour reprendre l'expression de l'auteur, « une auto-intoxication », « la sécrétion néfaste, en vase clos, d'une impuissance prolongée »[140]. Quand le révolté veut protéger ce qu'il est, l'homme du ressentiment comme le révolutionnaire convoite ce qu'il ne possède pas[141]. Un ressentiment intéressé est souvent à l'origine des révolutions. C'est pour cette raison que le révolutionnaire est systématiquement animé par un désir de conquête, tandis que le révolté aspire à la reconnaissance par tous de sa nature humaine. Pour Koestler une des valeurs les plus importantes sur laquelle il faut s'appuyer dans un monde où la société s'est substituée à Dieu est celle de la continuité telle que la présente M. Anatole dans *The Age of Longing*. « *Continuity means to be conscious of the past but as the past, not as the present or future. To imitate the past and to abolish the past are equal sins against life*[142]. » Il s'agit, dans l'œuvre, d'une conception esthétique. M. Anatole prend en exemple la place de la Concorde qui forme un ensemble harmonieux par la juxtaposition de plusieurs constructions appartenant à des époques et à des styles différents. La continuité appliquée à l'Histoire « incarne d'une certaine manière la sagesse de la vie »[143]. Il ne faut rien renier du passé pour « en fai[re] naître l'avenir »[144].

La réflexion des deux auteurs autour de la notion du sacré est donc en étroite relation avec leurs réflexions sur l'homme, son bonheur et son avenir, dans une

[140] *L'Homme révolté in : OC III*, p. 75.
[141] « Mais on envie ce que l'on n'a pas, tandis que le révolté défend ce qu'il est. », *Ibid.*
[142] *AL*, p. 21 ; trad. p. 24 : « La continuité implique la conscience du passé mais en qualité de passé et non de présent ou d'avenir. Imiter le passé, abolir le passé, sont également des péchés contre la vie. »
[143] Roland Quilliot, *Arthur Koestler. De la désillusion tragique au rêve d'une nouvelle synthèse, op. cit.*, p. 125.
[144] *AL* trad. p. 26.

histoire désacralisée. Et si Camus et Koestler se montrent réticents au sacré dogmatique et partial, les figures religieuses ne cessent de se multiplier dans leurs œuvres.

3.1.2.3 Les figures religieuses

Dans *La Peste*, inflexible, le Père Paneloux, le « corps agité »[145], dans ses premiers prêches, après l'irruption de l'épidémie, et loin de réconforter ses semblables, leur adressera violemment, sur un « ton accusateur »[146], un « vous l'avez mérité »[147]. La peste est, selon lui, le châtiment terrestre que Dieu leur envoie pour avoir trop longtemps composé avec le mal. Il insiste sur le caractère divin et « punitif »[148] du fléau purificateur qui « élève et […] montre la voie »[149]. En tentant de justifier le mal, il présente Dieu comme le Dieu Amour dont la tendresse est « dévorante »[150]. Il affirme que la peste est une preuve de son amour. Elle viendrait punir les pécheurs qui n'auraient pas assez témoigné de leur piété et de leur fidélité au Dieu jaloux. Le prêtre invite les fidèles à se réjouir : la souffrance étant le prix de l'éternité. Par l'expression « silence essentiel »[151], Paneloux exhorte les hommes à la résignation. Mais le « chemin du salut »[152] est bien épineux : « c'est un épieu rouge qui vous le montre et vous y pousse »[153]. L'apostrophe « mes frères » et le glissement du « vous » au « nous » est un procédé subtil utilisé par le prêtre pour sensibiliser et impliquer les habitants. Par ailleurs, le lexique de la lumière, « clairvoyants ; lueur, éclaire » [154], est confronté à celui de l'obscurité « crépusculaires ; aveugle »[155]. Par ce procédé, Paneloux tente de faire prendre conscience aux Oranais qu'ils étaient aveuglés par leurs préoccupations d'ici-bas alors qu'ils auraient dû, pour atteindre la lumière, consacrer plus de temps à la

[145] *La Peste in : OC II*, p. 100.
[146] *Ibid*.
[147] *Ibid*., p. 98.
[148] *Ibid*., p. 101.
[149] *Ibid*., p. 100.
[150] *Ibid.*
[151] *Ibid*., p. 101.
[152] *Ibid.*, p. 100.
[153] *Ibid*., p. 99.
[154] *Ibid*., p. 101.
[155] *Ibid*., p. 101/98.

spiritualité. C'est par un ton didactique et une vision manichéenne qui transparaît à travers les dichotomies antithétiques « bien/mal ; colère/pitié : peste/salut »[156] que Paneloux essaie de persuader les fidèles. Le prêtre fait référence au déluge[157], à Sodome et Gomorrhe, à Pharaon et à Job, aux « maudits » des traditions judéo-chrétienne et biblique. Ces références bibliques permettent à Paneloux d'illustrer l'image de l'homme corrompu par le péché et la nécessité de se repentir. Camus se situe aux antipodes de la position du prêtre. Cependant, l'agonie douloureuse, puis la mort d'un enfant feront bientôt dire au Père Paneloux qu'il y a des choses que l'on peut expliquer au regard de Dieu et d'autres non. Si la peine de Don Juan envoyé aux Enfers est justifiée, il est difficile d'accepter la mort d'un innocent et surtout d'un enfant. C'est sur un « ton plus doux et plus réfléchi »[158] qu'il donne son second sermon et le « nous » remplace définitivement le « vous » du premier prêche. Il faut, selon le prêtre, tout accepter ou tout nier. Cependant, s'il faut savoir accepter la sentence divine, il ne faut pas hésiter à lutter aux cotés des hommes pour tenter d'alléger leurs souffrances. C'est le « fatalisme actif ». Même si le prêtre frôle l'hérésie, il ne se désavoue pas. Il choisit l'amour de Dieu même si c'est un « amour difficile »[159]. Il continue à avoir la foi « cruelle aux yeux des hommes, décisive aux yeux de Dieu »[160].

Par ailleurs, Albert Camus dénonce les représentants de Dieu qui se mettent au service de la répression. Dans ses *Lettres à un ami allemand*, un aumônier prétend être l' « ami » d'un enfant qu'on envoie à la mort. En dépit de son innocence, le prêtre lui dit qu'il lui faut se préparer à la mort. De plus, cet « ami » se place définitivement du côté des bourreaux en dénonçant le jeune homme qui s'enfuit, mettant ainsi « son Dieu au service du meurtre »[161]. Le lecteur des *Lettres*

---

[156] *La Peste in : OC II*, p. 100.
[157] Le déluge avait pour dessein de détruire l'humanité corrompue. Seul Noé méritait d'avoir la vie sauve. Dieu lui donna donc l'ordre de bâtir une arche afin d'épargner les membres de sa famille ainsi qu'un couple d'animaux de chaque espèce. Noé et les siens repeuplèrent ainsi la terre après le déluge sur le mont Ararat. Sodome et Gomorrhe sont deux villes bibliques qui sont détruites par « le souffre et le feu » de la colère divine à cause de leurs péchés. Pour avoir voulu se mesurer à Dieu et asservi le peuple de Moïse, dix plaies sont infligées à Pharaon, dont la peste. Sa foi mise à l'épreuve par Satan, Job est éprouvé par la maladie, la perte d'êtres chers, la dépossession de ses biens. Néanmoins, il ne renonce jamais à sa foi. L'histoire de Job est celle de la souffrance de l'innocent.
[158] *La Peste in : OC II*, p. 187.
[159] *Ibid.*, p. 191.
[160] *Ibid.*
[161] *Lettres à un ami allemand in : OC II*, p. 18.

à un ami allemand se trouve confronté, à travers les yeux d'un enfant de seize ans, à la mort et à la torture. Il faut y voir l'expérience douloureuse d'un Camus résistant confronté lui-même à la négation de la chair et dont le combat envers et contre tout ce qui opprime cette chair est amorcé.

Le rapport de Camus à l'Eglise oscille entre révolte et respect. Il s'oppose à l'aliénation, à l'oppression et à l'asservissement des hommes par le pouvoir clérical. Il ne conçoit pas le fait que l'Eglise puisse apporter son soutien aux régimes politiques répressifs comme ce fut le cas en Espagne durant la période franquiste. « Quand un évêque espagnol bénit des exécutions politiques, il n'est plus un évêque ni un Chrétien et pas même un homme, il est un chien, tout comme celui qui du haut d'une idéologie commande cette exécution sans faire lui-même le travail[162]. » En s'éloignant des hommes, l'Eglise trahit sa mission divine. Camus reproche, par exemple, au pape Pie XII de n'avoir pas pris clairement parti contre les horreurs nazies et de n'avoir évoqué qu'à demi-mot « ces centaines de milliers de personnes qui, sans aucune faute de leur part, parfois seulement en raison de leur nationalité ou de leur race, sont destinées à mourir ou à disparaître peu à peu »[163]. Camus se révolte :

> Il y a des années que nous attendions que la plus grande autorité spirituelle de ce temps voulût bien condamner en termes clairs les entreprises des dictatures […] Notre vœu secret est que cela fût dit au moment même où le mal triomphait et où les forces du bien étaient bâillonnées. […] Disons-le clairement, nous aurions voulu que le pape prît parti, au cœur même de ces années honteuses, et dénonçât ce qui était à dénoncer[164].

Garant de l'enseignement christique, un pape a pour mission spirituelle de préserver l'intégrité et l'unité de l'Eglise. Représentant d'une autorité morale, il doit s'appuyer sur les grands principes humains : protection de la dignité et de la vie humaines, compassion envers les hommes, refus de l'injustice et solidarité avec les peuples torturés. Préceptes pour lesquels Camus se bat et au nom desquels il ne peut tolérer que le pape ne condamne pas clairement les régimes répressifs, en

[162] « L'Incroyant et les Chrétiens », *Actuelles I in : OC II*, p. 472.
[163] http://www.lexpress.fr/informations/pie-xii-et-les-nazis-le-film-choc_647446.html (Dernière consultation le 8 janvier 2017).
[164] Combat 29 Décembre 1944.

l'occurrence le nazisme. Quatre ans plus tard, il revient sur le discours du pape Pie XII en insistant plus que jamais sur l'importance du langage clair :

> On m'a expliqué depuis que la condamnation avait bel et bien été portée. Mais qu'elle l'avait été dans le langage des encycliques qui n'est point clair. La condamnation avait été portée et elle n'avait pas été comprise ! […] Ce que le monde attend des chrétiens est que les chrétiens parlent, à haute et claire voix, et qu'ils portent leur condamnation de telle façon que jamais le doute, jamais un seul doute, ne puisse se lever dans le cœur de l'homme le plus simple. C'est qu'ils sortent de l'abstraction et qu'ils se mettent en face de la figure ensanglantée qu'a prise l'histoire d'aujourd'hui[165].

Les représentants de Dieu sont mis à mal dans les œuvres de Koestler. Ainsi, dans *The Age of Longing*, le père Millet n'a rien d'innocent. Féru de mondanités, il se pavane au bras de sa nièce, laissant croire qu'il s'agit de sa maîtresse. M. Anatole commente et résume l'attitude du curé en ces termes :

> *The point of the story is that she really is his niece, though to please Father Millet everybody pretends to believe that she is his mistress or natural daughter or both. This flatters Father Millet no end, although he leads an impeccably chaste and virtuous life, devoted to saving lost souls in the world of the arts and letters, and leading them back to the bosom of the Church. Now you may ask why does a man of such diligence and virtue cultivate the pose of a libertine abbé of the eighteenth century ? […] The cardinal virtues have become so outmoded among us French, and corruption so much taken for granted as the natural order of things, that even a man in holy orders has to hide his virtue like a vice and pretend to be a sinner lest he be taken for a sucker ; and not only to the world, but […] even to himself, to preserve his self-esteem. I would not be surprised if, having encouraged the joke so often, the Father would by now be convinced that the girl is really the child of his imaginary sin*[166].

[165] « L'Incroyant et les Chrétiens », *Actuelles I in : OC II*, p. 471-472.

[166] *AL*, p. 213 ; trad. p. 241 : « le plus drôle de l'histoire c'est qu'elle est véritablement sa nièce, bien que, pour faire plaisir au père Millet, tout le monde feigne de croire qu'elle est sa maîtresse ou sa fille naturelle ou les deux. Cela flatte le père Millet, bien qu'il mène une vie impeccablement chaste et vertueuse toute dévouée à sauver les âmes perdues du monde des arts et des lettres et à les ramener dans le sein de l'Eglise. Mais, me demanderez-vous, pourquoi un homme si plein de zèle et de vertu pose-t-il à l'abbé libertin du XVIII[e] siècle ? […] Les vertus cardinales sont devenues si démodées parmi nous autres français et la perversion si bien considérée comme le cours naturel des choses, que même un homme dans les ordres sacrés doit cacher sa vertu comme un vice et feindre d'être un pécheur, et non seulement aux yeux du monde, mais […] même aux siens, afin de conserver sa propre estime. Je ne serai pas surpris que, à force d'avoir encouragé si souvent cette plaisanterie, le père Millet en soit venu à croire que cette fille est réellement l'enfant de ses péchés imaginaires. »

C'est donc pour la notoriété que le curé feint de vivre dans la débauche, espérant rallier les incroyants à la cause de l'Eglise. Koestler semble critiquer le peu d'intérêts pour l'éthique morale et spirituelle de certains religieux. A une époque de « vide absolu »[167], la nièce du père Millet est « l'Astarté boudeuse des néo-nihilistes »[168]. Elle est au centre des conversations et joue, malgré elle, le rôle d'une nouvelle inspiratrice. M. Anatole éclaire le culte moderne voué à cette Astarté par l'image suivante :

> *I can imagine a fable written by La Fontaine, called "The Dog and the Lamp-post". It would tell how the dogs in village all lived happily until a new lamp-post was erected on the market place and one of the dogs absentmindedly paid homage to it in passing. From that day, driven by that well-known and mysterious urge of the canine community, all dogs felt compelled to pay their homage to that one lamp-post and nowhere else. This is how such cultts start…*[169]

Dans *The Call-Girls,* la figure innocente de Tony Caspari « *the young Copertinian Brother* »[170] contraste avec celle du curé. Cependant, l'auteur entache l'innocence du frère Caspari en évoquant les pensées que lui inspire le paysage de la montagne[171]. Néanmoins le jeune homme aux yeux bleus et rougissant, apparaît comme un personnage lisse, « *as still as a little mouse* »[172], souvent provoqué par les autres. Aussi, quand Blood l'interroge sur sa sexualité, Tony Caspari est outragé, mais suppose que ses tendances sexuelles, si toutefois elles avaient lieu d'être, s'orienteraient davantage vers les femmes. Le commentaire de Blood : « *That's bad, in your position. Fornication is mortal sin. Buggery is only venial sin. As for me, I am queer as a kipper* »[173] doit se lire comme une critique et une raillerie des commandements de l'Eglise et de la hiérarchisation des péchés, probablement jugés

---

[167] *AL*, trad. p. 242.
[168] *Ibid.,* p. 243.
[169] *AL*, p. 214 ; trad. p. 243 : « je puis imaginer une fable de La Fontaine intitulée *Les Chiens et le Réverbère*. L'on y verrait comment les chiens d'un village vivaient tous heureux et paisibles jusqu'au jour où un nouveau réverbère est érigé sur la place du marché et où l'un des chiens lui rend hommage en passant. A dater de ce jour, poussés par un besoin mystérieux et connu de l'espèce canine, tous les chiens se sentent obligés de rendre hommage à ce réverbère élu et en nul autre lieu. C'est ainsi que naissent ces cultes… »
[170] *CG*, p. 19 ; trad. p. 24 : « le petit frère copertinien ».
[171] Evoqué dans la deuxième partie.
[172] *CG*, p. 118 ; trad. p. 169 : « sage comme une image ».
[173] *CG,* p. 72 ; trad. p. 100 : « Dommage, dans votre situation. La fornication est un péché mortel. La sodomie n'est que vénielle. Quant à moi, je suis pédé comme un ange. »

absurdes par l'auteur qui habille sa provocation dans un personnage de fiction. La voix de Koestler est disséminée dans l'œuvre. En effet, Blood exprime, ici, une partie de ce que pense Koestler. Caspari a beau être une figure morale, il n'en est pas moins « décevant »[174] et sans consistance, notamment après la présentation de son exposé[175], comparé à un film pornographique tant il a mis l'assemblée mal à l'aise. « *The meeting broke up in general embarrassment, as if they had been shown a very blue film*[176]*. »*

Camus et Koestler ne sont pas anticléricaux et, malgré leur position critique envers l'Eglise, les deux auteurs sont proches de certains représentants de Dieu. Camus a, par exemple, beaucoup de respect et d'admiration pour son ami le père Bruckberger[177], « dominicain fantasque, paillard et résistant »[178], qui l'héberge un temps à Saint-Maximin, une commune dans le département du Var. Quant à Koestler, après sa fuite du camp du Vernet, il rencontre un personnage charismatique, le père Darrault, un père dominicain, qui le marque fortement. Aussi, quand ce dernier est démobilisé et qu'ils doivent se séparer, c'est avec beaucoup d'émotion que Koestler confie :

> Nuit étoilée ; il me demande de lui permettre de me bénir, pour sa tranquillité personnelle. Je ne peux pas refuser ; je m'agenouille sur la voie du chemin de fer, j'entends des mots latins murmurés au-dessus de ma tête, mais je ne me sens pas ridicule, je suis ému[179].

Dans son journal, daté de juillet 1940, repris dans *La Lie de la terre*, il écrit : « Le Père Darrault me manque : la seule personne avec qui je pouvais parler[180]. »

Camus et Koestler affirment qu'un prêtre ne doit pas se désavouer. « Le monde d'aujourd'hui réclame des chrétiens qu'ils restent des chrétiens[181]. » A propos d'un prêtre « anticlérical », Camus proteste : « je n'aime pas les prêtres qui

---

[174] *CG*, trad. p. 188.
[175] Evoqué dans la première partie.
[176] *CG*, p. 141 ; trad. p. 204 : « Les call-girls sortirent sans se regarder comme si on venait de passer un film porno. »
[177] Camus s'inspire du père Bruckberger pour le personnage du Père Paneloux.
[178] Olivier Todd, *Albert Camus. Une Vie, op. cit*., p. 439-440.
[179] Arthur Koestler, *La Corde raide in : Arthur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, Phil Casoar (Dir.), *op. cit*., p.1146-1147.
[180] *Ibid*., p. 1147.
[181] « L'Incroyant et les Chrétiens », *Actuelles I in : OC II*, p. 471.

sont anticléricaux pas plus que les philosophies qui ont honte d'elles-mêmes »[182]. Dans *The Age of Longing*, Julien ne dit pas autre chose : « *Has it never struck you that even atheists respect the Catholic convert, whereas everybody despises a priest turned atheist* ? »[183]. C'est une critique qui ne s'adresse pas seulement aux prêtres défroqués, mais à tous les renégats de toutes croyances. En effet, le monde abhorre les traitres et les apostats, qui ayant perdu leur foi, deviennent « une menace pour l'illusion, et un rappel du vide exécré et menaçant »[184]. Anciens communistes, Camus et Koestler, qui préféraient être infidèles à un pouvoir qu'à leurs convictions, en ont fait les frais.

3.1.2.4 Le refus de la grâce

Dans les œuvres de Camus, les personnages, loin de vouloir se désavouer ou manquer à leurs principes, refusent de s'en remettre au secours que leur offrent les figures religieuses. Kaliayev, condamné à mort, refuse de se repentir lorsque la Grande-Duchesse (épouse du Grand-Duc qu'il vient d'assassiner) l'y invite et refuse, dans le même élan, la grâce divine. Il lui répond que la Sainte Eglise n'a rien à faire ici, qu'elle a gardé pour elle la grâce et leur a laissé le soin d'exercer la charité. Il ne compte plus sur le rendez-vous avec Dieu, mais sur l'amour de ses frères, faits de chair et de sang, qu'une prière trahirait. Ses « rendez-vous sont sur cette terre »[185]. Il exclut ainsi toute possibilité de l'existence d'un au-delà et se rattache au monde périssable. Cette réflexion évoque la position de Camus par rapport à son attachement à l'ici-bas. Si pour la Grande-Duchesse « il n'y a pas d'amour loin de Dieu »[186], pour Yanek (surnom de Kaliayev), l'amour est destiné aux créatures. « En règle avec la mort », il refuse d'embrasser le crucifix tendu par le père Florenski. Reprenant la mission avortée de l'Eglise, ces révolutionnaires russes prétendent créer une communauté fondée sur l'amour et la justice. La

[182] « L'Incroyant et les Chrétiens », *Actuelles I in : OC II*, p. 471.
[183] *AL*, p. 169 ; trad. p. 192 : « Avez-vous jamais remarqué que même les athées respectent les convertis au catholicisme, alors que tout le monde méprise un prêtre défroqué ? »
[184] Arthur, Koestler, *Hiéroglyphes in : Arthur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, Phil Casoar (Dir.), *op. cit*., p. 691.
[185] *Les Justes in : OC III*, p. 43.
[186] *Ibid*.

révolution est désormais leur seule religion. A ce propos, Camus utilise l'expression « la religion révolutionnaire »[187] ou encore « la nouvelle religion »[188] en opposition avec « la religion déçue »[189] de l'Eglise. Il leur faut donc vaincre la tyrannie. Les anarchistes avertissent : « Si la société ne cède pas, il faut que le mal et le vice périssent, devrions-nous tous périr avec. »[190]. La réplique de Kaliayev leur fait écho : « Je tue le despotisme. »[191]. Selon lui, Kaliayev tue ce qu'incarne le Grand-Duc et non l'homme qu'il est. Il s'attaque au système politique et donnera sa vie pour avoir pris une vie humaine. Dans *L'Homme révolté*, Camus souligne :

> Kaliayev, lui, croit en Dieu. Quelques minutes avant un attentat qui sera manqué, Savinkov l'aperçoit dans la rue, planté devant une icône, tenant la bombe d'une main et se signant de l'autre. Mais il répudie la religion. Dans sa cellule, avant l'exécution, il en refuse les secours[192].

Kaliayev refuse de prier pour rester dans la sphère des hommes. La légende de Saint Dimitri, évoquée par le révolutionnaire et sans doute imaginée par l'auteur, illustre la position de Yanek :

> Il [saint Dimitri] avait rendez-vous dans la steppe avec Dieu lui-même, et il se hâtait lorsqu'il rencontra un paysan dont la voiture était embourbée. Alors saint Dimitri l'aida. La boue était épaisse, la fondrière profonde. Il fallut batailler pendant une heure. Et quand ce fut fini, saint Dimitri courut au rendez-vous. Mais Dieu n'était plus là[193].

Même si contrairement à Kaliayev, Camus ne croit pas en Dieu, sa voix retentit à travers celle du révolutionnaire lorsqu'il exprime sa fidélité à la terre. La route du XX^{e} siècle est encombrée de voitures embourbées et il y a « trop de frères à secourir ». Kaliayev et ses « frères » à l'image du saint arriveront donc toujours en retard au rendez-vous avec Dieu.

Meursault ou *L'Etranger* de Camus se détourne lui aussi du secours divin, la veille de son exécution. Il refuse les visites du prêtre et lorsque ce dernier

[187] *L'Homme révolté in : OC III*, p. 203.
[188] *Ibid.,* p. 207.
[189] *Ibid.,* p. 203.
[190] *Ibid.*, p. 202.
[191] *Les Justes in : OC II*, p. 15.
[192] *L'Homme révolté in : OC III*, p. 204.
[193] *Les Justes in : OC II*, p. 35.

s'aventure dans la cellule du condamné à mort ; sa présence ne fait qu'agacer Meursault qui ne veut pas perdre le peu de temps qu'il lui reste à vivre avec Dieu. Il va jusqu'à insulter et agresser l'aumônier quand celui-ci s'apprête à dire une prière.

Malgré la tentation de la rédemption, Kaliayev et Meursault rejettent le secours divin. Arthur Koestler, qui a lui-même été condamné à mort, connaît bien cette tentation pour en avoir fait l'expérience. Dans *Hiéroglyphes*, il écrit :

> La conversion religieuse du lit de mort ou de la cellule du condamné est une tentation presque irrésistible. Cette tentation a deux côtés : L'un joue sur la peur nue, sur l'espoir d'un salut individuel par une capitulation sans condition des facultés critiques à quelque forme archaïque de démonologie. L'autre est plus subtil. Face à l'Absolu, au suprême nada, l'esprit peut s'ouvrir à l'expérience mystique. Celle-ci peut être considérée comme réelle, à la manière d'un élément subjectif indiquant une réalité objective qui échappe *ipso facto* à la compréhension. […] une expérience mystique authentique peut amener une conversion de bonne foi à n'importe quelle religion : christianisme, bouddhisme ou adoration du feu[194].

Contre la conversion religieuse et contre « la tentation de céder et de rentrer dans le ventre chaud et protecteur de la foi »[195], Koestler fait l'expérience mystique des « heures à la fenêtre »[196], pendant laquelle il est envahi par une onde laissant dans son sillage « une essence ineffable, un parfum d'éternité »[197], à l'image de son personnage Roubachof dans *Le Zéro et l'Infini*[198].

---

[194] Arthur Koestler, *Hiéroglyphes in* : *Arthur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, Phil Casoar (Dir.), *op. cit*., p. 651-652.
[195] *Ibid.*
[196] Ou le sentiment océanique étudié au préalable.
[197] Arthur Koestler, *Hiéroglyphes in : Arthur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, Phil Casoar (Dir.), *op. cit*., p. 650.
[198] « Les plus grands et les plus posés des psychologues modernes avaient reconnu comme un fait l'existence de cet état et l'avaient appelé "sentiment océanique". Et en vérité, la personnalité s'y dissolvait comme un grain de sel dans la mer; mais au même moment, l'infini de la mer semblait être contenu dans le grain de sable. Le grain ne se localisait plus ni dans le temps ni dans l'espace. C'était un état dans lequel la pensée perdait toute direction et se mettait à tourner en rond, comme l'aiguille de la boussole au pôle magnétique; et en fin de compte, elle se détachait de son axe et voyageait librement à travers l'espace, comme un faisceau de lumière dans la nuit; et il semblait alors que toutes les pensées et toutes les sensations, et jusqu'à la douleur et jusqu'à la joie, n'étaient plus que des raies spectrales du même rayon de lumière, décomposé au prisme de la conscience. Roubachof marchait dans sa cellule. Autrefois, il se serait pudiquement privé de cette espèce de rêverie puérile. Maintenant, il n'en avait pas honte. Dans la mort, le métaphysique devenait réel. Il s'arrêta près de la fenêtre et posa son front contre le carreau. Par-dessus la tourelle, on voyait une tache bleue. D'un bleu pâle qui lui rappelait un certain bleu qu'il avait vu au-dessus de sa tête, une fois que, tout enfant, il était étendu sur l'herbe dans le parc de son père, à regarder les branches de

3.1.2.5 Les figures religieuses politisées

Dans les œuvres de Koestler, les figures religieuses sont parfois politisées[199]. Dans Spartacus, le voyageur essénien est à la fois une figure religieuse et une figure politique, partisan d'un « communisme primitif »[200]. Il voit en Spartacus un élu, « le fils de l'homme », qui aura la mission de créer la Cité du soleil. Dans *Hiéroglyphes*, Koestler apporte quelques précisions :

> Spartacus avait choisi pour mentor et pour guide un membre de la secte judaïque des Essénien, la seule communauté civilisée de quelque importance qui, à cette époque, pratiquât un communisme primitif, et enseignât que "ce qui est à moi est à toi et ce qui est à toi est à moi"[201].

L'Essénien[202] est pourvu d'une mission divinatrice : « L'Esprit du Seigneur est sur moi ; il m'a oint pour évangéliser les pauvres ; pour guérir ceux qui ont le cœur brisé, pour publier aux captifs la liberté, aux prisonniers l'ouverture de la prison, et pour ouvrir les yeux aux aveugles.[203] » Il révèle à Spartacus la prophétie : « La domination a été enlevée aux Quatre Bêtes, et je vis comme le fils de l'Homme venait dans la nuée des Cieux ; et il vint jusqu'à l'Ancien des jours qui lui donna la seigneurie, et l'honneur, et le règne qui ne sera pas détruit[204]. » Les Quatre Bêtes

---

peuplier qui se balançaient lentement contre le ciel. Apparemment, même un coin de ciel bleu suffisait à provoquer "le sentiment océanique" », Arthur Koestler, *Le Zéro et l'Infini, op. cit.*, p. 235-236.

[199] Et inversement, les figures politiques se rapprochent des figures religieuses à l'image d'Ivanof (voir la section « les figures christiques »).

[200] Pierre Debray-Ritzen, *Arthur Koestler. Un Croisé sans Croix, op. cit.*, p. 102.

[201] Arthur Koestler, *Hiéroglyphes in : Arthur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, Phil Casoar (Dir.), *op. cit.*, p. 561.

[202] « [Certaines] indications suggèrent […] que, à un moment donné, Spartacus aurait tenté de fonder quelque part en Calabre une communauté utopique reposant sur la propriété commune, notion totalement étrangère au prolétariat romain avant l'avènement du christianisme primitif. Ce qui permet d'émettre l'hypothèse, non vérifiée mais plausible, que les hommes de Spartacus avaient puisé leur inspiration à la même source que les Nazaréens un siècle plus tard : le messianisme des prophètes hébreux. Dans la foule disparate de ces esclaves fugitifs, il s'en trouvait certainement un bon nombre d'origine syrienne, et l'on peut supposer que certains d'entre eux aient familiarisé Spartacus avec les prophéties concernant le Fils de l'Homme envoyé pour "réconforter les captifs, ouvrir les yeux des aveugles et libérer les opprimés". […] C'est ainsi que j'ai moi-même imaginé, pour compléter mon puzzle, que parmi les nombreux illuminés, réformateurs ou sectaires que sa horde avait dû attirer, Spartacus prit pour mentor et pour guide un membre de la secte juive des Esséniens, seule communauté civilisée suffisamment vaste, qui pratiquait en ce temps-là un communisme primitif et enseignait que "ce qui est à moi est à toi, et ce qui est à toi est à moi". », Arthur Koestler, postface à *Spartacus*, *op. cit.*, p. 311-312.

[203] Arthur Koestler, *Spartacus, op. cit.*, p. 67.

[204] *Ibid.*

renvoient aux Sénat, aux grands propriétaires terriens, aux légions et aux huissiers et l'Ancien est l'allégorie d'un dieu transcendant qui « brise les orgueilleux, […] précipite les grands et […] élève les humbles. Il rassasie les pauvres de biens et dépouille les riches[205]. » Après lui avoir prédit un destin prophétique, l'Essénien expose sa théorie à Spartacus :

> Il est écrit : "Il y a quatre espèces d'hommes. La première espèce dit : " Ce qui est à moi est à moi et ce qui est à toi est à toi", ce sont ceux de la classe moyenne ou, comme disent certains, c'est Sodome. La deuxième espèce dit : "Ce qui est à moi est à toi et ce qui est à toi est à moi." C'est le peuple ordinaire, les humbles. La troisième espèce dit : "Ce qui est à moi est à toi et ce qui est à toi est aussi à toi." Ceux-là sont les hommes pieux. La quatrième espèce dit : " Ce qui est à moi est à moi et ce qui est à toi est aussi à moi." Ce sont les méchants"[206].

Le prédicateur prône une communauté des biens, une société sans classes[207]. Il invoque le dieu Yahvé, mais « Yahvé est mort »[208] et c'est Spartacus qui doit régner sur les hommes. Mais Spartacus refuse de devenir César et d'asservir les hommes. Crassus lui reproche :

> … vous auriez dû prêcher une nouvelle religion élevant le travail au rang de culte. Vous auriez proclamé que la sueur du travailleur était un liquide sacré […] Vous auriez détrôné les dieux fainéants et dépravés de l'Olympe, vous les auriez remplacés par de nouveaux dieux inventés pour les besoins de la cause. Mais vous n'avez rien fait de tout cela ! Votre Cité du Soleil s'est effondrée faute de dieux nouveaux et de prêtres pour les servir[209].

Se débarrasser des vieilles idoles pour en créer d'autres ; établir un nouvel ordre, une nouvelle mystique ; créer une communauté d'esclaves : ces préceptes ressemblent étrangement à la philosophie communiste. La réponse du gladiateur,

---

[205] Arthur Koestler, *Spartacus, op. cit.*, p. 67.
[206] *Ibid.*, p. 69.
[207] « Le premier point de vue était celui de Caïn qui tua son frère Abel et fonda la première ville. C'est pourquoi il faut le condamner, ce point de vue. La troisième espèce soutient un point de vue qui est également condamnable : sous le prétexte qu'ils sont désavantagés sous le rapport des richesses, ces gens se défavorisent encore afin de démontrer que leur pauvreté est une vertu. Ce n'est qu'une des faces de l'hypocrisie, l'orgueil des pauvres. La quatrième espèce est celle des grands prolétaires et des usuriers, condamnable à tous égards. Reste donc la deuxième espèce, celle qui dit : "Ce qui est à moi est à toi et ce qui est à toi est à moi". Voilà justement la doctrine des Esséniens. », *Ibid.*
[208] *Ibid.*, p. 72.
[209] *Ibid.*, p. 284.

aux accents camusiens, retentit : « Les prêtres et les prophètes sont des charlatans. […] Les paysans et les fermiers, n'ont pas soif de religion. Ce qu'ils demandent c'est la terre.[210] »

3.1.2.6 Un sacré diffus

Les écrits de Koestler sont très imprégnés du sacré, comme en témoigne la nouvelle de Peter « *The Last Judgment* ». Le titre à connotation biblique est déjà très révélateur. Un wagon transporte des condamnés et s'engouffre dans un tunnel obscur, hanté de scènes « *obscene and violent* »[211], de *« hairy, ape-like, club-armed creatures slew, raped, grimaced, and danced* »[212]. L' « *horror and shame* »[213] règnent. Les voyageurs crient ou soupirent. Une lumière éblouissante les force à regarder ces scènes atroces. Ce décor évoque les enfers. Le wagon s'arrête sur le parvis d'une cathédrale qui fait office de tribunal. Le son mortuaire d'un orgue résonne. La justice divine se mêle à la justice des hommes. Puis, il est question d'un procès au cours duquel les condamnations semblent arbitraires voire absurdes, mais révélatrices du *Zeitgeist* du XX^{e} siècle. Une série de jugements incohérents est mise en scène. Le tribunal condamne l'un des accusés qui, sa vie durant, a œuvré en faveur des pauvres pour la seule raison qu'au moment où il avalait un verre de lait et un morceau de pain, un enfant mourait en Chine. Cette condamnation témoigne de la précarité de la condition prolétaire qui est toujours mise en en porte à faux par les systèmes établis. Paradoxalement, le deuxième prévenu, bedonnant, s'étant délecté de saumon et de vin, n'est accusé de rien. Ce deuxième procès sonne comme une critique de la classe bourgeoise. Un troisième individu est inculpé pour meurtre, incendie et trahison. Il revendique ses actes au nom de la Cause. Cet homme qui a semé le mal pour faire germer le bien sans en voir la moisson est condamné en l'absence de preuves. Lui succède un vieil homme à l'allure angélique qui tente d'accorder son cœur à la clef céleste. « *When he succeeds, his self will expand and*

[210] Arthur Koestler, *Spartacus, op. cit*., p. 284.
[211] *AD*, p. 178 ; trad. p. 225 : « obscènes et violentes ».
[212] *AD*, p. 178 ; trad. p. 225 : « créatures velues, simiesques, armées de bâtons [qui] tuaient, violaient, grimaçaient et dansaient ».
[213] *AD*, p. 178 ; trad. p. 225 : « horreur et la honte ».

become dissolved in the universal spirit »[214]. Il s'agit probablement de la représentation d'une figure transcendante. Il est accusé de « *complicity in every murder and crime of present, past and future* »[215]. Il finit par être condamné en présence de doutes. Dieu est jugé coupable de tous les crimes de l'humanité. Le dernier prévenu, à l'image de Peter, est un croisé sans croix qui est envoyé au purgatoire provisoire, condamné à une souffrance éternelle. Ceux qui ont perdu leur foi et qui sont en quête d'un nouvel idéal auquel se dévouer sont voués au tourment incessant. Cette parabole du Jugement dernier[216] illustre la responsabilité de l'homme face à ses actes ; « il ne dépend que de sa seule volonté, de sa seule moralité, de la seule force de son jugement de prendre tel parti ou de s'engager dans telle voie »[217]. Par ailleurs, cette nouvelle est, selon Roland Quilliot, l'expression de la culpabilité, « de l'impossibilité de l'innocence et la vanité de tout jugement »[218]. A travers cette parabole, Koestler suggère que la culpabilité est enracinée dans l'existence de l'homme.

3.1.2.7 La chair sacrée

Les deux auteurs s'interdisent de croire à tout système qui ne mettra pas tout en œuvre pour faire respecter l'homme dans sa chair. Le sacré prend alors une autre

[214] *AD*, p. 180 ; trad. p. 228 : « Quand il y parvient, son être s'épanouit et se dissout dans l'esprit universel ».
[215] *AD*, p. 180 ; trad. p. 228 : « complicité dans tous les meurtres et crimes présents, passés et à venir ».
[216] A propos de cette parabole, Koestler écrit : « Qu'importe les allures bizarres de ce procès, ce qui en ressort, c'est que l'individu engage inévitablement sa responsabilité d'homme agissant. Il est à lui seul et tour à tour l'accusateur et le défenseur, le juge, l'audience et le bourreau. Telle est l'austère conclusion philosophique à laquelle Peter est arrivé, après l'avoir rajeunie d'une touche d'humour noir. Il a compris que les impératifs moraux, les intuitions profondes et les valeurs artistiques ne peuvent être expliqués par des réflexes conditionnés, des traumatismes de l'enfance, une sexualité insatisfaite ou encore des mécanismes neurochimiques. », *QB*, p. 197 ; *BB*, p. 212-213 : « *Whatever bizarre shape the court proceedings take, the individual's ultimate responsibility for his actions is irreducible. He is his own accuser and defender, judge, audience and executioner. That is the stern philosophy at which Peter seems to have arrived, redeemed by a touch of Galgenhumor, the humour of the gallows. He has realised that ethical imperatives, intutive, artistics values cannot be explained (or explained away) by "reducing" them to reflexes, childhood traumas, frustrated sex and ultimately to electro-chemical processes*. »
[217] Michel Laval, *L'Homme sans concessions. Arthur Koestler et son siècle, op. cit*., p. 365.
[218] Roland Quilliot, *Arthur Koestler. De la Désillusion tragique au rêve d'une nouvelle synthèse, op. cit*., p. 104. (Le thème de la culpabilité dans l'œuvre d'Arthur Koestler a été traité dans la première partie).

dimension. Ils ont conscience du prix de la vie humaine. Dans *Le Zéro et l'Infini*, Ivanof réfute le caractère sacré de la vie humaine :

> … il faudrait brûler tous les exemplaires de ce maudit bouquin [Crime et Châtiment]. Considère un instant où nous mènerait cette nébuleuse philosophie humanitaire, si nous devions la prendre au pied de la lettre, et si nous devions nous en tenir au précepte qui veut que l'individu soit sacré, et que nous ne devions pas traiter des vies humaines selon les règles de l'arithmétique. Cela voudrait dire qu'un chef de bataillon ne peut pas sacrifier une patrouille pour sauver le régiment[219].

Parce que la littérature sert à illustrer le raisonnement par l'absurde, Ivanof représente le contrepied de la pensée de l'auteur. Pour Ivanof, une vie humaine est insignifiante. Cette attitude est révélatrice de la philosophie sur laquelle s'appuie les régimes totalitaires notamment le Communisme. Koestler fait référence à la « chair » pour décrire la souffrance scandaleuse de l'homme. Dans *Spartacus*, il évoque « l'odeur de la chair grillée »[220] ; les échardes qui s'enfoncent dans la chair des suppliciés. Dans *Arrival and Departure*, l'auteur décrit la « détresse de la chair »[221], la « chair à vif »[222], la chair torturée et « brûlée »[223]. La douleur surgit et enfonce ses griffes dans la chair[224]. Mais la chair est « rusée »[225]. Elle se bat et résiste pour survivre. La chair est un terme « sacré » dans la pensée et l'œuvre de Camus. « La chair, la pauvre chair, misérable, sale, déchue, humiliée. La chair sacrée[226]. » Même mutilée, bafouée, torturée et humiliée, « la chair effrayée de l'homme »[227] reste et demeure l'unique certitude[228]. « Parvenue à son plus haut degré d'ivresse, la chair devient consciente et consacre sa communion avec un mystère sacré »[229]. Si dans la religion chrétienne la chair est à l'origine du mal, le

[219] Arthur Koestler, *Le Zéro et l'Infini, op. cit.*, p. 147.
[220] Arthur Koestler, *Spartacus, op. cit.*, p. 111.
[221] *AD* trad. p. 156.
[222] *AD* trad. p. 159.
[223] *AD* trad. p. 141 et 142.
[224] « La douleur soudaine se réveilla dans sa cachette obscure, frémit et enfonça des griffes dans sa chair », *AD* trad. p. 83.
[225] *AD* trad. p. 156.
[226] « Cahier IX » *in : OC IV*, p. 1294.
[227] *L'Homme révolté in : OC III*, p. 163.
[228] « Car le chemin de la lutte me fait rencontrer la chair. Même humiliée, la chair est ma seule certitude. Je ne puis vivre que d'elle. La créature est ma patrie. », *Le Mythe de Sisyphe in : OC I*, p. 279.
[229] « Le Désert », *Noces in : OC I*, p. 131.

péché originel, dans les œuvres de Camus et de Koestler, elle témoigne du caractère périssable de l'homme, de ses souffrances, mais aussi de ses plaisirs. « Le corps vrai, chemin de la culture, il nous montre nos limites[230]. » Les deux auteurs nous montrent qu'au-delà de l'histoire, il y a « la passion des êtres », la chair souffrante, « la chair sacrée », le « corps souffrant »[231], le « corps radieux »[232],

3.1.2.8 L'union cosmique et le mysticisme oriental

Dans les essais lyriques de l'incroyant passionné, le sacré se déploie dans la plénitude d'une union cosmique, « l'instant extatique d'une fusion dans le paysage »[233]. Joseph Hermet parle « d'attrait mystique et d'extase cosmique »[234]. Né sur les bords de la Méditerranée, dans un milieu modeste, Camus puise sa richesse dans le monde, dans les paysages que la nature dessine. A Emile Simon, il déclare : « Je suis né pauvre, sous un ciel heureux dans une nature avec laquelle on sent un accord, non une hostilité. Je n'ai donc pas commencé par le déchirement, mais par la plénitude… »[235] Cette expérience sacrale renvoie à cet « accord [parfait] entre l'homme et sa terre », issu de la tradition grecque, qu'il évoquait dans un article daté de 1939 et intitulé « La Grèce en haillons »[236] lorsqu'il décrivait les habitants et les paysages de la Kabylie. Cependant la misère vient troubler cet accord. La nature resplendissante du pays est entachée par le spectacle de la misère. « Il n'est pas de spectacle plus désespérant que cette misère au milieu d'un des plus beaux pays du monde. »[237] La misère humaine absorbe la beauté naturelle 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 »[238]. La nature ne compatit

[230] « Cahier II » *in : OC II* , p. 839.
[231] Jeanyves Guérin, Entretien le 6 juin 2016.
[232] *Ibid.*
[233] Carole Auroy, « sacré » *in : Dictionnaire Albert Camus, op. cit*., p. 815.
[234] Joseph Hermet, *A la rencontre d'Albert Camus. Le dur chemin de la liberté, op. cit*., p. 40.
[235] « Trois Interviews », *Actuelles I in : OC II*, p. 476.
[236] Article publié dans *Alger-Républicain*, le 5 juin 1939, repris in *Cahier Albert Camus III, Fragments d'un combat 1938-1940 Alger Républicain Le Soir Républicain*, Gallimard, 1978, p. 278.
[237] *Ibid*., p. 280.
[238] *Ibid.,* p. 282.

pas à la douleur des hommes. Eternelle, elle survit à l'homme périssable et le transcende. La nature est en cela sacralisée.

Attiré et fasciné par l'évasion qu'offre le mysticisme oriental[239], Arthur Koestler part en « pèlerinage » en Inde et au Japon, en quête d'une expérience mystique « qui au lieu d'opposer l'homme au monde, cherche au contraire à le réinsérer dans une nature vivante et fondamentale unifiée »[240]:

> J'ai voyagé en Inde et au Japon, en 1958 et 1959, dans l'état d'esprit du pèlerin. Comme tant d'autres, je me suis demandé si l'Orient pouvait fournir une réponse à nos angoisses, une issue à nos impasses. J'ai choisi ces deux pays parce qu'ils se situent aux deux extrémités du spectre : l'un étant le plus attaché aux traditions, l'autre le plus "moderne" des pays d'Asie. Je n'espérais pas trouver de solution toute faite, mais j'avais le grand désir d'observer la situation de l'Occident sous une perspective différente, sous une autre latitude spirituelle[241].

Le mysticisme oriental met l'accent sur l'intuition. Koestler rencontre, en Inde, des saints dont Vinoba Bhave et une « Mère » et s'intéresse aux pratiques du *Hatha Yoga* qu'il résume dans *La Quête de l'absolu*. Il évoque les huit degrés du *Yoga* parmi lesquels « l'inhibition des sens et la concentration »[242] ; « la méditation »[243] ou encore « le *samadhi*, complète absorption de l'esprit dans l'*atma* »[244]. Cette doctrine porte un intérêt considérable au corps, aux « attitudes corporelles »[245] et met un point d'honneur à sa purification selon diverses techniques. Les procédés de purification sont en étroite relation avec « l'obsession hindoue à l'égard des fonctions alimentaires »[246]. L'auteur remarque que ces manœuvres sont de véritables rituels religieux qui ont pour but de diviniser le corps.

---

[239] Le rapport de Camus à l'Inde sera étudié dans la section « L'instant parfait ».
[240] Roland Quilliot, *Arthur Koestler. De la désillusion tragique au rêve d'une nouvelle synthèse, op. cit*., p. 196.
[241] *QB*, p. 551 ; *BB*, p. 585-586 : « *I travelled in India and Japan (in 1958-9) in the mood of the pilgrim. Like countless others before, I wondered whether the East had any answer to offer to our perplexities and deadlocked problems. I chose those two countries because they are at opposite ends of the spectrum : one the most tradition-bound, the other the most modern of the great countries of Asia. I did not hope for any ready-made answer, but was anxious to look at the predicament of the West from a different perspective, a different spiritual latitude.* »
[242] *QB,* p. 554 ; *BB*, p. 588 : « *sens-withdrawal and concentration* ».
[243] *QB,* p. 554 ; *BB*, p. 588 : « *meditation* ».
[244] *QB,* p. 554 ; *BB*, p. 588 : « *samadhi − the complete absorption of the mind in the atma* ».
[245] *QB,* p. 554 ; *BB*, p. 589 : « *postures* ».
[246] *QB,* p. 554 ; *BB*, p. 589 : « *Hindu obsession with the bowel functions* ».

Koestler s'intéresse également à « l'histoire et à la pratique du Zen »[247]. Il affirme que cette doctrine « ne connaît pas de dieu, pas de vie dans l'au-delà, pas de bien ni de mal »[248]. Cette « mystique » intuitive n'obéit à aucun livre sacré, mais son enseignement s'appuie sur des paraboles et semble se résumer en un quatrain :

> Impossible à enseigner et non orthodoxe
> Qui n'est pas fondé sur des mots et des lettres
> Qui vise directement l'esprit humain
> Qui voit dans sa propre nature et atteint l'état de Bouddha[249].

Néanmoins, Koestler finit par conclure que « L'Inde et le Japon paraissent spirituellement plus malades que l'Occident, plus éloignés d'une foi vivante… Ni le Yoga, ni le Zen, ni aucune autre forme de mysticisme asiatique n'ont le moindre conseil valable à suggérer »[250]. L'Inde est démystifiée et la société japonaise est dépersonnalisée sous l'influence occidentale. Par ailleurs, en plein déclin, la spiritualité orientale implique le refus absolu de la raison quand il s'agit pour Koestler de réconcilier « l'attitude rationaliste et l'attitude mystique »[251]. Son pèlerinage aux sources ne lui apporte pas la réponse qu'il espérait aux « angoisses de l'Occident ». C'est une nouvelle déception pour l'auteur :

> ... Ainsi, l'hubris du rationalisme est égalée par l'hubris de l'irrationalité, l'arrogance messianique du croisé chrétien est égalée par l'arrogante attitude de détachement du yogi devant la souffrance humaine. L'humanité passe par la crise la plus redoutable depuis qu'elle est descendue des arbres ; mais on se voit, hélas ! obligé de conclure que ni le Yoga, ni le Zen, ni aucune autre forme de mysticisme asiatique n'ont le moindre conseil valable à suggérer. Ainsi, en un sens, je suis revenu appauvri plutôt qu'enrichi[252].

---

[247] *QB,* p. 586 ; *BB*, p. 620 : « *the history and practice of Zen* ».
[248] *QB,* p. 586 ; *BB*, p. 620 : « *knows no god, no afterlife, no good and no evil* ».
[249] *QB,* p. 590 ; *BB*, p. 624 : « *Unteachable and unorthodox ; Not founded on words and letters ; Pointing directly into the human mind ; Seeing into one's nature and attaining Buddha-Hood* ».
[250] *QB,* p. 606 ; *BB*, p. 641 : « *neither Yoga, Zen, nor any other Asian form of mysticism has any significant advice to offer* ».
[251] Roland Quilliot, *Arthur Koestler. De la désillusion tragique au rêve d'une nouvelle synthèse, op. cit*., p. 197.
[252] *QB*, p. 606 ; *BB*, p. 641 : « *Thus the hubris of rationalism is matched by the hubris of irrationality, and the messianic arrogance of the Christian crusader is matched by the Yogi's arrogant attitude of detachment towards human suffering. Mankind is facing its most deadly predicament since it climbed down from the trees ; but one is reluctantly brought to the conclusion that neither Yoga, Zen, nor any other Asian form of mysticism has any signifiant advice to offer* ».

Koestler reconnaît néanmoins l'existence d'un *quelque chose* spirituel même si lui y est insensible. Max-Olivier Lacamp prétend que, pour entrer dans la sphère mystique de l'Inde, il aurait fallu à Koestler ôter son « scaphandre cartésien »[253].

Mais en reniant la dimension rationnelle au profit de la sérénité, la mystique orientale appauvrit et mutile « la dimension intellectuelle de la vie humaine »[254]. Il y a ainsi opposition entre l' « essence existentielle »[255] – *ousia* – et « la connaissance objective du monde »[256] – *sophia*. Se confrontent « l'intuition à la raison, les symboles aux concepts, la réalisation de soi par l'annihilation du moi à la réalisation de soi par le développement de l'individualité »[257]. Koestler aspire probablement à la synthèse de ces deux attitudes qu'il juge complémentaires et qu'il illustre par l'image du *yin* et du *yang*. Pour reprendre l'expression de Roland Quilliot, Koestler, éternel sceptique, condamné à « marcher sur la corde raide », favorise « la tension créative de l'inquiétude à la stérilité de la sérénité »[258].

Camus et Koestler préservent le sens du sacré dans un monde désacralisé. Camus puise le sacré du monde et Koestler est fasciné par la mystique. Il s'agit donc d'une nouvelle forme du sacré, au-delà du sacré archaïque, qui a pour principales fonctions de garantir la dignité morale et l'intégrité physique de l'homme et de lui apporter une part d'évasion dans un monde non seulement corrompu par le mensonge, l'injustice et la violence, mais également abandonné de Dieu.

---

[253] Max-Olivier Lacamp, « Arthur Koestler et le mystère en Asie » *in : Cahier Koestler, op. cit*., p. 364.
[254] *Ibid.*
[255] *QB,* p. 605 ; *BB*, p. 640 : « *external world* ».
[256] *QB,* p. 605 ; *BB*, p. 640 : « *factual knowledge* ».
[257] *QB,* p. 605 ; *BB*, p. 640 : « *intuition to reason, symbols to concepts, self-realisation through the annihilation of the ego to self realisation through the unfolding of individuality* ».
[258] Roland Quilliot, *Arthur Koestler. De la désillusion tragique au rêve d'une nouvelle synthèse, op. cit*., p. 197.

3.2. La question de Dieu

3.2.1. Dieu

« Dieu est mort. »[259]

La question divine est une thématique récurrente dans les œuvres de Camus et de Koestler. Comment cette relation au divin se caractérise-t-elle ? Nous l'envisagerons, dans l'œuvre de Camus, essentiellement à travers son traitement de la révolte métaphysique. En ce qui concerne Arthur Koestler, nous insisterons sur son rapport équivoque à Dieu. Nous mettrons en relief le contraste existant entre son attrait pour le mysticisme et son incrédulité, parfois provocante.

3.2.1.1 Camus face à Dieu

Camus n'est pas athée, mais il s'oppose à Dieu, un dieu à l'origine du malheur des hommes, un dieu indifférent à leurs souffrances, à leurs angoisses et à leurs peurs. Il ne croit pas au dieu chrétien et, selon Herbert Lottman, « n'éprouv[e] aucun besoin spirituel de chercher Dieu[260] ». Camus considère Dieu comme une abstraction, un assujettissement du moi. « […] Dieu n'est qu'une des aliénations du moi, ou plus exactement de ce que je suis[261] », écrit-il dans *L'Homme révolté*. Camus rejette toute « esquive » qui éloignerait l'homme du monde. Marcel Mélançon remarque que Camus « chasse de ce monde un dieu qui y était entré avec l'insatisfaction et le goût des douleurs inutiles[262]». Il faut nier le dieu meurtrier et reporter l'amour pour Dieu sur le genre humain car l'homme « a besoin de ses pareils et de leur amour périssable »[263]. Pour rester du côté des hommes, il faut donc

[259] Célèbre citation de Friedrich Nietzsche apparue pour la première fois dans *Le Gai Savoir* aux aphorismes 108 « Luttes nouvelles », 125 « L'insensé » et 343 « Notre gaieté ».
[260] Herbert R. Lottman, *Albert Camus, op. cit*., p. 668.
[261] *L'Homme révolté in : OC III*, p. 113.
[262] Marcel J. Mélançon, *Albert Camus. Analyse de sa pensée, op. cit*., p. 46.
[263] *L'Homme révolté in : OC III*, p. 194.

nier et renier toute transcendance divine car Dieu a peu d'égards pour ses créatures. Dans ses œuvres, Camus exalte l'image de l'homme dressé contre Dieu et qui tente de délivrer le monde de toute transcendance, de toute subordination et aliénation. Ainsi, Caligula affirme qu' « il n'y a pas de ciel »[264]. Il feint l'exaltation du divin en se déguisant en Vénus. Il exécute quelques pas de danse et oblige les patriciens à lui faire une offrande. A travers cette parodie de la déesse de l'amour, Caligula blasphème et se dresse contre le divin. Il atteste donc que les dieux existent. Caligula les tient pour responsables et désire s'égaler à eux. Il y a un besoin d'identification ne serait-ce que par le simulacre. Quand Scipion lui reproche de souiller le ciel après avoir ensanglanté la terre[265], l'empereur lui répond qu'il s'agit d' « art dramatique »[266] : « l'erreur de tous ces hommes, c'est de ne pas croire assez au théâtre. Ils sauraient sans cela qu'il est permis à tout homme de jouer les tragédies célestes et de devenir dieu. Il suffit de se durcir le cœur »[267]. James Arnold souligne que cette mise en scène renvoie à la tragédie de l'homme absurde[268]. Dans sa conférence à Athènes, Camus fait le lien entre le personnage de Caligula et la tragédie :

> C'est, d'une part, l'homme et son désir de puissance, d'autre part, le principe divin qui se reflète dans le monde. Il y a tragédie lorsque l'homme par orgueil (ou même par bêtise comme Ajax) entre en contestation avec l'ordre divin, personnifié dans un dieu ou incarné dans la société[269].

Camus fait, ici, référence à Ajax, fils d'Oïlée, qui, sous l'emprise de l'*hybris*, osa maudire les dieux. La tragédie incarne donc cette confrontation entre l'homme et le divin ou, selon Jeanyves Guérin « se caractérise par l'affrontement entre deux forces également légitimes »[270]. La référence à Ajax est également une mise en garde contre la démesure et un rappel sur l'importance des limites : « celui

---

[264] *Caligula in : OC I*, p. 385.
[265] « Tu souilles le ciel après avoir ensanglanté la terre. » *in : Ibid.,* p. 361.
[266] *Ibid*., p. 363.
[267] *Ibid*.
[268] A. James Arnold, « La poétique du premier Caligula » *in : Cahiers Albert Camus 4. Caligula version de 1941*, Paris, Gallimard, 1984.
[269] Albert Camus, « Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie » in : Albert Camus ; Théâtre, Récits, Nouvelles, textes établis et annotés par Roger Quilliot, Paris, Gallimard 1962, p. 1706.
[270] Jeanyves Guérin, « Sur l'avenir de la tragédie *» in : Dictionnaire Albert Camus, op. cit.*, p. 861.

qui, par aveuglement, ou passion, ignore cette limite court à la catastrophe pour faire triompher un droit qu'il croit être le seul à avoir »[271]. Camus rappelle ainsi les fondements de la révolte et insiste sur la nécessité de l'équilibre et de l'ordre.

Dans *L'Etat de siège*, Nada s'écrie : « Dieu nie le monde, et moi je nie Dieu »[272]. Quant au *Malentendu*, il devait avoir pour titre *Budejovice* qui a pour signification « Dieu ne répond pas ». Maria, un des personnages de cette pièce de théâtre, implore :

> Oh ! mon Dieu ! je ne puis vivre dans ce désert ! C'est à vous que je parlerai et je saurai trouver mes mots. (Elle tombe à genoux.) Oui, c'est à vous que je m'en remets. Ayez pitié de moi, tournez-vous vers moi ! Entendez-moi, donnez-moi votre main ! Ayez pitié, Seigneur, de ceux qui s'aiment et qui sont séparés ![273]

Face au domestique qui semble représenter Dieu, Maria supplie : « aidez-moi, car j'ai besoin qu'on m'aide. Ayez pitié et consentez à m'aider ! »[274] Mais le domestique répond « non » et le rideau tombe sur cette indifférence divine.

Arnaud Corbic affirme que « l'humanisme athée de Camus se déploie selon une triple perspective : une manière de concevoir le monde sans Dieu (l'absurde) ; une manière d'y vivre (la révolte) ; une manière de s'y comporter (l'amour) »[275]. L'œuvre de l'auteur serait ainsi le reflet de son parti pris humain. Si les mythes grecs illustrent l'évolution de la pensée camusienne (de Sisyphe à Némésis), ils défient également les conceptions chrétiennes. Dans *Le Mythe de Sisyphe*, Camus écrit :

> Les dieux avaient condamné Sisyphe à rouler sans cesse un rocher jusqu'au sommet d'une montagne d'où la pierre retombait par son propre poids. Ils avaient pensé avec quelque raison qu'il n'est pas de punition plus terrible que le travail inutile et sans espoir[276].

---

[271] Albert Camus, « Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie » in : Albert Camus ; Théâtre, Récits, Nouvelles, textes établis et annotés par Roger Quilliot, Paris, Gallimard 1962, p. 1703.
[272] *L'Etat de siège in : OC II*, p. 327.
[273] *Le Malentendu in : OC I*, p. 497.
[274] *Ibid.*
[275] Arnaud Corbic, *Camus. L'absurde, la révolte, l'amour, op. cit*., p. 153.
[276] *Le Mythe de Sisyphe in : OC I,* p. 301.

Mais Sisyphe fait de ce « travail inutile et sans espoir » la clé maîtresse de son salut et annonce la révolte prométhéenne. Sisyphe ne compte pas sur la grâce divine et accepte son châtiment avec lucidité. La révolte de Prométhée va plus loin et fait de Dieu le rival de l'homme.

3.2.1.2 La révolte métaphysique

Par ailleurs, l'auteur de l'absurde affirme que sortir du sacré par la révolte permet « l'accroissement dans l'homme de la notion d'homme ». La révolte individuelle ou solitaire devient révolte solidaire dès l'instant où l'individu prend conscience qu'il appartient à une communauté qui prend en charge tous ses semblables et lui-même : la communauté des hommes. L'homme tiré de sa solitude recouvrira ainsi le goût de l'homme.

L'homme soulagé du poids du sacré bénéficie de son libre arbitre. Toutes les réponses à ses questions ne lui sont plus livrées en une seule fois comme dans les livres saints ; il se doit donc de raisonner pour sonder les mystères du monde qui l'entoure. Rien ne lui étant révélé, il doit élaborer et mener à bien ses propres projets au nom de son humanité ou devrions-nous dire au nom de l'humanité des hommes, de tous les hommes. La révolte apparaît, de ce fait, comme une négation, un refus. L'homme dit « non » à Dieu, à tous les tyrans divins − ou humains. Paradoxalement, la révolte est aussi une affirmation, de valeurs positives et communes : la simple humanité des hommes, leur dignité, l'amour de la liberté et la fraternité qui les fondent. « Si la révolte métaphysique refuse le oui et se borne à nier absolument, elle se voue à paraître. Si elle se précipite dans l'adoration de ce qui est, renonçant à contester une part de la réalité, elle s'oblige tôt ou tard à faire[277]». Dieu est nié au profit d'une morale humaine. La révolte métaphysique devient révolution métaphysique lorsque le révolté ne se contente plus de nier le dieu meurtrier et décide de prendre sa place. « L'unité du monde qui ne s'est pas faite avec Dieu tentera désormais de se faire contre Dieu[278]. »

[277] *L'Homme révolté in : OC III*, p. 129.
[278] *Ibid*., p. 112.

Camus atteste que la révolte trouve son langage chez les penseurs de l'Antiquité, en particulier, Epicure, philosophe grec. « L'affreuse tristesse »[279] d'Epicure est provoquée par la hantise de la mort à laquelle les Grecs étaient sensibles. Epicure fonde le premier commandement de la révolte qui est, pour paraphraser Camus, de tuer l'espérance du salut divin.

> Alors qu'aux yeux de tous, l'humanité traînait sur terre une vie abjecte, écrasée sous le poids d'une religion dont le visage se montrait du haut des régions célestes, menaçant les mortels de son aspect horrible, le premier, un Grec, un homme osa lever ses yeux mortels contre elle, et contre elle se dresser…Et par là, la religion est à son tour renversée et foulée aux pieds, et nous, la victoire nous élève jusqu'aux cieux[280].

Loin de vouloir abolir le Dieu Tout Puissant, le révolté veut se hisser à sa hauteur et s'entretenir avec lui comme un semblable.[281] Cette révolte s'assimile à la révolte de l'esclave contre son maître. L'esclave veut abolir la frontière qui le sépare de son maître. Il veut pouvoir lui parler d'égal à égal. Il exige de la considération de la part de son maître ainsi que le respect de sa condition d'homme. L'exemple du maître et de l'esclave symbolise l'homme confronté à l'indifférence divine.

Le révolté réfute en Dieu le principe du Mal et ses incarnations les plus scandaleuses : la souffrance et la mort. « Le révolté ne peut se passer de Dieu car c'est le principe même de la divinité qui nourrit sa révolte : il a besoin de l'injustice divine pour pouvoir s'y opposer avec d'autant plus de passion[282]. » Le révolté métaphysique est donc blasphémateur. Il se livre à « une expédition démesurée contre le ciel »[283] et fait le procès de Dieu pour finalement le proclamer mort, « tout blasphème, finalement, est participation au sacré »[284]. Aussi, le héros romantique apparaît-il comme l'archétype du révolté métaphysique. « Le Romantisme défie la

[279] *L'Homme révolté in : OC III*, p 85.
[280] *Ibid.*, p. 87.
[281] « Ce qu'il veut, c'est non supprimer Dieu, mais lui parler d'égal à égal dans un dialogue qui n'a rien de courtois, pour réclamer la justice dans sa condition métaphysique.», Marcel Mélançon, *Albert Camus : Analyse de sa pensée*, *op. cit*., p. 119.
[282] Ingrid Di Méglio, « Camus et la religion : antireligiosité et cryptothéologie » *in : Camus et la religion*, Brian Thomas Fitch, *op. cit*., p. 10-11.
[283] *Ibid.*, p 437
[284] *L'Homme révolté in : OC III*, p. 107.

loi morale et divine[285]. » En ce sens, le mouvement romantique est un mouvement spiritualiste. Blasphémer et défier Dieu implique, en effet, croire en Dieu. Cependant, la révolte romantique est vouée à l'échec. Camus insiste dans l'examen, qu'il veut méthodique, de l'évolution à travers l'histoire de la pensée révoltée, sur le fait que l'insurrection prométhéenne s'oppose à la révolte romantique. En effet, si le révolté romantique ose défier Dieu, il ne se range jamais du côté de ses frères : sa révolte est égoïste. Exaltant son moi, il est incapable de prendre le parti des hommes. Pour contrer Dieu, le « père de la mort », le romantique est contraint de faire le mal par cohérence. « Pour combattre le mal, le révolté, parce qu'il se juge innocent, renonce au bien et enfante à nouveau le mal[286]. » Il invite les révoltés à ne pas céder au mal, à ne pas répondre au mal par le mal, au risque de l'accroître.

Prendre conscience de l'absurdité de la condition humaine implique donc la révolte contre Dieu et son reniement : « Un dieu qui condamne les hommes et les enfants aux souffrances et à la mort ne mérite pas le respect.»[287], soutient Camus. La négation de Dieu chez Ivan Karamazov comme chez le révolté de Camus est plus une question de blasphème que d'athéisme.

> En même temps qu'il refuse sa condition mortelle, le révolté refuse de reconnaître la puissance qui le fait vivre dans cette condition. Le révolté métaphysique n'est donc pas sûrement athée, comme on pourrait le croire, mais il est forcément blasphémateur. Simplement, il blasphème d'abord au nom de l'ordre, dénonçant en Dieu le père de la mort et le suprême scandale… L'histoire de la révolte métaphysique ne peut donc se confondre avec celle de l'athéisme […] Le révolté défie plus qu'il ne nie[288].

Ivan nie l'existence de Dieu. Il l'explique dans un chapitre intitulé « La révolte » :

> Comprends-tu ce que c'est quand, dans ce lieu ignoble, dans l'obscurité et le froid, un petit être quine peut même pas comprendre encore ce qui lui arrive, se frappe sa petite poitrine déchirée de son minuscule poing et pleure ses larmes de sang sans méchanceté, en demandant au "bon Dieu" de le protéger ? Comprends-tu cette insanité, mon ami et mon frère, mon humble novice de Dieu, comprends-tu pourquoi cette insanité est si nécessaire et pourquoi elle a

[285] *L'Homme révolté in : OC III*, p. 103.
[286] *Ibid.*, p. 101.
[287] Maurice Weyembergh, « Histoire » in : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 377.
[288] *L'Homme révolté in : OC III*, p. 82.

> été créée ! Sans elle, dit-on, l'homme ne pourrait même pas vivre sur terre, car il ne saurait pas distinguer le bien du mal. A quoi bon connaître ce bien et ce mal du diable quand il coûte tant ? Tout l'univers de la connaissance ne vaut pas alors les larmes du petit enfant vers le "bon Dieu"[289].

« Même si Dieu existait, Ivan ne se rendrait pas à lui devant l'injustice faite à l'homme.»[290] Avec ce « même si » vient le « moment capital de la révolte métaphysique » et Ivan Karamazov se révèle être la personnification du « refus du Salut ». « Le cri le plus profond d'Ivan, celui qui ouvre les abîmes les plus bouleversants sous les pas du révolté, est le même si.»[291] Refusant, d'une part, l'immortalité car cela impliquerait qu'on puisse tolérer l'injustice, il refuse, d'autre part, d'être gracié par Dieu si d'autres sont damnés. Camus et Ivan ont en commun cet amour des hommes. « Il y a trop d'amour sans objet. Dieu étant nié, on décide de le reporter sur l'être humain au nom d'une généreuse complicité.»[292]

Le révolté romantique ne fait donc plus de distinction entre le bien et le mal. Satan devient « jeune, triste et charmant »[293] et invoque l'excuse de la douleur pour propager le mal. La révolte suprême est incarnée par Satan. Il est, selon la tradition chrétienne, le premier révolté métaphysique. Dans *Le Paradis perdu* de John Milton évoqué par Camus dans *L'Homme révolté*, le poète illustre la révolte luciférienne à travers son traitement de la chute d'Adam et Eve du jardin d'Eden. Ce poème est, selon Camus, le « préféré des romantiques »[294]. D'après l'auteur, il symboliserait « l'apologie du mal et du meurtre »[295]. « Sans prêcher à proprement parler le crime, le romantisme s'attache à illustrer un mouvement profond de revendication dans les images conventionnelles du hors-la-loi, du bon forçat, du brigand généreux[296]. »

Le révolté romantique sait que tout n'est pas permis, mais il franchit la frontière de l'interdit par insolence envers une puissance meurtrière qui le dépasse[297]. « Puisque Dieu revendique ce qu'il y a de bien en l'homme, il faut

---

[289] Dostoïevski, *Les Frères Karamazov.* traduit par Elisabeth Guertik, Paris, Le Livre de Poche, 2016, p. 277.
[290] *L'Homme révolté in : OC III*, p. 147.
[291] *Ibid*., p. 108.
[292] *Ibid.*, p. 76.
[293] *Ibid.*, p. 102.
[294] *Ibid*., p. 101.
[295] *Ibid*.
[296] *Ibid.*, p. 103.
[297] A l'image d'Ivan Karamazov.

tourner ce bien en dérision et choisir le mal. La haine de la mort et de l'injustice conduira donc, sinon à l'exercice, du moins à l'apologie du mal et du meurtre[298]. » Dieu, déclaré mort, c'est l'Empire des hommes qui doit s'instaurer. La révolte métaphysique est une révolte individuelle. Elle est la protestation face à l'absurde qui frappe de non-sens la condition humaine, opposant ainsi l'homme à Dieu. Le domaine de la lutte se déplace du ciel sur terre. L'homme, ayant compris qu'il n'y a nul secours à attendre de Dieu, se tourne vers les hommes. L'homme prend la place de Dieu sur terre et s'affaire à asservir ses semblables. L'ultime dessein est alors d'assurer la divinité de l'homme. Par conséquent, le roi, représentant le pouvoir divin, est tué, mais il faut, de surcroît, « tuer la morale des principes où se retrouve encore le souvenir de Dieu »[299]. « L'effort de Hegel, puis des hégéliens, a été […] de détruire de plus en plus toute transcendance et toute nostalgie de la transcendance »[300]. Si les jacobins ne suppriment que le substitut divin, Hegel supprime toute transcendance par rapport à l'histoire. Refusant Dieu, la révolution choisit alors l'histoire. L'homme est ainsi livré au hasard d'un destin historique. Cependant l'histoire n'est pas créatrice de valeurs ; « pour le corps, la seule violence ; pour l'âme, le mensonge »[301]. Au nom de l'histoire, les révolutionnaires du XX^{e,} siècle, s'inspirant de la pensée hégélienne, luttent pour la maîtrise, pour l'empire du monde, pour la conquête de la totalité. Par conséquent, une dialectique de la maîtrise et de la servitude se met en place et la révolte historique[302] emboite le pas à la révolte métaphysique.

3.2.1.3 Le saint sans Dieu

Mais si le monde se détourne de Dieu, comment Tarrou peut-il être un saint ? « Peut-on être un saint sans Dieu., c'est le seul problème concret que je connaisse aujourd'hui[303] ». Tarrou qui a souscrit à l'action révolutionnaire pour combattre une société qui légitime la peine de mort, prend conscience qu'il a lui-

[298] *L'Homme révolté in : OC III*, p. 101.
[299] *Ibid.*, p. 543.
[300] *Ibid.,* p. 544.
[301] Bakounine cité par Albert Camus *in : Ibid.,* p. 201.
[302] La révolte historique a été traitée dans le premier volet.
[303] *La Peste in : OC II*, p. 211.

même contribué à la mort d'innocents. Il en a honte. Ayant tout compris de la vie, il refusera désormais l'action politique et, en essayant de trouver la paix intérieure, se positionnera toujours du côté des victimes, d'où cette volonté et cette exigence d'être un saint dans un monde désacralisé. L'humanisme de Tarrou est fondé sur la compassion, la compréhension des hommes, la solidarité[304] et « l'éthique de la sympathie »[305]. Il est à l'écoute de Cottard auquel il semble pardonner ses crimes et duquel il dit : « Son seul vrai crime, c'est d'avoir approuvé dans son cœur ce qui faisait mourir des enfants et des hommes. Le reste, je le comprends, mais ceci, je suis obligé de le lui pardonner. »[306] C'est lui qui décide de créer les formations sanitaires. Cette étiquette de saint laïque a été, à tort, attribuée à Camus, alors que comme Rieux, porte-parole de l'écrivain, il n'a pas de goût pour l'héroïsme. Ce qui l'intéresse c'est d'être un homme[307]. Dans *La Peste*, Rieux avoue ne pas croire en Dieu. Quand Tarrou lui demande pourquoi il est tant dévoué à sauver les hommes sans croire en Dieu, le docteur explique :

> que s'il croyait en un Dieu tout-puissant, il cesserait de guérir les hommes, lui laissant alors ce soin. Mais que personne au monde, non, pas même Paneloux qui croyait y croire, ne croyait en un Dieu de cette sorte, puisque personne ne s'abandonnait totalement et qu'en cela du moins, lui, Rieux, croyait être sur le chemin de la vérité, en luttant contre la création telle qu'elle était[308].

Ce passage fait écho à la théodicée du *Mythe de Sisyphe* : « 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 »[309]. Puisque Rieux refuse de croire en la toute-puissance divine, il endosse la responsabilité de guérir et de sauver les hommes. Il y gagne sa liberté et sa révolte consiste alors à bien faire son métier.

---

[304] « Le saint, selon [Camus], c'est […] l'homme capable d'accéder au sacrifice de sa vie par amour des hommes. Les frontières du sacré se déplacent pour coïncider désormais avec celles de l'humain purement humain. », Rachel Bespaloff, « le monde du condamné à mort », *Esprit* n° 163, Janvier 1950, p. 15.
[305] Bernard Alluin, « Tarrou » *in : Dictionnaire Albert Camus, op. cit*., p. 871.
[306] *La Peste in : OC II*, p. 244.
[307] « Peut-être, répondit le docteur, mais vous savez, je me sens plus de solidarité avec les vaincus qu'avec les saints. Je n'ai pas de goût, je crois, pour l'héroïsme et la sainteté. Ce qui m'intéresse, c'est d'être un homme. », *Ibid.*, p. 211.
[308] *Ibid.,* p. 121.
[309] *Le Mythe de Sisyphe in : OC I*, p. 257.

A l'image de Tarrou, Heydie est également en quête de perfection, même si sa quête semble moins altruiste que celle du personnage camusien. Elle est obsédée par la sainteté :

> *For a time Hydie was obsessed with the problem of sainthood ; she imagined she perceived signs of her being called, fasted, fasted, unnoticed as she thought, for several days, and conceived the wild idea that if she was really chosen, the menstrual curse would be lifted from her*[310].

Pour se prouver qu'elle est pure, Heydie provoque l'acte sexuel, mais y participe avec un « air froid et détaché »[311]. Aussi, elle vit sa puberté comme une humiliation, une souillure qui détruit ses aspirations spirituelles. Quand la mère supérieure du couvent affirme qu'elle a plus l'étoffe d'une croisée que celle d'une sainte, elle se sent fière. Heydie prend alors conscience que la sainteté est « *an end infinitely remote* »[312]. La quête de l'absolu s'avère être une quête sans fin.

3.2.1.4 Koestler face à Dieu

C'est une image innocente d'un dieu bienveillant qui berce l'enfance d'Arthur Koestler. On lui inculque l'omniscience et l'omnipotence de Dieu. L'auteur ne semble pas regretter cette éducation. Au contraire, il affirme qu'il est « essentiel pour un enfant de commencer son développement spirituel par une croyance en Dieu, que ce Dieu soit juif, calviniste ou wesleyen »[313]. Tantôt, ce dieu prend l'allure des neuf muses, tantôt l'apparence patriarcale d'un vieux monsieur à barbe blanche :

> A trois ans, à quatre ans, je savais tout ce qu'il y a à savoir de Dieu ; c'était très rassurant. On m'avait expliqué que Dieu voit toutes nos actions, connaît toutes nos pensées, et qu'il habite "là-haut". Ce "là-haut", qu'on indiquait toujours d'un doigt levé, je le prenais au sens littéral. Le plafond blanc au-

[310] *AL*, p. 65 ; trad. p. 73-74 : « Pendant quelque temps, Heydie fut obsédée par le problème de la sainteté, elle s'imagina percevoir les signes de son élection, jeûna, en secret, crût-elle, plusieurs jours de suite, et conçut l'idée folle que si elle était vraiment choisie la malédiction menstruelle lui serait épargnée. »
[311] *AL*, trad. p. 68.
[312] *AL*, p. 65 ; trad. p. 74 : « une fin infiniment éloignée ».
[313] Cité par Michel Laval *in : L'Homme sans concessions. Arthur Koestler et son siècle, op. cit*., p. 519.

> dessus de mon lit était orné d'une frise de silhouettes noires et dansantes représentant les neuf muses. Je me persuadai que ces figures que je voyais "là-haut" étaient Dieu, et, pendant ce qui me semble avoir été une longue période, c'est à elles que j'adressais mes prières du soir. J'ai constaté depuis qu'un certain nombre de personnes se rappellent, dans leur enfance, des expériences analogues d'animisme ou d'idolâtrie[314].

L'image poétique des neuf muses est très intéressante. Dans la mythologie grecque, les neuf muses sont les filles de Zeus, le dieu suprême et de Mnémosyne, déesse de la Mémoire. Chacune d'entre elles représente un art : Clio est la muse de l'histoire, Euterpe celle de la musique, Thalia celle de la comédie, Melpomène celle de la tragédie, Terpsichore celle de la poésie lyrique et de la danse, Erato celle du chant nuptial, Polymnie celle de la pantomime et de la rhétorique, Uranie représente l'astronomie et l'astrologie[315] et Calliope, la poésie épique. Ces muses, auxquelles, petit, Koestler adresse ses prières, sont des déesses inspiratrices. Ces personnages mythiques symbolisent, peut-être, pour l'auteur, la fusion du sacré, de l'art et de la science, qui lui tient tant à cœur. Koestler ajoute : « Les danseuses du plafond pâlirent et furent remplacées par un vieux monsieur bienveillant à barbe blanche, ressemblant de façon suspecte à grand-père Léopold X…, reposant parmi les nuages[316] ». Ce « monsieur bienveillant » évoque la poursuite du *shaman,* du chef idéal et le besoin d'être initié. Au fil du temps, ces images laissent place, d'une part, à celle de la « flèche dans l'azur » et, paradoxalement, d'autre part, à un certain scepticisme, voire au blasphème qui tient plus de la provocation.

On affirme souvent à tort que Koestler est athée. Sa position quant à Dieu est ambivalente, à l'instar de Camus. A l'image du dieu romain aux deux visages, Janus, la pensée de Koestler, notamment à propos de la question divine, est divisée, oscillant souvent entre spiritualité et matérialisme. Cette ambiguïté est notamment

---

[314] Arthur Koestler*, La Corde raide in : Arthur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, Phil Casoar (Dir.), *op. cit*., p. 53.

[315] Koestler s'est intéressé à l'astrologie, probablement parce que cette science répondait à ses besoins spirituel et scientifique en même temps, et a établi son propre horoscope temporel : « Depuis les origines de la civilisation, l'homme croit que la configuration des corps célestes à l'instant de sa naissance influe sur son destin. J'ai pensé que la constellation des événements terrestres en un tel moment pouvait aussi avoir son importance et, un jour de 1946, je résolus d'établir mon horoscope temporel. L'idée est moins saugrenue qu'elle ne paraît. L'astrologie est fondée sur l'hypothèse que l'homme est déterminé par le milieu cosmique ; Marx pensait qu'il est le produit du milieu social. Je crois les deux propositions vraies, d'où l'idée de l'horoscope temporel. », *Ibid*., p. 15-16.

[316] *Ibid*., p. 53.

révélée par une prière originale qu'il adresse à Dieu alors qu'il est condamné à mort. Elle témoigne de cette ambivalence entre le spirituel et le matériel, très présente dans l'écriture de l'auteur hongrois :

> Seigneur, implorai-je, laisse-moi longtemps encore mes petits agacements quotidiens ; permets-moi Seigneur, de continuer à être mécontent de cette existence, à maudire mon travail, à ne pas répondre aux lettres, à être insupportable avec mes amis ; à mal administrer le fonds que Tu m'as confié. Dois-je promettre de m'améliorer si tu éloignes de moi ce calice ? Nous savons trop bien, Toi et moi, que ces promesses extorquées ne sont jamais tenues. Ne me fais pas chanter, mon bon Dieu, et n'essaie pas de faire de moi un saint. Amen[317].

Bien qu'il s'agisse d'une traduction, l'on remarque que le vouvoiement de rigueur lorsque l'on s'adresse au Seigneur laisse place au tutoiement. Ce choix syntaxique met l'accent sur l'insolence de Koestler, cet éternel provocateur. De plus, une prière laisse sous-entendre que le croyant s'en remet à son Créateur pour implorer son pardon et prétendre au salut éternel. Il n'en est rien dans cette oraison. Au contraire, l'auteur supplie l'Eternel de le laisser jouir de sa vie terrestre, de « continuer à être mécontent de [son] existence » quand il faudrait s'y résigner et de lui permettre simplement de continuer à pécher. Son honnêteté dissimule assez mal son antithéisme. La mise en présence du champ lexical du religieux (Seigneur, implorai-je, chanter, mon bon Dieu, saint, Amen) et de celui du profane et du trivial (agacements quotidiens, maudire mon travail, ne pas répondre aux lettres, insupportable avec mes amis) donne un ton sarcastique à cet orémus.

La position de Koestler quant à l'existence de Dieu semble davantage relever de l'antithéisme et de l'indignation que de l'athéisme. Dans *Spartacus*, il fait dire à l'Essénien :

> Dieu lui-même est mécontent de soi. C'est lui l'auteur de tout et, dès le début tout a été mal conduit. A peine avait-il peuplé le ciel, la terre et les eaux, que ses créatures se sont entre-dévorées. Pourquoi s'est-il donc donné tant de peine ? Chacun de nous aurait pu en faire autant. C'est l'inverse qui est plus difficile. Avec les animaux déjà, les choses ont mal tourné ! Mais avec les hommes, le résultat a été désastreux ! Dès le premier jour, il y a eu désaccord entre lui et les hommes. Au vrai, dans cette histoire de l'arbre du Bien et du Mal, tous les torts étaient de son côté. Puisqu'il interdisait la pomme aux

[317] Arthur Koestler, *Un Testament Espagnol, op. cit*., p. 136.

> hommes, pourquoi la leur mettre sous le nez ? Ce ne sont pas des choses à faire[318].

Les questions rhétoriques traduisent, ici, l'incompréhension de l'homme face à la perversité divine. La conception manichéenne, suggérée par le symbole de l'arbre du Bien et du Mal, serait à l'origine de la rupture ente Dieu et les hommes. Dieu est jugé à son tour et est déclaré coupable d'avoir incité les hommes au mal et d'avoir provoqué le péché originel qui a corrompu la nature humaine et a introduit la mort. Koestler dépeint un dieu qui se « joue de la semence d'Adam »[319] : « *You teased Abraham when you bid him tu cut his first born's throat, but you only stopped him in the last minute. Your sense of humour makes my sweatrun cold*[320]». Comme Camus, Koestler dénonce le silence et l'indifférence du Ciel « *the deaf and dumb spirit* »[321]. L'auteur hongrois voudrait que Dieu se soumette au jugement des hommes. Aussi, dans « *The Misunderstanding* », le Christ provoque-t-il son père : « *That will be the test, your trial* »[322].

Par ailleurs, Heydie pense que « *It was bad policy on the part of God to inflict suffering indiscriminately*[323]. » A travers le personnage de Heydie, Koestler dit son indignation devant la souffrance des hommes. Par ailleurs, il semble attribuer l'agonie et la mort de l'enfant à la folie divine. Dans *The Age of Longing*, Heydie décrit la souffrance d'une petite fille de huit ans atteinte de méningite :

> « *This child, […] lay for eighteen hours on her back before she went into the final coma, and during those eighteen hours she kept turning her head without respite, and uttered every thirty seconds a certain cry –a high-pitched bird's cry which is characteristic of cerebral meningitis* »[324].

[318] Arthur, Koestler, *Spartacus, op. cit*., p. 294.
[319] *CG* trad. p. 10.
[320] *CG*, p. 9 ; trad. p. 10 : « Tu tentais Abraham en lui demandant d'égorger son enfant, mais tu ne l'as arrêté qu'au dernier moment. Ton sens de l'humour me glace. »
[321] *CG*, p. 10 ; trad. p. 11 : « l'esprit sourd et muet ».
[322] *CG*, p. 10 ; trad. p. 10 : « Alors on te verra à l'épreuve, tu seras jugé ».
[323] *AL*, p. 34 ; trad. p. 38 : « C'était une mauvaise politique de Dieu d'infliger la souffrance sans discrimination. »
[324] *AL*, p. 158-159 ; trad. p. 180 : « Cette enfant […] resta couchée sur le dos dix-huit heures avant d'entre dans le coma final et, pendant ces dix-huit heures, elle tourna sans répit la tête en poussant toutes les trente secondes un certain cri, le cri aigu d'oiseau caractéristique de la méningite. »

Dans un moment de répit, la petite fille avoue à Heydie croire que Dieu est devenu fou et que sous son emprise, elle est condamnée[325]. Heydie, qui croit en l'existence de Dieu, ne trouve qu'une seule explication aux « horreurs surréalistes de la salle de chirurgie [Heydie a, pendant la guerre été, infirmière à l'hôpital du couvent où elle était pensionnaire], et, plus tard, les chambres à gaz et les trains de morts désinfectés »[326] : « *And as nothing could happen without His will, and as those things kept happening, the only explanation was that God suffered from some malignant form of insanity.* »[327]

Le Créateur apparaît comme injuste quand la justice devrait être une vertu divine. Si la mort des soldats sur le champ de bataille se conçoit, celle des enfants et des innocents n'est que pure folie − divine.

S'il ne peut admettre ou tolérer l'indifférence de Dieu quant à la douleur des hommes et « rejetant les dogmes de [la] tradition helléno-judéo-chrétienne »[328], Koestler semble néanmoins espérer et chercher l'existence d'un ordre supérieur. « L'existence d'un Dieu omniscient, omnipotent et qui ferait de l'amour son principe essentiel est contredite par toute l'histoire de l'humanité. Il est naturel de chercher une notion, une explication qui pourrait s'y substituer[329]. » Michael Scammell rapporte : « *Koestler replied (in an interview for The New York Times) that he had "no patience" with religious dogma but did believe there were "other levels of reality" than those seen by the common man or scientist. "If that's mysticism, I'm all for it"* »[330]. Camus est également attiré par le mysticisme

[325] *AL*, p. 159 : « *Just before she went into coma she had a short moment of relief, and her eyes […] focused on me. I bent over her […] and she whispered into my ear : " Hydie, Hydie, I am afraid – because I thnik He's gone crazy and I am in His power".* » ; trad. p. 180 : « Juste avant d'entre dans le coma, elle eut un court moment de répit et ses yeux […] se fixèrent sur moi. Je me penchai vers elle […] et elle me chuchota à l'oreille : » Heydie, Heydie, j'ai peur… je crois qu'il est devenu fou et je suis en Son pouvoir. »

[326] *AL*, p. 159 : « *the surrealistic horrors of the plastic ward, and later one, the gas chambers and the death-trains with the chlorine*. », trad. p. 181.

[327] *AL*, p. 159 ; trad. p. 181 : « Et puisque rien ne pouvait arriver sans Sa volonté, et puisque ces choses arrivaient, la seule explication était que Dieu souffrait d'une forme de folie dangereuse. »

[328] Arthur Koestler, *L'Ombre du dinosaure, op. cit*., p. 145.

[329] Arthur Koestler, Entretien accordé à *L'Express* cité par Phil Casoar dans sa préface *in : Arthur Koestler. Œuvres Autobiographiques, op. cit.*, p. XXXVI.

[330] Michael Scammell, *Koestler. The Indispensable Intellectual, op. cit*., p. 529 ; « Koestler a répondu (dans une interview pour le *New York Times*) qu'il n'avait "aucune patience" avec les dogmes religieux mais croyait qu'il y avait "d'autres niveaux de réalité" que ceux vus par l'homme commun ou le scientifique. "Si c'est du mysticisme, je suis tout à lui" ».

religieux. « Le désir mystique de participation est [pour lui] un besoin profond, mystérieux, ancestral »[331]. En cela réside le dualisme de la pensée de l'auteur. Refusant de trancher clairement entre l'existence et l'inexistence de Dieu, il se situe du côté des agnostiques, peut-être à l'image de Paneloux dont le doute quant à l'existence de Dieu s'accroît au fil des pages *La Peste*. A sa mort, on note sur sa fiche : « cas douteux ». Si Camus chasse Dieu, c'est à contre cœur. Et s'il le tient pour responsable de la souffrance des hommes, c'est qu'il croit en son existence. Tout blasphème implique une certaine croyance. Il a la nostalgie du sacré divin, mais est plus discret quant à son attrait pour la mystique que Koestler qui affirme vivement croire en une force supérieure :

> *I can't believe in a historic God. I can't, on the other hand, believe in the tale told by an idiot, in tant de bruit pour une omelette [all that noise to make an omelette]. I believe in something beyond the humain brain, beyond the range of frequencies visible to the car ; a message written in invisible ink, of which fragments become visible when [one is] listening to music, standing on a mountain, praying, reading poetry, being in love, contemplating a beautiful math solution. Fragments of the message have been copied in mutilated versions in the scriptures, the Vedas, etc. But those copies are as inadequate as ignorant monk's copies of antique texts*[332].

Koestler fait, une nouvelle fois, référence à ce fameux « message écrit à l'encre invisible ». Il nous apprend que ce texte se dévoilerait à l'homme à travers la nature (union cosmique), les arts (la créativité) et les sciences (la recherche d'une vérité). Soupçonnant les textes religieux d'avoir été falsifiés et d'avoir sans doute dogmatisé le sentiment religieux, il formule implicitement un de ses souhaits les plus chers : voir la religion et la science se réconcilier. Le fait que Koestler ne croit pas au dieu archaïque ne signifie pas pour autant qu'il soit athée. Il affirme lui-

[331] Cité par Paul Viallaneix, « Le Premier Camus » *in : Cahier Albert Camus 2*, p. 89.

[332] Arthur Koestler diary 8/19/51 cité par Michael Scammell *in : Koestler. The Indispensable Intellectual, op. cit*., p. 400 ; « Je ne peux pas croire en un Dieu historique. D'un autre côté, je ne puis croire au récit d'un idiot, dans le *tant de bruit pour faire une omelette*. Je crois en quelque chose au-delà du cerveau humain, au-delà de la gamme de fréquences visible à la voiture ; un message écrit à l'encre invisible, dont les fragments deviennent visibles quand on écoute de la musique, debout sur une montagne, quand on prie, lit de la poésie, quand on est amoureux ou que l'on contemple une belle solution mathématique. Les fragments du message ont été copiés dans des versions mutilées dans les Écritures, les Védas, etc. Mais ces copies sont aussi inadéquates que les copies des moines ignorants des textes antiques. »

même croire en quelque chose de supérieur à l'homme, comme, par exemple, le destin :

> J'ai toujours eu une croyance peut-être superstitieuse, mais profonde dans la signification des événements en série. Quand les calamités majeures et mineures se précipitent en un court espace de temps, elles semblent exprimer un avertissement symbolique, comme si quelque puissance muette vous tirait par la manche. A vous alors de déchiffrer le sens de ce message décousu. Si vous le négligez, il n'arrivera peut-être rien ; mais vous aurez peut-être manqué l'occasion de refaire votre vie, passé un tournant virtuel sans le remarquer. Ce n'est pas là une superstition tout à fait naïve, si l'on veut bien admettre que de telles séries sont souvent produites par des manœuvres de subconscient et que l'avertissement a pu être envoyé par ce "quelqu'un en moi qui est plus moi-même que moi"[333].

La superstition de l'auteur contraste avec sa rationalité et témoigne, une fois encore, de l'ambivalence de sa pensée. Sa logique est ébranlée par sa propre spiritualité. Cette croyance au destin se heurte à son incrédulité au déterminisme et à sa revendication de la liberté. Dans *The Yogi and The Commissar*, Koestler associe le déterminisme à la destinée qu'il oppose à la liberté et à la volition. Selon lui, la croyance à la destinée répond

> *to the need to find some organizing principle, a universal order behind the threatening chaos of the natural world. Its instinctual root is probably the feeling of insecurity, a cosmic anxiety, which craves for reassurance by "explanation", that is, the reduction of the strange and threatening to the familiar*[334].

Croire au déterminisme ou à la destinée découle donc d'un besoin de protection. S'ensuit une étude scientifique de la destinée qui conclut que « *the seat of the organizing power had been shifted* »[335]. Les atomes et les électrons se sont substitués à Dieu en tant que « principe organisateur ». « *Destiny which had operated from above now operated from below* »[336]. A Pierre Debray-Ritzen,

---

[333] Arthur Koestler, *La Corde raide in : Arthur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, Phil Casoar (Dir.), *op. cit*., p. 287-288.

[334] *YC*, p. 228 ; trad. p. 334-335 : « au besoin de trouver un principe organisateur, un ordre universel derrière le chaos menaçant de la Nature. Ila probablement ses racines dans le sentiment d'insécurité, dans une angoisse cosmique, qui cherche à s'apaiser ne trouvant une "explication", c'est-à-dire en réduisant l'étrange et le menaçant à quelque chose de familier. »

[335] YC, p. 228 ; trad. p. 335 : « le siège du pouvoir organisateur s'était déplacé ».

[336] *YC*, p. 228 ; trad. p. 335 : « La destinée, qui s'était exercée d'en haut, s'exerçait maintenant, d'en bas ».

Koestler dit : « nous nous méfions des mots "dieu" et "divinité". C'est "*shop spoiled*" selon l'expression anglaise qui signifie "défraîchi" −comme on le dit des articles laissés trop longtemps en vitrine[337]. » Koestler suggère ainsi que Dieu n'est plus dans l'air du temps. Cependant, Koestler affirme que le déterminisme scientifique n'a pas été susceptible de protéger l'homme en lui fournissant une image paternelle comme l'avait fait le déterminisme religieux.

Reinhold Niebuhr dépeint Koestler comme « *a religious man in search of penitence, homesick for a communion of saints* »[338]. Le terme « *penitence* » évoque le tourment et essentiellement le sentiment de culpabilité qui rongeait Koestler. Jusqu'à la fin de sa vie, il demeure maître de son destin. Dans le mot qu'il laisse après sa mort, il évoque son désir de chercher « l'auto-délivrance » (*self-deliverance*[339]). Si l'expression « *self-deliverance* » peut se comprendre, au premier degré, comme une auto-délivrance de la maladie comme le suggère Michael Scammell[340], elle peut également suggérer une délivrance beaucoup plus spirituelle. En s'euthanasiant, Koestler se libère de ses tourments, du poids de la culpabilité et de son propre scepticisme. Sa croyance en un ordre supérieur l'accompagne jusqu'à

---

[337] Pierre Debray-Ritzen, *Arthur Koestler. Un Croisé sans Croix, op. cit*., p. 213.

[338] Cité par Michael Scammell *in : Koestler. The Indispensable Intellectual, op. cit*., p. 429 ; « un homme religieux à la recherche de la pénitence, un exilé en quête d'une communion de saints ».

[339] « *I kept the latter a secret even from intimate friends to save them distress. After a more or less steady physical decline over the last years, the process has now reached an acute state with added complications which make it advisable to seek self-deliverance, before I become technically incapable of making the necessary arrangements*. » Cité par Michael Scammell *in : Koestler. The Indispensable Intellectual, op. cit.*, p. XV-XVI ; « J'ai gardé ce dernier secret même à des amis intimes pour les sauver de la détresse. Après un déclin physique plus ou moins régulier au cours des dernières années, le processus est maintenant parvenu à un état aigu avec des complications supplémentaires qui rendent souhaitable de chercher l'auto-délivrance, avant que je devienne techniquement incapable de prendre les dispositions nécessaires. »

[340] « "*Self-deliverance" was an interesting term for Koestler to use. It echoed the Freitod (literally "free death") of his native language, German, with quite different connotations than its grisly synonym Selbstmord ("self-murder") or the more clinical Suizid ("suicide"). It was a form of death with which he was more than familiar, as a Central European Jew who had grown up in the shadow of anti-Semitism and the rise of fascism. Self-deliverance was also the term favored by the Voluntary Euthanasia Society, of which Koestler was vice president, and he had long ago made it clear that he would kill himself rather than suffer a lingering death.* », Michael Scammell, *Koestler. The Indispensable Intellectual, op. cit.,* p. XVI ; « L'auto-délivrance était un terme intéressant pour Koestler à utiliser. Il fait écho à la *Freitod* (littéralement, la "mort libre") de sa langue maternelle, l'allemand, avec des connotations tout à fait différentes par rapport à son méchant synonyme *Selbstmord* ("self-murder") ou encore *Suizid* ("suicide"). C'était une forme de mort dont il était plus que familier, en tant que Juif d'Europe centrale qui avait grandi dans l'ombre de l'antisémitisme et de la montée du fascisme. Terme favorisé par la *Voluntary Euthanasia Society*, dont Koestler était vice-président. Il avait depuis longtemps laissé entendre qu'il se tuerait plutôt que de subir une mort prolongée. »

son dernier souffle. Avant de passer à l'acte, il écrit : « Je veux que mes amis sachent que je les quitte en toute sérénité avec le timide espoir qu'il existe un au-delà dépersonnalisé, passant les confins de l'espace et du temps et de la matière, échappant d'une manière illimitée à notre intelligence[341] ». Cet « acte de foi d'un agnostique »[342] laisse la question de l'éternité ouverte et l'énigme de « la flèche dans l'azur » irrésolue. Koestler qui, sa vie durant, avait été obsédé par la question de l'infini en était venu à se demander s'il n'était pas « l'élu » qui résoudrait le mystère[343].

Camus et Koestler ont en commun cette ambivalence qui caractérise leurs pensées. Entre nostalgie du sacré et antithéisme, mysticisme et rationalité, ces deux agnostiques sont déchirés entre leur besoin spirituel et leur refus de s'en remettre à un dieu qui demeure indifférent à la douleur et à l'affliction des hommes. Ils vouent une grande admiration pour la personne du Christ en tant que symbole représentatif de la souffrance humaine.

[341] Cité par Roland Quilliot *in : Arthur Koestler. De la désillusion tragique au rêve d'une nouvelle synthèse, op. cit*., p. 41.
[342] Arthur Koestler, *Janus*, *op. cit*., p. 285.
[343] « L'idée que l'infini demeurera une énigme sans réponse était intolérable. […] mathématiquement, si l'espace était infini, la Terre était zéro, j'étais zéro, et la durée d'une vie était zéro, et un an ou un siècle étaient zéro. Cela n'avait aucun sens, il devait y avoir quelque part une erreur de calcul et l'on trouverait évidemment la solution du problème en lisant d'autres livres sur la gravitation, l'électricité, l'astronomie et les mathématiques supérieures. Peut-être avais-je été choisi, élu, pour résoudre la suprême énigme ? Cela me paraissait d'autant plus probable que personne d'autre ne semblait excité comme moi par l'espace et la flèche. », Arthur Koestler*, La Corde raide in : Arthur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, Phil Casoar (Dir.), *op. cit*., p. 52.

3.2.2. Les figures christiques

« Le Christ n'est-il pas crucifié mille fois chaque heure ? Les mendiants et les malades ne se font-ils pas éconduire à chaque porte, aujourd'hui comme toujours ? Le fait est que les hommes ne voient pas clairement ce qui les rend humains : la détresse, le dénuement, la misère. »[344]

La figure du Christ tient une place conséquente dans l'œuvre d'Albert Camus et d'Arthur Koestler. Elle est une figure obsédante dans l'œuvre de l'auteur hongrois qui lui consacre, entre autres, le prélude des *Call-girls*, intitulé « *The Misunderstanding* ». Comment la « mécanique suppliciaire »[345] du Christ est-elle suggérée dans les œuvres de Koestler ? Cette figure mystique est également récurrente dans l'œuvre de Camus. Elle incarne la croyance en la possibilité d'une issue quant au problème central du mal. Le Grand Inquisiteur exclut cette issue. Comment la récriture et la référence à la « Légende du Grand Inquisiteur » de Dostoïevski permettent-elles aux deux auteurs d'illustrer leurs pensées ?

3.2.2.1 *Le Malentendu*

Le 2 décembre 1968, Arthur Koestler publie un article intitulé « *A Christmas Christ's thoughts on the cross* »[346] qui semble être une ébauche de « *The*

[344] Hans Scholl, *Lettres et Carnets de Hans Scholl*, Paris,Tallandier, 2008.
[345] Pierre Debray-Ritzen, *Arthur Koestler. Un Croisé sans Croix, op. cit*., p. 102.
[346] « *It was a restament of Koestler's desolate view of a world gone mad, clothed in the language of Christian doctrine, and it appeared (with the titla "Episode") in the December issue of the London Encounter without incident. when The Age pubblished it on Christmas Eve in Melbourne, however, with a suggestive new title blazoned across the page : "A Christmas Story of Christ's Thoughts on the Cross", it provoked a blizzard of reader's lettersand righteous outrage. "Philosophical pornography" was the way one angry reader describe it. Koestler had his defenders, but he had a knack for stirring up scandal wherever he went (which was part of the attraction for his hosts, of course), and provocation was second nature to him*. », Michael Scammell, *Koestler. The Indispensable Intellectual, op. cit*., p. 519-520 ; « C'était un remaniement de la vision désolée de Koestler d'un monde devenu fou, dans le langage de la doctrine chrétienne. Cet article est paru (avec l'intitulé "Episode") dans le numéro de décembre d'*Encounter* de Londres sans incident. Quand *The Age* l'a publié la veille de Noël à Melbourne avec un nouveau titre suggestif à travers toute la page: "Une histoire de Noël des pensées du Christ sur la croix", il a provoqué un blizzard de lettres de lecteurs justement outragés. "La pornographie philosophique" était la façon dont un lecteur en colère décrivait l'article. Koestler avait ses défenseurs, mais il avait un talent pour inciter le scandale partout où il allait (ce qui faisait partie de l'attraction de ses hôtes, bien sûr), et la provocation était une seconde nature pour lui. »

Misunderstanding ». En effet, l'article est légèrement remanié, enrichi et figure quatre ans plus tard, en 1972, dans *The Call-Girls*. Dans le texte de 1968 aussi bien que dans celui de 1972, emmené au supplice, le Christ s'adresse à Dieu, « *the deaf and dumb spirit* »[347]. Il voudrait l'amener à se manifester car comment les hommes pourraient-ils croire et aimer « *that which has no shape nor substance, and which has no likeness in their own world* »[348] ? La voix de l'auteur se fait, ici, entendre. Il semble, en effet, regretter le mystère qui entoure le Tout-Puissant. S'il existe, pourquoi Dieu ne se révèle-t-il pas clairement aux hommes ? « *They have eyes but you hide from them, they have ears but you do not speak to them* »[349]. Pourquoi se dissimule-t-il à ses créatures et laisse-t-il planer le doute sur son existence ? Koestler témoigne de sa compassion pour le Christ à travers une écriture subjective : « *They were good hands. They healed the sick, raised the dead, cleansed the lepers, cast out devils* »[350]. Nous rejoignons Michael Scammell lorsqu'il affirme que : « *Koestler's Messiah is emphatically flesh and blood, fears that he might lose control of his bladder or bowels when they hoist him into the cross, and exocriates God for His seeming indifference* »[351]. Le Christ de Koestler est essentiellement humain.

Dans *Spartacus*, Koestler fait allusion au Christ lorsqu'il écrit : « la certitude qu'il y en aura toujours un pour recevoir le mot puis mourir sur la Croix, jusqu'à ce qu'enfin le dernier fasse triompher la Justice et la Bonne Volonté »[352]. En ce sens, Spartacus peut être considérée comme une figure christique, un nouveau Moïse ou un « proto-christ » pourvu d'une quête messianique dont la mission est de guider son peuple vers une terre promise. La fin de l'œuvre annonce d'ailleurs la venue d'un nouveau messie. C'est l'Essénien, figure prophétique, qui l'annonce.

---

[347] *CG*, p. 10 ; trad. p. 10 : « l'esprit sourd et muet ».
[348] *CG*, p. 13-14 ; trad. p. 16 : « Ce qui n'a ni forme ni substance, ce qui ne ressemble à rien de leur univers ».
[349] *CG*, p. 14 ; trad. p. 16 : « « Ils ont des yeux pour voir, mais tu te caches, ils ont des oreilles pour entendre mais tu ne leur parles pas » » p. 16
[350] *CG*, p. 11 ; trad. p. 12 : « C'étaient de bonnes mains. Elles guérissaient les malades, ressuscitaient les morts, purifiaient les lépreux, chassaient les démons. »
[351] Michael Scammell, *Koestler. The Indispensable Intellectual, op. cit*., p. 519 ; « Le Messie de Koestler est emphatiquement de chair et de sang, craignant de perdre le contrôle de sa vessie ou de ses entrailles quand ils l'élèvent sur la croix, et excitant Dieu pour son apparente indifférence. »

[352] Arthur Koestler, *Spartacus, op. cit.,* p. 303.

Si, dans *Spartacus*, c'est l'Essénien qui s'indignait de la perversité de l'Eternel, dans « *Christ's thoughts on the Cross* » et dans « *The Misunderstanding* », c'est Jésus qui se demande si la souffrance des hommes ne serait pas qu'un jeu pour Dieu : « *Are you the one who is playing these games with Adam's seed* ? »[353] Par « ces jeux » (*these games*), le Christ fait allusion à la possession d'un enfant, devenu l'instrument du démon. L'enfant de Dieu soupçonne son père d'être le démon qui s'est emparé du jeune innocent. A travers cette image, Arthur Koestler nous dit qu'il tient Dieu pour responsable de la souffrance des innocents et, en particulier, de celle des enfants. Le champ lexical du jeu associé à celui de la théâtralité dans l'article et dans le récit : « *This ugly play is being performed before empty seats for your benefit alone* »[354], « *is playing* »[355], « *you teased* », « *the joke* » ; « *the frightening make-believe* »[356] traduit et accentue la perversion divine. L'épisode d'Abraham sur le point d'égorger son fils auquel l'auteur fait référence à travers la voix du Crucifié accroît la cruauté du Tout-Puissant que la mort du fils n'ébranle pas. Cette insensibilité est formulée à travers le reproche amer d'un fils, en l'occurrence le Christ, à son père, Dieu : « *Father, if you see me, how can you bear it* ? »[357] ; « *A father cannot let it happen to his son* »[358]. Le Christ ne peut se faire à l'idée que Dieu le Père ne compatisse ni à sa douleur ni à celle des hommes. Pourquoi se détourne-t-il de sa création ? Est-il distrait ou endormi ? Dans ces deux textes, la mort du Christ doit donc être considérée comme un suicide qui devait faire réagir ce Père cruel, silencieux, au « regard de pierre »[359]. Koestler suggère ainsi que le Christ est mort pour attirer l'attention de Dieu sur le triste état du monde.

A propos de « *The Misunderstanding* », considéré par Aimé Michel comme « un écho moderne du *Christ aux Oliviers* de Nerval »[360], Koestler écrit : « … il

[353] *CG*, p. 10 ; trad. p. 10 : « Es-tu celui qui joue à ces jeux avec la semence d'Adam ? »
[354] *CG*, p. 9 ; trad. p. 10 : « Ce drame horrible se joue devant une salle vide, à ton seul profit. »
[355] *CG*, p. 10 ; trad. p. 10 : « te joues ».
[356] *CG*, p. 14 ; trad. p. 17 : « farce effroyable ».
[357] *CG*, p. 9 ; trad. p. 9 : « Père, si tu me voies, comment peux-tu supporter cela ? »
[358] *CG*, p. 9 ; trad. p. 10 : « Un père ne peut souffrir que pareilles choses arrivent à son fils ».
[359] CG trad. p. 15.
[360] Aimé Michel**, «** Prière pour Arthur Koestler », Chronique n° 372 parue dans *F.C.*, n° 1894, 1er avril 1983, URL : http://www.france-catholique.fr/PRIERE-POUR-ARTHUR-KOESTLER.html - nb10 (dernière consultation le 18 novembre 2016).

m'a semblé que l'on comprendrait mieux les mobiles de Jésus si l'on interprétait son martyre volontaire comme une protestation contre l'indifférence du Tout-Puissant à l'égard de la tragique folie de ses créatures[361]».

Dieu distrait, le monde court à la dépravation. Les personnages bibliques de David et Absalom et d'Abel et Caïn, du fils dressé contre son père et du frère dressé contre son frère suggèrent la corruption de l'humanité. Le Christ de Koestler blâme son Créateur : « *When did you fall asleep, or start to look away ? When David went after Absalom ? Or earlier on, when Cain slew Abel ? You have made a rotten hash of Adam's seed, almighty you* »[362]. L'ironie de cette citation bâtie sur l'opposition entre « pourriture » et la toute-puissance divine révèle le scepticisme du Christ quant à l'existence de Dieu, ou, du moins, témoigne de sa volonté de « *pull [his] sleeve in [Christ's] pain* »[363]. Tel est le dessein du Christ koestlérien.

Le Christ aurait pu abjurer et sauver sa vie, mais il choisit de mourir pour réveiller le dieu endormi. A travers le Christ, Koestler fait le réquisitoire du maître implacable :

> *For I thought that you were asleep, or absent-minded or otherwise engaged, and therefore unware of the abominations and desolation of the world you made. How else could I explain to myself that you have allowed these goings on, that you allowed in your lovingness, allowed in your omniscience, that you let pass in your impotence, that men should become worse than beasts, worse than all that crawls and creeps, that the breath you blew into Adam's nostrils should become a stink of dragons, and his seed a pollution of the earth ? So I had to decide on this course to wake you up. My prayers had been of no avail. I could cure the sick and cast out a few devils, but that universal sickness of mind that has bellafen your creation, that was your responsibility*[364].

---

[361] *QB*, p. 503 ; *BB*, p. 531 : « … *the motives of Jesus seemed to be more intelligible if one interpreted his voluntary martyrdom as an act of protest against the indifference of the Almighty towards the tragic madness of his creation*. »

[362] *CG*, p. 9-10 ; trad. p. 10 : « Quand t'es-tu endormi, ou détourné ? Lorsque David s'est lancé à la poursuite d'Absalom ? Ou bien plus tôt, à l'instant du meurtre d'Abel par Caïn ? De la semence d'Adam, quelle pourriture tu as faite, Tout-Puissant. »

[363] *CG*, p. 10 : « *I shall pull your sleeve in my pain until you wake up* » ; trad. p. 11 : « je vais dans mon supplice te tirer par la manche »

[364] *CG*, p. 12-13 ; trad. p. 14-15 : « Car je t'ai cru endormi, ou distrait, ou occupé à autre chose et j'ai pensé qu'en conséquence tu ne t'apercevais pas des abominations ni de la désolation du monde que tu as créé. Comment comprendre autrement que tu les aies permises, que dans ton amour et ton omniscience tu aies permis, que dans ta toute-puissance tu aies toléré que les hommes deviennent pires que les bêtes, pires que tout ce qui rampe et grouille, que le souffle dont tu animas les narines d'Adam devienne puanteur de dragon et sa semence la vermine de la terre ? Alors j'avais formé ce dessein afin de te réveiller. Mes prières avaient été vaines. Je pouvais guérir les malades et chasser

Dans ce passage, des réseaux lexicaux s'opposent. Celui des attributs divins « *lovingness, omniscience, impotence* » est confronté, d'une part, à celui de l'absence et de la négligence « *asleep, absent-minded, otherwise engaged, unware* », et, d'autre part, à celui de la dégradation « *abominations, desolation beasts, worse than all that crawls and creeps, a stink of dragons, a pollution of the earth, universal sickness of mind* ». Dans un autre passage, il y a encore opposition entre l'omnipotence divine et son incapacité (volontaire) à alléger les souffrances de son fils : « *Almighty you, who made the sun stand still, can you not shift that timber on my schoulder by an inch to get its splintered edge away from my collar-bone to the muscle* »[365]. C'est pour sauver l'humanité de la déchéance, que le Christ, dans les textes d'Arthur Koestler, entreprend de mourir « *in this ugly and painful way* »[366]. Il voudrait ramener Dieu à la raison. Mais ce dernier demeure indifférent et la scène s'achève sur « *the sun has turned black and darkness fills the air* »[367]. La fin est hautement pathétique. Confus et désespéré, le Christ blasphème : « *Thou dumb spirit, vapour of the desert, ignoble absence, thou are not, hast never been* »[368]. Or, il sait que Dieu existe : « *I know that you exist* ». Il en a eu la certitude « *that night on the mountain* »[369] quand il s'est adressé à lui. Koestler, adepte de la provocation, exhorte le fils de Dieu à l'hérésie pour dénoncer un dieu à l'origine du mal que le déchirement des hommes et la désolation du monde laisse de marbre. Le Christ devient alors l'allégorie du mal fait à l'homme et de la souffrance humaine. Cette image nous dit également que si Dieu n'est pas indulgent envers ses créatures, comment l'homme pourrait-il l'être envers ses semblables ? Cela explique, en partie, le pessimisme de Koestler quant à l'avenir de l'humanité. L'écrivain arrête l'itinéraire christique à la croix, n'évoquant pas la résurrection. La fin du récit et ce qu'elle symbolise en dépeignant finalement un homme seul et en souffrance face à Dieu, figure du Maître implacable, fait écho à une note des *Carnets* de Camus :

---

quelques démons, mais cette universelle maladie de l'âme qui s'est emparée de ta création, elle était de ton ressort. »

[365] *CG,* p. 9 ; trad. p. 9 : « Toi le tout-puissant, qui fit s'arrêter le soleil, ne peux-tu déplacer légèrement cette poutre dont le rebord acéré me meurtrit l'os. »

[366] *CG*, p.13 ; trad. p. 15 : « de cette mort douloureuse et abjecte ».

[367] *CG*, p. 15 ; trad. p. 17 : « Le soleil est tout noir, les ténèbres emplissent l'air. »

[368] *CG*, p. 15 ; trad. p. 17 : « O toi obscur esprit, vapeur du désert, ignoble absence, ô tu n'existes pas, tu n'as jamais existé. »

[369] *CG*, p. 10 ; trad. p. 11 ; « cette grande nuit sur la montagne ».

« Arrachons les dernières pages de l'Evangile et voici qu'une religion humaine, un culte de la solitude et de la grandeur nous est proposé »[370] et à un passage de *L'Homme révolté* :

> Les blasphémateurs, paradoxalement, font revivre le dieu jaloux que le christianisme voulait chasser de la scène de l'histoire. L'une de leurs audaces profondes a été justement d'annexer le Christ lui-même à leur camp, en arrêtant son histoire au sommet de la croix et au cri amer qui précéda son agonie. Ainsi se trouvait maintenue la figure implacable d'un dieu de haine, mieux accordé à la création telle que les révoltés la concevaient[371].

3.2.2.2 Le Christ de Camus

Albert Camus a beaucoup de respect et d'admiration pour le Christ en tant que personne, ne croyant pas en sa résurrection[372]. Pour lui aussi, l'histoire du Christ prend fin sur la croix. C'est la nature humaine du Christ qui l'intéresse : « Et ce dieu, s'il vous touche, c'est par son visage d'homme[373] ». Dans ses *Carnets*, il écrit :

> Et si [le christianisme] 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. […] là est sa vérité et le mensonge de tout le reste[374].

Roger Quilliot écrit que « coupé de son ascendance divine, le Christ devient pour Camus […] la plus haute incarnation de la solitude et de la grandeur humaine dans le désert des cieux »[375]. Camus admire l'humanité du Crucifié. Le Christ sort de la divinité et incarne l'image de l'homme qui souffre.

Il est, pour Camus, une « terrifiante image de torture que le christianisme a érigée en symbole »[376]. L'image du Christ sacrifié est intolérable. Son consentement à la mort et le fait qu'il s'en remette au vouloir du Père, la nuit du Golgotha, ne change rien au problème : le meurtre de son fils a laissé Dieu de glace. Le Christ symbolise également la figure de l'innocent : « … Jésus frustré n'est qu'un

---

[370] « Cahier III » *in : OC II*, p. 909.
[371] *L'Homme révolté in : OC III*, p. 89.
[372] « Je n'ai que respect et vénération devant la personne du Christ et devant son histoire : je ne crois pas à sa résurrection »
[373] « Cahier III » *in : OC* II, p. 909.
[374] *Ibid.*
[375] Roger Quilliot, *La Mer et les Prisons. Essai sur Albert Camus, op. cit*., p. 103-104.
[376] *Métaphysique chrétienne et néoplatonisme in : OC I*, p. 1007.

innocent de plus, que les représentants du Dieu d'Abraham ont supplicié spectaculairement[377]».

> 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 plus 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 dans ces ténèbres la divinité, abandonnant ostensiblement ses privilèges traditionnels, a vécu jusqu'au bout, désespoir inclus, l'angoisse de la mort[378].

Camus atteste que « Jésus enseigne la non-résistance[379]». Or, le révolté métaphysique, loin de se résigner, est en perpétuelle insurrection. Ne pas se révolter reviendrait à ne rien vouloir : « Se taire, c'est laisser croire qu'on ne juge et ne désire rien »[380]. De ce fait, Jésus ne peut être considéré comme un révolté. Il est le symbole de la victime résignée.

Dans *Le Mythe de Sisyphe*, Camus fait du Christ la figure de l'homme absurde. Il y évoque la vision de Kirilov imaginant un Christ supplicié inutilement, « mort pour un mensonge »[381] :

> Kirilov, en effet imagine un moment que Jésus mourant ne s'est pas retrouvé en paradis. Il a connu alors que sa torture avait été inutile. […] En ce sens seulement, Jésus incarne bien tout le drame humain. Il est l'homme-parfait, étant celui qui a réalisé la condition la plus absurde. Il n'est pas le Dieu-homme, mais l'homme-dieu. […] La divinité dont il s'agit est donc toute terrestre[382].

Dans *L'Homme révolté*, il consacre plusieurs pages à l'analyse de cette image de « l'innocence crucifiée »[383]. Dans *L'Etranger*, il fait de Meursault une figure christique. Il écrit, dans la préface de son roman, qu'il est « le seul Christ que nous méritions »[384]. Il lui attribue une qualité essentielle du Crucifié : l'honnêteté.

---

[377] *L'Homme révolté in : OC III*, p. 90.
[378] *Ibid.*, p. 88.
[379] *Ibid*. p. 126.
[380] *Ibid.*, p. 72.
[381] Carole Auroy, « Jésus-Christ » *in : Dictionnaire Albert Camus, op. cit*., p. 441.
[382] *Le Mythe de Sisyphe in : OC I*, p. 292-293.
[383] *L'Homme révolté in : OC III*, p. 322.
[384] « Préface à l'édition américaine de L'Etranger » *in : OC I*, p. 216.

C'est d'ailleurs son honnêteté qui lui vaut d'être condamné à mort, lui qui n'avait pas pleuré à la mort de sa mère et qui avait tiré sur l'Arabe à cause du soleil. Etranger aux conventions sociales, étranger au monde, Meursault est victime de l'incompréhension et de la bêtise humaines. En ce sens, Marcel Mélançon déclare que Meursault est « le Christ moderne tué par la société conventionnelle et mensongère »[385]. Son anti-héroïsme fait, paradoxalement, de lui un héros et sa mort achève de faire de lui le symbole de la condition absurde de l'homme. Comme le Christ, il aura servi de bouc-émissaire. Nous rejoignons Raphaël Enthoven lorsqu'il dit que Meursault, « a contribué à rendre au message christique ce qui en aurait fait la vertu, à le débarrasser, au fond, de l'appareil religieux au profit d'une position éthique fondamentale qui serait celle de comprendre avant de juger »[386].

Quant à son œuvre inachevée, *Le Premier Homme*, les initiales de Jacques Cormery, personnage central et *alter ego* de Camus, JC parlent d'elles-mêmes. De plus, il y assimile sa mère au Christ[387]. La mère acquiert ainsi une identité sacrée : « Maman comme un Muichkine ignorant. Elle ne connait pas la vie du Christ, sinon sur la croix. Et qui pourtant en est plus près ? »[388]. Camus fait référence au prince Mychkine dans *L'Idiot* de Dostoïevski. Il souligne ainsi la bonté, la simplicité et la naïveté de sa mère. Le prince est, dans l'œuvre de l'écrivain russe, une figure christique. Sa candeur et sa générosité contrastent avec la société corrompue dans laquelle il évolue. A travers cette référence, Camus loue l'innocence de sa mère. En l'associant au Christ, il dit les sacrifices qu'elle a dû faire, les souffrances qu'elle a endurées en silence. Linda Rasoamanana met parfaitement en évidence la relation existant entre la mère et le Christ : « Dans l'humilité et la souffrance silencieuse, la mère païenne et le sacrifié christique se confondent étonnamment car tous deux s'imposent comme les figures sacrées de l'amour absolu »[389].

[385] Marcel J. Mélançon, *Albert Camus. Analyse de sa pensée, op. cit*., p. 123.
[386] https://www.youtube.com/watch?v=Hwp54yGrMeo (Dernière consultation le 19 avril 2017).
[387] « Sa mère *est* le Christ », « Appendices du Premier Homme » *in : OC IV*, p. 925.
[388] « Appendices du *Premier Homme* » *in : OC IV*, p. 931.
[389] Linda Rasoamanana, « Refus de Dieu et sens du sacré chez Camus (Notes sur le "Christ-Pan") » *in : Camus et le sacré*, Lionel Dubois (Dir.), Editions des Amitiés Camusiennes, 2009, p. 68-69.

Le Premier Homme doit être lu comme la traduction du mythe de l'origine. Nous rejoignons Joseph Jurt[390] dans le lien qu'il établit entre le mythe d'Adam et *Le Premier Homme*, dont le titre évoque déjà la figure d'Adam. L'œuvre s'ouvre sur la naissance de l'enfant, « le commencement absolu, l'origine tout court », selon Joseph Jurt. Les parents sont désignés par « l'homme » et « la femme ». Le travail de l'accouchement commence dans la carriole pour s'achever dans la nouvelle maison par une nuit de pluie diluvienne. Brigitte-Buffard Morel, dans son article, *La Mémoire du cœur. Approche stylistique du « Premier Homme » d'Albert Camus*, affirme que « cette naissance véhicule des thèmes bibliques entre création du monde, déluge et nativité »[391]. Ce Jacques Cormery serait « un second Adam dans l'ordre chronologique, mais lui aussi premier au sens mystique du terme, et, si l'on peut dire, plus vraiment premier que le premier homme »[392]. Premier homme à qui incombe la lourde tâche de tracer son propre chemin :

> sur la terre de l'oubli où chacun était le premier homme, où lui-même avait dû s'élever seul, sans père, n'ayant jamais connu ces moments où le père appelle le fils dont il a attendu qu'il ait l'âge d'écouter, pour lui dire le secret de la famille [...]. Il lui avait fallu apprendre seul, grandir seul, en force, en puissance, trouver seul sa morale et sa vérité[393].

La récupération de la figure du Christ par Camus renvoie à cette volonté qu'il a toujours montrée de construire un monde dans lequel il n'y a de secours pour l'homme que dans l'homme. Le christ est cette figure du secours mais dénuée de divinité parce que définitivement, la divinité est associée au mal.

3.2.2.3 Le symbole de la croix

A la figure récurrente du Christ dans les œuvres de Koestler et de Camus s'associe le symbole de la croix qui renvoie à la foi, à celle du Crucifié, à la passion

[390] Joseph Jurt, *Le Mythe d'Adam. Le Premier Homme de Camus,* https://www.freidok.uni-freiburg.de/dnb/download/491 (Dernière consultation le 06/05/2016).
[391] Brigitte Buffart-Morel, *La mémoire du cœur: approche stylistique du Premier Homme d'Albert Camus*, Roman 20-50, n° 27, juin 1999, Presses Universitaires du Septentrion, p. 58.
[392] Joseph Jurt, *Le Mythe d'Adam. Le Premier Homme de Camus,* https://www.freidok.uni-freiburg.de/dnb/download/491 (Dernière consultation le 06/05/2016).
[393] *Le Premier Homme in* : *OC IV*, p. 860/861.

du Christ, au Christ lui-même en tant que figure archétypale de la souffrance humaine.

> La tradition chrétienne a prodigieusement enrichi le symbolisme de la croix, en condensant dans cette image l'histoire du salut et la passion du Sauveur. La croix symbolise le Crucifié, le Christ, le Sauveur, le Verbe, la seconde personne de la Trinité. Elle est plus qu'une figure de Jésus-Christ, elle s'identifie à son histoire humaine, voire à sa personne[394].

Dans *La Peste*, le père Paneloux, gravement malade, ne se séparera plus de son crucifix. Paneloux s'en remet ainsi à la volonté divine. Symbole spirituel, la croix semble avoir, ici,

> une fonction de synthèse et de mesure. En elle se joignent le ciel et la terre…En elle s'entremêlent le temps et l'espace. Elle est le cordon ombilical jamais tranché du cosmos relié au centre originel. De tous les symboles, elle est le plus universel, le plus totalisant. Elle est le symbole de l'intermédiaire, du médiateur, de celui qui est par nature rassemblement permanent de l'univers, et communication terre-ciel, de haut en bas, et de bas en haut[395].

La croix vient du mot latin *crux* qui signifie « poteau », « gibet », voire « potence ». Sémantiquement et historiquement, elle s'apparente à un châtiment. La scène de l'agonie du petit Othon dans *La Peste* est une scène symbolique qui dénonce le châtiment de la croix infligé par un dieu cruel et meurtrier. D'ailleurs, la position finale du corps de l'enfant est révélatrice de la prise de position de l'auteur : « l'enfant prit dans le lit dévasté une pose de crucifié grotesque »[396]. Sa posture renvoie à la crucifixion du Christ, le fils abandonné de Dieu. La croix semble être ainsi l'emblème du châtiment des esclaves sous le joug du Maître implacable. Une image analogue de crucifixion revient dans *Arrival and Departure*.

> *They laid him once more on the table […] they strippedhim of his clothes and tied himfast with leather-straps —arms and legs stretched out diagonally and tied at the four corners. Then they stood silently around him, six fully dressed men, with dirty-white stiff collars and bowler hats. […] His heart [Peter] jerked and fluttered, died and revived in the horror of his impotence. Still the*

[394] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, *op. cit*., p. 319.
[395] *Ibid*.
[396] *La Peste in* : *OC II*, p. 182.

> *men did not act ; they just stood around and looked down at his crucified body in meditative gloom*[397].

La croix est ici le symbole de la torture exercée sur l'homme. La nudité de Peter, la honte qui en résulte et les expressions « *jerked* » « *fluttered* », « *died* », « *the horror* », « *his impotence* » traduisent le calvaire enduré. Dans *The Age of Longing*, la croix est également évoquée pour mettre en relief la crucifixion et la souffrance du Christ. « *She [Hydie] looked again at the sagging figure on the cross, the gangrened hands, the clawing fingers, the crack in the drooping skull* »[398].

Par ailleurs, la croix en tant que symbole spirituel fait défaut à Peter[399]. Il s'agit, en effet, d'un croisé sans croix, d'un fervent sans foi.

Dans « *The Misunderstanding* », le poids de la croix pèse sur les épaules du Christ. Elle est décrite comme un « fardeau » dont « le rebord acéré […] meurtrit l'os »[400] de Jésus. Symbole de torture : une écharde lui « mord » l'épaule et le Christ souffre d'une douleur atroce. Dans ce récit et selon Roland Quilliot, le Christ « comprend l'atroce vérité : sa mort, née d'une protestation radicale contre le mal, va servir désormais, par une féroce ironie du destin, de prétexte à la naissance de nouveaux fanatismes et de nouvelles oppressions »[401]. Le Christ est sacrifié pour le rachat des hommes mais le mal est indéracinable. Les hommes l'héritent de Dieu et l'infligent eux-mêmes à leurs semblables.

3.2.2.4 La Légende du Grand Inquisiteur

Pour Camus, le drame est que le mal métaphysique soit relayé par le mal moral, ce mal que l'homme porte en lui et qu'il diffuse autour de lui. L'homme fait le mal au lieu de le combattre et se ligue donc avec la divinité mauvaise contre

---

[397] *AD*, p. 111 ; trad. p. 140 : « On l'étendit de nouveau sur la table […] On le déshabilla et on l'attacha avec des courroies, bras et jambes étendus en diagonale et liés aux quatre coins de la table. Puis ils l'entourèrent en silence, six hommes tout habillés avec des cols durs d'un blanc sale et des chapeaux melons. […] Son cœur sursautait et tremblait, mourait et revivait dans l'horreur de son impuissance. Les hommes ne faisaient toujours rien, ils restaient debout autour de lui et regardaient son corps crucifié avec une tristesse méditative. »

[398] *AL*, p. 63 ; trad. p. 71 : « Elle regarda de nouveau le corps affaissé sur la croix, les mains gangrénées, les doigts crispés, la plaie du crâne penché. »

[399] Peter rêve qu'il tient entre ses doigts une croix invisible.

[400] *CG*, trad. p. 9.

[401] Roland Quilliot, *Arthur Koestler. De la désillusion tragique au rêve d'une nouvelle synthèse, op. cit.*, p. 187.

l'homme. Le Christ est mort mais l'homme n'est pas sauvé. Camus loue aussi chez le Christ le fait qu'il croie en l'homme. Le Grand Inquisiteur, dont on retrouve une récriture dans l'œuvre de Koestler, incarne exactement le contraire : que feraient les hommes de toute cette confiance que le christ met en eux ? Le Grand Inquisiteur est également l'allégorie des pouvoirs totalitaires et, plus précisément, pour Camus, celle du communisme. Dostoïevski explique aux étudiants de l'université de Saint-Pétersbourg le sens de la « Légende du grand Inquisiteur » :

> *What that poem is saying is that if the Christian faith is combined and corrupted with the objectives of this world, then the meaning of Christianity will perish. Human reason will abandon itself to unbelief, and in place of the great ideal of Christ a new Tower of Babel will be built. Where Christianity had an exalted view of mankind, under the new order of things mankind will be viewed as a mere herd, and behind the appearance of social love there will arise an open contempt for humanity*[402].

Dans son article, « *The Defective Christ of Arthut Koestler* »[403], Robert H. Fossum établit un parallèle intéressant entre *Le Zéro et l'Infini* et le chapitre du « Grand Inquisiteur » des Frères Karamazov de Dostoïevski[404], archétype littéraire devenu un symbole de l'antitotalitarisme. Roubachof est, selon lui, « *portrayed as a sincere but misguided Christ, a founder of a new religion, and a would-be savor who is crucified by his own people* »[405]. En effet et cela est évident dans le roman, Koestler fait de Roubachof une *figura christi*. Les indices textuels abondent en ce sens. Les « ravisseurs » de Roubachof « portaient des uniformes flambant neufs, dernier chic des prétoriens de la dictature allemande ; leurs képis et leurs manches étaient décorés de leur insigne, la croix aux agressives barbelures »[406]. De plus,

[402] Cité par Geir Kjetsaa, *Fyodor Dostoyevsky : A Writer's life*, traduit par Siri Hustvedt et David Mcduff, New-York, Fawcett Columbine, 1989, p. 339 ; « Ce que ce poème dit, c'est que si la foi chrétienne est combinée et corrompue avec les objectifs de ce monde, alors le sens du christianisme périra. La raison humaine s'abandonnera à l'incrédulité, et à la place du grand idéal du Christ, une nouvelle tour de Babel sera construite. Là où le christianisme avait une vue exaltée de l'humanité, sous le nouvel ordre des choses, l'humanité sera considérée comme un simple troupeau, et derrière l'apparition de l'amour social, il y aura un mépris ouvert pour l'humanité. »

[403] Robert H. Fossum, « *The Defective Christ of Arthur Koestler* », *The Christian Scholar,* Vol. 41, No. 4 (December 1958). URL : http://www.jstor.org/stable/41177096 (Dernière consultation le 2 mai 2017).

[404] Le Grand Inquisiteur est un personnage de la pièce de Friedrich Von Schiller, *Don Carlos*. Dostoïevski admirait grandement Don Schiller et s'en est inspiré.

[405] « représenté comme un Christ sincère mais malavisé, fondateur d'une nouvelle religion, et un sauveur qui est crucifié par son propre peuple. »

[406] Arthur, Koestler, *Le Zéro et l'Infini, op. cit*., p. 15.

lorsqu'il était chef de la délégation commerciale, son personnel était composé de douze collaborateurs dont le nombre suggère celui des apôtres. Robert H. Fossum souligne admirablement la ressemblance entre le révolutionnaire et le Crucifié : « *Rubashov wears a blanket about his shoulders, suggesting the hooded figure of Christ, and he is described as looking like a monk at prayer* »[407]. Roubachof est « l'agneau qui avait pris sur lui tous les péchés »[408] et qui se sacrifie pour l'humanité ou, pour reprendre Camus[409] « le Christ humain qui rachète le péché collectif de l'aliénation »[410]. Dans sa cellule et dans l'attente d'être exécuté, Roubachof pense à la souffrance du Christ et se rappelle « d'un vers qui comparait les pieds du Christ à un chevreuil blanc dans un buisson d'épines »[411]. A maintes reprises, au fil de l'œuvre, il est confronté, dans un musée, aux mains jointes de la *Pietà*. La Pietà est un thème artistique de l'iconographie chrétienne qui illustre la Vierge Marie en *Mater dolorosa*. Un autre tableau attire son attention celui du *Jugement dernier*, « des chérubins grassouillets volaient en plein orage et soufflaient dans leurs trompettes »[412]. Le terme *pietà* est issu de l'italien et signifie, en français, la pitié.

Le terme scande le roman qui d'ailleurs semble être placé sous son égide par le biais de l'épigraphe de Dostoïevski : « Voyons, voyons, mon ami, on ne peut pas vivre absolument sans pitié ». Ivanof, lui, n'éprouve aucune pitié, à l'image de l'Inquisiteur qui rejetait la pitié :

> …je n'ai pas la moindre trace de pitié […] ce vice qu'est la pitié, jusqu'ici je suis parvenu à l'éviter. La plus petite dose, et tu es fichu. Pleurer sur le genre humain et se lamenter − tu sais combien notre race y est pathologiquement encline. Nos plus grands poètes se sont anéantis avec ce poison-là. Jusqu'à quarante, cinquante ans, c'étaient des révolutionnaires − puis ils se sont laissé dévorer par la pitié et le monde a vu en eux des saints[413].

[407] « Roubachof porte une couverture sur ses épaules, suggérant la figure encapuchonnée du Christ, et il est décrit comme ressemblant à un moine à la prière. »
[408] Arthur Koestler, *Le Zéro et l'Infini, op. cit*., p. 209.
[409] A propos du prolétariat.
[410] *L'Homme révolté in : OC III*, p. 237.
[411] Arthur Koestler, *Le Zéro et l'Infini, op. cit*., p. 23.
[412] *Ibid*., p. 41.
[413] *Ibid.* p. 144.

La conscience, le remords, la compassion, et l'empathie forment, pour lui, un « bordel métaphysique »[414] et constituent un risque périlleux à l'avènement d'un monde meilleur, ultime revendication du communisme. « Votre tâche, citoyen Roubachof, consiste à éviter d'éveiller la sympathie et la pitié. La sympathie et la pitié pour l'opposition sont un danger pour le pays »[415]. Ivanof est victime de sa propre logique et est exécuté sans pitié par le Parti. « Roubachof n'avait pas [ou plus] de temps pour la pitié »[416]. Lui qui en avait éprouvé pour le prisonnier n° 402 qui n'était pas autorisé à quitter se cellule pour les promenades. Pour reprendre l'expression d'Orlane Glises de la Rivière : « Dieu est définitivement absent dans le récit de Koestler, puisque la pitié n'y a plus sa place »[417].

Robert H. Fossum assimile les trois audiences de Roubachof aux trois tentations du Christ : « Il est trois forces, les trois seules forces sur terre qui puissent conquérir et subjuguer pour leur bonheur la conscience de ces faibles rebelles, ces forces sont : le miracle, le mystère, l'autorité. Tu as refusé le premier comme le second et comme le troisième, et Tu as ainsi donné ainsi l'exemple »[418]. Les trois tentations sont les trois questions posées à Jésus par Satan dans le désert. Jésus refuse de transformer les pierres en pains (le miracle), de révéler ses pouvoirs divins (le mystère) et de régner sur la terre (l'autorité). Il aurait ainsi condamné l'humanité

[414] Arthur Koestler, *Le Zéro et l'Infini, op. cit*., p. 146.
[415] *Ibid.* p. 219.
[416] *Ibid.* p. 172.
[417] http://aleph.lettres-et-langues-alger2.org/index.php?id=225 (Dernière consultation le 11 mars 2017).
[418] Dostoïevski, *Les Frères Karamazov. op. cit.,* p. 292/293 .

à la souffrance en refusant la facilité. Et si les tentations du Christ étaient celles de l'humanité tout entière et prenaient une dimension universelle[419] ?

> Car dans ces trois questions est comme fondue en un toutet prédite toute l'histoire ultérieure de l'humanité et sont révélés les trois aspects où se confondront toutes les insolubles contradictions historiques de la nature humaine sur la terre entière. Cela ne pouvait encore si bien se voir alors, car l'avenir était inconnu, mais maintenant que quinze siècles se sont écoulés, nous voyons que tout, dans ces trois questions, était prévu et prédit et s'est vérifié au point qu'il n'est plus possible de rien y ajouter ou de rien en retrancher[420].

Dans le roman de Koestler, la confrontation entre Roubachof et Ivanof évoque le face à face entre Jésus et le cardinal Grand Inquisiteur. L'Inquisiteur se dessine sous les traits d'Ivanof. Il se place définitivement du côté de Satan, la nouvelle voix de la raison, qui doit désormais être vénérée. Le diable se substituant à Dieu, les idées du bien et du mal sont inversées. Cet effet miroir est suggéré à travers le titre du roman dont la traduction littérale est « l'obscurité à midi » (*Darkness at Noon*). Ivanof est le tentateur de Roubachof. Lui-même le reconnaît ou, du moins, le suggère : « J'espère avoir bien imité la voix du tentateur »[421].

> Dans le temps, la tentation était de nature charnelle. Maintenant, elle prend la forme de la raison pure. Les valeurs changent. Je voudrais écrire une tragédie de la Passion dans laquelle Dieu et le Diable se disputeraient l'âme de saint Roubachof. Après une existence pécheresse, il s'est tourné vers Dieu – le Dieu

[419] « La première tentation est celle du pain, elle correspond à l'épreuve de la faim et à l'évaluation de la force de l'esprit par rapport à la souffrance du corps. Céder à la tentation du pain, c'est montrer que l'on se soucie plus de son corps, de son existence matérielle et précaire que de son âme, et par conséquent de l'existence la plus haute […] La deuxième tentation peut être interprétée comme celle du pouvoir et de la richesse. Renoncer à cette tentation, c'est dénoncer la futilité et le caractère fugitif de la vie terrestre. Le pouvoir et les richesses ne sont rien en comparaison de la paix de l'âme et du royaume de Dieu. Le Bien n'est pas à chercher dans cette vie, mais dans celle plus fondamentale qui lui succède. La seule vraie richesse est celle du cœur, le seul vrai pouvoir est celui de Dieu. La dernière tentation n'est pas la plus évidente à comprendre. Il semble qu'elle fasse référence au besoin de reconnaissance. Ici la tentation est redoublée, l'homme est tenté de tenter Dieu. Il s'agit de mettre à l'épreuve la confiance que l'on accorde à Dieu. Céder à cette tentation, c'est exiger que Dieu nous remarque, c'est vouloir que Dieu intervienne pour nous. Il s'agit donc, d'une certaine manière, de dénoncer l'égocentrisme. En effet, nous sommes tous égaux auprès de Dieu. Il aurait été facile pour Jésus de séduire les hommes en usant de son prestige, de son statut privilégié. Mais ce qui fait la grandeur du fils de Dieu, c'est qu'il ne cherche pas à se distinguer du commun des mortels. », « Dostoïevski : *La légende du grand inquisiteur* dans *Les Frères Karamazov* », URL : https://philitt.fr/2012/09/25/dostoievski-la-legende-du-grand-inquisiteur-dans-les-freres-karamazov/ (Dernière consultation le 2 mai 2017).

[420] Dostoïevski, *Les Frères Karamazov. Les Carnets des Frères Karamazov, op. cit.,* p. 289.

[421] Arthur Koestler, *Le Zéro et l'Infini, op. cit.,* p. 146.

> au double menton du libéralisme industriel et des charitables soupes populaires de l'Armée du Salut. Satan, au contraire, est maigre et ascétique ; c'est un fanatique de la logique. Il lit Machiavel, Ignace de Loyola, Marx et Hegel ; son impitoyable froideur envers le genre humain découle d'une sorte de pitié mathématique. Il est condamné à faire toujours ce qui lui répugne le plus : à devenir un boucher pour abolir la boucherie, à sacrifier des agneaux afin que l'on se sacrifie plus jamais d'agneaux, à fouetter le peuple au knout afin de lui apprendre à ne plus se laisser fustiger, à se défaire de tout scrupule au nom de scrupules supérieurs, et à s'attirer la haine de l'humanité par amour pour elle − un amour abstrait et géométrique. *Apage Satanas* ![422]

Par ailleurs, Ivanof est, selon l'article[423] d'Orlane Glises de la Rivière, une récriture d'Ivan Karamazov. Orlane Glises souligne la ressemblance onomastique. De plus, Ivan et Ivanof sont tous deux rationnels. Ils s'appuient sur la logique et la raison pure :

> J'ai besoin que tu sois calme et logique. Je n'ai intérêt qu'à une chose, te voir tranquillement analyser ton cas et aboutir à des conclusions logiques. Car c'est seulement lorsque tu auras repensé toute cette affaire jusqu'à ses conclusions logiques, ce n'est qu'à ce moment-là que tu capituleras[424].

On remarque l'emploi insistant de l'adjectif « logique(s) ». Ivanof manipule les hommes qui, selon lui, préfèrent être asservis et heureux que libres et martyrisés :

> La plus forte tentation pour des hommes comme nous, c'est de renoncer à la violence, de se repentir, de se mettre en paix avec soi-même. La plupart des grands révolutionnaires ont succombé à cette tentation, de Spartacus à Danton et à Dostoïevsky ; ils représentent la forme classique de la trahison d'une Idée. Les tentations de Dieu ont toujours été plus dangereuses pour l'humanité que celles de Satan. Tant que le chaos dominera le monde, Dieu sera un anachronisme ; et tout compromis avec notre conscience sera une perfidie[425].

Le récit de la « Légende du Grand Inquisiteur » s'articule autour d'un dialogue entre Ivan Karamazov, athée, et Aliocha, son frère, moine novice. Ivan

---

[422] Arthur Koestler, *Le Zéro et l'Infini, op. cit*., p. 142.

[423] Orlane Glises de la Rivière, «Ombres du Grand Inquisiteur de Dostoïevski dans le Zéro et l'Infini de Koestler : entre Dieu et le diable», *Aleph. Médias, langues & sociétés* [En ligne], Aleph. Médias, langues & sociétés, 2-2014, Méthodes, mis à jour le : 25/05/2015, URL : http://aleph.lettres-et-langues-alger2.org/index.php?id=225.

[424] Arthur Koestler, *Le Zéro et l'Infini, op. cit*., p. 141.

[425] *Ibid.,* p. 145 ; Albert Camus cite un fragment de ce passage : « La plus forte tentation pour des hommes comme nous, c'est de renoncer à la violence, de se repentir, de se mettre en paix avec soi-même. Les tentations de Dieu ont toujours été plus dangereuses pour l'humanité que celles de Satan. », « Cahier V » *in : OC II* , p. 1043.

Karamazov imagine que Jésus revient sur terre, à Séville, à cause de l'inquisition espagnole. Il est arrêté et condamné à mort par le cardinal Grand Inquisiteur. L'Inquisiteur explique à Jésus pourquoi il n'est désormais plus le bienvenu. Il lui dit que la liberté est un fardeau trop lourd pour l'homme qui est une créature faible, incapable de choisir entre le bien et le mal et d'endosser la responsabilité due à ses choix. La récriture de la légende du Grand Inquisiteur permet donc à Koestler d'illustrer, une nouvelle fois, le dilemme philosophique entre le déterminisme et le libre arbitre.

> Tu veux aller dans le monde et Tu y vas les mains vides, avec je ne sais quelle promesse de liberté que, dans leur simplicité et leur anarchisme innés, ils ne peuvent même pas comprendre, qui leur fait peur et qu'ils redoutent, car rien n'a jamais été plus intolérable pour l'homme et pour la société humaine que la liberté[426].

Pour le grand Inquisiteur comme pour le Parti, la liberté individuelle de l'homme est un obstacle à l'avènement de la Terre promise et au bonheur collectif. En témoigne l'épigraphe de la deuxième audience dans *Le Zéro et l'Infini* :

> Lorsque son existence est menacée, l'Eglise est dispensée des commandements de la morale. L'unité comme but sanctifie tous les moyens, l'astuce, la traitrise, la violence, la simonie, l'emprisonnement et la mort. Car tout ordre existe pour les fins de la communauté, et l'individu doit être sacrifié au bien général[427].

A travers la citation de Dietrich Von Nieheim, Koestler illustre la « fiction grammaticale »[428].

Dans *L'Homme révolté*, Camus fait référence à la « Légende du Grand Inquisiteur » :

> Ce sont les Grands Inquisiteurs qui emprisonnent le Christ et viennent lui dire que sa méthode n'est pas la bonne, que le bonheur universel ne peut s'obtenir par la liberté immédiate de choisir entre le bien et le mal, mais par la domination et l'unification du monde. Il faut régner d'abord, et conquérir. Le royaume des cieux viendra, en effet, sur terre, mais les hommes y régneront, quelques-uns d'abord qui seront les Césars, ceux qui ont compris les premiers,

[426] Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, *op. cit*., p. 289-290.
[427] Arthur Koestler, *Le Zéro et l'Infini, op. cit*., p. 95.
[428] Voir la première partie.

> et tous les autres ensuite, avec le temps. L'unité de la création se fera, par tous les moyens, puisque tout est permis. Le Grand Inquisiteur est vieux et las, car sa science est amère. Il sait que les hommes sont plus paresseux que lâches et qu'ils préfèrent la paix et la mort à la liberté de discerner le bien et le mal. Il a pitié, une pitié froide, de ce prisonnier silencieux que l'histoire dément sans trêve. Il le presse de parler, de reconnaître ses torts et de légitimer, en un sens, l'entreprise des Inquisiteurs et des Césars. Mais le prisonnier se tait. L'entreprise se poursuivra donc sans lui ; on le tuera[429].

Dans la réflexion de Camus, l'Inquisiteur est à l'image de César : figure emblématique de la terreur. Infidèle aux valeurs morales, les « inquisiteurs » « bâti[ssent] le temple de César »[430] et entrent dans le temps des meurtriers. Le personnage césarien et le personnage inquisitorial appartiennent à la race de Caïn. Cette race justifie la violence et le crime et nie la vie sans aucun scrupule et « par tous les moyens » au profit d'un avenir illusoire. Le champ lexical de la maîtrise, « domination », « régner », « conquérir », « régneront », suggère la conquête de la totalité à laquelle Camus fait référence lorsqu'il évoque les idéologies du XX^{e} siècle, quand il faudrait revendiquer l'unité par la révolte. Lorsque l'auteur mentionne le Grand Inquisiteur vieux et las qui a une pitié froide pour le prisonnier silencieux, les lecteurs de Koestler ont cette impression étrange que Camus dépeint, peut-être sans en avoir conscience, Ivanof et Roubachof dans *Le Zéro et l'Infini* et la relation complexe qui les unit : « Ils se regardèrent pendant quelques instants, donnant libre cours à leur curiosité. Il y avait presque de la tendresse dans le sourire d'Ivanof »[431].

Par ailleurs, Camus pensait intituler sa pièce, *L'Etat de siège*, « L'Inquisition à Cadix ». Il écrit dans ses *Carnets* : « Titre pièce. L'Inquisition à Cadix 1. Épigraphe : "L'Inquisition et la Société sont les deux fléaux de la vérité." Pascal »[432].

A Stockholm, le 10 décembre 1957, après avoir reçu le prix Nobel, Albert Camus fait de la légende du Grand Inquisiteur le thème central de son discours pour mettre en garde les hommes contre la menace des « inquisiteurs » contemporains à son époque et contre ceux à venir. Le contexte historique est important. En effet, ce

[429] *L'Homme révolté in : OC III*, p. 112.
[430] *Ibid.,* p. 272.
[431] Arthur Koestler, *Le Zéro et l'Infini, op. cit*., p. 79.
[432] « Cahier VI » *in : OC II*, p. 1117.

discours vient après deux guerres mondiales extrêmement violentes et meurtrières. La thématique du Grand Inquisiteur aide Camus à développer son point de vue concernant l'engagement. Son allocution est marquée par une grande humilité. Camus y formule le regret que cette distinction n'ait pas plutôt été attribuée à un de ces écrivains « réduits au silence »[433]. L'auteur de l'absurde profite de cette occasion pour dire « la noblesse du métier d'écrire »[434] et illustrer sa conception quant à son art et quant au rôle de l'écrivain[435]. Embarqué dans l'histoire, l'écrivain ne doit en aucun cas mettre son art au service des « inquisiteurs ». La vérité et la liberté doivent être ses seules motivations. Il doit donc refuser le mensonge et la servitude et ne jamais cesser de lutter contre l'oppression.

> Chaque génération, sans doute, se croit vouée à refaire le monde. La mienne sait pourtant qu'elle ne le refera pas. Mais sa tâche est peut-être plus grande. Elle consiste à empêcher que le monde se défasse. Héritière d'une histoire corrompue où se mêlent les révolutions déchues, les techniques devenues folles, les dieux morts et les idéologies exténuées, où de médiocres pouvoirs peuvent aujourd'hui tout détruire mais ne savent plus convaincre, où l'intelligence s'est abaissée jusqu'à se faire la servante de la haine et de l'oppression, cette génération a dû, en elle-même et autour d'elle, restaurer, à partir de ses seules négations, un peu de ce qui fait la dignité de vivre et de mourir. Devant un monde menacé de désintégration, où nos grands inquisiteurs risquent d'établir pour toujours les royaumes de la mort, elle sait qu'elle devrait, dans une sorte de course folle contre la montre, restaurer entre les nations une paix qui ne soit pas celle de la servitude, réconcilier à nouveau travail et culture, et refaire avec tous les hommes une arche d'alliance. Il n'est pas sûr qu'elle puisse jamais accomplir cette tâche immense, mais il est sûr que, partout dans le monde, elle tient déjà son double pari de vérité et de liberté, et, à l'occasion, sait mourir sans haine pour lui[436].

Dans ce passage, Camus évoque sa crainte de voir le monde anéanti. L'expression « le monde se défasse » fait écho à celle des « royaumes de la mort » et au terme « désintégration ». Ces formules décrivent un monde au seuil de l'apocalypse. L'auteur dénonce les puissances destructrices des systèmes totalitaires la barbarie et la perversion de l'histoire. Une « histoire corrompue » mise en place par des « inquisiteurs » qui, après avoir tué Dieu « dieux morts », ont instauré l' « oppression », la « servitude » et la « haine ». Aux « médiocres

[433] « Discours du 10 décembre 1957 » *in : OC IV*, p. 239.
[434] *Ibid*., p. 242.
[435] Le rôle de l'artiste a été traité au deuxième volet.
[436] « Discours du 10 décembre 1957 » *in : OC IV*, p. 241/242.

pouvoirs » des inquisiteurs qui à cause de leurs mensonges « ne savent plus convaincre », Camus oppose la « dignité », la « vérité », le « travail et la culture » qui seuls peuvent mener les hommes vers la liberté. L' « arche d'alliance » à laquelle l'auteur fait référence est, selon la tradition biblique, le coffre qui contenait les dix commandements et qui fut confié à Moïse sur le mont Sinaï. Puisque l'on ne peut compter sur la bienveillance divine, Camus aspire à une arche d'alliance faite par les hommes et qui contiendrait les valeurs morales pour lesquelles l'auteur a toujours œuvré : la vérité, la justice, la paix et la liberté. Comme le remarque Jean-Louis Benoît dans *Dostoïevski, Camus et le Grand Inquisiteur : au-delà d'un mythe* :

> Comme le Grand Inquisiteur, tous les despotes du XXe siècle, ont fondé leur discours sur le renversement, la dénégation du réel, usé du mensonge idéologique systématique, justifiant les millions de morts par la promesse sinon du bonheur, du moins son illusion, remplaçant la religion par une idéologie de substitution bien pire encore[437] !

Comme le Grand Inquisiteur, le Parti considère les hommes comme un troupeau qui doit être fermement mené par les plus forts. Le Grand Inquisiteur affirme que l'homme doit renoncer à son libre arbitre et à son individualité au profit des masses. Reconnaissant se situer du côté du démon, l'Inquisiteur et ses semblables n'hésitent pas à emprunter les voies du mystère, du miracle et de l'autorité pour soi-disant le bonheur universel.

> Les Grands Inquisiteurs refusent fièrement le pain du ciel et la liberté et offrent le pain de la terre sans la liberté. « Descends de la croix et nous croirons en toi », criaient déjà leurs policiers sur le Golgotha. Mais il n'est pas descendu et, même, au moment le plus torturé de l'agonie, il s'est plaint à Dieu d'avoir été abandonné. Il n'y a donc plus de preuves, mais la foi et le mystère, que les révoltés repoussent, et que les Grands Inquisiteurs bafouent. Tout est permis et les siècles du crime se sont préparés à cette minute bouleversée. De Paul à Staline, les papes qui ont choisi César ont préparé la voie aux Césars qui ne choisissent qu'eux-mêmes. L'unité du monde qui ne s'est pas faite avec Dieu tentera désormais de se faire contre Dieu[438].

[437] Jean-Louis Benoît, *Dostoïevski, Camus et le Grand Inquisiteur : au-delà d'un mythe*, article publié dans la revue *CAUSE COMMUNE*, revue citoyenne d'actualité réfléchie, no 4 automne-hiver 2008, p. 177-186. Paris, Éditions du Cerf.
[438] *L'Homme révolté in : OC III*, p. 112.

Ivanof suit cette même logique. Le parallèle entre la doctrine chrétienne et le communisme est clairement établi. Gletkin qui fait partie de la nouvelle garde et qui, en somme, constitue un des produits du système dont Roubachof lui-même et Ivanof ont pris part à la mise en place, reproche à Roubachof d'« avoir mis l'idée de l'homme au-dessus de l'idée de l'humanité »[439] et fait de lui, comme dans la parabole du Grand Inquisiteur, un « *rejected Christ* »[440], au nom du bonheur universel, de l'utopie. Liberté et bonheur semblent donc s'exclure mutuellement. Roubachof prend considérablement conscience de sa culpabilité et de ses trahisons. En affirmant que Roubachof est autant un traître que trahi, un « Christ défectueux », Robert H. Fossum le rapproche de Judas : « *Just as Rubashov is both Christ and Judas, depending on the "measure" used* »[441]. Les fantômes de son passé viennent tour à tour hanter Roubachof : Richard, le petit bossu Loewy et Arlova[442] qu'une « déclaration de loyauté »[443] avait condamné. Roubachof est également coupable d'avoir manqué aux commandements du Parti ; « *Christ must be Judas if he is to be a savor* »[444]. Bien plus que les tortures qui lui sont infligées, c'est son propre raisonnement qui le mène aux aveux : « Roubachof capitulera, dit Ivanof, ce ne sera pas par lâcheté, mais par logique. Rien ne sert d'essayer la manière forte avec lui »[445] . Symboliquement, au sein du Parti, Dieu est renié au profit de Satan. Le Parti se substitue à l'Eglise et le n°1 à un prêtre dont le portrait remplace le crucifix au-dessus du lit de ses fidèles. Même s'il n'est plus Judas, Roubachof l'a été en

[439] Arthur, Koestler, *Le Zéro et l'Infini, op. cit*., p. 176.
[440] « Christ rejeté ».
[441] « De même que Roubachof est à la fois Christ et Judas, selon la "mesure" utilisée. »
[442] Dans *The Age of Longing*, le témoignage de Fédia condamne Nadeshda à mort. Koestler s'inspire de son expérience personnelle. Quand il était agent communiste, il tomba amoureux d'une femme, Nadeshda qu'il dénonça et dont il n'entendit plus jamais parler. Il relate cet épisode dans Hiéroglyphes au chapitre IX. Les multiples références à Nadeshda dans ses œuvres (*Hiéroglyphes, Le Zéro et l'Infini, The Age of Longing*) montrent à quel point Koestler regrettent cette dénonciation : « Pendant les sept ans que je passai au parti communiste, la seule personne que je dénonçai ou trahis fut Nadeshda, l'être qui me fut le plus cher durant ces sept années. Je n'exagère pas en disant que je serais mort pour elle sans hésiter et avec un éclair de joie. Je n'aimais pas le Parti auprès duquel je la trahis ; il m'inspirait des scrupules, des doutes, des moments d'exaspération. Mais je lui appartenais comme mes mains et mes entrailles m'appartenaient. Ce n'était pas une relation, c'était une identité. », Arthur Koestler, *Hiéroglyphes in : Arthur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, Phil Casoar (Dir.), *op. cit.,* p. 391.
[443] Arthur Koestler, *Le Zéro et l'Infini, op. cit*., p. 86-87.
[444] Robert H. Fossum, « *The Defective Christ of Arthur Koestler* », *The Christian Scholar,* Vol. 41, No. 4 (December 1958), p. 557. URL : http://www.jstor.org/stable/41177096. « Le Christ doit être Judas s'il veut être un sauveur » (Dernière consultation le 2 mai 2017).
[445] Arthur Koestler, *Le Zéro et l'Infini, op. cit*., p. 100.

croyant à la nécessité du mensonge et du totalitarisme, en pensant que « tout est permis »[446], Dans son journal intime, il écrit :

> On nous a comparés à l'Inquisition parce que, tels les Inquisiteurs, nous n'avons jamais cessé d'avoir conscience de tout le poids de notre responsabilité envers un avenir qui dépasse l'individuel. Nous ressemblions aux grands Inquisiteurs parce que nous persécutions les germes du mal, non seulement dans les actes des hommes mais aussi dans leurs pensées[447].

Nous rejoignons Robert H. Fossum quand il affirme que Roubachof est tour à tour Judas, le diable d'Ivanof, l'Inquisiteur et le Christ[448]. Il a été l'inquisiteur, notamment de Bogrof. Emmené à la mort, ce dernier vocifère à deux reprises le nom de Roubachof. « Ce dernier appel [qui] était marqué d'une brûlure indélébile dans sa mémoire acoustique[449] » suggère le baiser que donne Jésus au Grand Inquisiteur, mais c'est l'appel de la mort opposé au baiser de l'amour. « Ce dernier appel » peut, par ailleurs, suggérer le baiser de Judas et évoquer la culpabilité de Roubachof.

L'utopie de la terre promise prend fin avec Roubachof, comme Moïse qui « n'avait pas été autorisé à pénétrer dans la Terre promise »[450]. Néanmoins, pour le prophète, il avait été facile de mourir car « il lui avait été donné de la voir étendue à ses pieds, du haut de la montagne »[451]. Roubachof, lui, n'eut jamais « devant les yeux, la certitude visible de l'existence de son but »[452] et « partout où il portait son regard il ne voyait que le désert et les ténèbres de la nuit »[453]. Le dernier mot du roman est « l'éternité ». Il fait écho aux dernières phrases de *Spartacus* qui annonçaient la prophétie messianique et laissaient entrevoir la possibilité d'un monde meilleur. Ces indices clausulaires contrastent avec le scepticisme et le pessimisme de Koestler.

---

[446] A l'image d'Ivan Karamazov.
[447] Arthur Koestler, *Le Zéro et l'Infini, op. cit*., p. 99.
[448] « *Rubashov is not only the unwanted Christ, he is Judas, he is Ivanov's devil who sacrified mankind in order to save it, and he is the Inquisitor* » ; « Roubachof n'est pas seulement le Christ indésirable, il est Judas, il est le diable d'Ivanof qui a sacrifié l'humanité pour la sauver, et il est l'Inquisiteur »
[449] Arthur Koestler, *Le Zéro et l'Infini, op. cit*., p. 136.
[450] *Ibid.* p. 244.
[451] *Ibid.*
[452] *Ibid.*
[453] *Ibid.*

L'attrait de Camus et de Koestler pour le Christ témoigne de leur parti pris humain, de leur intérêt pour l'homme et ses souffrances. Dans ses *Carnets*, Camus évoque le « Christ-Pan »[454]. Dans la mythologie grecque, Pan est une divinité de la nature, à moitié humaine et à moitié animale. Cette figure suggère la réconciliation de l'homme avec la nature sauvage de laquelle le christianisme l'a éloigné et symbolise la communion de l'homme avec le monde, les « noces », en langage camusien. L'auteur de l'absurde aurait voulu −si un accident ne l'avait pas arraché à la vie− revenir, dans un troisième volet consacré au thème de l'amour, à ses premières amours : le monde, la terre, l'union cosmique. Koestler, lui, a pu consacrer la fin de son œuvre à ses amours de jeunesse qui certes diffèrent de celles de Camus et qui sont les sciences. Les parties suivantes traiteront essentiellement, dans un premier temps, des noces camusiennes de l'homme et du monde, et, dans une dernière partie, de l'intérêt de l'auteur hongrois pour l'activité scientifique et créatrice.

[454] « Cahier VII » *in : OC IV*, p. 1190.

3.3. L'ultime quête

3.3.1. « L'instant parfait »[455]

« Le monde est beau, et hors de lui point de salut. »[456]

Dans la pensée de Camus, « l'instant parfait » est le bonheur physique qui se vit en corrélation avec le bonheur humaniste (la solidarité entre les hommes). Pierre Nguyen-Van-Huy évoque différentes définitions camusiennes du bonheur : le bonheur physique, le bonheur humaniste et le bonheur métaphysique[457]. Or il n'y a pas de transcendance pour Camus. Le bonheur est celui du corps en osmose avec la nature et celui des hommes unis et solidaires. Il y a donc le bonheur physique, le bonheur humaniste et une constante : celle de l'union. Nous nous intéresserons aux deux premières conceptions du bonheur : l' « Être dans le monde »[458] et l' « Être dans l'homme »[459] pour aboutir à ce qui aurait dû être la consécration de l'œuvre de Camus : l'amour.

3.3.1.1 Les noces de l'homme et du monde

Le terme « instant » est important dans le langage camusien. Afin d'en appréhender le sens, nous nous référerons à l'article d'Anne Prouteau dans le

[455] « Puis je pars pour le Sounion. La lumière du milieu du jour est encore un peu voilée, elle porte en suspension des brumes invisibles mais j'admire l'espace et la vastitude de ces paysages pourtant réduits. À mesure que nous approchons du Sounion la lumière se fait plus fraîche et plus jeune. Puis sur le cap, au pied du temple, il n'y a plus que le vent. Le temple lui-même me laisse froid. Ce marbre trop blanc a des airs de stuc. Mais le promontoire où il s'élève qui s'avance dans la mer comme une dunette d'où on domine l'escadre des îles au large tandis qu'en arrière à droite et à gauche, la mer écume le long des flancs de sable et de roches est un lieu indescriptible. Le vent furieux siffle dans les colonnes si fort qu'on croirait à une forêt vivante. Il brasse l'air bleu, aspire celui du large, le mélange avec violence aux parfums qui montent de la colline couverte de fleurs minuscules et fraîches et fait furieusement claquer sans trêve autour de nous des draps bleus tissés d'air et de lumière. Assis au pied du temple pour s'abriter du vent, la lumière aussitôt se fait plus pure dans une sorte de jaillissement immobile. Au loin des îles dérivent. Pas un oiseau. La mer mousse légèrement jusqu'à l'horizon. Instant parfait. », « Cahier VIII » *in : OC IV*, p. 1223.

[456] « Le Désert », *Noces in : OC I*, p. 135.

[457] « Le bonheur physique consiste dans l'union avec le monde du sensible, le bonheur humaniste dans l'union avec l'homme et le bonheur métaphysique dans l'union avec des valeurs transcendantes. », Pierre Nguyen-Van-Huy, *La Métaphysique du bonheur chez Albert Camus*, Neuchâtel, Ed. de la Baconnière, 1962, p. 10.

[458] *Ibid.,* p. XIV.

[459] *Ibid.*

Dictionnaire Albert Camus. Celle-ci remarque que, dans la pensée de l'auteur, l'instant a, d'une part, partie liée avec sa réflexion sur le temps : « Quelles que soient la forme empruntée et la diversité de ses représentations, la référence à l'instant, motivée par la volonté de dompter le temps, ce vieil ennemi, est éclatante »[460] , et, d'autre part, avec cet attachement profond pour le monde périssable, délesté de la violence de l'Histoire : « la rencontre immédiate et bouleversante du monde »[461]. Anne Prouteau remarque également que ces instants où l'homme entre en communion avec « le territoire de l'éphémère »[462] sont de type épiphanique à l'image du bain de l'amitié de Tarrou et Rieux dans *La Peste*.

L'exemple du bain de mer est très révélateur[463]. La mer y est assimilée à « du velours »[464], une matière qui symbolise la douceur. Le terme « bête » − lequel fait référence à l'étendue d'eau −témoigne de l'animisme de l'eau : la mer est vivante. Elle est un « symbole de la dynamique de la vie »[465]. L'auteur évoque la « respiration calme de la mer »[466] qui symbolise alors la paix, la sérénité et le réconfort. La mer exalte les sens. Le bain de Rieux et de Tarrou est décrit à travers l'odorat « l'odeur de l'iode et des algues leur annonça la mer »[467], le toucher et l'ouïe « ils l'entendirent »[468]. La tiédeur de l'eau en opposition au froid dit le plaisir que les deux hommes prennent à nager. Les perceptions auditives du mouvement de l'eau sont exprimées à travers les expressions « elle sifflait »[469], « un lourd clapotement »[470], « un bruit d'eau battue »[471], « le battement de ses pieds »[472]. A ce monde de sensations, vient s'ajouter la description du paysage, « les eaux se gonflaient et redescendaient lentement. Cette respiration calme de la mer faisait naître et disparaître des reflets huileux à la surface des eaux. Devant eux, la nuit

[460] Anne Prouteau, « Instant » *in : Dictionnaire Albert Camus, op. cit.,* p. 419.
[461] *Ibid.*
[462] *Ibid.*
[463] Notre analyse s'inspire de celle parue sur le site : http://bacdefrancais.xooit.com/t12-le-bain-de-l-amitie.htm (dernière consultation le 20/01/2016).
[464] *La Peste in* : *OC II*, p. 212.
[465] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles :* Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, *op. cit*., p. 623.
[466] *La Peste in* : *OC II*, p. 212.
[467] *Ibid.*
[468] *Ibid*.
[469] *Ibid.*
[470] *Ibid.*
[471] *Ibid.*
[472] *Ibid.*

était sans limites », et, la contemplation du ciel, « Rieux se mit sur le dos et se tint immobile, face au ciel renversé, plein de lune et d'étoiles »[473]. Cette « contemplation cosmique »[474] atteste la communion des deux amis avec la nature. L'homme n'est plus étranger au monde. Rieux et Tarrou, « libérés enfin de la ville et de la peste »[475], ne font qu'un avec le monde. « Chez les mystiques, la mer symbolise le monde et le cœur humain »[476]. En plus de célébrer l'harmonie avec l'Univers, ce bain de mer scelle les liens amicaux entre les deux personnages de la chronique. Tarrou n'a nul besoin de parler, Rieux devine les pensées de son ami. « Tourné vers Tarrou, il devina, sur le visage calme et grave de son ami, ce même bonheur qui n'oubliait rien »[477] ; « Rieux savait que Tarrou se disait »[478]. Ils nagent tous deux « dans le même rythme »[479]. Ils semblent ne former qu'un. L'expression « le même cœur »[480] confirme le lien privilégié qui les unit. Dans *L'Univers symbolique d'Albert Camus*, Jean Gassin s'intéresse au symbolisme de cette scène :

> "Le contact avec l'eau comporte toujours une régénération". Tel est bien le sens profond du bain que prennent Tarrou et Rieux dans *La Peste*. Privilège dénié aux autres hommes par la réglementation du temps de la peste, cette plongée dans la mer est pour les deux amis un véritable retour au préformel, à l'*illud tempus*. Ils en émergeront, comme d'un baptême, hommes nouveaux, déjà devenus peut-être de ces "saint[s] sans Dieu" dont Tarrou aurait aimé deviné le secret[481].

La scène du bain célèbre donc l'accord du corps avec la mer qui en épouse les contours et glisse autour des deux hommes. Par ailleurs, on remarque l'accord des gestes ; les deux hommes ne font plus qu'un. Le temps est suspendu : un temps hors du temps, celui de la perfection qui ne s'atteint que dans ces moments où le mal dans le monde et dans l'homme se trouve maîtrisé. Tarrou et Rieux oublient un moment le fléau. Mais cette perfection est éphémère : les personnages doivent

---

[473] *La Peste in* : *OC II*, p. 212.
[474] Joseph Hermet, *A la rencontre d'Albert Camus, op. cit*., p. 28.
[475] *La Peste in* : *OC II*, p. 212.
[476] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles :* Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, *op. cit*., p. 623.
[477] *La Peste in* : *OC II*, p. 212.
[478] *Ibid*., p. 213.
[479] *Ibid.,* p. 212.
[480] *Ibid*., p. 213.
[481] Jean Gassin, *L'Univers symbolique d'Albert Camus, essai d'interprétation psychanalytique, op. cit*., p. 36.

s'immerger à nouveau dans la peste mais cet instant parfait les aura rendus plus forts. Parfois, l'action doit prendre le pas sur la contemplation[482]. La contemplation échoue en effet quand elle inclut la négation de l'homme.

La mer est également, dans *La Peste*, symbole de liberté, une échappatoire au fléau. Mais Oran tourne le dos à la mer et refuse de s'ouvrir aux nouvelles frontières. L'« univers aqueux » de Camus, selon l'expression de Jason Herbeck renvoie souvent à la Méditerranée. A travers le symbolisme de ce bain, Camus en appelle aux noces du corps et de la nature méditerranéenne, à la communion avec le monde car, malgré les vicissitudes de l'histoire, la nature « est toujours là pourtant » et « le grand Pan […] n'est pas mort »[483].

L'eau « source de vie, moyen de purification, centre de régénérescence »[484] associée au soleil est pour Camus l'expression d'un bonheur.

> S'immerger dans les eaux pour en ressortir sans s'y dissoudre totalement, sauf par une mort symbolique, c'est retourner aux sources, se ressourcer dans un immense réservoir de potentiel et y puiser une force nouvelle : phase passagère de régression et de désintégration conditionnant une phase progressive de réintégration et de régénérescence[485].

Camus considère la beauté comme la condition de la réalisation du bonheur de l'homme et comme l'affirmation de la dignité humaine sans laquelle l'humanité est vouée au désastre du hasard historique.

> En maintenant la beauté, nous préparons ce jour de renaissance où la civilisation mettra au centre de sa réflexion, loin des principes formels et des valeurs dégradées de l'histoire, cette vertu vivante qui fonde la commune

---

[482] Dans *Le Mythe de Sisyphe*, Camus fait référence à cette dualité de l'action et de la contemplation : « Il vient toujours un temps où il faut choisir entre la contemplation et l'action. Cela s'appelle devenir un homme. Ces déchirements sont affreux. Mais pour un cœur fier, il ne peut y avoir de milieu. Il y a Dieu ou le temps, cette croix ou cette épée. Ce monde a un sens plus haut qui surpasse ses agitations ou rien n'est vrai que ces agitations. Il faut vivre avec le temps et mourir avec lui ou s'y soustraire pour une plus grande vie. Je sais qu'on peut transiger et qu'on peut vivre dans le siècle et croire à l'éternel. Cela s'appelle accepter. Mais je répugne à ce terme et je veux tout ou rien. Si je choisis l'action, ne croyez pas que la contemplation me soit comme une terre inconnue. Mais elle ne peut tout me donner, et privé de l'éternel, je veux m'allier au temps. Je ne veux faire tenir dans mon compte ni nostalgie ni amertume et je veux seulement y voir clair. », *Le Mythe de Sisyphe in : OC I*, p. 278/279.

[483] *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 299.

[484] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles :* Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, *op. cit*., p. 374.

[485] *Ibid.*

> dignité du monde et de l'homme, et que nous avons maintenant à définir en face d'un monde qui l'insulte[486].

La quête du bonheur entretient un rapport étroit avec la quête de la beauté. « Le beau, dit Nietzsche après Stendhal, est une promesse de bonheur »[487]. Aussi « les révoltés qui veulent ignorer la nature et la beauté se condamnent[-ils] à exiler de l'histoire qu'ils veulent faire la dignité du travail et de l'être »[488]. Opposant la conception grecque de la beauté à la férocité de son temps, il accuse les hommes de s'être détournés de cette beauté quand les Grecs, eux, ont combattu pour elle[489]. La beauté est la justice parfaite[490] aussi faut-il « refuser l'injustice sans cesser de saluer la nature de l'homme et la beauté du monde »[491]. Kaliayev ne s'est-il pas écrié : « J'aime la beauté, le bonheur ! C'est pour cela que je hais le despotisme »[492] ?

La beauté, chez Camus, est ostensiblement liée à la lumière, « une lumière […] où depuis des millénaires, les hommes ont appris à saluer la vie »[493], au soleil, à la mer, « sans une ride »[494] et aux paysages méditerranéens. Camus puise son inspiration dans les paysages algérois qui ont bercé son enfance et sa jeunesse où « l'homme […] comblé, et assuré de ses désirs, […] peut alors mesurer ses richesses »[495]. Influencé par ses origines, « cette terre natale dont le climat et la beauté étaient par eux-mêmes des sources de bonheur »[496], et, par ses diverses lectures, notamment celles de Gabriel Audisio [497] , « chantre de l'esprit méditerranéen »[498], Camus ne cesse de considérer le bassin méditerranéen comme

---

[486] *L'Homme révolté in* : *OC III,* p. 299.
[487] « Cahier IV » *in* : *OC II*, p. 971.
[488] *L'Homme révolté in* : *OC III,* p. 299.
[489]« Nous avons exilé la beauté. Les Grecs ont pris les armes pour elle. », « L'Exil d'Hélène », *L'Eté in : OC III,* p. 597.
[490] « Cahier VIII » *in* : *OC IV*, p. 1248.
[491] *L'Homme révolté in* : *OC III,* p. 291.
[492] *Les Justes in* : *OC III*, p. 13.
[493] « L'Enigme », *L'Eté in* : *OC III*, p. 606.
[494] « Noces à Tipasa », *Noces in : OC I* p. 106.
[495] « L'été à Alger », « Noces » *in : OC I,* p. 117.
[496] Pierre-Louis Rey, « Bonheur » *in* : *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 93.
[497] Gabriel Audisio est un écrivain et poète français. Figure illustre de la littérature méditerranéenne, il atteste sa foi dans l'homme et le monde méditerranéen. En 1937, Camus, qui dirige alors la Maison de la Culture, donne le titre de « Jeune Méditerranée » à un des bulletins par référence à *Jeunesse de la Méditerranée* de Gabriel Audisio.
[498] Roger Grenier, « Camus, Gabriel Audisio et la Grèce », *Gaïa* : revue interdisciplinaire sur la Grèce archaïque, volume 7, 2003.

un havre de paix[499] qui se refuse aux idéologies totalitaires et à leur conception de l'histoire : « l'absolutisme historique, malgré ses triomphes, n'a jamais cessé de se heurter à une exigence invincible de la nature humaine dont la Méditerranée, où l'intelligence est sœur de la dure lumière, garde le secret »[500], écrit-il dans *L'Homme révolté*.

Pour Camus, la contemplation cosmique serait un remède : « […] cette envie que je me sens au cœur […] ce désir tumultueux qui me prend de retrouver le cœur impatient que j'avais à vingt ans. […] je connais le remède, je regarderai longtemps la mer »[501].

François Noudelmann affirme que la communion sensuelle de l'homme avec le monde « a consisté en une saisie esthétique de l'appartenance charnelle des êtres à un cosmos sans dieu, donnée dans l'instant d'une émotion et par la perception du sensible » [502] . L'expression « appartenance charnelle » est intéressante dans le sens où l'on retrouve dans l'écriture de Camus une érotisation de la nature avec laquelle l'homme ou le corps de l'homme entre en osmose. Camus met un point d'honneur quant à la nécessité de la symbiose de l'homme avec le monde comme un hymne à la vie pour la réalisation de son bonheur. Ainsi, il affirme « le monde est beau, et hors de lui point de salut. »[503], considérant le malheur comme étant le divorce de l'être humain avec la nature.

> Le soir ou 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. 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[504].

La fécondité de la nature est mise en avant. Le terme « semence » associé à l'expression « s'être donnée » suggère l'union de la chair et de la terre, personnifiée par l'attribution d'un « ventre ». L'écriture de Camus convoque, ici, le sens olfactif.

---

[499] A noter cependant que l'influence de ses origines a été, pour Camus, prédominante : en 1933, au cours de sa première année à l'université, il écrit un poème de cinquante-cinq vers en quatre stances intitulé « Méditerranée ».
[500] *L'Homme révolté in* : *OC III*, p. 318.
[501] Albert Camus cité par Olivier Todd *in : Albert Camus. Une Vie, op. cit*., p. 563.
[502] François Noudelmann, « Corps » *in : Dictionnaire Albert Camus, op. cit*., p. 181-182.
[503] « Le Désert », *Noces in : OC I*, p. 135.
[504] « L'Eté à Alger », *Noces in : OC I*, p. 126.

La profusion des senteurs est très importante notamment dans l'écriture des *Noces*. L'évocation du soleil renvoie aux paysages lumineux que le monde a à offrir. Mais les *Noces* n'échappent pas à la dualité de la réflexion de l'auteur qui n'oublie pas le caractère « périssable » du monde : « J'apprends qu'il n'est pas de bonheur surhumain, pas d'éternité hors de la courbe des journées. Ces biens dérisoires et essentiels, ces vérités relatives sont les seules qui m'émeuvent. Les autres, les « idéales », je n'ai pas assez d'âme pour les comprendre »[505] et l'inéluctabilité de la mort. Il y a toujours chez Camus un envers, une angoisse générée par l'absurdité du monde, et, un endroit, la beauté du monde, du royaume.

Il semble y avoir un véritable « culte du corps »[506] chez Camus, à l'image de Caesonia qui revendique la divinité de son corps : « je n'ai jamais eu d'autre dieu que mon corps »[507]. Le corps est pour Camus la seule certitude. François Noudelmann parle de la glorification et de l'exaltation du corps[508]. Dans *L'Eté à Alger*, Camus écrit : « La course des jeunes gens sur les plages de la Méditerranée rejoint les gestes magnifiques des athlètes de Délos »[509]. Il s'agit dans la pensée de Camus d'une corporéité métaphysique dont témoigne la communion corporelle et spirituelle avec le monde. Cette fusion entre le corps et la nature provoque l'extase. Son intérêt pour le corps est en corrélation avec le concept de la chair.

A côté de l'importance du corps prône celle des sensations physiques dans les textes de Camus : « Tout à l'heure, quand je me jetterai dans les absinthes pour me faire entrer leur parfum dans le corps, j'aurai conscience, contre tous les préjugés, d'accomplir une vérité »[510]. L'action de se jeter dans les absinthes suggère une immersion dans la nature, une sorte de baptême, de communion où le corps serait un « médiateur sacré »[511]. Dans *Noces*, l'image de l'immersion dans l'eau fait écho au bain de *La Peste* : « Il me faut être nu et puis plonger dans la mer, encore tout parfumé des essences de la terre, laver celles-ci dans celle-là et nouer sur ma

[505] « L'été à Alger », « Noces » *in : OC I,* p. 124-125.
[506] Joseph Hermet, *A la rencontre d'Albert Camus. Le dur chemin de la liberté, op. cit*., p. 53.
[507] *Caligula in : OC I*, p. 334.
[508] François Noudelmann, « Corps » *in : Dictionnaire Albert Camus, op. cit*., p. 180.
[509] « L'été à Alger », « Noces » *in : OC I,* p. 119.
[510] « Noces à Tipasa », *Noces in : OC I,* p. 108.
[511] Adela Gligor, *Le Sacré camusien entre mythes païens et mythes chrétiens,* URL : http://books.openedition.org/pur/14044 (dernière consultation le 2 mai 2017).

peau l'étreinte pour laquelle soupirent lèvres à lèvres depuis si longtemps la terre et la mer »[512]. L'image de l'union de la chair et de la mer, illustrée par les verbes « plonger » et « laver » et l'expression « nouer sur ma peau », est très sensuelle. Les sens convoqués (le sens du toucher et le sens olfactif) et la nudité du corps en accroissent la charge érotique. L'association de la terre et de la mer qui sont tous deux des symboles de fécondité évoque le caractère vivant de la nature et renvoie, une nouvelle fois, à l' « animisme camusien », évoqué précédemment.

L'image du bain de mer est récurrente sous la plume de Camus. Dans ses *Carnets*, on peut lire :

> Et il entra dans l'eau et il lava sur sa peau les images noires et grimaçantes qu'y avait laissées le monde. Soudain l'odeur de sa peau renaissait pour lui dans le jeu de ses muscles. Jamais peut-être il n'avait autant senti son accord avec le monde, sa course accordée à celle du soleil. À cette heure où la nuit débordait d'étoiles, ses gestes se dessinaient sur le grand visage muet du ciel. S'il bouge ce bras, il dessine l'espace qui sépare cet astre brillant de celui qui semble disparaître par moments, il entraîne dans son élan des gerbes d'étoiles, des traînes de nuées. Ainsi l'eau du ciel battue par son bras et, autour de lui, la ville comme un manteau de coquillages resplendissants[513].

L'action de laver la peau suggère le désir de l'homme de se projeter hors de l'Histoire pour en oublier les atrocités et se débarrasser de ses « images noires et grimaçantes ». L'accord avec le monde se traduit par une harmonie entre le corps et les principes naturels « sa course accordée au soleil ». Cette harmonie entre le monde et l'homme renvoie au temps de l'innocence. L'innocence aurait été la nouvelle orientation d'une écriture camusienne dans un cycle où il serait retourné à ses amours de jeunesse et qui aurait célébré les retrouvailles « avec les deux ou trois images simples sur lesquelles le cœur, une première fois, s'est ouvert »[514].

Plusieurs images de cette adéquation entre le corps et la nature reviennent dans *Noces* : « les battements de mon sang et les grands coups sonores de ce cœur partout présent de la nature »[515] ; « c'est retrouver cette patrie de l'âme où devient sensible la parenté du monde, où les coups du sang rejoignent les pulsations

[512] « Noces à Tipasa », *Noces in : OC I,* p. 107.
[513] « Cahier I » *in : OC II*, p. 824.
[514] Préface de *L'Envers et l'Endroit in* : *OC I*, p. 38.
[515] « Le vent à Djémila », *Noces in : OC I,* p. 112.

violentes du soleil de deux heures[516]» ; « l'homme y gagne une certaine familiarité avec le beau visage du monde »[517]. Il y a chez Camus une sensibilité spirituelle cosmique. Souvent, l'auteur personnifie le monde, lui accorde un cœur et attribue des vertus humaines aux éléments naturels[518]. C'est le cas notamment dans ses essais lyriques : « le cœur de la terre »[519] ; « cœur battant du monde »[520] ; « ce cœur partout présent de la nature »[521]. La référence récurrente du « cœur » témoigne de la dimension vivante et palpitante de la nature. C'est de ce monde humanisé que Camus a la nostalgie.

Un champ lexical du désir et de l'amour se déploie dans *Noces* et célèbre la vie sensuelle du corps : « C'est le grand libertinage de la nature et de la mer qui m'accapare tout entier[522] » ; « Que d'heures passées à écraser les absinthes, à caresser les ruines, à tenter d'accorder ma respiration aux soupirs tumultueux du monde[523] ! » ; « la course de l'eau sur mon corps, cette possession tumultueuse de l'onde par mes jambes »[524]. Les expressions « libertinage », « caresser », « soupirs tumultueux », « sur mon corps », « possession tumultueuse » rendent compte de l'hédonisme camusien : le monde s'offre à l'homme et l'homme s'abandonne, à son tour, au monde. Roger Quilliot illustre l'univers sensuel et charnu de Camus par l'image d'un fruit mûr qui éclaterait de partout[525]. Arlette Prudhen se penche sur ce rapport sensuel entre l'homme et le monde :

> On comprend [...] l'importance du titre et de la métaphore filée du rapport amoureux entre le moi et le monde qui traverse cet essai. Toutes les étapes d'une relation sensuelle sont ici réunies. D'abord la nature se fait désirable, provocante [...]. Les éléments du paysage se frôlent et se mêlent avec une sensualité bienheureuse [...]. Puis, peu à peu, l'homme se laisse gagner par cette fête des sens, cet accord minéral et végétal gagne l'humain[526].

---

[516] « L'été à Alger », *Noces in : OC I,* p. 125.
[517] « Le vent à Djémila », *Noces in : OC I,* p. 113.
[518] Voir la deuxième partie.
[519] « Noces à Tipasa », *Noces in : OC I,* p. 110.
[520] « Le Vent à Djémila », *Noces in : OC I,* p. 112.
[521] *Ibid.*
[522] « Noces à Tipasa », « Noces » *in : OC I,* p. 106.
[523] *Ibid.*
[524] *Ibid*., p. 107.
[525] Roger Quilliot, *La Mer et les Prisons, op. cit*., p. 48.
[526] Arlette Prudhen. « Le lyrisme dans Noces », *Analyses & réflexions sur Albert Camus* « Noces », p. 85.

L'hédonisme de Camus est renforcé par son désir brûlant de vivre : « Je suis jaloux de ceux qui vivront et pour qui fleurs et désirs de femme auront tout leur sens de chair et de sang. Je suis envieux, parce que j'aime trop la vie pour ne pas être égoïste. Que m'importe l'éternité[527]». Ceci est rendu d'autant plus précieux que la mort a toujours été ressentie comme imminente à cause de la maladie, de la guerre ou encore de l'absurdité de la condition humaine.

3.3.1.2 Les noces « sacrées » de l'homme et du monde

Claude Vigée associe cette entente amoureuse entre l'homme et le monde à une épiphanie[528]. Cet accord relèverait ainsi de la sphère du sacré. Arlette Prudhen établit, elle aussi, un lien entre les noces camusiennes de l'homme et de la terre et le sacré à travers la référence au mystère et la suggestion du mystique :

> On relève également tout un champ lexical du mystère du monde dont la référence au sacré paraît explicite " [...] cette force profonde qui les ramène au centre des choses qui tombent" et l'allusion à des instants "peuplés de signes et d'appels secrets" ainsi que les termes "d'initiation", d'"illuminations", ou de "mystes dionysiens", voire de "communion avec un mystère sacré". Le mot gloire repris [...] et associé à l'amour et à la joie évoque également un univers mystique tout comme les fréquentes références à l'âme et la comparaison du paysage de Pise à "des évangiles de pierre, de ciel et d'eau"[529].

Du latin *mysterium* et du grec *mustêrion,* de *mustês* (initié)*,* le mystère est, selon la définition donnée par le Larousse, « ce qui est inaccessible à la raison humaine, ce qui est de l'ordre du surnaturel, ce qui est obscur, caché, inconnu, incompréhensible »[530]. On peut donc considérer le mystère comme un des éléments du sacré. De plus, dans l'Antiquité, les mystères étaient des rites religieux et magiques en rapport avec le culte de certaines divinités dont les initiés ne devaient rien révéler. Camus fait d'ailleurs référence aux Mystère d'Eleusis pour dire que

[527] « Le vent à Djémila », « Noces » *in : OC I,* p. 114.
[528] « Cette rencontre amoureuse du sacré, cette épiphanie du monde », Claude Vigée, *Les Artistes de La faim, op. cit*., p. 281.
[529] Arlette Prudhen. « Le lyrisme dans *Noces* » in : *Analyses & réflexions sur Albert Camus* « Noces », p. 83-84.
[530] http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/myst%C3%A8re/53614 (dernière consultation le 2 mai 2017).

l'accord de l'homme et du monde est un retour nostalgique à une certaine innocence originelle qui dépasse l'expérience mystique :

> Voir, et voir sur cette terre, comment oublier la leçon ? Aux Mystères d'Eleusis, il suffisait de contempler. Ici même, je sais que jamais je ne m'approcherai assez du monde. Il me faut être nu puis plonger dans la mer, encore tout parfumé des essences de la terre, laver celles-ci dans celle-là, et nouer sur ma peau l'étreinte pour laquelle soupirent lèvres à lèvres depuis si longtemps la terre et la mer[531].

Les noces de l'homme et du monde prennent une dimension initiatique. Le corps devient alors « médiateur sacré »[532]. L'immersion dans l'eau suggère la purification et la régénération du corps et de l'esprit. L'être s'ajuste à ce qui l'entoure :

> Il faut comprendre seulement que cette initiation prépare à des illuminations plus hautes. Ce sont les cortèges étincelants qui mènent les mystes dionysiens à Éleusis. C'est dans la joie que l'homme prépare ses leçons et parvenue à son plus haut degré d'ivresse, la chair devient consciente et consacre sa communion avec un mystère sacré dont le symbole est le sang noir[533].

Camus refuse de nier le mystère et loue la pensée hellénique à ce propos :

> Même les Grecs avaient très bien compris ça et c'est eux qui finalement donnent la réponse au problème que je pose et que tu poses : ils ne niaient pas le mystère, mais ils lui faisaient sa part (vérité profonde que les chrétiens ne peuvent pas comprendre)[534].

« La mystique plotinienne de l'unité… [n'allant] pas sans la sensibilité grecque à la beauté du monde »[535]. La sagesse antique scande la pensée camusienne. Camus se sent, en effet, plus près des valeurs du monde antique que des valeurs chrétiennes[536]. Les Grecs font office d'exemples à suivre car ils ont depuis toujours cherché les moyens d'atteindre le bonheur, ultime exigence camusienne. Ils

---

[531] « Noces à Tipasa », « Noces » *in : OC I,* p. 107.
[532] http://books.openedition.org/pur/14044 (dernière consultation le 2 mai 2017).
[533] « Le Désert », *Noces in : OC I*, p. 131.
[534] Albert Camus cité par Olivier Todd *in : Albert Camus. Une Vie, op. cit*., p. 647.
[535] Maurice Weyembergh, « Grèce » *in : Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p 351
[536] « La vérité, c'est que c'est un destin bien lourd que de naître sur une terre païenne en des temps chrétiens. C'est mon cas. Je me sens plus près des valeurs du monde antique que des chrétiennes », Albert Camus, « Rencontre avec Albert Camus [*Les Nouvelles littéraires*, mai 1951] », « Textes complémentaires à Noces » *in* : *Essais d'Albert Camus, op. cit*., p. 1343.

reviennent à l'essentiel, invitant l'homme à se rapprocher de la nature et à s'abreuver de la beauté qu'elle lui offre. La beauté étant elle-même une voie qui mène au bonheur. En effet, la culture et la civilisation grecques sont un idéal camusien parce que l'esprit grec ne s'est jamais détourné de l'homme. Camus se réfère d'ailleurs à de nombreux mythes pour mettre en images sa réflexion. Selon Vivien Matisson, Camus défendrait « un paganisme grec contre l'emprise du christianisme dans le monde occidental »[537], un « paganisme intuitif »[538], un « paganisme méditerranéen »[539]. Dans *L'Eté à Alger*, l'auteur confronte le christianisme à la pensée hellénique :

> 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. Elle est sensible au cœur par un certain goût de chair qui fait son amertume et sa grandeur. J'apprends qu'il n'est pas de bonheur surhumain, pas d'éternité hors de la courbe des journées. Ces biens dérisoires et essentiels, ces vérités relatives sont les seules qui m'émeuvent. Les autres, les « idéales », je n'ai pas assez d'âme pour les comprendre[540].

Le monde contribue ainsi à la conscience du sacré. Loin du sacré traditionnel, il s'agit d'un sacré subjectif qui transparaît à travers l'expérience personnelle d'une union cosmique et des passions et plaisirs dionysiaques. Nous partageons l'avis de Jean-Paul Santerre lorsqu'il affirme que

> Privé de toute divinité, païenne ou chrétienne, l'union [entre l'humain et le monde] se fait néanmoins sous le signe du sacré. La présence du sacré dans l'œuvre de Camus et particulièrement dans *Noces* ne nécessite pas le recours au religieux. [...] Dans la consécration de l'union de l'homme et de la nature on peut lire une nouvelle manifestation de panthéisme qui ne doit rien à une quelconque divinité[541].

Le terme « panthéisme » vient du grec ancien *pan* (πὰν): « tout » et *theos* (θεός) « dieu ». C'est un système philosophique ou religieux selon lequel *Dieu est tout*. L'idée d'un dieu créateur et supérieur est ainsi rejetée au profit de la

[537] Vivien Matisson, La densité de l'image païenne chez Albert Camus, « Métamorphoses du paganisme en littérature », Avril 2015, Toulouse, France, Journée des jeunes chercheurs ELH, 2015. URL : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01220100 (dernière consultation le 2 mai 2017).
[538] *Ibid.*
[539] *Ibid*.
[540] « L'Eté à Alger », *Noces in : OC I*, p. 124.
[541] Jean-Paul Santerre. *Leçon littéraire sur* Noces *d'Albert Camus,* Paris, PUF, 1988, p. 112.

divinité de la Nature. Il s'agit peut-être pour Camus d'une sorte de panthéisme naturaliste, sensuel et païen, où, pour reprendre l'expression de Joseph Hermet[542], « l'univers, considéré comme une entité vivante qui englobe l'homme, est l'objet d'une sorte de culte »[543] :

> 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 bouillon dans les amas de pierres. A certaines heures, la campagne est noire de soleil. Les yeux tentent vainement de saisir autre chose que des gouttes de lumière et de couleurs qui tremblent au bord des cils[544].

On remarque la présence du sacré et du divin. Les dieux sont éloquents à Tipasa. Les « ruines » et les « pierres » dépeignent un monde affranchi de l'histoire et où la nature a repris ses droits. Les dieux se fondent dans les éléments naturels. L'auteur met l'accent sur l'éclat du monde (« soleil », « mer cuirassée d'argent », « ciel bleu écru », « lumière », « noire de soleil ») et sur l'éblouissement de l'homme face à ce spectacle. Les sens convoqués disent l'importance et la richesse des sensations.

Selon Etienne Barilier, il s'agit pour Camus de « ramener le divin à la condition mortelle »[545]. Les mythes dionysiens évoquent l'hédonisme camusien. Devant la beauté de la nature, de ses paysages, de ses couleurs, de ses senteurs, du spectacle grandiose qui s'offrent à ses yeux et à son corps tout entier, l'homme est émerveillé et s'en exalte. Il s'agit, peut-être, ici, d'un aspect du sacré : le *fascinans*, qui, selon Roger Caillois, « correspond aux formes enivrantes du sacré, au vertige dionysiaque, à l'extase et à l'union transformante »[546]. L'ambivalence de la pensée de Camus entre la fascination et la révolte contre un sacré écrasant évoque le concept du numineux de Rudolf Otto. Le terme numineux vient du latin « *numen* » qui signifie « la puissance agissante de la divinité »[547]. Paule Mackrous le définit comme « un sentiment de présence absolue, une présence divine. Il est à la fois

[542] Joseph Hermet note que le panthéisme camusien est soumis à deux conditions. La première est qu'il est plus vécu que pensé, et, la seconde, qu'il sera remplacé par l'antithéisme.
[543] Joseph Hermet, *A la rencontre d'Albert Camus: le dur chemin de la liberté, op. cit*. p. 49.
[544] « Noces à Tipasa », *Noces in : OC I,* p. 105.
[545] Etienne Barilier, *Albert Camus. Philosophie et Littérature, op. cit*., p. 24.
[546] Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950, p. 49.
[547] Félix Gaffiot, *Dictionnaire latin français*, Paris, Hachette, 1934, p. 1044.

mystère et terreur, c'est ce qu'Otto appelle le *mysterium tremendum* »[548]. Le *mysterium* est l'altérité et l'étrangeté qui fascine (le *fascinans*) et paralyse et le *tremendum* est la peur devant le mystère, devant la divinité.

Cette proximité avec le monde qui incarne cet « instant parfait » relève donc de manière explicite du sacré. On remarque ainsi le lien établi entre la communion de l'homme avec le monde et le sacré :

> Pour Camus "le divin" existe : il l'a ressenti dans les purs moments d'extase que nous avons décrits plus haut. Mais ce divin est *dans* le monde : il est à la vie ce que la fleur est à la plante. Dans cette extase, nul désir d'échapper : le Dieu que rencontre Camus sur les plages d'Alger ou sur la terrasse de Lourmarin n'est pas lié avec l'immortalité et les promesses de salut[549].

L'auteur affirme lui-même en faire sa religion : « Jamais je ne m'approcherai assez du monde… Cette entente amoureuse de la terre et de l'homme…, je m'y convertirais si elle n'était déjà ma religion[550]». Camus ajoute : « comment consacrer l'accord de l'amour et de la révolte ? La terre ! Dans ce grand temple déserté par les dieux, toutes mes idoles ont des pieds d'argile[551]». Pour reprendre Etienne Barilier, il est, dans les textes de Camus, question d'une « divinité très humaine »[552].

Camus peut se convertir au monde car, contrairement au Dieu absent, la terre est palpable. Le monde se révèle aux hommes généreusement et dans toute sa splendeur et sa grandeur : « 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[553] ». Pour reprendre l'expression de Maurice Weyembergh, il y a, dans l'œuvre d'Albert Camus, la description d'un « sacré cosmique »[554] et d'un « sacré filtrant à travers l'évocation du monde »[555].

---

[548] https://effetdepresence.wordpress.com/2007/10/14/numineux/ (dernière consultation le 2 mai 2017).
[549] Jean Onimus, *Camus, les écrivains devant Dieu,* Paris, Ed. Desclée de Brouwer, 1965, p.49.
[550] « Le Désert », *Noces in : OC I*, p. 133.
[551] *Ibid.,* p. 137.
[552] Etienne Barilier, *Albert Camus. Philosophie et Littérature, op. cit.,* p. 24.
[553] « Noces à Tipasa », *Noces in : OC I,* p. 109.
[554] Maurice, Weyembergh, « Camus et le problème du sacré *» in : Camus. La Philosophie et le Christianisme*, Hubert Faes et Guy Basset (Dir.), *op. cit.*, p. 55.
[555] *Ibid.,* p. 61.

Sharad Chandra s'intéresse à la « sensibilité orientale qui émane de l'œuvre de Camus »[556] et interprète son œuvre à la lumière de la philosophie indienne et de la pensée hindoue. « Je voudrais seulement essayer d'expliciter ce qui, dans son œuvre, bizarrement, ne semble pas relever de la tradition intellectuelle européenne, ce quelque chose de résolument oriental »[557]. Le livre ne fait pas l'unanimité et, à titre d'exemple, Jean-Claude Dussault demeure sceptique face à cette analyse : « Curieux livre que cet Albert Camus et l'Inde qui donne l'impression d'être un regroupement de textes choisis par la traductrice en hindi de l'œuvre de Camus, dans le but de le rattacher de quelque façon à la pensée hindoue »[558]. Il renchérit : « l'humanisme de Camus se justifie suffisamment lui-même sans qu'on doive invoquer pour cela quelque traité hindou que ce soit »[559].

Sharad Chandra établit un parallèle entre la pensée de Camus et la philosophie indienne :

> L'attitude de Camus ressemble fort en vérité à l'attitude des bouddhistes ou des adeptes de la doctrine indienne de *sâmkhya* qui sont résolument agnostiques mais en même temps parfaitement religieux dans leur comportement[560].

Elle souligne l'influence de Simone Weil qui « trouvait paix et inspiration dans les écritures indiennes »[561] et affirme de source sûre[562] que Camus a lu la *Bhagavad-Gîtâ*, textes sacrés indiens. Elle relève dans l'œuvre de l'auteur de nombreuses références à la pensée orientale et aux textes sacrés indiens. Ce qui intéressait Camus dans la philosophie indienne était peut-être ce lien étroit entre la vérité et la spiritualité et cette unité avec le monde qui se rapproche de l'expérience mystique. Dans la même lignée, Johanne Dubois prétend dans son mémoire intitulé, *"L'indifférence clairvoyante" chez Albert Camus et le "détachement affectueux" dans la tradition de l'Advaita-Vedanta*, que « cet attachement à l'instant fugitif et

---

[556] Sharad Chandra, *Albert Camus et l'Inde*, traduit de l'anglais par Sylvie Crossman, Arceaux, Ed. Indigènes, 2008, p. 38
[557] Sharad Chandra, *Albert Camus et l'Inde, op.cit.,* p. 34
[558] Jean-Claude Dussault, *Essais Etrangers*, Nuit blanche, Magazine littéraire, n° 60, 1995, p. 45 ; http://id.erudit.org/iderudit/19690ac (dernière consultation le 2 mai 2017).
[559] *Ibid*.
[560] Sharad Chandra, *Albert Camus et l'Inde, op.cit.,* p. 145.
[561] *Ibid.,* p. 35.
[562] Herbert R. Lottman, Mme Grenier, les enfants de Camus et Max Pol-Fouchet

au moment présent ainsi que cette valorisation de l'éphémère, de 1' indifférence bienveillante et du bonheur semblent bien s'accorder avec l'idéal professé par l'hindouisme[563]. »

Néanmoins, après avoir confié à son ami Fréminville avoir lu la *Bhagavad-Gîtâ* et quelques *Upanishad* dont le *Châ*ndogya *Upanishad*[564]*,* Camus « admet que la "solution orientale" ne peut être transposée en Europe »[565] : « Je te dis qu'il y a entre eux et nous un fossé que rien ne peut combler: rien, pas même le communisme et la révolution »[566].

Pour Koestler, l'instant parfait semble résider dans le « frémissement de la flèche dans l'azur »[567] qu'il considère comme « une expérience concrète aussi incommunicable verbalement que le sentiment provoqué par un concerto de piano, mais tout aussi réel »[568]. En effet, il est, selon lui, difficile de rendre compte textuellement du mysticisme car : « l'expérience mystique n'est ni nébuleuse ni vague, ni molle. Elle ne le devient que lorsque nous l'avilissons par l'expression verbale. » L'auteur donne ainsi la primauté au monde des sensations. Koestler aspire à « flotter dans un fleuve de paix sous des ponts de silence »[569]. L'expérience mystique de l'auteur hongrois semble, elle aussi, se rapprocher du panthéisme :

> Ce qui distingue ce genre d'expérience du ravissement émotif causé par la musique, les paysages ou l'amour, est que le premier a un contenu nettement intellectuel ou plutôt nouménal. Il a un sens, bien que celui-ci ne s'exprime pas en termes de discours. Les transcriptions verbales les plus proches sont : l'unité et l'interdépendance de tout ce qui existe, une interdépendance comme celle des champs de gravitation ou des vases communicants. Le "moi" cesse d'exister parce qu'il est, par une espèce d'osmose mentale, entré en communication avec le tout universel et a été dissous en lui. C'est cet état de dissolution et d'expansion illimitée que l'on éprouve sous forme de "sentiment

[563] Johanne Dubois, « "L'indifférence clairvoyante" chez Albert Camus et le "détachement affectueux" dans la tradition de l'Advaita-Vedanta », Mémoire. Montréal (Québec, Canada), Université du Québec à Montréal, Maîtrise en sciences des religions, 2012, p. 31. URL : http://www.archipel.uqam.ca/5097/1/M12560.pdf (Dernière consultation le 24 juillet 2017).
[564] *Ibid.*
[565] *Ibid*., p. 6.
[566] Albert Camus cité par Olivier Todd *in : Albert Camus. Une vie, op. cit*., p. 93.
[567] Arthur Koestler, *Hiéroglyphes in : Arthur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, Phil Casoar (Dir.), *op. cit*., p. 650.
[568] *Ibid.,* p. 651.
[569] *Ibid.,* p. 650.

> océanique", comme la disparition de toute tension, la sérénité absolue, la paix qui transcende toute intelligence[570].

L'adjectif « nouménal » suggère, selon la philosophie de Kant, la chose telle qu'elle est et non telle qu'elle peut nous paraître en passant par l'esprit et dit la faillite de la raison devant l'expérience mystique. Koestler insiste sur ce point en témoignant de la difficulté de transcrire cette expérience. Le terme « unité » rapproche la réflexion de l'auteur hongrois de celle de l'écrivain de l'absurde et évoque une communion entre l'individu, le « moi » et l'Univers. Koestler parle également d' « interdépendance » et illustre cet état « océanique » par une image scientifique. Cette illustration prouve son incapacité à se détacher totalement du rationnel et de ses premières amours : les sciences. Justement ces dernières sont, pour lui, à l'origine de sa propre expérience spirituelle : « Les "heures à la fenêtre" qui avaient commencé par la réflexion rationnelle que les propositions finies sur l'infini étaient possibles […] m'avaient convaincu qu'il existe un ordre plus haut de réalité »[571]. Cet ordre « contenait des phénomènes "occultes" qui ne pouvaient être appréhendés ou expliqués ni au niveau sensoriel ni au niveau conceptuel, et pourtant les envahissaient parfois comme des météores spirituels perçant la voûte primitive des cieux »[572].

3.3.1.3 « Je me révolte donc nous sommes »

Dans la réflexion de Camus, le bonheur sensuel de l'homme s'accompagne de l'acceptation lucide de sa condition. Certes le monde est absurde et l'homme n'y peut visiblement rien, mais Camus, reprenant la pensée de Dostoïevski n'a-t-il pas noté qu' « il faut aimer la vie avant d'en aimer le sens […] Oui, et quand l'amour de vivre disparait, aucun sens ne nous en console »[573] ? Pour être heureux, l'homme doit se mettre en accord avec le monde, tout en ayant à l'esprit qu'il est condamné à une mort certaine et inévitable : « Faire une chose pour être heureux et en être

[570] Arthur Koestler, *Hiéroglyphes in : Arthur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, Phil Casoar (Dir.), *op. cit*., p. 651.
[571] *Ibid*., p. 652.
[572] *Ibid.*
[573] « Cahier VI » *in : OC IV*, p. 1057.

heureux. Ce qui m'attire c'est ce lien qui va du monde à moi, ce double reflet qui fait que mon cœur peut intervenir et dicter son bonheur jusqu'à une limite précise où le monde peut l'achever ou le détruire »[574].

Après s'être penché sur le bonheur physique dans l'œuvre de Camus, il serait judicieux de s'intéresser au bonheur humaniste qui s'articule autour du « je me révolte donc nous sommes ». Le « nous sommes » signifie : nous sommes dans le monde. Le bonheur humaniste serait donc indissociable du bonheur physique. Pour être solidaire des autres, l'homme doit être heureux. Camus n'a-t-il pas dit : « […] je suis plutôt tenté de croire qu'il faut être fort et heureux pour bien aider les gens dans le malheur »[575] ?

L'expérience de la Résistance fait évoluer la conception camusienne du bonheur. Le bonheur dépend donc d'une dimension morale. Si le bonheur est l'accord de l'être avec l'existence qu'il mène, c'est également l'accord entre l'existence qu'il mène et ses valeurs. Dans *L'Homme révolté*, Albert Camus exalte une morale de solidarité entre les hommes face au non-sens historique, face à l'injustice et face aux violences faites à l'homme. C'est le seul *credo* par lequel l'homme, retrouvant amour et fraternité, réalise un bonheur collectif, le bonheur de tous, car l'essence même du bonheur ne saurait être égoïste. Il affirme que « le combat mené par les résistants a été un combat heureux parce qu'il se mettait au service du bonheur des autres »[576]. Dans la réflexion camusienne, le bonheur de l'homme se vit dans la solidarité avec les autres. Reprenant le commentaire d'André Nicolas, Pierre Louis Rey écrit :

> Ce qui est remarquable, souligne André Nicolas, c'est qu'il s'agit d'une solidarité dont le « oui » ne se fonde pas dans l'abstrait ni dans quelque chose qui n'existe pas encore [rien n'est plus concret que l'homme], et dont le « non » ne s'adresse pas à une puissance lointaine, encore moins inimaginable. Le oui, comme le non, a une dimension proprement humaine qui intéresse le cœur et l'intelligence de tout homme[577].

[574] « Cahier II », *in : OC II*, p. 843.
[575] Albert Camus, « Pourquoi je fais du théâtre », « Gros Plan », émission télévisée, 12 mai 1959, cité par Pierre-Louis Rey *in : Dictionnaire Albert Camus, op. cit*., p. 92.
[576] Pierre-Louis Rey, « Bonheur » *in : Dictionnaire Albert Camus, op. cit*., p. 94.
[577] André Nicolas, *Albert Camus ou le vrai Prométhée, op. cit.,* p. 163.

La révolte, selon Camus, est intimement liée à la solidarité. L'insurrection qui naît dans un élan de fraternité n'a pour dessein que de réunir les hommes envers et contre un monde absurde. Le *cogito* camusien « je me révolte donc nous sommes » est explicite sur ce point. Parce que l'unique *leitmotiv* camusien est l'amour des hommes, Camus exhorte la communauté humaine à l'unité. Pour préserver leur dignité et conserver leur intégrité, les hommes doivent faire face ensemble aux aberrations de leur époque. Si l'esclave se dresse seul contre l'injustice qui lui est faite, il doit être rejoint, dans sa révolte, par tous les autres. L'exemple du maître et de l'esclave est une image qui revient à maintes reprises sous la plume de Camus et qui symbolise l'homme tantôt confronté au mépris de ses dirigeants, tantôt confronté à l'indifférence divine. Néanmoins, parce que le parti pris humain d'Albert Camus n'exclut aucun homme, il insiste sur le fait qu'il est intolérable de mépriser l'homme, fût-il un bourreau. Si la révolte ne prend pas en considération tous les hommes, elle se désavoue et ne profite à personne.

Les « meurtriers délicats » donnent l'exemple d'une solidarité et d'une fraternité sans failles. « Notre chevalerie, [écrit Sasonov], était pénétrée d'un tel esprit que le mot « frère » ne traduit pas encore avec une clarté suffisante l'essence de nos relations réciproques »[578]. Sasonov, Schweitzer, Pokolitov, Voinarovski, Kaliayev, Annenkov étaient tous pénétrés du sentiment de solidarité qui les unissait, faisant d'eux des « frères ». A ce propos, Sasonov dit : « Quant à moi, la condition indispensable du bonheur est de garder à jamais la conscience de ma parfaite solidarité avec vous »[579]. Une solidarité qui empêche la trahison. Netchaïev agresse un général qui lui avait demandé de livrer ses amis. Dans sa cellule, Kaliayev ne livrera jamais les noms de ses camarades malgré la pression que le policier Skouratov exerce sur lui. Ryssakov, espérant sauver sa vie, coopéra avec les enquêteurs en leur livrant des informations précieuses sur ses camarades. Ayant ainsi rompu sa solidarité avec ses « frères », il fut ravagé par la folie et par la peur, incapable de mourir sereinement et dignement, contrairement à ses camarades pour qui il fut « facile et doux »[580] d'affronter la mort. Camus admire en ces « meurtriers

[578] *L'Homme révolté in : OC III,* p. 205.
[579] *Ibid.,* p. 295.
[580] Propos de Polivanov rapportés, *Ibid.*, p. 208.

délicats » leur sens de l'honneur, leur dignité, cette sérénité avec laquelle ils acceptent la mort. Eux, qui au pied de l'échafaud, prêts à boire le calice jusqu'à la lie, jouissent d'un « bonheur tranquille ». Ce bonheur « conserve, même lorsqu'il paraît se sacrifier à l'exigence de justice, la lumière transparente de la beauté et de l'amour »[581].

La recherche du bonheur, « impératif catégorique de la pensée camusienne »[582], scande donc l'œuvre camusienne. Dans *La Peste*, Rambert est le plus à même d'illustrer cette quête incessante du bonheur. Prisonnier d'Oran, le journaliste met tout en œuvre pour rejoindre sa bien-aimée de laquelle il est séparé contre sa volonté, mais en vain. Lors de son « exil », il connaît néanmoins le bonheur des hommes solidaires et unis face à l'adversité. Bernard Alluin a raison lorsqu'il affirme qu'« à travers ce personnage positif, Camus montre l'importance qu'il accorde à la recherche du bonheur, quête primordiale pour l'homme, moyen de donner sens à la vie »[583]. Bernard Alluin ajoute également que Camus « exprime aussi l'idée que, en certaines circonstances, un vrai bonheur ne peut se vivre hors d'une solidarité avec les hommes »[584].

3.3.1.4 Le bonheur : une finalité camusienne

Tous les héros de Camus, en dépit d'une condition désespérée, trouvent le bonheur. Ainsi Meursault, bien qu'il soit condamné à mort, atteste qu'il est heureux, le docteur Rieux connaît le bonheur lors d'une baignade nocturne avec Tarrou, Tous les « ingrédients » du bonheur s'y trouvent réunis : une entente fraternelle, le devoir accompli (la lutte contre l'épidémie) et la nature. *Le Mythe de Sisyphe* avait conclu que le bonheur était possible en dépit de l'absurdité du monde. Sisyphe affirme son bonheur en accomplissant sa tâche et Clamence, dans *La Chute*, confesse que le bonheur existe. Même Zagreus, dans *La Mort heureuse*, évoque la nécessité du bonheur et la patience dont il faut s'armer pour en jouir :

[581] Michel Soulié, « Albert Camus et la recherche du bonheur », Letras (Universidado do Paranà. Faculdade de filosofia), n° 13, 1964, p. 92.
[582]Pierre-Louis Rey, « Bonheur » *in : Dictionnaire Albert Camus, op. cit*., p. 93.
[583] Bernard Alluin, « Rambert », *Ibid*, p. 739.
[584] *Ibid.*

> Voyez-vous, Mersault, pour un homme bien né, être heureux ça n'est jamais compliqué. Il suffit de reprendre le destin de tous, non pas avec la volonté du renoncement, comme tant de faux grands hommes, mais avec la volonté du bonheur. Seulement, il faut du temps pour être heureux. Beaucoup de temps. Le bonheur lui aussi est une longue patience[585].

La quête du bonheur s'achemine du dépassement de la condition absurde de l'homme vers la sagesse méditerranéenne ; de la création de valeurs vers l'espoir dans l'homme ; de l'affirmation de la dignité vers le sentiment de solidarité et de fraternité.

Le cheminement de l'œuvre camusienne n'aura eu pour but que de rendre possible le bonheur des hommes. Le bonheur ne peut se réaliser en dehors de la morale de solidarité qui fait prendre conscience aux hommes qu'ils sont tous « embarqués » sur le même bateau. Et si l'un des maillons est rompu, tous chavirent et personne ne pourra être sauvé.

Le bonheur camusien aurait dû se confondre avec l'amour auquel Camus devait consacrer un ultime volet. Dans ses *Carnets*, il écrit : « Ainsi parti de l'absurde, il n'est pas possible de vivre la révolte sans aboutir en quelque point que ce soit à une expérience de l'amour qui reste à définir »[586]. A propos de cette œuvre qui lui reste à accomplir, il affirme : « Ce que j'ai voulu dire ici, c'est qu'elle ressemblera à *L'Envers et l'Endroit*, d'une façon ou de l'autre, et qu'elle parlera d'une certaine forme d'amour »[587]. Jacques Le Marinel atteste que, pour Camus, l'amour est « une aspiration personnelle et jamais pleinement satisfaite »[588]. L'amour, dans l'œuvre de l'auteur, c'est d'abord l'amour maternel passionné qui est exalté dans *Le Premier Homme*. Jacques Cormery est bouleversé lorsqu'il réalise à quel point sa mère l'aime :

> Le regard de sa mère, tremblant, doux, fiévreux, était posé sur lui avec une telle expression que l'enfant recula, hésité et s'enfuit. "Elle m'aime, elle m'aime donc", se disait-il dans l'escalier, et il comprenait en même temps que lui l'aimait éperdument, qu'il avait souhaité de toutes ses forces d'être aimé d'elle et qu'il en avait toujours douté jusque-là[589].

---

[585] « La Mort Heureuse » *in : OC I*, p. 1130.
[586] « Cahier V » *in : OC II*, p. 1068.
[587] Préface de *L'Envers et l'Endroit in : OC I*, p. 37.
[588] Jacques Le Marinel, « Amour » *in : Dictionnaire Albert Camus, op. cit*., p. 42.
[589] *Le Premier Homme in : OC IV*, p. 796.

Par ailleurs, Camus écrit : « Il n'y a qu'un seul amour dans ce monde. Etreindre un corps de femme, c'est aussi retenir contre soi cette joie étrange qui descend du ciel vers la mer »[590]. L'image du désir véhiculée par cette citation n'apparaît pourtant qu'en filigrane dans les écrits de l'auteur. Ces mots résonnent plutôt comme une apologie de l'amour comme « vérité élémentaire »[591] duquel résulte le bonheur.

Dans l'œuvre de Camus l'amour se manifeste sous différentes formes. L'amour du monde, la solidarité, l'amitié et la fraternité des hommes, l'amour maternel et l'étreinte d'une femme sont autant de visages de l'amour qui constitue la « racine essentielle »[592] du bonheur camusien. Les bords de la méditerranée lui inspire l'union avec une nature luxuriante et éclatante de lumière, « instant parfait » et prémices de cette quête du bonheur. A sa mort, Albert Camus emporte avec lui une part de bonheur méditerranéen. On sème sur sa tombe du romarin, plante méditerranéenne, dont le nom signifie « rosée de la mer ». Au centre de son œuvre demeurera toujours « un soleil invincible »[593]. Arthur Koestler, qui est plus terre à terre, envisage le bonheur de l'homme par le recours aux sciences.

[590] « Noces à Tipasa », *Noces in : OC I*, p. 107/108.
[591] Jacques Le Marinel, « Amour » *in : Dictionnaire Albert Camus, op. cit*., p. 44.
[592] Alexandre Mc Cabe, L'amour et la mesure dans l'œuvre d'Albert Camus, Mémoire de Lettres, Sherbrooke, août 2010, URL : http://savoirs.usherbrooke.ca/handle/11143/2647 (dernière consultation le 20 avril 2017).
[593] « Au centre de mon œuvre, il y a un soleil invincible. », Albert Camus, « Rencontre avec Albert Camus [et Gabriel d'Aubarède, *Les Nouvelles littéraires*, mai 1951] », *Textes complémentaires* à *Noces*, » *in* : *Essais d'Albert Camus, op. cit*., p. 1339.

3.3.2. Le remède scientifique

« Sans les religions, les sciences n'eussent pas existé, car la tête humaine n'aurait pas été habituée à s'écarter de l'apparence immédiate et constante qui lui définit la réalité. »[594]

Croyant, comme Ernest Renan[595], que « la science renferme l'avenir de l'humanité, qu'elle seule peut lui dire le mot de sa destinée et lui enseigner la manière d'atteindre sa fin »[596], Arthur Koestler a un profond désir d'apprendre, de découvrir et de sonder les énigmes de l'Univers. Après avoir constaté que la religion et la politique n'étaient pas en mesure de guérir « l'infirmité » humaine[597], due au divorce de la foi et de la raison et à une malformation organique, et de trouver une issue à la condition tragique de l'homme qui résulte, en partie, de cette scission entre le plan trivial et le plan tragique, Koestler pense que les sciences peuvent être le remède au mal dont souffrent les hommes. Il émet néanmoins quelques réserves quant aux dangers de la science et insiste sur l'importance d'une synthèse entre la science, l'esprit spirituel et l'art et établit ainsi un lien entre l'activité scientifique et l'activité créatrice qui puisent dans la même inspiration esthétique.

3.3.2.1 Eléments biographiques

Pour appréhender l'importance des sciences dans l'œuvre d'Arthur Koestler, il semble nécessaire de revenir sur quelques éléments biographiques. En 1931, il s'entretient avec Albert Einstein, qui influencera sans doute sa réflexion. Il participe à l'expédition polaire à bord du Zeppelin pour une durée de cinq jours. En 1968, après avoir écrit *Les Somnambules*, *Le Lotus et le Robot*, *Le Cri d'Archimède* et *Le Cheval dans la locomotive*, il participe au symposium d'Alpach sur le thème « Au-delà du réductionnisme : nouvelles perspectives de la science de la vie ». Par

[594] Paul Valéry, *Tel quel*, Paris, Gallimard, 1996.
[595] (1823-1892), écrivain, philologue, philosophe et historien français.
[596] Cité par Michel Laval *in* : *L'Homme sans concessions, Arthur Koestler et son siècle, op. cit.,* p. 18.
[597] Voir la section intitulée « Le vaudeville diabolique ».

sa critique viscérale des idéologies réductionnistes, Koestler réaffirme son parti pris humain. Son approche holiste[598] va d'ailleurs de pair avec son intérêt pour l'homme. La pensée holiste de Koestler se traduit par sa certitude de « l'interdépendance de tous les êtres de la nature, de l'unité du cosmos »[599]. Il espère voir la science retrouver « le sens du mystère cosmique »[600]. La science est pour lui une « philosophie de la Nature ». Contre le « ratomorphisme » qui est le fait de percevoir l'homme comme un rat de laboratoire et en tant qu'anti-réductionniste, Koestler revendique son goût pour l'activité créatrice. A sa mort, il lègue quatre cent mille livres Sterling à l'étude des phénomènes psychiques. Une chaire de parapsychologie est ainsi créée à l'université d'Edimbourg.

3.3.2.2 A la recherche d'une synthèse

Chez Arthur Koestler, la recherche de l'Utopie aboutit à la recherche d'une synthèse : la synthèse du vrai et du beau, celle de la science, de l'art et de la religion. La « période scientifique » de l'auteur et le dernier pan de son œuvre, notamment sa trilogie « Génie et folie de l'homme »[601], illustrent cette quête de la synthèse.

> Depuis leur séparation, ni la foi ni la science ne sont capables de satisfaire la faim intellectuelle de l'homme. Dans la maison divisée, les deux hôtes mènent une existence contrariée. La science post-galiléenne a prétendu se substituer ou succéder légitimement à la religion ; aussi, en ne réussissant pas à fournir les réponses fondamentales, a-t-elle causé non seulement une frustration intellectuelle, mais aussi une famine spirituelle[602].

---

[598] Du grec ancien ὅλος / *hólos* signifiant « entier », le holisme est selon, Jan Christiaan Smuts qui est à l'origine de ce néologisme en 1926, « la tendance dans la nature à constituer des ensembles qui sont supérieurs à la somme de leurs parties, au travers de l'évolution créatrice » (Jan Smuts, *Holism and Evolution*. Londres: Macmillan & Co Ldt, 1926, 362 p.). La pensée holiste s'oppose ainsi à la pensée réductionniste.

[599] Roland Quilliot, *Arthur Koestler. De la désillusion tragique au rêve d'une nouvelle synthèse, op. cit*., p. 193.

[600] *Ibid*., p. 205.

[601] Ce triptyque composé des *Somnambules, essai sur les conceptions de l'Univers* 1959), du *Cri d'Archimède, essai sur la création* (1964) et du *Cheval dans la locomotive, essai sur le paradoxe humain* (1967) constitue une importante réflexion sur l'avenir de l'humanité. La dernière partie de l'œuvre d'Arthur Koestler autour de la condition humaine comprend également d'autres textes : *Le Démon de Socrate* (1968), *Face au néant* (1973), *Le Lotus et le Robot* (1960), *Beyond Reductionism* (1969), *L'Etreinte du crapaud* (1971), *Les Racines du hasard* (1972), *Les Call-Girls* (1972), *Le Hasard et l'Infini* (1973), *Janus* (1978), *La Quête de l'absolu* (1980).

[602] Arthur, Koestler, *Les Somnambules. Essai sur l'histoire des conceptions de l'Univers, op. cit*., p. 523.

Koestler met l'accent sur la rupture de la science et de la religion, un divorce « poli et glacé avec d'un côté comme de l'autre, des symboles durcis en dogmes, et un oubli total de la source commune d'inspiration »[603]. Les termes « séparation », « divisée », « deux hôtes » rendent compte de cette scission. De cette désunion, résulte le tragique de la condition de l'homme, exprimé par la « frustration intellectuelle » et la « famine spirituelle ». En effet, Koestler souligne l'incapacité de la science ou de la religion à améliorer la condition humaine et affirme que seule leur union pourrait permettre à l'homme de retrouver un équilibre.

Dans *Métaphysique chrétienne et néoplatonisme*, Camus évoque également le problème de la foi et de la raison qui, selon lui, « est mis pour la première fois en pleine lumière par Saint-Augustin[604]». Il poursuit en affirmant ce que « Saint-Augustin exigeait à côté de la foi, c'était la vérité, à côté des dogmes, une métaphysique[605] ». Puis, Albert Camus établit un parallèle entre l'attitude des Chrétiens face au dilemme que pose cette dualité entre foi et raison et celle des Grecs, dont il ne cessera de vanter les mérites :

> Pour un Chrétien qui sépare la Raison de la Beauté, le Vrai du Beau, la Raison est réduite à son rôle de législatrice logique. Et les conflits deviennent possibles entre la Foi et la Raison. Pour un Grec, ces conflits ont moins d'acuité, car la Beauté qui est à la fois ordre et sensibilité, économie et objet de la passion, demeure un terrain d'entente[606].

Encore une fois, Camus loue le génie grec qui sait trouver un équilibre entre le Vrai et le Beau, une certaine harmonie entre la Raison et l'émotion. Dans *La Quête de l'absolu,* en prenant l'exemple de Syracuse qui, selon la légende, au milieu du champ de bataille, traçait des figures géométriques sur le sable et aurait dit à un soldat qui l'avait transpercé de son épée : « Ne dérange pas mes cercles, je te prie »[607], Koestler semble du même avis que Camus et note que : « cette tradition

[603] Arthur, Koestler, *Les Somnambules. Essai sur l'histoire des conceptions de l'Univers, op. cit*., p. 8.
[604] *Métaphysique chrétienne et néoplatonisme in : OC I*, p. 1073.
[605] *Ibid.*, p. 1064.
[606] *Ibid.,* p. 1042.
[607] *QB*, p. 384 ; *BB*, p. 406 : « *Pray, do not disturb my circles* ».

symbolise bien l'attitude des Grecs à l'égard du savoir, recherche transcendante à leurs yeux, et dépassant les limites de l'individu mortel »[608].

Si Koestler a démontré l'échec des religions qui ne s'appuyaient que sur des valeurs spirituelles, niant ainsi toute légitimité rationnelle, il critique également l'aspect purement rationnel des sciences :

> En conséquence, le destin de l'humanité ne fut plus régi "d'en haut" par une sagesse et une volonté surhumaines, mais "d'en bas" par des agencements sous-humains de glandes, de gènes, d'atomes ou d'ondes de probabilité. Ce transfert fut décisif. Tant que le destin avait opéré du haut un ordre hiérarchiquement plus élevé que le niveau humain, il n'avait pas seulement fixé le sort de l'homme, il avait aussi guidé sa conscience et donné à son univers un sens et une valeur. Les nouveaux maîtres du destin situés à un échelon plus bas que l'être qu'ils dirigeaient, pouvaient régler sa condition, ils ne pouvaient lui procurer ni direction morale, ni sens, ni valeurs[609].

Si la spiritualité semble nier la raison, la science, elle, semble miner les valeurs morales. Koestler aspire donc à un compromis entre la raison et le cœur. Selon lui, une religion digne de ce nom ne devrait pas demander à l'homme d'abdiquer sa raison, et, une science qui mériterait ce nom ne devrait pas faire abstraction de la sensibilité et de la vertu humaines. Il reproche à certains scientifiques de s'être érigés en nouveaux dieux. Néanmoins, en tant qu'êtres humains, « situés à un échelon plus bas que l'être qu'ils dirigeaient », ils demeuraient dans l'incapacité de pallier au manque et à la soif spirituelle des hommes.

3.3.2.3 L'influence d'Albert Einstein

Albert Einstein, qui a apparemment influencé la pensée de Koestler à ce sujet, a également soulevé le problème de la foi et de la raison. Le scientifique consacre d'ailleurs plusieurs textes à la relation existant entre la religion et la science. Einstein identifie trois aspects de la religion. Il prétend, en premier lieu, que la religion et les formes du surnaturel auraient été inventées par l'homme

[608] *QB*., p. 384 ; *BB*, p. 406 : « *that tradition symbolises the Greek attitude to science as a quest transcending the mortal self* ».
[609] Arthur, Koestler, *Les Somnambules. Essai sur l'histoire des conceptions de l'Univers, op. cit*., p. 525.

primitif à cause d'une incompréhension qui aurait engendré une peur face aux phénomènes naturels (la faim, la maladie, la mort). En second lieu, la religion est, pour lui, d'ordre moral et social. Enfin, la dernière forme de religion qu'il distingue et à laquelle il adhère et en reconnaît le vrai sens est ce qu'il nomme la « religiosité cosmique » qui est la contemplation des structures de l'Univers, coupée de tout précepte dogmatique. Par ailleurs, en 1929, quand le rabbin Herbert S. Goldstein lui demande s'il croit en Dieu, Einstein lui répond : « Je crois au Dieu de Spinoza qui se révèle lui-même dans l'ordre harmonieux de ce qui existe, et non en un Dieu qui se soucie du destin et des actions des êtres humains »[610]. La référence à Spinoza est intéressante dans la mesure où le scientifique en appelle au panthéisme du philosophe néerlandais. Cette réponse fait, par avance, écho à ce qui, des années plus tard, pourrait être considéré comme le panthéisme naturaliste d'Albert Camus, analysé précédemment. Albert Einstein met l'accent sur l'esprit religieux du scientifique et affirme qu' « il est certain qu'à la base de tout travail scientifique un peu plus délicat on trouve une conviction, analogue au sentiment religieux »[611]. Le scientifique ajoute que la religiosité de l'homme de sciences « consiste à s'étonner, à s'extasier devant l'harmonie des lois de la nature »[612] et que l'esprit religieux accompagne indéniablement l'esprit scientifique :

> *But science can only be created by those who are thoroughly imbued with the aspiration toward truth and understanding. This source of feeling, however, springs from the sphere of religion. To this there also belongs the faith in the possibility that the regulations valid for the world of existence are rational, that is comprehensible to reason. I cannot conceive of a genuine scientist without that profound faith. The situation may be expressed by an image : science without religion is lame, religion without science is blind*[613].

---

[610] Albert Einstein, réponse au rabbin Herbert S. Goldstein, télégramme, 1930. URL : http://www.willeime.com/Einstein-dieu.htm (Dernière consultation le 26 juillet 2017).

[611] Georges Minois, *Histoire de l'athéisme. Les incroyants dans le monde occidental, des origines à nos jours*, Paris, Fayard, 1998, p. 552.

[612] Albert Einstein, *Comment je vois le monde*, traduit de l'allemand par Maurice Solovine et Régis Hanrion, Paris, Flammarion, 2009, p. 27.

[613] Albert Einstein, *Ideas and Opinions*, new translation and revisions by Sonja Bargmann, London, Alvin Redman Limited, 1956, p. 46 : « La science ne peut être créée que par ceux qui sont complètement imprégnés par l'aspiration vers la vérité et la compréhension. La source de ce sentiment, toutefois, provient de la sphère religieuse. D'elle provient la foi dans la possibilité que les lois valables pour le monde de l'existence sont rationnelles, c'est-à-dire compréhensibles à la raison. Je ne peux pas concevoir un véritable scientifique sans cette foi profonde. La situation peut être exprimée par une image: la science sans religion est boiteuse, la religion sans science est aveugle. »

3.3.2.4 Pythagore

Koestler ne dit pas autre chose. Selon lui, la science et la religion puisent dans la même inspiration. Déplorant que désormais foi et raison soient opposées, il fait l'éloge des grands penseurs qui accordaient à la religion une place prépondérante, à l'image de Pythagore, figure scientifique récurrente dans l'œuvre de l'auteur.

> D'abord, ce sont les deux fils d'Ariane, celui de la Science et celui de la Religion, qui commencent unis dans la Fraternité pythagoricienne où l'on n'aurait su distinguer entre le mystique et le savant, qui se séparent, qui se réunissent, tantôt noués, tantôt parallèles, et qui finissent à notre époque dans le divorce poli et glacé de la foi et de la raison, avec, d'un côté comme de l'autre, des symboles durcis en dogmes, un oubli total de la source commune d'inspiration[614].

Pythagore occupe une place de choix dans l'œuvre de Koestler qui loue son mysticisme scientifique. Ainsi dans *The Call-Girls*, Soloviev, durant son adolescence, s'est intéressé à « la figure à demi légendaire de Pythagore »[615], « *the only man, according to tradition, who could perceive, with mortal ears, the music of the spheres made by planets' motion in their orbits* »[616]. Koestler souligne ainsi la sensibilité artistique de ce « demi-dieu » pour qui « *the universe was a musical box playing its nocturnes through all eternity* »[617]. Dans *Janus*, à propos de Pythagore et de sa découverte, l'auteur écrit :

> Si l'on retourne aux débuts de l'aventure scientifique on trouve la tradition selon laquelle Pythagore découvrit les secrets de l'harmonie en regardant travailler des forgerons dans son île de Samos, et en remarquant que des barres de fer de longueurs différentes donnaient sous les coups de marteau des sons de hauteurs différentes. Cet amalgame spontané de l'arithmétique et de la musique fut probablement le point de départ de la physique[618].

---

[614] Arthur Koestler, préface aux *Somnambules. Essai sur l'histoire des conceptions de l'Univers, op. cit.,* p. 8.
[615] *CG*, trad. p. 62.
[616] *CG*, p. 46 ; trad. p. 62 : « le seul homme, dit la tradition, qui sut percevoir avec ses oreilles mortelles, la musique des sphères que produisent les planètes en avançant sur leurs orbites ».
[617] *CG*, p. 47 ; trad. p. 63 : « l'univers était une boîte à musique qui jouait ses nocturnes éternellement ».
[618] Arthur Koester, *Janus, op. cit*., p. 140.

Soloviеf retrouve les échos de cette gamme céleste chez quelques poètes élisabéthains, chez Milton ou encore chez Kepler, « mathématicien et mystique »[619], qui « appartient à la fois au monde médiéval et au monde moderne : chez lui astrologie et astronomie, mystique et raison se mêlent »[620]. Koestler s'intéresse de près à Kepler, notamment dans un essai sur l'histoire de la science astronomique, *The Sleepwalkers*[621]. Dans cet essai, il s'intéresse également à Copernic et à Galilée qui incarne le « rationalisme moderne »[622] et avec lequel « la science se coupe intentionnellement de l'art et de la religiosité »[623]

Dans *The Call-Girls*, Soloviеf découvre « *that music, the most intimate of one's experiences, was married to the stars by the abstract laws of mathematics* »[624]. Une découverte attribuée initialement à Pythagore[625]. Ce qui intéresse Koestler dans cette découverte c'est « la mathématisation de l'expérience humaine »[626] et la proximité existant entre les sciences et l'art car « *the riddle of the universe was contained in the dance of numbers, reflected in the motions of the celestial bodies and in the melodies which Orpheus played on his lyre* »[627]. Cette complémentarité entre science et art est symbolisée dans *The Call-Girls* par la découverte scientifique de Soloviеf qui lui valut le Prix Nobel : une particule fantôme qu'il baptisa « *myatron* », « ce nom réunissait les mots "*maya*" et "*metron*", tous deux dérivés de la même racine sanscrite, *matr*, et reflétant le contraste entre mystique de l'Orient et science occidentale »[628]. Koestler semble avoir beaucoup

[619] *CG*, trad. p. 64.
[620] Roland Quilliot, *Arthur Koestler. De la désillusion tragique au rêve d'une nouvelle synthèse, op. cit.*, p. 166.
[621] *Les Somnambules.*
[622] Roland Quilliot, *Arthur Koestler. De la désillusion tragique au rêve d'une nouvelle synthèse, op. cit.*, p. 170.
[623] *Ibid.*
[624] *CG*, p. 47 ; trad. p. 64 : « la musique, expérience humaine parfaitement intime, se trouvait reliée aux étoiles par les lois abstraites de la mathématique ».
[625] « Sur le plan cosmologique, les premiers pythagoriciens sont surtout connus pour avoir cru à l'harmonie des sphères : la terre était une sphère, autour de laquelle tournaient les planètes et le soleil, en cercles concentriques, fixées chacune à une sphère ou à une roue ; et chaque planète émettait une note. L'ensemble de toutes leurs orbites constituait une sorte de lyre, dont la musique n'était audible que des âmes les plus purifiées. », Roland Quilliot, *Arthur Koestler. De la désillusion tragique au rêve d'une nouvelle synthèse, op. cit.*, p. 161.
[626] *CG*, trad. p. 64.
[627] *CG*, p. 48 ; trad. p. 65 : « L'énigme de l'univers se cachait dans la danse des nombres, dans les mouvements des corps célestes et dans les mélodies de la lyre d'Orphée. »
[628] *CG*, trad. p. 68-69.

de considération pour Pythagore du fait que le savant, par la découverte d'un théorème, a découvert une vérité. Pythagore illustre, ainsi, que la science alliée d'une démarche religieuse aboutit à la découverte d'un théorème, d'une vérité, de quelque chose d'éternel. L'écrivain hongrois, ce « croisé que toutes les Jérusalem du XX^e^ siècle ont exalté (sionisme, marxisme, psychanalyse, etc.) »[629], est lui-même en quête de vérité. De plus, les préoccupations totalisantes de Pythagore et le mystère qui l'entoure semblent en parfaite adéquation avec la quête mystique de Koestler.

3.3.2.5 L'homme de science et l'artiste

Dans *Le Cheval dans la locomotive*, Koestler écrit : « L'homme de science qui perd [le] sens du mystère peut rester excellent technicien, mais il cesse d'être un savant »[630]. Par ailleurs, dans *The Call-Girls*, il aborde la question de la contemplation selon une perspective scientifique :

> *Among the various types of brain-waves, the slow alpha rhythm, with frequencies around ten cycles per second, has long been known to be indicative of a state of mental relaxation. When the subject engages in intense mental activity such as an arithmetical calculation, the alpha rhythm is replaced by small, fast, irregular waves ; when the problem is solved, it reappears. Yogis, Zen masters and other contemplatives have been found to produce a much higher than average amount of alpha waves*[631].

L'auteur décrit l'état contemplatif dans un jargon scientifique : « *brain-waves, alpha rhythm, frequencies, cycles, mental activity* ». Ce qui est intéressant, voire déroutant, est que cette description est, dans l'œuvre, faite par une figure

[629] Julien Grimaud, *Le fantasme au triangle de Peter Slavek. Essai de psychanalyse freudienne*, URL : http://www.fabula.org/lht/14/grimaud.html (dernière consultation le 06/05/2016).
[630] Arthur Koestler, *Le Cheval dans la locomotive, op. cit.*, p. 223.
[631] CG, p. 133 ; trad. p. 192 : « Parmi les divers types d'ondes cérébrales, on sait depuis longtemps que le rythme alpha, qui est un rythme lent à fréquences d'environ dix cycles par seconde, indique un état de détente mentale. Quand le sujet se lance dans une activité mentale intense, un calcul arithmétique par exemple, le rythme alpha cède la place à de petites ondes très courtes, irrégulières, et rapides ; et il reparaît quand le problème est résolu. On a constaté que les yogis, les maîtres du zen, et d'autres contemplatifs, produisent une proportion d'ondes alpha beaucoup plus grande que la moyenne. »

religieuse, le frère Tony Caspari. La religion, ayant perdu en crédibilité au XX^e^ siècle, se sent obligée de passer par les sciences pour se justifier.

C'est peut-être pour cette raison que Koestler s'est, lui-même, tourné vers « le royaume des sciences »[632]. Pour reprendre Michel Laval : « Arthur Koestler fit des sciences le royaume où son âme vagabonde trouva refuge »[633]. L'auteur considère probablement les sciences comme un ultime remède et une ultime solution au problème de la foi, face à l'insuccès des religions :

> L'apparition spontanée d'un nouveau type de foi qui satisfasse la grande soif sobre de l'esprit de l'homme sans lui demander de couper sa cervelle en deux, qui rétablisse le cordon ombilical par lequel il reçoit le suc de la conscience cosmique, sans être réduit pour cela à une mentalité infantile, qui remette la raison à sa modeste place, sans toutefois la contredire[634].

Au delà du parallèle avec la religion, Koestler établit un autre parallèle intéressant entre l'artiste et l'homme de sciences dans leur conception d'une œuvre, par exemple, et dans leur rapport au réel. John Keats n'a-t-il pas écrit dans son *Ode à un vase grec*[635] : « Le beau c'est le vrai, le vrai c'est le beau »[636] ?

> Toute découverte scientifique valable éveille chez le connaisseur un sentiment de beauté, parce que la solution d'un problème difficile crée de l'harmonie là où n'était que dissonance ; et réciproquement, l'expérience de la beauté ne peut avoir lieu que si l'intelligence approuve la validité de l'opération, quelle qu'elle soit, qui avait pour fin de provoquer cette expérience[637].

Ainsi, le point commun entre l'expérience scientifique et le sentiment de beauté, ou plus précisément l'activité artistique, est l'harmonie. Le terme harmonie est très révélateur. Koestler fait, une nouvelle fois, allusion aux pythagoriciens qui appréhendaient le cosmos comme « une immense boîte à musique, les intervalles

---

[632] Michel Laval, *L'Homme sans concessions. Arthur Koestler et son siècle, op. cit*., p. 10.
[633] *Ibid*., p. 18.
[634] Max-Olivier Lacamp, « Arthur Koestler et le mystère en Asie » *in : Cahier Koestler, op. cit*., p. 364.
[635] *Ode on a Grecian Urn,* poème écrit en mai 1819 et publié en janvier 1920.
[636] Cité par Arthur Koestler *in : QB*, p. 346-347, *BB*, p. 368 : « *Beauty is truth, truth beauty - that is all* ».
[637] *QB*, p. 348 ; BB, p. 370 : « *every valid scientific discovery gives rise, in the connoisseur, to the experience of beauty, because the solution of a vexing problem creates harmony out of dissonance ; and vice versa, the experience of beauty can only occur if the intellect endorses the validity of the operation − whaterver its nature − designed to elicit the experience*. »

musicaux correspondant aux distances entre les orbites planétaires, ce qui procurait les fondements mathématiques de l'harmonie des sphères »[638].

Bien que Koestler remarque que le savant s'appuie sur des faits et des expériences, alors que l'artiste fait appel à des « considérations esthétiques »[639], l'auteur prétend que le savant et l'artiste habiteraient des zones différentes d'un même univers ou selon la métaphore koestlérienne « d'un même spectre continu »[640] allant de « l'infrarouge de la poésie à l'ultraviolet de la physique »[641]. Ainsi, le savant ne serait pas que logique, il serait également sensibilité et « imagination poétique »[642].

> L'artiste, comme l'homme de sciences, s'efforce de projeter sa vision du réel dans un médium particulier, qui peut s'appeler peinture, marbre, phrases ou équations mathématiques. Mais le produit de son travail ne saurait être une représentation exacte, une copie du réel, même s'il a la naïveté de l'espérer. En premier lieu, il doit lutter avec les singularités et les limitations du médium qu'il a choisi. Mais surtout sa perception, sa conception du monde ont également leurs singularités et leurs limites dues aux conventions implicites de son temps, de son école et de son tempérament individuel. Ces conventions contribuent à la cohérence de sa vision, mais elles risquent aussi d'aboutir aux formules figées, aux stéréotypes, aux clichés visuels et littéraires. L'originalité du génie, dans l'art comme dans la science, consiste à fixer l'attention sur des aspects de la réalité auparavant négligés, à découvrir des rapports cachés, à voir sous un jour nouveau des objets ou des événements familiers[643].

Il s'agit donc pour l'artiste comme pour l'homme de science de ne rien nier du réel sans pour autant tomber dans les clichés littéraires, d'appréhender le plan trivial sous l'angle de l'éternité et d'être à même d'évoquer le plan tragique en termes humains.

> Parce qu'il vit sur [la corde raide au-dessus des] deux plans à la fois l'artiste ou le savant créateur peut quelquefois capter un instant d'éternité à la fenêtre du temps. Que cette fenêtre soit un vitrail médiéval ou bien la loi de Newton

[638] *QB*, p. 347 ; *BB*, p. 369 : « *a large musical box, where the musical intervals corresponded to the distances between the planetary orbits, thus providing the mathematical foundation of the harmony of the spheres* ».
[639] *QB*, p. 346 ; *BB*, p. 368 : « *aesthetic considerations* ».
[640] Arthur Koestler, *Janus*, *op. cit*., p. 159.
[641] *Ibid.*
[642] *QB*, p. 347 ; *BB*, p. 369 : « *poetic imagination* ».
[643] Arthur Koestler, *Janus*, *op. cit*., p. 150.

> définissant la gravitation universelle, c'est une question de tempérament et de goût[644].

Koestler ajoute que seul l'artiste, ou encore le savant[645] parviennent à garder l'équilibre sur cette corde raide pour que « le mystère cosmique s'humanise »[646]. En effet, « réunir ces deux plans, c'est la forme la plus haute de la créativité humaine »[647]. Selon Koestler, le savant et l'artiste choisissent de projeter le réel mais selon deux modes d'expression différents :

> Le poète, le peintre, le savant, tous imposent à l'univers leur vision plus ou moins éphémère ; chacun construit son modèle subjectif de la réalité en choisissant pour les mettre en pleine lumière les aspects de l'expérience qu'il juge significatifs et en écartant ceux qu'il estime sans importance[648].

L'acte de créer pour l'artiste ou pour le savant revient à pénétrer « les zones d'ombre de la conscience où tout homme dépend de ses intuitions très faillibles »[649]. La quête de la vérité de l'homme de science s'apparente voire se confond avec la quête subjective du beau par l'artiste. En prenant l'exemple de la vierge de Boticelli et d'un théorème de Poincaré, Koestler démontre que, bien souvent, les savants sont motivés et attirés par « un véritable sentiment esthétique »[650], celui « de la beauté mathématique, de l'harmonie des nombres, des formes, de l'élégance géométrique »[651], tandis que, les artistes (peintres, sculpteurs, architectes) ont le souci des théories scientifiques. L'auteur évoque alors Dürer et Léonard de Vinci et les « lois ultimes de la proportion parfaite »[652] ou encore « la doctrine de Cézanne

---

644 Arthur Koestler, *Janus*, *op. cit*., p. 154.
645 « L'artiste et le savant sont également doués (ou affligés) de la faculté de percevoir les événements banals de l'expérience quotidienne sous l'angle de l'éternité, sub specie aeternitatis, et inversement, d'exprimer l'absolu en langage humain, de le refléter en images concrètes. », *Ibid*., p. 155.
646 *Ibid*., p. 153.
647 *Ibid.*
648 *QB*, p. 348 ; *BB*, p. 370 : « *The poet, the painter, the scientist, each superimposes his more or less epheremal vision on the universe ; each constructs his own biassed model of reality by selecting and highlighting those aspects of experience which he considers significant and ignoring those which he considers irrelevant* ».
649 Arthur Koestler, *Janus*, *op. cit*., p. 160.
650 *Ibid*., p. 161.
651 *Ibid*.
652 *Ibid.*

sur la réduction de toutes formes naturelles aux sphères, cônes et cylindres »[653]. Selon Koestler, le peintre « consacre son existence à apprendre à voir »[654].

> … l'illumination intellectuelle et la catharsis affective constituent l'essence de l'expérience esthétique. La première représente le moment de vérité, la seconde apporte l'expérience du beau. Ce sont deux aspects complémentaires d'un processus indivisible. Il faut qu'il y ait expérience du vrai, si subjective qu'elle soit, pour que se produise l'expérience du beau ; et réciproquement, toute solution d'une énigme de la nature, de même que celle d'un noble problème d'échecs, nous fait nous écrier : "Que c'est beau"[655].

Koestler rapproche cette union de la « satisfaction intellectuelle »[656] et de l' « effusion émotive » du sentiment océanique où « le moi mortel semble se dissoudre comme un grain de sel dans la mer »[657], à l'image de la découverte des lois du mouvement des planètes par Johannes Kepler. L'expression « clarté merveilleuse » qui, selon Koestler, est utilisée par l'astronome pour décrire son ravissement suite à cette découverte, gagne à être rapprochée de « l'illumination intellectuelle » à laquelle l'auteur hongrois fait allusion plus haut.

> L'art est école de transcendance ; au sommet de son pouvoir il fait épanouir la conscience individuelle jusqu'à la conscience cosmique, de même que la science s'efforce d'expliquer les phénomènes particuliers par des lois générales, c'est-à-dire de ramener des énigmes singulières à la grande énigme universelle[658].

Koestler associe, ici, explicitement, l'art à la spiritualité et dit qu'il favorise l'expérience mystique. Il aboutit finalement à la conclusion que la science agit de la même façon : elle permet d'appréhender les mystères de l'univers.

---

[653] Arthur Koestler, *Janus*, *op. cit*., p. 161.
[654] *Ibid*., p. 149.
[655] *QB*, p. 350 ; *BB*, p. 372 : « *To say it again : intellectual illumination and emotionnal catharsis are the essence of the aesthetic experience. The first constitutes the moment of truth, the second provides the experience of beauty. The two are complementary aspects of an indivisible process. The experience of truth, however subjective, must be present for the experience of beauty to arise ; and conversely, the solution of any of nature's riddles, like that of a noble chess problem, makes one exclaim, "How beautiful !"* »
[656] Q*B*, p. 350 ; *BB*, p. 372 : « *intellectual satisfaction* ».
[657] Q*B*, p. 350 (Ce passage ne figure pas dans *Bricks to Babel*).
[658] *QB*, p. 350 ; *BB*, p. 372 : « *Art is a school of self-transcendence ; at its best, it expands individual consciousness into cosmique awareness, as science endeavours to explain particular phenomena by laws of a general order ; to reduce a particular puzzle to the great universal puzzle.* »

Par ailleurs, l'auteur atteste que le savant et l'artiste sont sur un pied d'égalité en prônant l'argument de l'abondance, d'une part, des théories rocambolesques, et, d'autre part, des œuvres d'art minables.

La grande différence entre l'art et la science se situe dans la question du progrès. Si la science connaît une progression édifiante, l'art semble intemporel, « invulnérable au temps, insensible aux mutations vulgaires du progrès »[659]. Cependant, Koestler, dans toute sa rigueur scientifique, atteste qu'il est bien « une progression cumulative dans tous les arts − en un sens limité, dans une direction limitée, pendant des périodes limitées »[660]. Il évoque ainsi « l'effondrement du classicisme, le romantisme et le *Sturm und Drang*, le naturalisme, le dadaïsme et le surréalisme, le roman social, le roman existentialiste, le nouveau roman »[661] en parallèle de l'histoire de la médecine, de la psychologie, de la physique ou encore « de la conception du cosmos depuis Aristote jusqu'à Einstein en passant par Newton »[662]. Le progrès en art comme en science semble suivre le schéma cyclique suivant :

> la révolte, le refus de l'école ou du style dominant, la volonté d'ouvrir de nouvelles frontières, […] climat d'optimisme et d'euphorie […] idées neuves, les techniques neuves de la recherche, les styles neufs […] la saturation qui entraîne frustrations et impasses […] crise […] doute […] anarchie créatrice […] la prochaine révolution va éclore, de nouveaux horizons s'ouvrent, et le cycle peut reprendre[663].

Dans *The Call-Girls*, Valenti se rapproche de la pensée de Koestler quand il exprime son désir « *to reconcile the separate and hostile domains of passion and reason* »[664]. La patiente, M^elle^ Carey, échappe cependant au contrôle de son médecin, attaque violemment Claire, l'épouse du président Solovief et brûle les enregistrements du colloque. Cette dernière action symbolise l'échec de ce colloque. Les solutions proposées s'avèrent encore plus horribles et dangereuses

[659] Arthur Koestler, *Janus*, *op. cit*., p. 163.
[660] *Ibid*., p. 165.
[661] *QB*, p. 348 ; *BB*, p. 370 : « *fall of classicism ; romanticism and Sturm und Drang ; naturalism ; surrealism and Dada ; the socially conscious novel ; the existentialist novel ; the nouveau roman* ».
[662] *QB*, p. 348 ; *BB*, p. 370 : « *from the Aristotelian to the Newtoniann to Einstein's conception of the cosmos* ».
[663] Arthur Koestler, *Janus*, *op. cit*., p. 166.
[664] *CG*, p. 123 ; trad. p. 177 : « il s'agit de réconcilier les empires séparés et hostiles de la passion et de la raison »

que le mal dont souffrent les hommes. « Le non-sens triomphe finalement, la rationalité des sciences humaines et de leurs prétendus experts s'avère n'être qu'une illusion sans consistance »[665]. A travers *The Call-girls*, Arthur Koestler fait la satire des colloques internationaux et des « stars » de l'intelligentsia[666], « ces princes de la connaissance »[667]. La dédicace à l'attention des personnages fictifs Bouvard et Pécuchet, deux personnages assoiffés de connaissance et complètement burlesques, « symboles parodiques de l'activité humaine sur la planète Terre, dans tout ce qu'elle a de confus, de fébrile et de désordonné »[668], en témoigne. Koestler semble prendre ses distances par rapport à certaines de ses propres théories dans le domaine des sciences. On ne peut réduire, au nom de la science, l'homme à la seule dimension d' « *homo sapiens* ».

3.3.2.6 Camus et les sciences

Camus est quant à lui réticent à l'égard de la science : « Je comprends que si je puis par la science saisir les phénomènes et les énumérer, je ne puis pour autant appréhender le monde »[669]. A un questionnaire de la revue *Reconstruire*, il donne la réponse suivante : « La science progresse, pour le mal comme pour le bien. On n'y peut rien. Mais pour le moins, il n'y a pas de quoi se vanter ou se réjouir face à des réalisations techniquement magnifiques et politiquement abjectes ! » [670] Jeanyves Guérin consacre, dans le *Dictionnaire Albert Camus*, un article à l'intérêt, ou plus précisément, au manque d'intérêt de Camus pour les sciences, dû au fait que la raison n'est pas infaillible. D'ailleurs, Mamaine Koestler, elle-même, rapporte ce manque d'intérêt : « Camus m'ayant dit que rien d'intéressant n'était jamais sorti des travaux de laboratoire »[671].

---

[665] Roland Quilliot, *Arthur Koestler. De la désillusion tragique au rêve d'une nouvelle synthèse*, *op. cit.,* p. 186.
[666] *Ibid*., p. 185.
[667] Pierre Debray-Ritzen, *Arthur Koestler. Un Croisé sans Croix*, *op. cit*., p. 255.
[668] *Ibid.,* p. 258.
[669] *Le Mythe de Sisyphe in* : *OC I*, p. 233.
[670] Olivier Todd, *Albert Camus. Une Vie*, *op. cit*., p. 1030.
[671] Extrait du journal de Mamaine Koestler (1947) in : Cahier Arthur Koestler, Pierre Debray-Ritzen (Dir.), *op. cit.,* p. 343.

Jeanyves Guérin remarque que « les seuls scientifiques qu'il met en scène sont les médecins de *La Peste* »[672]. Par ailleurs, il souligne que Camus ne pouvait concevoir qu'il puisse y avoir une science de l'histoire : « Le marxisme n'est pas scientifique ; il est, au mieux, scientiste ». Le jeu de mots ironique entre « scientifique » et « scientiste » met en évidence le scepticisme de l'auteur vis-à-vis du domaine scientifique. Camus déplore que l'idéologie marxiste se réclame de théories rationnelles et remplace la foi par la raison diversifiant les moyens d'asservissement de l'homme.

> La science d'aujourd'hui trahit ses origines et nie ses propres acquisitions en se laissant mettre au service du terrorisme d'État et de l'esprit de puissance. Sa punition et sa dégradation sont de ne produire alors, dans un monde abstrait que des moyens de destruction ou d'asservissement. Mais quand la limite sera atteinte, la science servira peut-être la révolte individuelle. Cette terrible nécessité maquera le tournant décisif[673].

Enfin, Jeanyves Guérin remarque qu'à la fin de *L'Homme Révolté*, l'auteur de l'absurde rapproche les notions de mesure et de limite avec « des notions-clés de la physique contemporaine, les quanta, l'incertitude et la relativité »[674].

Après l'explosion de la bombe atomique sur Hiroshima, Camus écrit amèrement : « 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 et l'utilisation intelligente des conquêtes scientifiques »[675]. On peut également lire dans ses *Carnets* :

> Bombe thermonucléaire : à la limite, 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. Le déplacement du problème : le fléau universel n'a plus Dieu pour auteur, mais les hommes. Les hommes viennent enfin d'égaler 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[676].

---

[672] JeanYves Guérin, « Science » *in : Dictionnaire Albert Camus, op. cit*., p. 825.
[673] *L'Homme révolté in : OC III*, p. 314.
[674] JeanYves Guérin, « Science » *in : Dictionnaire Albert Camus, op. cit*., p. 826.
[675] Propos d'Albert Camus rapportés par Olivier Todd, *Ibid.*, p. 523 (Combat 8 août 1945).
[676] « Cahier VII » *in : OC IV* , p. 1189.

Koestler lui fait écho en écrivant dans *Janus* :

> Depuis l'apparition de la conscience jusqu'au 6 août 1945 chaque homme a dû vivre en ayant pour horizon sa mort en tant qu'*individu*, depuis le jour où la première bombe atomique a éclipsé le soleil au-dessus d'Hiroshima c'est l'humanité, globalement, qui doit vivre dans la perspective de sa disparition en tant qu'*espèce*[677].

Néanmoins, Koestler reproche cette réticence vis-à-vis des sciences aux intellectuels français. Il déplore qu' « en France, […], il y a une telle atmosphère antiscientifique… Les artistes, face à la science, sont comme des "antisémites". Ils ont une attitude à ce point émotionnelle »[678].

Koestler voit, peut-être, dans le monde des sciences une issue pour le salut de l'homme : « La vérité peut déplaire : si notre espèce doit être sauvée, le salut ne viendra pas des résolutions de l'ONU ni des sommets diplomatiques, il sortira des laboratoires de biologie. Il paraît raisonnable qu'un désordre biologique ait besoin d'un correctif biologique »[679]. Pour Camus, en revanche, la science ne peut être ni la clé de l'énigme du monde ni la solution aux maux de l'humanité. Il affirme ne pouvoir appréhender le monde par les sciences. Dans *Le Mythe de Sisyphe*, il écrit :

> Pourtant toute la science de cette terre ne me donnera rien qui puisse m'assurer que ce monde est à moi. Vous me le décrivez et vous m'apprenez à le classer. Vous énumérez ses lois et dans ma soif de savoir je consens qu'elles soient vraies. Vous démontez son mécanisme et mon espoir s'accroît. Au terme dernier, vous m'apprenez que cet univers prestigieux et bariolé se réduit à l'atome et que l'atome lui-même se réduit à l'électron. Tout ceci est bon et j'attends que vous continuiez. Mais vous me parlez d'un invisible système planétaire où des électrons gravitent autour d'un noyau. Vous m'expliquez ce monde avec une image. Je reconnais alors que vous en êtes venus à la poésie : je ne connaîtrai jamais. Ai-je le temps de m'en indigner ? Vous avez déjà changé de théorie. Ainsi cette science qui devait tout m'apprendre finit dans l'hypothèse, cette lucidité sombre dans la métaphore, cette incertitude se résout en œuvre d'art[680].

---

[677] Arthur Koestler, *Janus*, *op. cit*., p. 13.
[678] Arthur Koestler cité par Phil Casoar *in* : *Arthur Koestler. Œuvres Autobiographiques*, *op. cit*., p. XVI [Entretien ORTF avec Pierre Debray-Ritzen, reproduit dans *Un Croisé sans Croix* (Ed. de l'Herne 1987].
[679] Arthur, Koestler, *Janus, op. cit*., p. 111.
[680] *Le Mythe de Sisyphe in : OC I*, p. 232/233.

Les sciences ne peuvent remédier au sentiment d'étrangeté face au monde. Les terres scientifiques employés dans cette citation (« classer » ; « lois » ; « savoir » ; mécanisme » ; « atome » ; « électron » ; « système planétaire » ; « gravitent » ; « noyau » ; « théorie » ; « science » ; « hypothèse ») s'opposent au concret et à la chair du monde à laquelle l'auteur tient tant. Il suggère finalement que l'art surpasse la science et qu'il est plus à même de déchiffrer l'énigme du monde. Dans *Les Amandiers*, il écrit : *«* Je ne crois pas assez à la raison pour souscrire au progrès »[681]. Camus refuse de diviniser la raison parce qu'il sait que la raison absolue abolit l'équilibre entre refus et consentement et mène inévitablement au meurtre. Il affirme ne pas pouvoir croire que la science puisse être un remède aux maux de l'humanité devant les atrocités de son siècle. Il reproche, en effet, à la science, loin d'avoir améliorer le quotidien des hommes, l'a mis en danger :

> Le XVII^e^ siècle a été le siècle des mathématiques, le XVIII^e^ celui des sciences physiques, et le XIX^e^ celui de la biologie. Notre XX^e^ siècle est le siècle de la peur. On me dira que ce n'est pas là une science. Mais d'abord la science y est pour quelque chose, puisque ses derniers progrès théoriques l'ont amené à se nier elle-même et puisque ses perfectionnements pratiques menacent la terre entière de destruction[682].

Koestler demeure également sceptique à l'égard de la science qui prétend sauver l'humanité. Il craint que l'homme ne se prenne pour Dieu. Dans *The Call-Girls*, il fait dire à Valenti : « *But man, although mad, has engaged in a dialogue with God ; he has acquired the power to transcend biological frontiers and correct the short comings and errors in his native equipment*[683]». Par ailleurs, Bruno Kaletski affirme que la science ne peut être une réponse à tous les maux de l'humanité : « *The distant galaxies we probe with our radiotelescopes won't feed the starving millions, nor bring freedom to the oppressed millions*[684] ». Néanmoins, dans *Le Cheval de la locomotive*, il reconnaît que : « La science ne peut répondre à tout, mais elle sait poser les questions pertinentes. Et je ne crois pas que nous

[681] « Les Amandiers », *L'Eté in : OC III* , p. 587.
[682] « Le siècle de la peur », *Actuelles I in* : *OC II*, p. 436.
[683] *CG*, p. 155 ; trad. p. 226 : « Mais l'homme, si fou qu'il soit, s'est mis à dialoguer avec Dieu. Il a acquis le pouvoir de transcender les frontières biologiques et de corriger les défauts de son équipement hérité. »
[684] *CG*, p. 68-69 ; trad. p. 95 : « Les lointaines nébuleuses que nous explorons à l'aide de nos radiotélescopes ne vont pas nourrir les millions d'affamés, ni libérer les millions d'opprimés. »

puissions formuler ces questions, même les plus simples, et moins encore établir un diagnostic, sans l'aide des sciences de la vie[685]. »

3.3.2.7 *Le Cri d'Archimède*

Les sciences et les arts sont, pour lui, des domaines de la créativité où « l'acte créateur est un saut dans l'inconnu »[686]. Dans *Le Cri d'Archimède*, Koestler analyse le processus de créativité et tente de « montrer que toutes les activités créatrices ont une structure commune et de définir cette structure »[687]. Il y confronte le mécanisme de la création aux différents domaines de l'humour, de la science et de l'art.

L'histoire d'Archimède est, sans doute, selon Koestler, la meilleure illustration de la découverte. Archimède veut déterminer le volume de la couronne de Hiéron. Un jour, il remarque qu'en plongeant, dans son bain, le bijou, le niveau de l'eau monte. Deux éléments qui n'ont à priori ni aucun lien ni aucun point commun se rencontrent. De cette rencontre insolite naît la découverte. Cette découverte a quelque chose d'humoristique, selon la définition que donne l'auteur de l'effet comique : un « choc brusque entre deux codes qui s'excluent mutuellement »[688] . A ce propos, Koestler crée le néologisme « *bisociation* » qu'il définit comme « la perception d'une situation ou d'une idée sur deux plans de référence dont chacun a sa logique interne mais qui sont incompatibles »[689] ou, autrement dit, la combinaison voire la collision de deux idées, de deux éléments étrangers l'un à l'autre et qui provoque le rire[690] :

> J'ai forgé le terme de « bissociation » pour établir une distinction entre la routine de la pensée disciplinée dans un seul univers du discours – sur un seul plan, disai-je – et les types créateurs d'activité mentale qui opèrent toujours

[685] Arthur Koestler, Préface au *Cheval dans la locomotive, op. cit*., p. 8.
[686] *Ibid.*
[687] *QB*, p. 306 ; *BB*, p. 322 : « *to show that all creative activities have a basic pattern in common, and to outline that pattern* ».
[688] *QB*, p. 311 ; *BB*, p. 328 : « *It is the sudden clash between these two mutually exclusive codes of rules* ».
[689] *QB*, p. 312 ; *BB*, p. 329 : « *the perceiving of a situation or idea in two self-consistent but mutually incompatible frames of reference or associative contexts* ».
[690] Pour une excellente analyse de l'humour tel que le conçoit Arthur Koestler, nous vous renvoyons au livre de Paule Aimard, Les Bébés de l'humour, Bruxelles, Mardaga, 1995.

> sur plus d'un plan. Dans le comique la création d'une plaisanterie subtile et la perception de cette plaisanterie, qui consiste à la re-créer comportent l'une et l'autre la délicieuse secousse mentale d'un saut brusque d'un plan ou d'un contexte à un autre[691].

Selon Koestler, « c'est dans l'humour et l'esprit que la psychologie du processus créateur se manifeste le plus clairement »[692]. Il conçoit les trois domaines de création : « l'invention comique », « l'inspiration artistique » et la « découverte scientifique » comme un « tissu continu »[693] dont le canevas commun est de combiner et de rassembler « des domaines de savoir et d'expérience précédemment séparés »[694]. L'auteur poursuit : « le but du savant est la synthèse ; celui de l'artiste, la juxtaposition du banal et de l'éternel ; le jeu de l'humoriste consiste à agencer une collision »[695].

> Le lieu privilégié de l'activité créatrice se situe toujours à l'intersection de deux plans ; dans les plus hautes formes de création ces plans sont celui du Tragique, ou de l'Absolu, et celui du Trivial. Le savant découvre des lois éternelles à l'œuvre dans le grain de sable, ou dans les contractions d'une patte de grenouille pendue à un fil. L'artiste sculpte l'image divine qu'il a devinée dans un morceau de bois. L'humoriste découvrira que le dieu est un prunier[696].

---

[691] *QB*, p. 311 ; *BB*. p. 328 : « *The term bissociation was coined […] to make a distinction between the routinesof disciplined thinking within a single universe of discourse - on a single plane, as it were - and the creative types of mental activity which always operate on more than one level. In humour, both the creation of a subtle joke and the re-creative act of perceiving the joke, involve the delightful mental jolt of a sudden leap from one plane or associative context to another* ».

[692] *QB*, p. 309 ; *BB*, p. 325 : « *The psychology of the creative process is, oddly enough, most clearly revealed in humour and wit* ».

[693] *QB*, p. 323 ; Koestler explique : « On a dit, par exemple, que la découverte scientifique consiste à voir une analogie jusque là inaperçue. Salomon, dans le Cantique des Cantiques, compare le cou de la Sulamite à une tour d'ivoire : c'est une analogie que personne n'avait vue avant lui ; de même William Harvey quand il perçoit le cœur mis à nu d'un poisson comme une sorte de pompe mécanique sanguinolente ; et de même encore le caricaturiste qui dessine un nez en forme de concombre." ; *BB*, p. 342 : « *It has been said, for instance, that scientific discovery consists in seeing an analogy which nobody has seen before. When, in the Song of Songs, Solomon compared the Shulamite's neck to a tower of ivory, he saw ana analogy which nobody had seen before ; whe William Harvery perceived in the exposed heart of a fish a messy kind of mechanical pump, he did the same, and when the caricaturist draws a nose like a cucumber* ».

[694] *QB*, p. 323 ; *BB*, p. 342 : « *the bringing together of previously separate areas of knowledge and experience* ».

[695] *QB*, p. 323 ; *BB*, p. 342 : « *The humorist's game is to contrive a collision ; the scientist's purpose is to achieve synthesis ; the artist aims at a juxtaposition of the familiar and the eternal* ».

[696] *QB*, p. 370 ; *BB*, p. 393 : « *The locus in quo of human creativity is always on the line of inersection between the two planes. The scientist discovers the working of eternal laws in the ephemeral grain of sand, or in the contractions of a dead frog's leg hanging on a wishing-line. The artist carves out the image of the god which he saw hidden in a piece of wood. The jester deflates the god : "Don't be so proud - I have known you from a plum-tree"* ».

L'essai se compose de trois parties. La première, intitulée « le Bouffon », constitue une réflexion autour de l'humoriste. Dans la deuxième partie, « le Sage », l'auteur poursuit son développement autour de la notion de « *bisociation* » qui est à l'origine de nombreuses découvertes scientifiques. Archimède est, à ce propos, l'exemple le plus concluant. Koestler introduit ainsi le rôle de l'inconscient. Il écrit à ce propos :

> C'est une erreur flagrante que d'assimiler la science à la raison pure et à la logique, comme l'art à l'intuition et à l'émotion. Nulle découverte n'a jamais été faite par déduction logique, aucune œuvre d'art sans calcul, ni métier; dans l'une comme dans l'autre interviennent les jeux émotifs de l'inconscient[697].

Koestler évoque les trois facettes de l'homme de science : le « magicien bienveillant », le « savant fou », assoiffé de pouvoir, et l' « homme de laboratoire », perplexe. Enfin, la troisième partie, « l'Artiste », établit un lien entre la création artistique et l'émotion. Le sentiment océanique nourrirait la création artistique comme il nourrit l'expérience mystique : « Ce sentiment océanique d'étonnement et d'admiration est la source de la mystique, de la science pure et de l'art pour l'art; c'est leur commun dénominateur, leur lien affectif »[698].

La dernière partie de l'œuvre d'Arthur Koestler fut donc entièrement et particulièrement consacrée à la condition et l'avenir de l'homme qui semble menacé. La pensée de lauteur aura suivi l'itinéraire de la recherche de l'Utopie à la recherche d'une Synthèse[699]. La réflexion de l'auteur sur l'art et l'activité créatrice, qui est une passerelle entre l'absolu et le relatif, illustre, dans le fond, le fil conducteur de toute son œuvre : son aspiration à voir se réconcilier et se réunir la pensée rationnelle, le Vrai, l' « illumination intellectuelle »[700], le monde des sciences avec la pensée irrationnelle, l'esprit religieux, le Beau, la « catharsis

[697] Arthur Koestler, *Le Cri d'Archimède*, traduit de l'anglais par Georges Fradier, Paris, Les Belles Lettres, 2011, p. 264.
[698] *Ibid*., p. 258.
[699] Pierre Debray-Ritzen, *Arthur Koestler. Un Croisé sans Croix, op. cit*., p. 274.
[700] Arthur Koestler, *Le Cheval dans la locomotive, op. cit*., p. 198.

émotive »[701] et le monde des arts dans le but de recréer un certain équilibre duquel résulterait le bonheur et le salut de l'homme.

[701] Arthur Koestler, *Le Cheval dans la locomotive, op. cit*., p. 198.

Conclusion

Cette dernière partie a mis en lumière la sensibilité spirituelle de Camus et de Koestler. Dans un premier sous-chapitre intitulé « Les Hommes ont soif », le rapport au sacré de Koestler est mis en évidence. Il se traduit par une soif d'absolu. L'auteur est fasciné par l'infini. La relation au sacré de Camus est jugée ambivalente. L'auteur de l'absurde n'est pas athée, mais, refusant que l'homme soit l'instrument d'un dieu qui reste indifférent à la souffrance des hommes, il considère le christianisme comme une religion hostile à la vie et ne croit pas en une vie éternelle après la mort. La sensibilité spirituelle de l'écrivain algérois transparaît à travers sa nostalgie d'un paradis perdu, d'une unité avec le monde révolue. Camus a, en effet, une soif d'unité et une soif de vivre. Cependant, ni cette soif d'unité et ni le silence de Dieu ne doivent aboutir à la divinisation de la raison. L'auteur est contre le messianisme politique et affirme qu'une distinction doit être faite entre la religion et la politique. Arthur Koestler met en évidence comment les politiques s'appuient sur le manque spirituel des hommes et identifie les différentes causes du besoin de croyance de l'homme. L'auteur hongrois tente d'élucider les raisons de l'échec des religions et des réformateurs à travers les âges. L'homme aveuglé par l'illusion d'un avenir meilleur est prêt à sacrifier ses frères et à embrasser tout système répressif. Cette première partie a mis l'accent sur l'ambivalence des relations de Camus et de Koestler au sacré. Camus est déchiré entre sa sensibilité spirituelle et son antithéisme, et, Koestler, entre sa soif d'absolu et son refus des systèmes dogmatiques.

Le sous-chapitre suivant, intitulé « Du sacré à la "sacralisation" du profane », a mis en lumière les différentes marques du sacré diffuses dans les œuvres des deux auteurs. Le sacré doit être entendu, d'une part, comme s'opposant au profane et, d'autre part, comme revêtant une importance majeure par sa haute valeur. Camus réinvente le sacré. Un sacré soumis à une tension entre désir et restriction. Un sacré païen diffus dans le monde, dans la nature et dans l'homme.

Par ailleurs, les figures religieuses se multiplient dans les œuvres des deux auteurs et ont toutes une portée significative. Si à travers le personnage de Paneloux

dans *La Peste*, Camus rend hommage aux religieux qui restent fidèles à leurs principes, il a en horreur ceux qui se mettent au service de la répression, à l'image de l'aumônier dans *Les Lettres à un ami allemand*. Dans les œuvres de Camus, les personnages refusent de s'en remettre à Dieu, à l'image de Kaliayev qui préfère rester dans la sphère des hommes. Dans *L'Etranger*, Meursault se détourne aussi du secours divin. Arthur Koestler, quant à lui, met à mal les représentants de Dieu dans ses œuvres. Ainsi, dans *The Age of Longing*, le père Millet est dépeint comme un individu se souciant plus de sa notoriété que des valeurs morales et spirituelles. Dans *The Call-Girls,* l'innocence du frère Tony Caspari est entachée par des pensées obscènes et les commandements de l'Eglise sont violemment critiqués par des propos insolents. Les deux auteurs donnent une nouvelle définition à la sacralisation en prônant le caractère sacré de la vie humaine et le terme « chair » ou « *flesh* » prend tout son sens au fil des pages de leurs œuvres respectives. La chair témoigne du caractère périssable de l'homme, de ses souffrances, mais aussi de ses plaisirs. Ce chapitre aura eu pour but de montrer comment Albert Camus et Arthur Koestler tentent de préserver le sacré dans un monde désacralisé et abandonné de Dieu.

La section sous le titre de « Dieu » met en évidence les rapports des deux écrivains à Dieu. Camus n'est pas athée, il est contre Dieu. Un dieu qui tolère les souffrances des hommes. La relation de Camus à Dieu est envisagée à travers la révolte métaphysique. Le révolté métaphysique nie Dieu pour mieux affirmer l'humanité des hommes. Le révolté métaphysique est blasphémateur. Or blasphémer c'est admettre que l'on croit en Dieu et qu'on le défie. Le héros romantique apparaît comme l'archétype du révolté métaphysique. Cependant, la révolte romantique est vouée à l'échec car le révolté romantique ne prend jamais le parti des hommes et est contraint de faire le mal par cohérence. A l'image du héros romantique, le rapport à Dieu de Camus relève plus du blasphème que de l'athéisme. L'auteur ne tranche pas clairement entre l'existence et l'inexistence de Dieu. Il se situe du côté des agnostiques, à l'image du père Paneloux, dans *La Peste*, dont le cas est jugé douteux.

Dès sa plus tendre enfance, on inculque à Koestler l'omniscience et l'omnipotence d'un dieu bienveillant. Mais, au fil du temps, ce dieu aimable laisse

place au scepticisme et à la provocation. Koestler n'est pas athée. Sa réflexion, à propos de la question divine, oscille entre besoin spirituel et matérialisme et sa position quant à l'existence de Dieu relève davantage de l'antithéisme. L'auteur hongrois affirme néanmoins croire en l'existence d'un ordre supérieur, d'une force supérieure. Sa fascination pour l'infini contraste avec sa rationalité.

Après s'être intéressé au rapport ambigu à Dieu des deux auteurs, l'analyse se poursuit sur les différentes figures christiques. La figure du Christ est une figure obsédante dans l'œuvre d'Arthur Koestler. Dans « *The Misunderstanding* », l'auteur met en scène le Christ qui, provoquant sa propre mort, veut inciter Dieu à se manifester et à ouvrir les yeux sur la désolation du monde. Mais Dieu reste de marbre. Koestler dresse ainsi le réquisitoire du Maître implacable. Par la mission prophétique qui lui est attribuée, le Spartacus de Koestler peut être considéré comme une figure christique. De plus, la fin de l'œuvre annonce la venue d'un nouveau messie et l'avènement d'un monde meilleur. Cette fin fait écho au dernier mot du *Zéro et l'Infini*, « l'éternité ». Albert Camus a beaucoup de respect et d'admiration pour la personne du Christ. Il ne croit pas en sa résurrection. Le Christ incarne, pour lui, de l'innocent qui souffre. Camus fait sortir le Christ de sa divinité car la divinité est résolument associée au mal. Il fait de cet innocent torturé une image de l'homme absurde. Dans *Le Premier Homme*, les initiales de Jacques Cormery renvoient littéralement au Crucifié. De surcroît, dans cette œuvre inachevée, l'auteur hédoniste assimile textuellement sa mère au Christ qui acquiert ainsi une identité sacrée. Aux figures christiques récurrentes dans les œuvres des deux auteurs s'associe le symbole de la croix. Elle semble être l'emblème du châtiment infligé par Dieu.

Ce que Camus admire chez le Christ c'est le fait qu'il aime et qu'il croie en l'homme. Le Christ symbolise une issue quant au problème du mal. Le Grand Inquisiteur, dont on retrouve une récriture dans l'œuvre de Koestler, incarne tout le contraire. Un parallèle intéressant s'établit entre *Le Zéro et l'Infini* et le chapitre du « Grand Inquisiteur » des *Frères Karamazov* de Dostoïevski. Roubachof, le vieux révolutionnaire y est dépeint comme une *figura christi* et Ivanof, qui est censé lui faire avouer un crime qu'il n'a pas commis, symbolise l'Inquisiteur et le tentateur de Roubachof.

Le Grand Inquisiteur symbolise également les pouvoirs totalitaires et, plus précisément, pour Camus, le communisme. Dans la pensée de Camus, l'Inquisiteur est à l'image de César. Le personnage césarien et le personnage inquisitorial justifient la violence et le crime et nient les hommes au profit d'un avenir illusoire. Camus fait de la légende du Grand Inquisiteur le thème central de son discours du 10 décembre 1957, à Stockholm. Il met en garde les hommes contre les « inquisiteurs » modernes qui menacent la dignité, l'intégrité et la vie humaines. Il enchaîne sur la nécessité de l'engagement et insiste sur le fait que l'écrivain ne doit en aucun cas se mettre au service de ces « inquisiteurs ». Il ne doit servir que la vérité contre l'oppression.

L'intérêt que portent Camus et Koestler au Christ témoigne de leur intérêt pour la souffrance de l'homme. Dans ses *Carnets*, Camus évoque le Christ-Pan qui symbolise la communion ou les noces de l'homme et du monde. Dans un troisième volet autour de l'amour, l'auteur de l'absurde aurait dû revenir à ses premières amours : la terre, le monde, l'hédonisme. La partie suivante a donc été consacrée aux noces camusiennes de l'homme et du monde.

Le sous-chapitre, « L'instant parfait », s'intéresse à la conception du bonheur dans la pensée de Camus. Une des formes du bonheur camusien est l'union de l'homme et du monde. La communion de l'homme et du monde est une communion sensuelle faite de désir et d'entente amoureuse. L'hédonisme de Camus va de pair avec son désir brûlant de vivre. Un lien est établit entre cet hédonisme et le sacré. En effet, la symbiose de l'homme et du monde relèverait de la sphère du sacré. Le corps devient un pont sacré. L'union de l'homme et du monde serait ainsi assimilée à un paganisme ou à un panthéisme.

L'expérience de la Résistance fait évoluer la conception camusienne du bonheur qui dépendrait également d'une dimension morale. Dans *L'Homme révolté*, Albert Camus exalte une morale de solidarité entre les hommes face aux violences de son époque. Les « meurtriers délicats » donnent l'exemple de cette solidarité dont dépend le sort heureux des hommes. Il met l'accent sur leur sens de la fraternité et sur leur loyauté envers les leurs. Dans la pensée de Camus, le bonheur se confond avec l'amour. Un amour aux multiples visages : l'amour du monde, l'amour d'une femme, l'amitié et la fraternité des hommes.

La dernière section de ce chapitre, intitulée « le remède scientifique » s'intéresse au dernier pan de l'œuvre d'Arthur Koestler. La fin de l'œuvre de l'auteur est également, à l'image de ce qu'aurait dû être celle d'Albert Camus, un retour aux amours de jeunesse. Après avoir constaté l'insuccès de la religion, qui ne s'appuyant que sur les valeurs spirituelles nie la raison, et de la politique, qui méprise l'intégrité et la dignité de l'homme, l'auteur trouve refuge dans le domaine des sciences. En dépit de son grand amour pour le « royaume des sciences », il en constate néanmoins les limites et les dangers.

Probablement inspiré par Albert Einstein, Koestler aspire à une synthèse entre la science, la religion et l'art dont la séparation a largement contribué à la condition tragique de l'homme. L'auteur hongrois rêve d'une sorte de compromis entre le cœur et la raison. Son « triptyque de la connaissance », « Génie et folie de l'homme », illustre le mieux cette quête de la synthèse. Il affirme d'ailleurs que la science et la religion puisent dans la même inspiration et fait l'éloge de Pythagore, figure récurrente dans l'œuvre de l'auteur. Ce qui fascine le vulgarisateur scientifique chez ce philosophe présocratique c'est qu'il soit, d'une part, parvenu à découvrir une vérité, et, d'autre part, que sa démarche scientifique fut accompagnée de l'esprit religieux.

Par ailleurs, l'auteur établit un parallèle entre l'homme de sciences et l'artiste. Selon lui, les deux font le choix de projeter le réel, mais selon deux perspectives différentes. Pour reprendre les mots de l'auteur hongrois, le savant et l'artiste marchent sur la corde raide et assurent ainsi la réunion des plans trivial et tragique. La science et l'art sont des domaines de la créativité. Dans *Le Cri d'Archimède*, Koestler s'intéresse au processus de la créativité et tente de trouver le point commun entre toutes les activités créatrices qui serait la combinaison de matrices jusque-là séparées.

Toutes ces études et ces réflexions émergent d'un profond intérêt pour la condition de l'homme, pour tout ce qui fait de lui un être à part. En s'efforçant de comprendre davantage l'être humain dans ses différents et ses plus complexes mécanismes, Koestler recherche une nouvelle forme de salut, une synthèse dont résulterait le bonheur des hommes.

Conclusion générale

Notre étude s'est ouverte sur le combat abolitionniste qu'ont mené Albert Camus et Arthur Koestler avec cette même passion pour l'homme et en prônant les mêmes arguments. Ils conçoivent la peine capitale comme un assassinat légiféré et en dénoncent le caractère sauvage et archaïque. Leur lutte abolitionniste s'apparente au refus d'une peine absolue. Les deux auteurs réfutent un à un les arguments des partisans de ce terrible procédé, notamment celui de la réciprocité des peines ou encore celui de l'exemplarité du châtiment. Ce combat contre ce meurtre codifié touche particulièrement Koestler. Lui-même, sous le joug d'une condamnation à mort, a partagé, dans une prison en Espagne, le quotidien des condamnés à mort. Une expérience marquante qu'il relate dans son *Testament Espagnol*. Il s'agit également pour Camus d'une expérience intime. Le motif de la peine capitale hante les œuvres de Camus, ce qui prouve le vif intérêt qu'il suscite chez l'écrivain de l'absurde. Des passages poignants des essais respectifs des deux auteurs se font écho, notamment lorsqu'il est question de ce que le condamné doit endurer. Camus et Koestler étayent leur argumentation en rendant compte des témoignages des partisans de la peine de mort, des médecins, des aumôniers, des magistrats et des bourreaux. Ils mettent ainsi en exergue la mystification qui entoure ce procédé barbare et cruel. Ils déplorent tous deux le manque d'imagination des hommes et dénoncent l'abstraction derrière laquelle se cache l'atroce vérité de la chair meurtrie. Camus et Koestler préconisent la peine à perpétuité.

A travers cette lutte contre le crime institutionnalisé qui les révolte viscéralement, Camus et Koestler tentent de trouver une explication à la tendance destructrice et autodestructrice de l'homme. Ils posent ainsi la question du meurtre et du suicide. Camus considère la mort comme le scandale suprême de la condition faite à l'homme. L'homme doit, selon lui, accepter l'inéluctabilité de sa mort sans jamais s'y résigner. Camus rejoint Koestler lorsque ce dernier estime que, pour atteindre sa liberté, l'homme doit s'affranchir de la peur de mourir. La mort est omniprésente dans les œuvres de Camus et de Koestler. *La Peste* expose des corps en souffrance, ravagés par la maladie, anéantis. Dans cette chronique, les morts ne sont pas anodines. En effet, les personnages qui sont incapables de faire face à la complexité du monde trouvent la mort. Dans *Caligula*, les meurtres prennent même

une valeur didactique dans la mesure où l'empereur incite ses sujets à la révolte. Les morts mises en scène dans les œuvres de Koestler soulèvent, elles aussi, nombre d'interrogations. La mort est parfois la cause d'un traumatisme profond et refoulé qui influence le destin des personnages à l'instar de Peter dans *Arrival and Departure*, et, d'autres fois, elle évoque le conflit entre l'amour et la justice, illustré par Heydie et Nikitine, les nouveaux Judith et Holopherne, dans *The Age of Longing*.

La mort de l'enfant est, dans une perspective camusienne, la dénonciation de la souffrance de l'innocent confrontée au silence du Ciel. Les innocents, et plus particulièrement les enfants, constituent dans la réflexion de Camus une limite. Voilà pourquoi il voue une grande admiration aux terroristes russes de 1905 qu'il surnomme « les meurtriers délicats ». Ces derniers refusent de porter atteinte à la vie des enfants et, ne tuant qu'une seule fois, sont prêts à donner leur vie en échange. Dans la même optique, Camus loue le « détour » que prirent les Résistants français au cours de la Seconde Guerre mondiale. Ceux-ci se donnèrent en effet le temps qu'il faut à la réflexion pour trouver un juste équilibre entre la revendication de la justice et l'amour des hommes.

Au-delà du meurtre, la question du suicide retient particulièrement l'attention de Camus. Il y consacre une importante réflexion dans *Le Mythe de Sisyphe*. Il en vient à la conclusion que la vie vaut la peine d'être vécue et que toute échappatoire au non-sens du monde doit être écartée car ce non-sens doit justement être maintenu au nom du désir de vivre. Koestler est, quant à lui, obsédé par la mort et l'idée du suicide l'aura accompagné sa vie durant. Partisan de l'euthanasie et atteint d'une grave maladie, il met d'ailleurs fin à ses jours.

L'absurdité de l'existence à laquelle Camus fait référence en termes philosophiques, Koestler en parle également mais en usant de termes scientifiques. Il s'agit pour le premier d'un point de départ. Camus constate la condition tragique de l'homme et parle d'un « divorce » entre l'homme et le monde qui le nie. Pour le second, il est question d'une malformation organique, d'une « maladie » qui engendre un divorce entre foi et raison et à laquelle il faut trouver un remède. Telle est d'ailleurs la trame des *Call-Girls*. Les deux auteurs s'accordent néanmoins pour exhorter les hommes à être lucides et à prendre en charge leur existence à l'image

de Sisyphe qui fait de son châtiment la clé de sa révolte et qui, dans l'accomplissement de sa tâche, garantit son bonheur.

Pour Koestler, le tragique de la condition humaine vient également de l'incapacité de l'homme à vivre pleinement sur un seul des deux plans qui constituent l'existence : le plan tragique (moment d'exaltation, de danger ou de plénitude) ou le plan trivial (vie ordinaire).

A cette condition tragique, s'ajoute un malaise psychologique, historique et social. Les deux auteurs comme leurs contemporains semblent tourmentés par le *Zeitgeist* du XX^{e} siècle.

Chez Camus comme chez Koestler, ce tourment se traduit par la quête identitaire, par le traitement du motif de la culpabilité opposé à celui de l'innocence et par une réflexion autour du thème de l'exil et de la séparation. Le problème identitaire, chez Camus, se déploie à travers la recherche de la figure paternelle, disparue trop tôt et laissant un immense vide à combler. L'auteur compense ce manque par l'amour inconditionnel qu'il porte à sa mère. Koestler, lui, hait sa mère. Aussi, les figures maternelles dans ses œuvres rendent-elles souvent compte de la relation conflictuelle qu'il entretenait avec sa génitrice, à l'image de Julia dans *The Age of Longing.*

Koestler est un être tourmenté dès sa plus tendre enfance. L'expérience de la *hora,* « horreur archaïque irrationnelle », à la suite d'une amygdalectomie, hantera sa vie et son œuvre. Les héros de ses romans sont sujets à des nuits agitées durant lesquelles règne une atmosphère cauchemardesque. Souvent accablés par le poids de la culpabilité, ces héros sont des personnages déchirés. Camus, quant à lui, semble mettre davantage en avant l'innocence qui est en étroite relation avec les plaisirs du corps et l'hédonisme des essais lyrique des *Noces*.

Koestler et Camus accordent tous deux une grande place, dans leurs œuvres respectives, au traitement du thème de l'exil. Les deux auteurs ont fait l'expérience déchirante de l'exil. Cela explique sans doute leur volonté de retrouver leur Ithaque perdue. Ce désir se traduit, pour le premier, par l'adhésion à différentes idéologies et différents partis politiques (sionisme, communisme), et, pour le second, par l'écriture de son roman resté inachevé et publié à titre posthume, *Le Premier*

Homme, dans lequel il tente de renouer avec son passé, ses premières amours, ses premiers écrits de jeunesse.

Pour contrer les maux qui assaillent les hommes, Camus et Koestler s'engagent dans la lutte antitotalitaire. Opposés à tous les systèmes qui font fi de l'intégrité et de la dignité de l'homme, bon nombre de leurs écrits sont des réquisitoires virulents contre les régimes totalitaires. Leurs prises de position leur valent d'ailleurs les mêmes « ennemis ». Camus et Koestler ont également en commun cet attachement profond pour la cause espagnole et pour toutes les causes et tous les peuples sous le joug de régimes tyranniques.

Camus exhorte les hommes à la révolte qui, selon l'auteur, doit se définir par une tension entre le « oui », affirmation d'un droit, et le « non », expression d'une limite. Aussi Camus met-il en garde l'homme contre toute forme de pensée religieuse ou politique absolue qui aboutit à l'oppression. Opposant la révolte à la révolution, Camus démontre que cette dernière, ne respectant pas les commandements de la révolte qui l'enfante, devient assassine quand la révolte, elle, est créatrice de valeurs. Selon Camus, il faut se révolter sans jamais cesser d'aimer les hommes. La « pensée de midi », en opposition à la « pensée de minuit », fait référence à cette ligne de conduite, à cet appel à la mesure, à la vie et à la solidarité sur une terre humaine. Albert Camus puise son inspiration de la civilisation et de la culture grecques desquelles résulte sa réflexion sur le bonheur.

Koestler oppose, quant à lui, l'attitude du Commissaire, archétype du révolutionnaire sans scrupules, à celle du *Yogi* qui, excluant tout recours à la violence, renvoie à un état contemplatif. L'auteur en appelle également à la modération par la synthèse du Commissaire et du *Yogi*. Les deux auteurs s'intéressent au personnage de Spartacus pour mettre en exergue les dérives d'une révolte dénaturée, détournée de ses origines. Refusant la tyrannie et la servitude, Camus et Koestler prônent l'harmonie et la mesure, incarnée, dans l'œuvre camusienne, par la déesse grecque Némésis. En vue de donner plus d'impact à leurs idées et à leurs revendications, les deux auteurs ont recours à divers procédés d'écritures, qui mettent d'ailleurs en avant leur talent d'écrivain, d'essayiste, d'artiste.

La poétique et l'esthétique scripturale des deux auteurs sont en parfaite corrélation avec les idées qu'ils revendiquent. Aussi, les deux auteurs se servent-ils souvent des mythes bibliques et grecs en référence à la condition tragique de l'homme et prouvent leur intérêt pour l'homme. Orphée est ainsi l'incarnation du thème de la séparation chez Camus. En revanche, ce qui intéresse l'auteur hongrois, c'est le rôle mystique de ce personnage mythique. Le contraste entre les mythes de Dionysos et d'Apollon évoque cette tension nietzschéenne si chère à Camus. Camus et Koestler ont tous deux recours au mythe de Caïn pour évoquer le ressentiment, la jalousie et la culpabilité qui rongent les hommes et au mythe de Prométhée pour, d'une part, évoquer la révolte sincère et fidèle, et, d'autre part, dénoncer ceux qui se détournent du mythe fondateur. Cassandre constitue le mythe-clé de l'œuvre de Koestler, lui qui aura tenté sa vie durant de prévenir des méfaits des systèmes politiques concentrationnaires sans jamais être vraiment entendu ou pris au sérieux.

Les œuvres de Camus et de Koestler sont constellées de symboles dont l'interprétation met en évidence cette passion vouée à l'homme. Ainsi, la lune dit le besoin d'absolu de l'homme ; le miroir évoque la sincérité, l'érotisation du corps, l'introspection, les autres ; le soleil, astre lumineux et ambivalent, symbolise, d'une part, le bonheur, et, d'autre part, le tragique ; l'eau est symbole de renouveau, de renaissance et de régénération. C'est un symbole vivant et libérateur. La souffrance humaine est suggérée à travers les cicatrices, la chair mutilée des personnages camusiens et koestlériens. Dans l'œuvre de Koestler, le symbole de la flèche fait référence à la cause parfaite et absolue dont l'homme est en quête, alors que, pour Camus, associée à l'arc, elle évoque la tension et l'esprit de mesure auquel l'homme doit obéir pour aspirer au bonheur.

Cette écriture en symboles va de pair avec le souffle lyrique et l'écriture tout en images des deux auteurs. Le lyrisme traduit la sensibilité de Camus et de Koestler et transparaît à travers, d'une part, la charge émotionnelle véhiculée dans leurs œuvres respectives, et, d'autre part, à travers les thèmes romantiques et les différents procédés mis à contribution (vers poétiques, interjections, rythme binaire, allitérations, assonances, images poétiques, structures anaphoriques). Le lyrisme de Koestler oscille entre sensualité et mysticisme et celui de Camus entre hédonisme et tragique. Le lyrisme permet aux deux écrivains de témoigner des souffrances des

hommes et de les compenser avec la beauté de l'art. Les différentes images métaphoriques y contribuent largement. Celles-ci, en illustrant la vision du monde de Camus et de Koestler, leur morale, leur éthique, leurs rapports à la politique, à la religion et aux hommes, provoquent, choquent, étonnent ou amusent le lecteur.

Par ailleurs, l'art occupe une place considérable dans la vie et l'œuvre des deux auteurs qui s'intéressent à la fonction de l'artiste et, en particulier, à celle de l'écrivain. L'artiste doit demeurer proche de l'homme et témoigner fidèlement de ce qui l'opprime. En s'engageant, l'écrivain contribue à changer le monde. L'écriture devient alors modalité d'action. Parce que l'écriture ne peut se passer des mots, Camus et Koestler se penchent sur le problème du langage. La réflexion du premier se veut philosophique voire métaphysique tandis que celle du second est davantage scientifique. L'auteur de l'absurde revendique un langage vrai et un langage clair. L'auteur hongrois va plus loin et aspire à une langue universelle, considérant le problème du langage comme un facteur du malaise de l'homme. Les écrits des deux auteurs témoignent de leur sensibilité artistique et de ce goût prononcé pour la vérité qui traduit leur sensibilité humaniste. Cette sensibilité humaniste trouve peut-être sa source dans leur sensibilité spirituelle.

Ainsi, Camus et Koestler sont amenés à traiter du problème de la transcendance et du besoin d'absolu qui, en dépit des apparences, est bien présent chez Camus et qui se traduit par un sens subtil du sacré, mais un sacré païen, terrestre, délayé dans l'œuvre. Bien qu'il réfute la notion d'athéisme, il s'oppose au Dieu meurtrier et au Christianisme qu'il considère comme une religion fondée sur le sacrifice de l'innocent. Il a néanmoins beaucoup de respect pour les Chrétiens. Koestler est obsédé par la quête de l'absolu. Cette quête, inassouvie dans le domaine spirituel, s'étend aux champs politique et scientifique. Néanmoins, ses courses vers l'absolu se soldent toujours par un échec. L'auteur hongrois démontre comment certains systèmes politiques profitent du manque spirituel des hommes et leur promettent un avenir meilleur, qui demeure néanmoins illusoire. Koestler explique alors que le mythe soviétique a vu le jour à cause de cette crise spirituelle. Deux forces ont engendré ce mythe soviétique : une force de répulsion par rapport au système établi et une attraction utopique. Il confronte la foi traditionnelle à la foi révolutionnaire en prenant pour exemple la foi de Heydie et celle de Fédia dans *The*

Age of Longing. On remarque que la foi du révolutionnaire est comparée à une structure rigide alors que celle de la jeune femme est assimilée à un fluide. Selon l'auteur, la foi ne doit pas être dogmatisée. Camus et Koestler ont en commun ce refus des doctrines dogmatiques, des « systèmes clos », selon l'expression de Koestler, qui restreignent la liberté de l'homme, au sein desquels le néophyte n'est plus à même d'avoir son propre jugement. En poussant davantage l'analyse, Koestler considère que la longue durée de l'enfance chez l'homme le prédispose à l'obéissance et explique que le déclin de la foi a joué un rôle capital dans la crise spirituelle dont souffre l'homme. En effet, la révolution scientifique et les découvertes fondées sur celles de Copernic, de Galilée et de Kepler ont provoqué une scission entre le rationnel et l'irrationnel. Ce divorce entre la raison et la foi est une des raisons du malaise de l'homme à laquelle vient s'ajouter la dualité de la vie triviale et de la vie tragique qui a partie liée avec le sacré. La vie triviale anéantit la mystique, mais les expériences extatiques du plan tragique sont trop intenses pour les vivre en permanence.

La question de la religion a toujours préoccupé Albert Camus. Dans son diplôme d'études, *Métaphysique chrétienne et Néoplatonisme,* il tente de définir les rapports existant entre le christianisme, la philosophie grecque et la dogmatique chrétienne de Saint Augustin. Il parachèvera cette analyse dans *L'Homme révolté*. Il oppose le monde grec de l'hédonisme et de la mesure au monde chrétien et reproche au christianisme de se fonder sur l'espoir d'un au-delà transcendant quand il faudrait fonder sa religion sur l'amour des hommes. L'absence de Dieu n'implique pas la disparition du sacré. La notion du sacré, soumis à une tension entre désir et restriction, est appréhendée, chez Camus, autour du thème de la révolte. Contre les philosophies de l'éternité selon lesquelles les valeurs sont instaurées par Dieu et contre le cynisme des pensées nihilistes qui nient Dieu, la pensée révoltée crée des valeurs qui assurent le respect de la dignité de l'homme. Pour Koestler, une des valeurs essentielles sur laquelle il faut s'appuyer dans une société désacralisée est celle de la continuité. Cette théorie, qui est, à l'origine, une conception esthétique, est exposée à travers le personnage de M. Anatole, dans *The Age of Longing*, qui revendique qu'il ne faut rien nier du passé mais, au contraire, en faire jaillir le future.

Les figures religieuses qui se multiplient dans les œuvres des deux écrivains mettent en évidence le rapport ambigu qu'ils entretiennent avec le sacré et avec Dieu. Dans *La Peste*, malgré un premier sermon virulent dans lequel il accuse les Oranais d'être coupables et considère le fléau de la peste comme un châtiment divin, le père Paneloux flirte avec l'hérésie après avoir assisté à l'agonie douloureuse d'un enfant. En effet, son deuxième prêche est plus doux. Néanmoins, il ne se désavoue pas et choisit fidèlement l'amour de Dieu. A travers ce personnage, Camus rend hommage aux religieux qui restent fidèles à leurs convictions et qui respectent le statut éthique et moral qu'ils occupent en respectant les hommes. Dans *Les Lettres à un ami allemand*, il dénonce les figures religieuses qui accordent peu d'intérêt à la vie humaine, à l'image de l'aumônier qui envoie un jeune homme de seize ans à la mort. Il reproche également au pape Pie XII de n'avoir pas dénoncé et condamné clairement les agissements des Nazis. Souvent, les personnages de Camus refusent la grâce divine. Kaliayev refuse ainsi de se repentir lorsque la Grande Duchesse l'y convie et se place définitivement du côté des hommes de chair et de sang. Koestler est très critique envers les figures religieuses qu'il met en scène dans ses romans. Dans *The Age of Longing*, il fait du père Millet un individu qui se préoccupe plus des mondanités que de sa fonction religieuse, et, dans *The Call-Girls*, Tony Caspari est décrit comme un personnage lisse, sans intérêt. Parfois, dans les œuvres de l'auteur, les figures religieuses se confondent avec les figures politiques. C'est le cas de l'Essénien dans *Spartacus* qui révèle au gladiateur thrace sa mission, celle de créer la Cité du soleil. Par ailleurs, les écrits de l'auteur hongrois sont fortement constellés des éclats du sacré. Aussi, dans *Arrival and Departure*, trouve-t-on une nouvelle dont le titre évoque un épisode biblique, « *The Last Judgment* ». Camus et Koestler ne sont cependant pas anticléricaux et ont beaucoup de respect pour certains hommes religieux, notamment et respectivement pour le père Bruckberger et le père Darrault.

Les deux auteurs insistent sur le caractère sacré de la vie humaine. Le sacré prend ainsi une tout autre dimension. Dans les essais lyriques de l'incroyant passionné, le sacré renvoie au plaisir d'une union cosmique hédoniste, aux plaisirs du corps en osmose avec la nature. Koestler, lui, se laisse tenter, un temps, par le mysticisme oriental. Il part en Inde et au Japon et s'intéresse aux pratiques du *Hatha*

Yoga, mais en revient déçu. Son pèlerinage aux sources ne lui aura pas apporté les réponses qu'il espérait au malaise de l'Occident.

Loin d'être athées, les deux écrivains s'opposent à Dieu comme principe du mal. Un dieu qui tolère les souffrances des hommes. Dans *Caligula*, l'empereur s'oppose au divin et blasphème. Dans *L'Etat de siège*, Nada nie Dieu et *Le Malentendu*, pièce de Camus appartenant au cycle de l'absurde, s'achève sur l'indifférence divine. S'il accepte son châtiment, Sisyphe ne se résigne pas et n'attend pas la grâce divine. Avec Prométhée, Dieu devient l'ennemi de l'homme. En traitant la révolte métaphysique qui élucide son rapport à Dieu, Camus illustre son propos en ayant recours à l'exemple d'Ivan Karamazov, personnage de Dostoïevski, qui nie l'existence de Dieu devant la souffrance d'un enfant. Dieu proclamé mort, le révolté métaphysique vise à instaurer l'empire des hommes. L'homme qui prend ainsi la place de Dieu sur terre asservit ses semblables. Une lutte pour la maîtrise et pour la conquête de la totalité se met alors en place et la révolte historique emboîte le pas à la révolte métaphysique. Si les hommes se détournent de Dieu, Tarrou, dans *La Peste*, peut-il aspirer à la sainteté ? La réponse est oui puisqu'il fonde son humanisme sur la compréhension, la compassion et l'amour des hommes.

Koestler n'est pas athée. Sa position quant à l'existence de Dieu relève davantage de l'antithéisme, comme en témoigne les propos de l'Essénien dans *Spartacus* qui semble véhiculer certaines idées de son auteur, ou encore, lorsqu'il met en scène le Christ provoquant dieu le père et l'accusant de « se jouer de la semence d'Adam » dans « *The Misunderstanding* ». Par ailleurs, dans *The Age of Longing*, c'est à travers le personnage de Heydie que Koestler dit son indignation devant la souffrance des hommes et attribue la mort des enfants à la folie divine. S'il ne croit pas au Dieu archaïque, l'auteur est souvent dépeint comme quelqu'un de superstitieux. Sa superstition contraste avec son pragmatisme et sa rationalité. Il croit, par exemple, au destin mais est incrédule face au déterminisme. Obsédé par l'infini, il meurt néanmoins en laissant l'énigme de « la flèche dans l'azur » irrésolue.

Camus et Koestler portent un grand intérêt au Crucifié et leurs écrits abondent en figures christiques. L'attrait de Camus et de Koestler pour l'humanité

du Christ témoigne de leur fervent parti pris humain et de leur compassion pour les angoisses et les souffrances de l'homme. La croix qui est un symbole récurrent dans leurs œuvres renvoie à la souffrance du Christ et, de manière plus générale, à la souffrance humaine. Symbole spirituel, la croix, dans les écrits de l'écrivain de l'absurde, renvoie à la foi, à la passion du Christ et à sa souffrance. Dans *La Peste*, le père Paneloux, malade, ne se séparera plus de son Crucifix jusqu'à sa mort. La croix est également l'emblème du châtiment infligé par Dieu. Ainsi, le petit Othon de *La Peste* meurt dans la posture du Crucifié. Dans *Arrival and Departure*, une image analogue de crucifixion est décrite lorsque Peter est torturé. En outre, dans « *The Misunderstanding »*, la croix est un fardeau et un symbole de torture.

Le Christ incarne la solution quant au problème du mal. Le Grand Inquisiteur se situe à l'opposé. On retrouve une récriture de la « Légende du Grand Inquisiteur » dans *Le Zéro et l'Infini* de Koestler. Roubachof, le vieux révolutionnaire, y est dépeint comme une figure christique et Ivanof comme son inquisiteur. Roubachof endosse néanmoins plusieurs rôles. En effet, il est tour à tour Judas, le diable d'Ivanof, l'Inquisiteur et le Christ. Dans *L'Homme révolté* et dans son *Discours de Suède*, Camus fait référence à la « Légende du Grand Inquisiteur ». En mettant en garde les hommes contre les « inquisiteurs » modernes des régimes répressifs, il insiste sur le rôle de l'écrivain et sur son devoir de témoigner et d'écrire la vérité contre l'oppression.

En vue de remédier à la condition tragique de l'homme, chacun des deux auteurs s'évertue à trouver une issue qui mènerait l'homme sur la voie du bonheur. Camus invite les hommes à trouver le bonheur de différentes manières : dans la communion avec le monde, dans la solidarité avec la communauté humaine, dans l'amour sous ses différentes formes. Une des représentations du bonheur hédoniste est le bain de Tarrou et de Rieux dans *La Peste*. Au contact de l'eau, tous les sens des personnages sont convoqués. La mer épouse les corps des deux hommes, le temps est suspendu et le mal est maîtrisé, du moins pour un moment, un pur moment de bonheur. L'immersion dans l'eau est une image récurrente dans les écrits de l'auteur. Néanmoins, cet instant est éphémère et Tarrou et Rieux doivent s'immerger à nouveau dans la lutte. L'action doit prendre le pas sur la contemplation. Souvent, le bain de mer s'apparente à un baptême, une initiation et

a ainsi partie liée avec le sacré. Camus considère la beauté comme une des conditions pour la réalisation du bonheur. Cette beauté est liée aux paysages lumineux de la Méditerranée. Le monde est palpable, généreux, périssable. Voilà ce qui importe à Camus. Le bonheur se vit également dans la solidarité entre les hommes. Les « meurtriers délicats » en sont certainement le plus bel exemple. Modèles de loyauté et de fraternité, Camus leur voue une grande admiration et partage avec eux ce profond respect pour l'homme. C'est Rambert, dans *La Peste*, qui semble illustrer le mieux cette quête incessante du bonheur. Dans un premier temps, il met tout en œuvre pour retrouver sa bien-aimée, puis, il décide, dans un élan de solidarité, de rejoindre les Oranais dans leur lutte effrénée contre le fléau. Tous les héros de Camus finissent par trouver le bonheur. Meursault atteste qu'il est heureux. Sisyphe affirme son bonheur dans l'accomplissement de sa tâche. Clamence confesse que le bonheur existe et Zagreus évoque la nécessité du bonheur.

Par ailleurs, Sharad Chandra établit un parallèle entre la pensée de Camus et la philosophie indienne et souligne l'influence de Simone Weil qui, elle-même, trouvait son inspiration dans les textes sacrés indiens. L'analyse est audacieuse, notamment lorsque l'on sait que Camus a affirmé l'existence d'un « fossé » entre la pensée orientale et l'Occident.

C'est dans les sciences que Koestler conçoit le salut de l'homme. En 1968, il participe au symposium d'Alpach autour du thème « Au-delà du réductionnisme : nouvelles perspectives de la science de la vie ». Sa critique des idéologies réductionnistes et sa pensée holiste témoignent de son parti pris humain. En dépit de son grand amour pour le « royaume des sciences », il en constate néanmoins les limites et les dangers. En effet, la science semble faire abstraction des valeurs morales et certains scientifiques s'érigent en nouveaux dieux. Dans *The Call Girls*, l'auteur fait d'ailleurs la satire des théories scientifiques qui réduisent l'homme à la seule dimension d' « *homo sapiens* » et qui préconisent des remèdes scientifiques aussi dangereux que peut l'être le malaise de l'homme. Bien que, plus tard, il le lui reprochera d'une certaine manière, Koestler partage avec Albert Camus cette réticence à l'égard de la science, notamment après l'explosion d'Hiroshima.

Le vif intérêt de Koestler pour les sciences lui fait prendre conscience de l'insuffisance du rationalisme pour remédier au malaise de l'homme et l'amène à chercher une synthèse entre la raison et la foi, entre l'esprit affectif, artistique, sensible et l'esprit rationnel, pragmatique, logique. Selon lui, seule cette synthèse créerait une harmonie et un équilibre desquels dépend le sort heureux des hommes. A noter que le problème de la foi et de la raison est traité par Camus dans *Métaphysique chrétienne et néoplatonisme.* L'auteur y loue le génie grec qui avait su trouver une certaine harmonie entre la Raison et l'émotion. Koestler partage d'ailleurs la réflexion de Camus à ce sujet. L'auteur hongrois rêve d'une sorte de compromis entre le cœur et la raison.

Il serait intéressant, dans une étude ultérieure, d'approfondir nos recherches autour de cette quête du bonheur et d'en chercher les marques chez les philosophes, les écrivains ou même les scientifiques qui ont pu influencer les deux auteurs ou qui peuvent simplement partager leurs idéaux, notamment parmi les auteurs contemporains.

Bibliographie

I. Corpus :

1. Œuvres Etudiées :

a. Albert Camus :

Le Mythe de Sisyphe in : Œuvres Complètes I : 1931-1944, Edition établie et publiée sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi, Paris, Gallimard, 2006, Bibliothèque de la Pléiade, p. 217-315 (1942).

Caligula in : Œuvres Complètes I : 1931-1944, Edition établie et publiée sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi, Paris, Gallimard, 2006, Bibliothèque de la Pléiade, p. 323-388 (1944).

La Peste in : Œuvres Complètes II : 1944-1948, Edition établie et publiée sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi, Paris, Gallimard, 2006, Bibliothèque de la Pléiade, p. 30-248 (1947).

Les Justes in : Œuvres Complètes III : 1949-1956, Edition établie et publiée sous la direction de Raymond Gay-Crosier, Paris, Gallimard, 2008, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1-52 (1950).

L'Homme révolté in : Œuvres Complètes III : 1949-1956, Edition établie et publiée sous la direction de Raymond Gay-Crosier, Paris, Gallimard, 2008, Bibliothèque de la Pléiade, p. 61-324 (1951).

Réflexions sur la guillotine in : Œuvres Complètes IV : 1957-1959, Edition établie et publiée sous la direction de Raymond Gay-Crosier, Paris, Gallimard, 2008, Bibliothèque de la Pléiade, p. 125-167 (1957).

b. Arthur Koestler :

Arrival and Departure (1943)*,* London, Vintage, 1999 ; traduit par Denise Van Moppes, *Croisade sans Croix*, Paris, Calmann-Lévy, 1946.

The Yogi and the Commissar and others essays (1945), London, Jonathan Cape, 1971 ; traduit par Dominique Aury et Jeanne Terracini, *Le Yogi et le Commissaire*, Paris, Calmann-Lévy, 1969.

The Age of Longing (1951)*,* Collins St James's Place, London, 1951; traduit par Denise Van Moppès, *Les Hommes ont soif*, Paris, Calmann-Lévy, 1973.

Reflections on Hanging (1955)*,* The Camelot Press Ltd., London and Southampton, 1957 ; *Réflexions sur la potence in : Réflexions sur la peine capitale*, Paris, Gallimard, 2002.

The Call-Girls (1972), a tragic-comedy with prologue and epilogue, Hutchinson, 1972 ; traduit par Georges Fradier, *Les Call-Girls*, Paris, Calmann-Lévy, 1973.

2. Autres œuvres :

DE BEAUVOIR, Simone, *La Force des choses*, tome 1 et 2, Paris, Gallimard, 2014.
Les Mandarins, tome 1 et 2, Paris, Gallimard, Folio, 1954.
Lettres à Nelson Algren, Paris, Gallimard, 1999.

DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *Les Frères Karamazov*, (*Братья Карамазовы*),traduit par Elisabeth Guertik, Paris, Le Livre de poche, 2016.

EINSTEIN, Albert, *Ideas and Opinions*, new translation and revisions by Sonja Bargmann, London, Alvin Redman Limited, 1956.
Comment je vois le monde, traduit de l'allemand par Maurice Solovine et Régis Hanrion, Paris, Flammarion, 2009.

GRENIER, Roger, *Les Monstres*, Paris, Gallimard, 1953.

MAURIAC, François, *Bloc notes tome 1*, Paris, Seuil, Coll. Points Essais, 1993.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Humanisme et Terreur*, Paris, Gallimard, 1980.

NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie,* (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*), Paris, Le Livre de Poche, Classiques de la philosophie, 2013 (*Die Geburt der Tragodie*, 1872).

NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, (*Also sprach Zarathustra*), traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Le Livre de Poche, 1972.

OVIDE, *Métamorphoses*, Livre X, traduit par G. Lafaye, Paris, Coll. Folio, Gallimard, 1992.

PLATON, *Les Lois*, Livre X *: Contre l'Incroyance*, traduit par Luc Brisson et Jean François Pradeau, Paris, Flammarion, 2006.

SARTRE, Jean-Paul, *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948.
Situations IV, Paris, Gallimard, 1964.

II. Œuvres d'Albert Camus :

1. Roman :

L'Etranger in : Œuvres Complètes I : 1931-1944, Edition établie et publiée sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi, Paris, Gallimard, 2006, Bibliothèque de la Pléiade, p. 139-213 (1942).

La Mort Heureuse in : Œuvres Complètes I : 1931-1944, Edition établie et publiée sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi, Paris, Gallimard, 2006, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1103-1196 (1971, à titre posthume).

Le Premier Homme in : Œuvres Complètes IV : 1957-1959, Edition établie et publiée sous la direction de Raymond Gay-Crosier, Paris, Gallimard, 2008, Bibliothèque de la Pléiade, p. 739-996 (1994, à titre posthume).

2. Essais :

Sur la musique in : Œuvres Complètes I : 1931-1944, Edition établie et publiée sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi, Paris, Gallimard, 2006, Bibliothèque de la Pléiade, p. 522-542 (1932).

Métaphysique chrétienne et Néoplatonisme in : Œuvres Complètes I : 1931-1944, Edition établie et publiée sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi, Paris, Gallimard, 2006, Bibliothèque de la Pléiade, p. 999-1081 (1936).

Sur une philosophie de l'expression in : Œuvres Complètes I : 1931-1944, Edition établie et publiée sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi, Paris, Gallimard, 2006, Bibliothèque de la Pléiade, p. 901-910 (1944).

Lettres à un ami allemand in : Œuvres Complètes II : 1944-1948, Edition établie et publiée sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi, Paris, Gallimard, 2006, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1-29 (1945).

3. Théâtre :

Le Malentendu in : Œuvres Complètes I : 1931-1944, Edition établie et publiée sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi, Paris, Gallimard, 2006, Bibliothèque de la Pléiade, p. 453-497 (1944).

L'Etat de siège in : Œuvres Complètes II : 1944-1948, Edition établie et publiée sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi, Paris, Gallimard, 2006, Bibliothèque de la Pléiade, p. 289- 366 (1948).

4. Nouvelles :

L'Envers et l'Endroit in : Œuvres Complètes I : 1931-1944, Edition établie et publiée sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi, Paris, Gallimard, 2006, Bibliothèque de la Pléiade, p. 29-72 (1937).

Noces in : Œuvres Complètes I : 1931-1944, Edition établie et publiée sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi, Paris, Gallimard, 2006, Bibliothèque de la Pléiade, p. 99-137 (1939).

L'Eté in : Œuvres Complètes III : 1949-1956, Edition établie et publiée sous la direction de Raymond Gay-Crosier, Paris, Gallimard, 2008, Bibliothèque de la Pléiade, p. 565-623 (1954).

5. Préfaces :

Préface à *l'Espagne libre in : Œuvres Complètes II* : 1944-1948, Edition établie et publiée sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi, Paris, Gallimard, 2006, Bibliothèque de la Pléiade, p. 665-669 (1946).

Préface à *La Vérité sur l'affaire Nagy in : Œuvres Complètes IV* : 1957-1959, Edition établie et publiée sous la direction de Raymond Gay-Crosier, Paris, Gallimard, 2008, Bibliothèque de la Pléiade, p. 596-600 (1958).

6. Chroniques :

Réponse à l'appel des écrivains hongrois : Pour une démarche commune à l'O.N.U. des intellectuels européens in : Œuvres Complètes III : 1949-1956,

Edition établie et publiée sous la direction de Raymond Gay-Crosier, Paris, Gallimard, 2008, Bibliothèque de la Pléiade, p. 990-992 (1948).

Actuelles I in : Œuvres Complètes II : 1944-1948, Edition établie et publiée sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi, Paris, Gallimard, 2006, Bibliothèque de la Pléiade, p. 375-495 (1950).

Actuelles II in : Œuvres Complètes III : 1949-1956, Edition établie et publiée sous la direction de Raymond Gay-Crosier, Paris, Gallimard, 2008, Bibliothèque de la Pléiade, p. 379-455 (1953).

Kadar a eu son jour de peur in : Œuvres Complètes IV : 1957-1959, Edition établie et publiée sous la direction de Raymond Gay-Crosier, Paris, Gallimard, 2008, Bibliothèque de la Pléiade, p. 560-567 (1957).

Ce que je dois à l'Espagne in : Œuvres Complètes IV : 1957-1959, Edition établie et publiée sous la direction de Raymond Gay-Crosier, Paris, Gallimard, 2008, Bibliothèque de la Pléiade, p. 591-594 (1958).

Actuelles III in : Œuvres Complètes IV : 1957-1959, Edition établie et publiée sous la direction de Raymond Gay-Crosier, Paris, Gallimard, 2008, Bibliothèque de la Pléiade, p. 293-394 (1958).

7. Discours :

Discours de Suède in : Œuvres Complètes IV : 1957-1959, Edition établie et publiée sous la direction de Raymond Gay-Crosier, Paris, Gallimard, 2008, Bibliothèque de la Pléiade, p. 237-265 (1958).

8. Carnets :

Cahier I, II, III, IV, V, VI (avril 1948-décembre 1948) *in* : *Œuvres Complètes II* : 1944-1948, Edition établie et publiée sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi, Paris, Gallimard, 2006, Bibliothèque de la Pléiade, p. 793-1125 (1962-1964, à titre posthume dans le premier et le deuxième volet des *Carnets*).

Cahier VI (février 1949-mars 1951) VII, VIII, IX *in : in : Œuvres Complètes IV* : 1957-1959, Edition établie et publiée sous la direction de Raymond Gay-Crosier, Paris, Gallimard, 2008, Bibliothèque de la Pléiade, p. 997-1307 (1989, à titre posthume dans le troisième volume des *Carnets*).

9. Correspondances :

Correspondance Albert Camus/Arthur Koestler (1947-1958) conservée à la bibliothèque Méjanes, à Aix-en-Provence (jamais publiée).

III. Œuvres d'Arthur Koestler :

1. Romans :

Spartacus, (*Gladiatoren*, 1939), traduit de l'anglais par Albert Lehman, Paris, Calmann-Lévy, 1974.

Le Zéro et l'Infini, (*Sonnenfinsternis*, 1945), traduit par Jérôme Jenatton, Paris, Calmann-Lévy, 1945.

La Tour d'Ezra, (*Thieves in the Night*, 1946), traduit de l'anglais par Hélène Claireau, Paris, Calmann-Lévy, 1947.

2. Théâtre :

Le Bar du crépuscule, une bouffonnerie mélancolique en quatre actes, (*Twilight Bar : an escapade in four acts*, 1945), Aimery Somogy, 1945.

3. Essais :

L'Espagne ensanglantée, un livre noir sur l'Espagne, Paris, Editions du Carrefour, 1937.

L'Ombre du dinosaure et autres essais, (*The trail of the Dinosaur & Others Essays*), traduit de l'anglais par Denise Van Moppès, Paris, Calmann-Lévy, Coll. Liberté de l'Esprit, 1956.

Les Somnambules : essai sur l'histoire des conceptions de l'Univers, (*The sleepwalkers : a history of man's changing vision of the universe*, 1959), traduit de l'anglais par Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy, 1960.

Le Cri d'Archimède, essai sur la création (*The Act of creation*, 1964), traduit de l'anglais par Georges Fradier , Paris, Les Belles Lettres , 2011.

Le Cheval dans la locomotive (*The ghost in the machine*, 1967), traduit de l'anglais par Georges Fradier, Paris, Ed. Les Belles Lettres, Coll. Le goût des idées, 2013.

Face au néant : essai, (*The heel of Achilles : Essays 1968-1973*), traduit de l'anglais par Alain Delahaye, Paris, Calmann Lévy, 1975.

La Treizième tribu. L'Empire Khazar et son héritage, (*The Thirteenth tribe*, 1976), traduit de l'anglais par Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy, 1976.

Janus, (*Janus : A Summing Up*, 1978), traduit de l'anglais par Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy, 1979.

Bricks to Babel : selected writings with comments by the author Arthur Koestler, Londres, Hutchinson, 1980.

La Quête de l'absolu, (*Bricks to Babel : selected writings with comments by the author Arthur Koestler*), traduit de l'anglais par Georges Fradier et Muriel Zygband, Paris, Calmann-Lévy, 1994.

La Pulsion vers l'autodestruction, Paris, Éditions de l'Herne, 2006.

4. Œuvres Autobiographiques :

Un Testament espagnol, (*Spanish testament*, 1937*)*, traduit de l'anglais par Denis Van Moppès, Paris, Albin Michel, 1939.

Dialogue avec la mort (*Dialogue with death*), traduit de l'anglais par Simone Lamblin *in : Arthur Koestler, Œuvres autobiographiques*, Robert Laffont, Bouquin, 1994.

La Lie de la terre, (Scum *of the earth*, 1941), traduit de l'anglais par Jeanna Terracini, *in : Arthur Koestler, Œuvres autobiographiques*, Robert Laffont, Bouquin, 1994.

Le Dieu des ténèbres (*The god that failed*, 1950), Paris, Calmann-Lévy, 1950.

La Corde raide, (*Arrow in the blue,* 1952), traduit de l'anglais par Denis Van Moppès, *in : Arthur Koestler, Œuvres autobiographiques*, Phil Casoar (Dir.), Robert Laffont, Bouquin, 1994.

Hiéroglyphes, (*The invisible writing : being the second volume of Arrow in blue*, 1954), traduit de l'anglais par Denis Van Moppès*, in : Arthur Koestler, Œuvres autobiographiques*, Robert Laffont, Bouquin, 1994.

L'Étranger du square (*Stranger on the square*, 1983), traduit de l'anglais par Marie-France de Paloméra, *in : Arthur Koestler, Œuvres autobiographiques*, Robert Laffont, Bouquin, 1994.

Arthur Koestler. Œuvres autobiographiques : La Corde raide, Hiéroglyphes, Dialogue avec la mort, La Lie de la terre, l'Étranger du square, édition établie par Phil Casoar, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1994.

IV. Etudes critiques :

1. Sur l'œuvre d'Albert Camus :

a. Ouvrages :

ARNO, Munster, *Albert Camus : la révolte contre la révolution ?,* Paris, L'Harmattan, 2014.

ARONSON, Ronald, *Camus et Sartre, amitié et combat*, traduit de l'américain par Daniel B. Roche et Dominique Letellier, Paris, Alvik, 2005.

BARILIER, Etienne, *Albert Camus, Philosophie et littérature*, Lausanne, L'Age d'homme, Coll. Amers, 1977.

BASTIEN, Sophie, *Caligula et Camus, interférences transhistoriques*, New York, Rodopi, 2006.

BOUSSAHA-PROUTEAU, Anne, *Albert Camus ou le présent impérissable*, Paris, L'Harmattan, 2008.

BROCHIER, Jean-Jacques, *Albert Camus, philosophe pour classes terminales*, Evreux, Balland, 1979.

CAMUS, Catherine, *Albert Camus solitaire et solidaire*, Paris, Michel Lafon, 2013.

CHABOT, Jacques, *Albert Camus « la pensée de midi »,* Aix-En-Provence, Edisud, Collection du Centre des écrivains du Sud, 2002.

CHANDRA, Sharad, *Albert Camus et l'Inde*, traduit de l'anglais par Sylvie Crossman, Arceaux, Indigènes Editions, 2008.

CIELENS, Isabelle, *Trois Fonctions de l'exil dans l'œuvre d'Albert Camus : initiation, révolte, conflit d'identité*, Stockholm, Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Romanica Upsaliensas 36, 1986.

COMTE-SPONVILLE, André, *Camus de l'absurde à l'amour. Lettres inédites d'Albert Camus*, Coll. Paroles d'aube, Renaissance du livre, Tournai, 2001.

COOMBS, Ilona, *Camus. Homme de théâtre*. Paris, Nizet, 1968.

CORBIC, Arnaud, *Camus et l'homme sans Dieu*, Paris, Ed. de l'Atelier, 2003.

Camus. L'Absurde, la révolte, l'amour, Paris, Ed. de l'Atelier, 2003.

COSTES, Alain, *Albert Camus et la parole manquante, Etude psychanalytique,* Paris, Payot, Coll. Sciences de l'homme, 1973.

CROCHET, Monique, *Les Mythes dans l'œuvre de Camus*, Paris, Encyclopédie Universitaire, Ed. Universitaires, 1973.

EAST, Bernard, *Albert Camus ou l'homme à la recherche d'une morale*, Bellarmin, 1984.

EVRARD, Franck, *Albert Camus*, Paris, Editions Marketing SA, Coll. thèmes & études, 1998.

FIGUERO, Javier, *Albert Camus ou l'Espagne exaltée*, Coll. Temps mémoire, Autres temps, Gémenos, 2008.

FITCH, Brian.Thomas (dir.), *Albert Camus Langue et langage*, Paris, La Revue des lettres modernes, numéro 212-216, 1970.

FOSTY, André, *Albert Camus et la Grèce*, Les Editions de la Nuit, 2007.

GAILLARD, Pol, *La Peste. Camus*, Hatier, Profil d'une œuvre, 1973.

GASSIN, Jean, *L'Univers symbolique de Camus*, *essai d'interprétation psychanalytique,* Paris, Librairie Minard, 1981.

GINESTIER, Paul, *Pour connaître la pensée de Camus*, Paris, Bordas, 1964.

GOEDERT, Georges, *Albert Camus et la question du bonheur*, Vichy, Edi-centre, 1969.

GRENIER, Roger, *Albert Camus. Soleil et Ombre*, *une biographie intellectuelle,* Paris, Gallimard, 1987.

GUERIN, Jeanyves, *Albert Camus, littérature et politique*, Paris, Honoré Champion, 2013.

HERMET, Joseph, *Albert Camus et le Christianisme : l'espérance en procès*, Paris, Editions Beauchesne, 1976.

A la rencontre d'Albert Camus, le dur chemin de la liberté, Paris, Beauchesne, 1990.

HOURDIN, Georges, *Camus le juste*, Paris, Le Cerf, 1960.

LENZINI, José, *Camus entre justice et mère*, Soleil, 2013.
Camus et l'Algérie, Edisud, Coll. Les Ecritures, 2010.

LOTTMAN, Herbert R., *Albert Camus*, traduit par Marianne Véron, Paris, Ed. du Seuil, 1978.

MAILHOT, Laurent, *Albert Camus ou l'imagination du désert*, Presses Universitaires de Montréal, 1973.

MATTEI, Jean-François, *Citations de Camus expliquées*, Mayenne, Eyrolles, 2013.
Albert Camus : du refus au consentement, Paris, Presses universitaires de France, 2011.

MELANÇON, Marcel J., *Albert Camus, analyse de sa pensée*, Montréal, La Société des Belles Lettres Guy Maheu, 1978.

MODLER, Karl W., *Soleil et mesure dans l'œuvre d'Albert Camus*, Paris, L'Harmattan, Coll. Critiques littéraires, 2000.

MONTGOMERY, Géraldine F., *Noces pour femme seule : le féminin et le sacré dans l'œuvre d'Albert Camus*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2004.

MONTHEILLET, Georges, *Camus et l'imagination de la pierre*, laboratoire pluridisciplinaire de recherches sur l'imagination littéraire, 1981.

NGUYEN-VAN-HUY, Pierre, *La Métaphysique du bonheur chez Albert Camus*, Neuchâtel, Ed. de la Baconière, 1962.

NICOLAS, André, *Albert Camus ou le vrai Prométhée*, Paris, Seghers, 1966.

ONFRAY, Michel, *L'Ordre libertaire : la vie philosophique d'Albert Camus*, Paris, Flammarion, 2011.

La Pensée de midi, Archéologie d'une gauche libertaire, Paris, Galilée, 2007.

ORTOLI, Sven, *Albert Camus : la pensée révoltée*, Paris, Philosophie magazine, 2013.

PAILLET, Anne-Marie, *Albert Camus, l'histoire d'un style*, Paris, L'Harmattan, 2013.

QUILLIOT, Roger, *Albert Camus La mer et les prisons*, Paris, Gallimard, 1956.

REICHELBERG, Ruth, *Albert Camus : une approche du sacré*, Paris, Nizet, 1983.

REY, Pierre-Louis, *Camus : une morale de la beauté*, Paris, Sedes, 2000.

RYF, Jean-Pierre, *Albert Camus et les Algériens : noces ou divorce ?,* Paris, Atlantica, 2007.

SIMON, Pierre-Henri, *L'Homme en procès : Malraux, Sartre, Camus, Saint-Exupéry,* Ed. Payot Saint-Armand, 1965.

SOUABNI-JLIDI, Senda, *Le Journalisme moral d'Albert Camus*, Paris, L'Harmattan, 2014.

TODD, Olivier, *Albert Camus, une vie*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1996.

TROTTIER, Yves et IMBEAULT, Marc, *Limites de la violence : lecture d'Albert Camus*, Québec, Les presses de l'université Laval, 2006.

WEYEMBERGH, Maurice, *Albert Camus, ou, la mémoire des origines*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, Le point philosophique, 1998.

b. Collectifs :

AMIOT, Anne-Marie et MATTEI, Jean-François (dir.), *Albert Camus et la philosophie*, Paris, Coll. Thémis, Presses Universitaires de France, 1997.

BASSET, Guy et FAES, Hubert (dir.), *Camus. La Philosophie et le Christianisme*, Paris, Ed. du Cerf, 2012.

BLANCHOT, Maurice (dir.), *Hommage à Albert Camus,* Paris, Gallimard, 1967.

DUBOIS, Lionel (dir.), *Albert Camus et la femme*, Actes du 6e Colloque international de Poitiers sur Albert Camus*,* 26, 27 et 28 mai 2005*,* Limoges, Éd. des Amitiés camusiennes, 2007.

DUBOIS, Lionel (dir.), *Camus et le sacré : Actes du 7e Colloque international de Poitiers sur Albert Camus, 31 mai-2 juin 2007*. Limoges, Éd. des Amitiés camusiennes, 2009.

ENTHOVEN, Raphaël (dir.), *L'Absurde*, Paris, Les nouveaux chemins de la connaissance, Fayard, 2010.

FITCH, Brian Thomas (dir.), *Albert Camus II. Camus et la religion*, Paris, La Revue des lettres modernes, Minard, 1982.

GAY-CROSIER, Raymond et LEVI-VALENSI, Jacqueline (dir.), *Albert Camus, œuvre fermée, œuvre ouverte ? : Actes du colloque du Centre culturel de Cerisy-la-Salle, juin 1982*, Paris, Gallimard, 1985 (Cahiers Albert Camus ; 5).

GAY-CROSIER, Raymond (dir.), *Albert Camus, Etudes comparatives*, Paris, Lettres Modernes, 1989.

GAY-CROSIER, Raymond et VANNEY, Philippe (dir.), *Albert Camus 22. Camus et l'Histoire*, Caen, Lettres Modernes, Minard, 2009.

GAY-CROSIER, Raymond (dir.), *La Réception de l'œuvre de Camus en URSS et en RDA*, Paris, La Revue de Lettres Modernes, Minard, 1999.

GUERIN, Jeanyves (dir.), *Dictionnaire Albert Camus*, Paris, Ed. Robert Laffont, Coll. Bouquin, 2009.

GUERIN, Jeanyves (dir.), *Camus et la politique : Actes du colloque de Nanterre 5-7 juin 1989*, Paris, L'Harmattan, Histoire et perspectives Méditerranéennes, 1986.

GUERIN, Jeanyves (dir.), *Camus et la Méditerranée*, Colloque international Albert Camus *Du cinquantenaire de l'indépendance au centenaire de la naissance : l'Algérie de Camus, une passion universelle*, 9-10 octobre 2013, Université du 8 mai 1945, Guelma (Algérie).

LEVI-VALENSI, Jacqueline (dir.), *Les Critiques de notre temps et Camus*, Paris, Garnier Frères, 1970.

LEVI-VALENSI, Jacqueline (dir.), *Regards sur l'homme, lecture de l'homme*, Revue littéraire mensuelle Europe, « Albert Camus », n°848, Octobre 1999.

LEVI-VALENSI, Jacqueline (dir.), *Albert Camus et le mensonge : Actes du colloque organisé par la Bpi les 29 et 30 décembre 2002*, Paris, Bibliothèque centre Pompidou, 2004.

LEVI-VALENSI, Jacqueline et SPIQUEL, Agnès (dir.), *Camus et le lyrisme : Actes du colloque de Beauvais, 31 mai-1er juin 1996,* Paris, Sedes, 1997.

LYOTARD, Dolorès (dir.), *Albert Camus contemporain*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, Coll. Objet, Septembre 2009.

FITCH, Brian Thomas, *Albert Camus. Langue et Langage*, Paris, La Revue des lettres modernes, n° 212-216, 1969.

PAILLET, Anne-Marie (dir.), *Albert Camus. L'Histoire d'un style*, Paris, L'Harmattan, 2013.

TRABELSI, Mustapha (dir.), *Albert Camus, l'écriture des limites et des frontières,* Pessac, Sud Editions, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009.

WALKER, David H. (dir), *Albert Camus. Les Extrêmes et l'Equilibre : Actes du colloque de Keele 25-27 Mars 1993*, Amsterdam-Atlanta, Ed. Rodopi BV, 1994.

c. Etudes partielles :

COFFY, Robert, *Dieu des athées : Marx, Sartre, Camus, Le fond du problème*, Lyon, Chronique Sociale de France, 1968.

GAGNEBIN, Laurent, *L'Athéisme nous interroge : Beauvoir, Camus, Gide, Sartre*, Van Dieren, Paris, 2009.

HABACHI, René, *Le Temps de la pitié. Dépassement de l'absurde, trois hommes devant l'absurde : Nietzsche, Gide et Camus*, Le Caire, Ed. Cahiers d'aujourd'hui, 1956 .

LOUBET DEL BAYLE, Jean-Louis, *L'Illusion politique au XX^e^ siècle. Des écrivains témoins de leur temps : Jules Romain, Drieu La Rochelle, Aragon, Camus, Bernanos, Malraux,* Paris, Ed ; Econimica, Coll. Analyse politique, 1999.

MOELLER, Charles, *Littérature du XXe siècle et christianisme vol. 1 : Silence de Dieu : Camus, Gide, Huxley, Simone Weil, Graham Greene, Julien Green, Bernanos*, Casterman, 1958.

MOUNIER, Emmanuel, *Malraux, Camus, Sartre, Bernanos : L'Espoir des désespérés*, Paris, Ed. du Seuil, Coll. Points, 1953.

VIGEE, Claude, *Les Artistes de la faim*, Bourg-en-Bresse, Les Méridiens, Entailles Philippe Nadal, 1989.

WERNER, Eric, *De la violence au totalitarisme. Essai sur la pensée de Camus et de Sartre*, Paris, Calmann-Lévy, 1972.

d. Articles :

BARTFELD, Fernande, « Camus et le Mythe du Christ », *L'information littéraire*, Vol 19, n° 3, mai-juin 1967, p. 100-106.

BESPALOFF, Rachel, « Le monde du condamné à mort », *Esprit*, Janvier 1950.

BLANCHOT, Maurice, « Inspirations méditerranéennes » dans *Chroniques littéraires du « Journal des débats »,* avril 1941-août 1944, textes choisis et établis par Christophe Bident, Paris, Gallimard, Coll. Cahiers de la NRF, 2007.

BUFFART-MOREL, Brigitte, « La mémoire du cœur : approche stylistique du Premier Homme d'Albert Camus », Roman 20-50, n° 27, juin 1999, Presses Universitaires du Septentrion.

CLAYTON, Alain J., « Note sur Camus et Suétone : la source ancienne de deux passage des Carnets », *French Studies*, Vol. XX, n° 2, 1966.

CORBIC, Arnaud, « L'Humanisme athée de Camus », *Etudes*, septembre 2003, p 227-234.

D'ASTORG, Bertrand, « De la peste et d'un nouvel humanitarisme », *Esprit*, octobre 1947.

FITCH, Brian Thomas, « Camus et la religion », *La Revue des Lettres Modernes Albert Camus*, n° 11, 1982.

« La révolte en question », *La Revue des Lettres Modernes. Albert Camus*, n° 12, 1985.

FONDA, Carlo, « Albert Camus et la religion », *Culture*, *XXIX,* n° 4, décembre 1968, p. 328-342.

GASSIN, Jean, « De Tarrou à Camus : le symbolisme de la guillotine », AC8, p. 73-102.

GRENIER, Roger, « Camus, Gabriel Audisio et la Grèce », *Gaia* : revue interdisciplinaire sur la Grèce archaïque, volume 7.

HENI, Lassad, « Les frontières entre la révolte et la révolution dans *L'Homme révolté* » in *Albert Camus. L'écriture des limites et des frontières*, Mustapha Trabelsi (dir.), Editions Sud Éditions/Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, p.65-78.

JARRETY, Michel, « Camus le refus de la séparation », dans *La morale de l'écriture : Camus, Char, Cioran*, Paris, PUF, Coll. Perspectives littéraires, 1999.

JEANSON, Francis, « Albert Camus ou l'âme révoltée », *Les Temps modernes,* n° 79, 1952.

MARTINEZ, Emile, « Camus écrivain méditerranéen ou la Pensée de midi », *Echange*, 1980, p. 7-18.

MINGELGRÜN, Albert, « Caligula ou comment s'écrit la maladie de la lune », *L'Information Littéraire*, Vol. 43, n° 4, 1991.

PASQUA, Henri, « Albert Camus et le problème du mal », *Etudes philosophiques*, 1990, p. 48-58.

PISIER, Evelyne et BOURETZ, Pierre, « Camus et le marxisme », *Revue française de science politique*, n° 6, 1985, p 1047-1063.

RASOAMANANA, Linda, « Notes sur trois avatars de la forme brève camusienne : la maxime, la formule, l'aphorisme », *L'Esprit créateur*, Hiver 2004, 44 (4), p. 37-46.

SOUABNI, Senda, « Révolte, révolution et mesure dans *L'Homme révolté* d'Albert Camus », *Mélanges offerts à Guy Demerson*, Université Tunis I, 1997, p. 90-92.

TRUFFAUT, Louis., « La thématique du soleil chez Valéry, Claudel et Camus », in *Die Neueren Sprachen* 68, p. 239-258.

VIGEE, Claude, « La Nostalgie du sacré chez Albert Camus », Paris, Gallimard, repris dans *Rêver d'écrire le temps : de la forme à l'informe*, Paris, Orizons- « Profils d'un classique », 2011.

e. Entretiens :

Entretien avec Jeanyves GUERIN le 6 juin 2016.

2. Sur l'œuvre d'Arthur Koestler :

a. Ouvrages :

ATKINS, John, *Arthur Koestler*, Neville Spearman, 1956.

DEBRAY-RITZEN, Pierre, *Arthur Koestler. Un Croisé sans Croix : essai psycho-biographique sur un contemporain capital*, Paris, Ed. de L'Herne, 1987.

CESARINI, David, *Arthur Koestler : The Homeless Mind*, The Free Press, 1998.

HANANIA, Alain Amar, *Arthur Koestler, la rage antitotalitaire, essai*, Paris, L'Harmattan, 2011.

LAVAL, Michel, *L'Homme sans concessions*. *Arthur Koestler et son siècle*, Paris Calmann-Lévy, 2005.

LAZLA, Màrton, *Arthur Koestler et son siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 2005.

LEVENE, Mark, *Arthur Koestler*, New York, Frederick Ungar Publishing, 1984.

MAMAINE, *Living with Koestler-Mamaine Koestler's letters 1945-51*, Weidenfeld & Nicholson, 1985.

MERRILL, Reed, *Arthur Koestler : an International Bibliography*, Ardis, 1979.

QUILLIOT, Roland, *Arthur Koestler : de la désillusion tragique au rêve d'une nouvelle synthèse*, J.Vrin, 1990.

PAQUOT, Gérard, *L'Escalier de Koestler, Ou, De la raison et de l'imaginaire*, Norderstedt, Allemagne, Books on Demand, 2012.

SPERBER, Manès, *Portrait d'Arthur Koestler,* Arts, juin 1958.

SCAMMELL, Michael, *Koestler : The Indispensable Intellectual*, London, Faber and Faber, 2010.

Koestler : The Literary and Political Odyssey of a Twentieth-Century Skeptic, Random House, 2009.

TOYNBEC, Arnold, *Life after Death. Arthur Koestler and others*, Weidenfeld and Nicolson, 1976.

b. Collectifs :

DEBRAY-RITZEN, Pierre (dir.), *Cahier Koestler*, Paris, Éditions de l'Herne, Cahiers de l'Herne, nº 27, 1975.

c. Etudes partielles :

DUCHE, Jean, *Liberté européenne : Entretiens avec A. T'serstevens - C. F. Ramuz - Rex Warner - Ernst Junger - Romano Guardini - Corrado Alvaro - François Mauriac - John Dos Passos - Arthur Koestler - Vercors - Elio Vittorini - André Breton - Stephen Spender - Jean-Paul Sartre - Alberto Moravia - Jules Romains - David Rousset - Martin-Chauffier,* Paris, Flammarion, 1949.

GARAUDY, Roger, *Une Littérature de fossoyeurs. Jean-Paul Sartre, François Mauriac, André Malraux, Arthur Koestler*, Editions Sociales, 1947.

NEGRIGNAT, Jean-Marc, *Avoir été communiste : les autobiographies de Koestler, Löbl et Silone*, (Dir.) Annie Kriegel, Ed. des archives contemporaines, 2008.

ORWELL, George, *Tels, tels étaient nos plaisirs et autres essais : (1944-1949)*, Paris, Ed. Ivrea, 1995.

d. Articles :

AIME, Michel, *Prière pour Arthur Koestler*, Chronique n° 372 parue dans F.C., n° 1894, 1er avril 1983, URL : http://www.france-catholique.fr/PRIERE-POUR-ARTHUR-KOESTLER.html - nb10

FOSSUM, Robert H., *The Defective Christ of Arthur Koestler*, *The Christian Scholar,* Vol. 41, No. 4, décembre 1958, p. 557. URL : http://www.jstor.org/stable/41177096.

FRAMERIES, Georges, « Koestler châtie bien » in *L'Unité, L'Hebdomadaire du Parti Socialiste*, 1er janvier 1976, n° 186.

V. Ouvrages théoriques :

1. Politique :

AUCOUTURIER, Michel, *Le Réalisme socialiste*, Presses universitaires de France, 1998.

BESANÇON, Alain, *Les Origines Intellectuelles du Léninisme*, Paris, Calmann-Lévy, 1997.

BOUVARD, Josette, *Le Métro de Moscou. La Construction d'un mythe soviétique*, Paris, Ed. du Sextant, 2005.

CARLIEZ, Dominique, *Penser la politique avec Simone Weil*, Paris, Les Editions de l'Atelier/ Editions Ouvrières, 2009.

CAUTE, David, *Le Communisme et les intellectuels français*, Paris, Coll. La suite des temps, Gallimard, 1967.

CIORAN, Emile Michel, *Histoire et utopie*, Paris, Folio essais, 1987.

COHEN, Jean-Louis, *Le Métro de Moscou : la construction d'un mythe soviétique,* Paris, Ed. du sextant, Coll. Librairie de l'architecture et de la ville, 2005.

DEBRAY, Régis, *Critique de la raison politique ou l'inconscient religieux*, Paris, Gallimard, Coll. Tel, 1987.

HERMET, Guy, *La Guerre d'Espagne*, Paris, Seuil, 1989.

JUDT, Tony, *Retour sur le XX^e siècle : une histoire de la pensée contemporaine : essai*, Paris, H d'Ormesson, 2010.

MARCOU, Lilly, *L'URSS vue de gauche*, Presses universitaires de France, 1982.

TODOROV, Tzvetan, *L'Expérience totalitaire. La signature humaine 1*, Paris, Ed. du Seuil, 2011.

WEIL, Simone, *Oppression et Liberté*, Paris, Gallimard, 1955.

La Source grecque, Paris, Gallimard, 1953.

2. Philosophie :

BLANCHOT, Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, Coll. Blanche, 1969.

CHAIX-RUY, Jules, *Kafka : la peur de l'absurde*, Paris, Ed. du Centurion, 1968.

COURTOIS, Jacques, *Révolte contre l'absurde : vers un nouvel humanisme*, Paris, Ed ; du Levain, 1953.

DELEUZE, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Presses universitaires de France, Coll. Quadrige, 2010.

EVDOKINOFF, Paul, *Dostoïevsky et le problème du mal*, Lyon, Ondes, Ed. du Livre français.

ENTHOVEN, Raphaël, *L'Absurde*, Les nouveaux chemins de la connaissance, Fayard, Paris, 2010.

FOUCHER, Daniel, *Humanisation de dieu et divinisation de l'homme,* Nantes, Ed. de l'Association espérance et bonne nouvelle, 2011.

GIANNI, Vattimo, *Introduction à Nietzsche*, traduit de l'italien par Fabienne Zanussi, Bruxelles, Le Point Philosophique, De Boeck & Larcier.

GOUTIERRE, Marie-Dominique, *L'Homme face à sa mort : l'absurde ou le salut ?,* Saint-Maur, Parole et silence, 2000.

SIMMEL, Georg, *Pour comprendre Nietzsche*, traduit par Christophe David, Paris, Gallimard, 2006.

3. Littérature comparée :

BRUNEL, Pierre, PICHOIS, C., ROUSSEAU, A-M., *Qu'est-ce que la littérature comparée ?,* Paris, Colin, 1983.

CHEVREL, Yves, *La Littérature comparée*, Paris, PUF, 1989.

CLAUDON, F., HADDAD-WOLTLING, K., *Précis de littérature comparée,* Paris, Nathan, 1992.

DE GREVE, C., *Eléments de littérature comparée, II : thèmes et mythes,* Paris, Hachette, 1965.

4. Stylistique :

ADAM, Jean-Michel, *Eléments de linguistique textuelle*, Mardaga, 1995.

ARISTOTE, *Poétique et Rhétorique,* notamment *Livre II, Chapitre 2, Fragment V*, traduit par Ch. Emile Ruelle, collection "Chefs d'oeuvres de la littérature grecque", Librairie Garnier Frères, 1922.

GARDES TAMINE, Joëlle. *La Stylistique*, Editions Armand Colin, Collection Cursus, 2010.

PERRIN NAFFAKH, Anne Marie, *Stylistique pratique du commentaire*, Editions Presses Universitaires de France, Collection Linguistique nouvelle, Septembre 1997.

PIERROT HERSCHBERG, Anne, *Stylistique de la prose*, Belin, 2003.

STOLZ, Claire, *Initiation à la stylistique*, Ellipses Marketing, 2006.

5. Mythologie :

HAMILTON, Edith, *La Mythologie : Ses dieux, ses héros, ses légendes,* Allemagne, Editions Marabout, 2013.

HEILBRUN, Caroline G., *Towards Androgyny, Aspects of Male and Female in Literature*, London, Gollancz, 1973.

JEANMAIRE, Henri, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Paris, Payot, 1951.

MAHE, Nathalie, *Le Mythe de Bacchus*, Paris, Fayard, 1992.

TROUSSON, Raymond, *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève, Droz, 1964, tome II.

6. Religion :

ALLAIN, Louis, *Dostoïevski et Dieu. La Morsure du divin*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1981.

CAILLOIS, Roger, *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950.

COMTE-SPONVILLE, André, *L'Esprit de l'athéisme, introduction à une spiritualité sans Dieu*, Paris, Albin Michel, 2006.

ELIADE, Mircea, *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, 1987.

VI. Dictionnaires :

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Ed. Robert Laffont, Coll. Bouquins, 1997.

DUCROT, Oswald et SCHAEFFER, Jean Marie, *Le Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1999.

MITTERAND, Henri, DUBOIS, Jean et DAUZAT, Albert, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Larousse, 2011.

MOLINIE, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, 1997.

RIFFARD, Pierre A., *Dictionnaire de l'ésotérisme*, Payot, 1983.

VII. Thèses et mémoires :

1. Albert Camus :

AL LBADI, Khudhair Abbas Mathi, *L'Intertextualité avec les textes religieux dans l'œuvre d'Albert Camus,* (Dir.) Collomb Michel, thèse doctorale littérature française et comparée, Université Paul Valéry, Montpellier, 2012.

AUDIN, Marie Louise, *Pour une sémiotique du « Mythe de Sisyphe » : thèmes et métaphores au service de l'absurde*, Université de Lille, 1985.

ESPITALIER, Paulette, *Amour, solidarité, amitié dans l'œuvre d'Albert Camus*, (Dir.) Moutote Daniel, Thèse 3e cycle Lettres modernes, Université Paul Valéry, Montpellier, décembre 1989.

FILLET-COCHE, J., *La Peste et L'Etat de siège*, mémoire de maîtrise Lettres, Grenoble, 1968.

MARTY, Nicole, *La Pensée politique d'Albert Camus*, thèse droit, Montpellier, 1964.

MC CABE, Alexandre, *L'Amour et la mesure dans l'œuvre d'Albert Camus*, Mémoire de Lettres et Communications, Université de Sherbrooke, août 2010.

OLSON, Jane Carol, *Le Dualisme chez Albert Camus : le bonheur et l'absurde*, a thesis submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts, French Department, The University of British Columbia, October 1969.

SAMYN, M.T., *Albert Camus : Le Sens de la solidarité dans « La Peste », « L'Etat de siège », « Les Justes »,* thèse, 1963.

2. Arthur Koestler :

COLEMAN, Peter, *Arthur Koestler and the congress for cultural freedom*, 2005.

STEEN, Kirk, *Arthur Koestler's hope in the unseen. Twentieth-Century efforts to retrieve the spirit of liberalism*, A dissertation submitted to the graduate faculty of the Louisiana State University and Agricultural and Mechanical college in partial fulfillment of the requirements for the degree of doctor of philosophy, August 2005.

TOBOUL, Denise, *Problème du mal et conscience humaniste après 1945 : George Orwell, Arthur Koestler, Angus Wilson, Iris Murdoch*, thèse de doctorat d'Etat, Université de Provence, Département d'Etudes Anglo-américaines, Pons Christian (dir.), Octobre 1986.

TUCEV, Natasa, *The Grammatical Fiction : self VS. subject in Arthur Koestler's Darkness at noon,* University of Nis, Series : Linguistics and literature, 2006.

VIII. Webographie :

1. Albert Camus :

GLIGOR, Adela, *Le sacré camusien entre mythes païens et mythes chrétiens*, URL : http://books.openedition.org/pur/14044

JURT, Joseph, *Le Mythe d'Adam. Le Premier Homme de Camus,* URL : https://www.freidok.uni-freiburg.de/dnb/download/491

KINGA, Zawada, « C*aligula de Camus et la théâtralisation du mythe de Dionysos », Les Grandes figures historiques dans les Lettres et les Arts,* [En ligne], 02/2013, URL : http://figures-historiques.revue.univlille3.fr/ n-2-2013/

http://webcamus.free.fr/

http://www.camus-society.com/

http://mael.monnier.free.fr/bac_francais/etranger/abscamus.htm

http://leslumieres.artblog.fr/813105/Les-origines-et-causes-de-l-absurde-au-XXe-siecle/

http://www.bacfrancais.com/bac_francais/282-camus-peste-orphee-eurydice.php
http://bacdefrancais.xooit.com/t12-le-bain-de-l-amitie.htm

http://www.ac-nice.fr/lettres/index.php/ressources-en-lettres/litterature/sequence-en-lycee/98-caligula-camus-iv-14-le-denouement

http://www.sagesse-marseille.com/culture/conferences/camus-lamour-et-la-pensee-de-midi.html

2. Arthur Koestler :

GLISES DE LA RIVIERE, Orlane, *Ombres du Grand Inquisiteur de Dostoïevski dans le Zéro et l'Infini de Koestler : entre Dieu et le diable*, URL : http://aleph.lettres-et-langues-alger2.org/index.php?id=225.

GRIMAUD, Julien, *Le fantasme au triangle de Peter Slavek. Essai de psychanalyse freudienne*, http://www.fabula.org/lht/14/grimaud.html

http://www.koestlertrust.org.uk/pages/arthurkoestler.html

http://orwell.ru/people/koestler/ak_en

http://agora.qc.ca/

Index des noms de personnes

A

Aimé, Michel.....457
Alluin, Bernard ..54, 110, 166, 244, 245, 340, 392
Amar Hanania, Alain.....15, 277
Amiot, Anne-Marie..... 53, 165, 189, 449
Arendt, Hannah 14, 16, 111, 155
Arfeux, Marc-Henri 52, 61, 85
Aristote..... 140, 171, 460
Arno, Munster.....444
Arnold, A. James 333
Aronson, Ronald 123, 124, 232, 444
Atkins, John 455
Audin, Marie-Louise 211
Audisio, Gabriel..... 377, 453
Auroy, Carole..... 293, 328, 356
Aymé, Marcel 48

B

Bakounine 146, 152, 339
Barilier, Etienne 139, 155, 206, 226, 290, 293, 385, 386, 444
Bartfeld, Fernande 452
Barthes, Roland.....110
Basset, Guy 312, 386, 449
Bastien, Sophie 172, 188, 445
Baudelaire, Charles..... 82, 191, 228
Benoît, Jean-Louis 369
Berranger, Marie-Paule 252
Besançon, Alain 127
Bespaloff, Rachel..... 226, 340, 452
Blanchot, Maurice..... 449, 452, 458
Blondeau, Marie-Thérèse 57, 111
Bouretz, Pierre 454
Bousquet, François 312
Breton, André..... 253, 456
Brochier, Jean-Jacques 445
Brunel, Pierre 459
Buffart-Morel, Brigitte 358, 453

C

Caduc, Eveline 111
Caillois, Roger 385, 461
Callistrate..... 28
Camus, Catherine 445
Carroll, David 90
Casoar, Phil... 29, 30, 51, 62, 63, 88, 93, 102, 106, 107, 126, 128, 130, 131, 133, 147, 152, 179, 209, 228, 230, 233, 248, 276, 277, 278, 279, 289, 295, 297, 301, 302, 305, 311, 319, 320, 322, 323, 342, 345, 347, 349, 370, 388, 389, 444
Cesarini, David 455
Chabot, Jacques 58, 60, 117, 128, 186, 445
Chaix-Ruy, Jules 67, 459
Chandra, Sharad 387, 445
Char, René 200, 240, 253
Chatriot, Alain 116, 117, 121
Chestov, Léon..... 76
Chevalier, Jean174, 188, 190, 193, 194, 195, 197, 198, 199, 200, 359, 374, 375, 376, 461
Chevrel, Yves 460
Cielens, Isabelle.....173, 189, 445
Clayton, Alain J. 260, 453
Coffy, Robert 311, 451
Comte-Sponville, André 208, 445, 461
Coombs, Ilona.....216, 445
Corbic, Arnaud52, 65, 68, 84, 274, 312, 334, 445, 453
Costes, Alain..... 445
Courtois, Jacques..... 459
Crochet, Monique..... 174, 177, 178, 446

D

D'Astier de la Vigerie, Emmanuel 136, 142
D'Astorg, Bertrand.....243, 244
Davis, Collin..... 71
De Beauvoir, Simone 106, 279, 436
De Diego, Rosa..... 134
De Maisonseul, Jean..... 62
De Panopolis, Nonnus..... 174
Debray-Ritzen, Pierre... 14, 28, 48, 52, 62, 74, 84, 88, 90, 91, 94, 102, 105, 113, 114, 115, 127, 131, 192, 199, 203, 228, 236, 261, 268, 273, 297, 323, 347, 348, 350, 408, 414, 455, 456
Deleuze, Gilles 459
Di Méglio, Ingrid.....65, 77, 336

Dostoïevski, Fiodor 65, 66, 69, 70, 76, 77, 305, 338, 350, 357, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 369, 389, 436, 461, 464
Dubois, Johanne 387, 388
Dubois, Lionel 357, 449
Duché, Jean 456
Dussault, Jean-Claude 387

E

East, Bernard 446
Einstein, Albert 395, 398, 399
Eliade, Mircea 188, 292, 461
Elliade, Mircea 308
Enthoven, Raphaël 52, 61, 85, 357, 449, 459
Eschyle 24
Evdokinoff, Paul 77, 459
Evrard, Franck 446

F

Faes, Hubert 449
Figuero, Javier 446
Fitch, Brian Thomas 65, 77, 273, 450, 451, 453
Fossum, Robert H. ... 361, 362, 363, 370, 371, 457
Fosty, André 446
Frameries, Georges 179, 457
Freud, Sigmund 91, 171, 207, 208, 302

G

Gaffiot, Félix 385
Gagnebin, Laurent 451
Gaillard, Pol 55, 446
Galtier-Boissière, Jean 102
Garaudy, Roger 456
Gardes Tamine, Joëlle 460
Gaspari, Séverine 97
Gassin, Jean 194, 195, 213, 375, 446, 453
Gay-Crosier, Raymond 57, 71, 450
Gheerbrant, Alain ... 174, 188, 190, 193, 194, 195, 197, 198, 199, 200, 359, 374, 375, 376, 461
Gianni, Vattimo 240, 459
Gide, André 52, 256, 257, 451, 452
Ginestier, Paul 446
Gligor, Adela 310, 379, 463
Glises de la Rivière, Orlane 464
Glises, Orlane 363, 365
Godineau, Dominique 233
Goedert, Georges 446
Goutierre, Marie-Dominique 77, 459
Grenier, Jean 87, 273
Grenier, Roger 15, 59, 62, 128, 377, 437, 446, 453
Grimaud, Julien 402, 464
Grouix, Pierre 103, 104, 177, 255, 262
Guérin, Jeanyves 15, 26, 59, 78, 80, 122, 127, 257, 258, 268, 271, 328, 333, 447, 450, 455
Guilloux, Louis 69

H

Habachi, René 452
Hamilton, Edith 169, 179, 183, 460
Hanania, Alain Amar 455
Haouet, Mohamed-Kameleddine 206, 310
Heilbrun, Caroline G. 173, 461
Héni, Lassad 453
Héraclite 171, 200
Hermet, Joseph ... 71, 76, 264, 291, 328, 375, 379, 385, 447
Hourdin, Georges 447
Hubert, Henri 310
Hussherr, Cécile 175

I

Imbeault, Marc 152, 449
Imbert, Jean 24

J

Jameux, Dominique 187
Jarrety, Michel 454
Jeanmaire, Henri 173
Jeanson, Francis 454
Jurt, Joseph 358, 464

K

Kafka, Franz 67, 76, 77, 88, 459
Kanters, Robert 261
Kierkegaard 65
Kinga, Zawada 464
Kouchkine, Eugène 216

L

Lacamp, Max-Olivier 331, 403
Lala, Marie-Christine 211, 212
Laval, Michel .. 14, 31, 35, 64, 88, 91, 93, 94, 100, 101, 114, 142, 151, 170, 199, 208, 232, 326, 341, 395, 403, 455
Lazlà, Màrton 455
Le Corre, Elisabeth 57
Le Marinel, Jacques 86, 87, 89, 90, 258, 271, 393, 394
Lenzini, José 447
Levene, Mark 303, 455
Lévi-Strauss, Claude 127
Lévi-Valensi, Jacqueline 6, 15, 81, 206, 211, 212, 227, 435, 438, 439, 440, 441, 450, 451

Lottman, Herbert R.....447
Lottman, Herbert R.....49, 56, 61, 206, 212, 332
Loubet Del Bayle, Jean-Louis..... 245, 452
Luxemburg, Rosa.....147
Lyotard, Dolorès..... 200, 225, 451

M

Macé, Nathalie.....205
Mahé, Nathalie..... 189, 461
Mailhot, Laurent.....447
Malraux, André.....30, 456
Martin, Alain-Georges.....291
Martinez, Emile.....454
Masson, Pierre.....257
Mathieu-Job Martine..... 193, 194
Matisson, Vivien.....384
Matsumoto, Yosei.....56
Mattéi, Jean-François..... 121, 447, 449
Mauriac, François..... 437, 456
Mc Cabe, Alexandre..... 394, 462
Mélançon, Marcel J. 211, 332, 447
Merleau-Ponty, Maurice.....16, 437
Merrill, Reed.....455
Meunier, André..... 206, 273
Michel, Aimé.....352
Mingelgrün, Albert..... 189, 454
Mino, Hiroshi..... 212, 213
Modler, Karl W..... 194, 447
Moeller, Charles.....452
Montaigne.....50
Montgomery, Géraldine F. 189, 214, 292, 309, 310, 447
Montheillet, Georges.....448
Morel, Jean-Pierre.....69
Mounier, Emmanuel..... 108, 452

N

Négrignat, Jean-Marc .15, 96, 122, 277, 278, 296, 457
Nguyen-Van-Huy, Pierre..... 373, 448
Nicolas, André..... 390, 448
Nietzsche, Friedrich....14, 82, 172, 200, 240, 247, 249, 332, 377, 437, 452, 459
Noudelmann, François..... 378, 379

O

Onfray, Michel..... 15, 240, 241, 448
Ortoli, Sven.....448
Orwell, George.....15, 86, 94, 437, 457, 463
Otto, Rudolf.....385
Ovide..... 167, 437

P

Paillet, Anne-Marie.....448, 451
Paquot, Gérard.....229, 456
Parain, Brice.....269, 270, 284
Parizet, Sylvie.....175
Parrain, Brice.....270, 271
Pasqua, Henri.....454
Pavis, Marie-Christine.....87
Péguy, Charles.....113
Pisier, Evelyne.....454
Platon..... 24, 25, 173, 310, 437
Plotin..... 103, 309, 310, 384
Pol-Fouchet, Max.....387
Poncet, Charles.....271
Prouteau, Anne..... 194, 373, 374, 445
Prudhen, Arlette.....381, 382

Q

Quilliot, Roger....15, 53, 133, 195, 243, 275, 290, 333, 334, 355, 381, 448
Quilliot, Roland..... 15, 35, 55, 70, 74, 75, 85, 96, 100, 101, 102, 105, 116, 126, 142, 151, 204, 209, 256, 280, 289, 313, 326, 329, 330, 331, 349, 360, 396, 401, 456

R

Rabaté, Dominique.....249
Rasoamanana, Linda.....357, 454
Reichelberg, Ruth..... 289, 309, 312, 448
Rey, Pierre-Louis.....104, 225, 241, 377, 390, 448
Ricœur, Paul.....187
Riffard, Pierre A. 169
Roland, Romain.....207
Rufat, Hélène.....134
Ryf, Jean-Pierre.....448

S

Sade, Marquis de.....249, 250
Saint Augustin.....309
Salas, Denis.....26
Salazar-Ferrer, Olivier.....65, 87
Santerre, Jean-Paul.....384
Sarrochi, Jean.....293
Sartre, Jean-Paul85, 108, 124, 232, 249, 256, 311, 437, 444, 448, 451, 452, 456
Scammell, Michael. 14, 35, 88, 91, 107, 136, 272, 345, 346, 348, 350, 351, 456
Simon, Pierre-Henri.....291, 448
Souabni-Jlidi, Senda..... 1, 145, 146, 449, 454
Sperber, Manès.....277, 456
Spiquel, Agnès..... 204, 206, 211, 212, 227

T

Tadashi Ito 221
Toboul, Denise.....86, 463
Todd, Olivier.....35, 48, 52, 62, 89, 103, 116, 124, 132, 134, 187, 265, 319, 378, 383, 449
Todorov, Tzvetan.....14, 16, 111, 112, 187, 458
Toynbec, Arnold 456
Trabelsi, Mustapha 210, 211, 451, 453
Trottier, Yves 152, 449
Trousson, Raymond..... 176, 461
Truffaut, Louis 200, 454

V

Verdès-Leroux, Jeannine..... 134, 135
Viallaneix, Paul.....346
Vigée, Claude 310, 382, 452, 454
Vives, Jean-Michel.....170, 171

W

Walker, David H.....451
Weidlé,Wladimir 155
Weil, Simone 14, 120, 171, 387, 432, 452, 458
Werner, Eric.....452
Weyembergh, Maurice . 15, 71, 82, 155, 184, 200, 224, 225, 242, 294, 337, 386, 449

Z

Zawada, Kinga.....172, 173
Zlitni-Fitouri, Sonia.....310

Résumé long

Cette étude s'inscrit dans une perspective comparatiste. Elle a pour dessein de confronter la pensée politique, philosophique, artistique et métaphysique d'Albert Camus et d'Arthur Koestler. Les œuvres des deux auteurs n'ont, à notre connaissance, jamais été étudiées dans un même ouvrage bien que la similarité de leurs idées soit indiscutable. Le but de cette recherche est donc de dresser une analyse comparée et détaillée des différentes réflexions de Camus et de Koestler ayant un rapport avec cette volonté de défendre l'homme opprimé. Cette étude s'inscrit, outre son approche comparée, dans le sillage d'une analyse sociocritique.

Nous entendons par l'expression « parti pris humain » cette passion ardente et cet amour profond pour l'homme. Il s'agit de cette attitude que partagent les deux écrivains à mettre l'avenir de l'homme et son bonheur au-dessus de toute puissance qui tend à le transcender. Leur parti pris consiste à refuser l'injustice qui contraint l'homme, à lutter activement contre les régimes totalitaires qui l'oppriment, à incriminer tout ce qui menace la vie humaine pour redonner à l'homme la grandeur qui lui est due. Leurs œuvres respectives constituent une véritable réflexion sur l'homme et dressent un réquisitoire contre tout ce qui bafoue la dignité humaine. Leur intérêt se focalise sur la recherche du bonheur de l'homme. L'intérêt de cette étude est de mettre en lumière avec quelle constance Albert Camus et Arthur Koestler prennent le parti des hommes. Il nous faudra lire l'œuvre camusienne à la lumière de la pensée koestlérienne et appréhender l'œuvre de Koestler à la lumière de la pensée camusienne. De quelle manière chacun des deux traite-t-il de l'antitotalitarisme ? Comment conçoivent-ils cette confrontation de la raison et de la foi ? Jusqu'à quel point leurs réflexions sur la peine de mort convergent-elles ? Quels sont les éléments sur lesquels leurs pensées diffèrent ? Comment deux hommes issus de milieux si différents, écrivant en des langues différentes, mènent-ils un seul et même combat ? Dans quelle mesure leurs écritures fusionnent-elles aussi bien au niveau sémantique qu'au niveau rhétorique et ce bien que l'une soit d'expression française et l'autre d'expression anglaise ? Notre apport littéraire à travers cette étude sera de travailler en profondeur sur les textes koestlériens, d'en

dégager les particularités lexiques et stylistiques, de les rapprocher de celles d'Albert Camus, d'en tirer une analyse subtile et minutieuse de la pensée d'Arthur Koestler, déplorablement méconnu, et de montrer que ces deux intellectuels, en dépit de leurs différences, ont les mêmes influences littéraires, les mêmes doutes et la même passion.

La première partie intitulée « Philosophie et Politique » repose, dans un premier temps, sur l'analyse des réflexions de Camus et de Koestler sur la peine de mort en particulier et sur le thème de la mort, en général. Ils conçoivent la peine capitale comme un assassinat légiféré et en dénoncent le caractère sauvage et archaïque. Leur lutte abolitionniste s'apparente au refus d'une peine absolue. Les deux auteurs réfutent un à un les arguments des partisans de ce terrible procédé, notamment celui de la réciprocité des peines ou encore celui de l'exemplarité du châtiment. Ce combat contre ce meurtre codifié touche particulièrement Koestler. Lui-même, sous le joug d'une condamnation à mort, a partagé, dans une prison en Espagne, le quotidien des condamnés à mort. Il s'agit également pour Camus d'une expérience intime. Son père avait, en effet, assisté, peu avant la guerre de 1914, à l'exécution d'un ouvrier agricole à qui l'on reprochait l'assassinat d'un couple de fermiers et de leurs enfants. La décapitation du meurtrier avait provoqué chez Lucien Auguste Camus un profond traumatisme. Le motif de la peine capitale hante les œuvres de Camus, ce qui prouve le vif intérêt qu'il suscite chez l'écrivain de l'absurde. Des passages poignants des essais respectifs des deux auteurs se font écho, notamment lorsqu'il est question de ce que le condamné doit endurer. Ils mettent en exergue la mystification qui entoure ce procédé barbare et cruel et déplorent tous deux le manque d'imagination des hommes et dénoncent l'abstraction derrière laquelle se cache l'atroce vérité de la chair meurtrie. Contre ce châtiment abject, Camus et Koestler préconisent la peine à perpétuité.

A travers cette lutte contre le crime institutionnalisé qui les révolte viscéralement, Camus et Koestler tentent de trouver une explication à la tendance destructrice et autodestructrice de l'homme. Ils posent ainsi la question du meurtre et du suicide. Camus considère la mort comme le scandale suprême de la condition faite à l'homme. L'homme doit, selon lui, accepter l'inéluctabilité de sa mort sans jamais s'y résigner. Camus rejoint Koestler lorsque ce dernier estime que, pour

atteindre sa liberté, l'homme doit s'affranchir de la peur de mourir. La mort, omniprésente dans les œuvres de Camus et de Koestler, a une portée didactique.

Par ailleurs, la mort de l'enfant est, dans une perspective camusienne, la dénonciation de la souffrance de l'innocent confrontée au silence du Ciel. Les innocents, et plus particulièrement les enfants, constituent dans la réflexion de Camus une limite. Voilà pourquoi il voue une grande admiration aux terroristes russes de 1905 qu'il surnomme « les meurtriers délicats ». Ces derniers refusent de porter atteinte à la vie des enfants et, ne tuant qu'une seule fois, sont prêts à donner leur vie en échange. Dans la même optique, Camus loue le « détour » que prirent les Résistants français au cours de la Seconde Guerre mondiale. Ceux-ci se donnèrent en effet le temps qu'il faut à la réflexion pour trouver un juste équilibre entre la revendication de la justice et l'amour des hommes.

Au-delà du meurtre, la question du suicide retient particulièrement l'attention de Camus. Il y consacre une importante réflexion dans *Le Mythe de Sisyphe*. Il en vient à la conclusion que la vie vaut la peine d'être vécue et que toute échappatoire au non-sens du monde doit être écartée car ce non-sens doit justement être maintenu au nom du désir de vivre. Koestler est, quant à lui, obsédé par la mort et l'idée du suicide l'aura accompagné sa vie durant. Partisan de l'euthanasie et atteint d'une grave maladie, il met fin à ses jours.

Le second chapitre de cette première partie observe le rapprochement des deux auteurs dans le traitement de la condition de l'homme face à l'absurde et aboutit à l'étude des diverses réflexions sur les systèmes répressifs.

L'absurdité de l'existence à laquelle Camus fait référence en termes philosophiques, Koestler en parle également mais en usant de termes scientifiques. Il s'agit pour le premier d'un point de départ. Camus constate la condition tragique de l'homme et parle d'un « divorce » entre l'homme et le monde qui le nie. Pour le second, il est question d'une malformation organique, d'une « maladie » qui engendre un divorce entre foi et raison et à laquelle il faut trouver un remède. Telle est d'ailleurs la trame des *Call-Girls*. Les deux auteurs s'accordent néanmoins pour exhorter les hommes à être lucides et à prendre en charge leur existence à l'image de Sisyphe qui fait de son châtiment la clé de sa révolte et qui, dans l'accomplissement de sa tâche, garantit son bonheur.

A cette condition tragique, s'ajoute un malaise psychologique, historique et social. Les deux auteurs comme leurs contemporains semblent tourmentés par le *Zeitgeist* du XX^{e} siècle. Chez Camus comme chez Koestler, ce tourment se traduit par la quête identitaire, par le traitement du motif de la culpabilité opposé à celui de l'innocence et par une réflexion autour du thème de l'exil et de la séparation.

Pour contrer les maux qui assaillent les hommes, Camus et Koestler s'engagent dans la lutte antitotalitaire. Opposés à tous les systèmes qui font fi de l'intégrité et de la dignité de l'homme, bon nombre de leurs écrits sont des réquisitoires virulents contre les régimes totalitaires. Leurs prises de position leur valent d'ailleurs les mêmes « ennemis ». Camus et Koestler ont également en commun cet attachement profond pour la cause espagnole et pour toutes les causes et tous les peuples sous le joug de régimes tyranniques.

Camus exhorte les hommes à la révolte qui, selon l'auteur, doit se définir par une tension entre le « oui », affirmation d'un droit, et le « non », expression d'une limite. Aussi Camus met-il en garde l'homme contre toute forme de pensée religieuse ou politique absolue qui aboutit à l'oppression. Opposant la révolte à la révolution, Camus démontre que cette dernière, ne respectant pas les commandements de la révolte qui l'enfante, devient assassine quand la révolte, elle, est créatrice de valeurs. Selon Camus, il faut se révolter sans jamais cesser d'aimer les hommes. La « pensée de midi » en opposition à la « pensée de minuit » fait référence à cette ligne de conduite, à cet appel à la mesure, à la vie et à la solidarité sur une terre humaine.

Koestler oppose, quant à lui, l'attitude du Commissaire, archétype du révolutionnaire sans scrupules, à celle du *Yogi* qui, excluant tout recours à la violence, renvoie à un état contemplatif. L'auteur en appelle également à la modération par la synthèse du Commissaire et du *Yogi*.

Les deux auteurs s'intéressent au personnage de Spartacus pour mettre en exergue les dérives d'une révolte dénaturée, détournée de ses origines.

Une seconde partie intitulée « La poétique de Camus et de Koestler » conduit à s'intéresser au réinvestissement des mythes antiques, à l'univers symbolique, métaphorique et lyrique des deux auteurs.

La poétique et l'esthétique scripturale des deux auteurs sont en parfaite corrélation avec les idées qu'ils revendiquent. Aussi, les deux auteurs se servent-ils souvent des mythes bibliques et grecs en référence à la condition tragique de l'homme et prouvent leur intérêt pour l'homme. D'Orphée à Cassandre en passant par les mythes d'Apollon, de Dionysos, de Caïn, de Némésis ou encore de Prométhée, les mythes auxquelles les deux écrivains font référence mettent en évidence la condition des hommes, leur souffrance, leur solitude, mais également leur goût de la justice, leur passion de vivre et leur quête du bonheur.

Les œuvres de Camus et de Koestler sont constellées de symboles dont l'interprétation met en évidence cette passion vouée à l'homme. Ainsi, la lune dit le besoin d'absolu de l'homme ; le miroir évoque la sincérité, l'érotisation du corps, l'introspection, les autres ; le soleil, astre lumineux et ambivalent, symbolise, d'une part, le bonheur, et, d'autre part, le tragique ; l'eau est symbole de renouveau, de renaissance et de régénération. C'est un symbole vivant et libérateur. La souffrance humaine est suggérée à travers les cicatrices, la chair mutilée des personnages camusiens et koestlériens. Dans l'œuvre de Koestler, le symbole de la flèche fait référence à la cause parfaite et absolue dont l'homme est en quête, alors que, pour Camus, associée à l'arc, elle évoque la tension et l'esprit de mesure auquel l'homme doit obéir pour aspirer au bonheur.

Cette écriture en symboles va de pair avec le souffle lyrique et l'écriture tout en images des deux auteurs. Le lyrisme traduit la sensibilité de Camus et de Koestler et transparaît à travers, d'une part, la charge émotionnelle véhiculée dans leurs œuvres respectives, et, d'autre part, à travers les thèmes romantiques et les différents procédés mis à contribution. Le lyrisme permet aux deux écrivains de témoigner des souffrances des hommes et de les compenser avec la beauté de l'art. Les différentes images métaphoriques y contribuent largement. Celles-ci, en illustrant la vision du monde de Camus et de Koestler, leur morale, leur éthique, leurs rapports à la politique, à la religion et aux hommes, provoquent, choquent, étonnent ou amusent le lecteur.

Le dernier chapitre de cette seconde partie établit le lien entre l'art scriptural et l'engagement humaniste. L'art occupe une place considérable dans la vie et l'œuvre des deux auteurs qui s'intéressent à la fonction de l'artiste et, en particulier,

à celle de l'écrivain. L'artiste doit demeurer proche de l'homme et témoigner fidèlement de ce qui l'opprime. En s'engageant, l'écrivain contribue à changer le monde. L'écriture devient alors modalité d'action. Parce que l'écriture ne peut se passer des mots, Camus et Koestler se penchent sur le problème du langage. La réflexion du premier se veut philosophique voire métaphysique tandis que celle du second est davantage scientifique. L'auteur de l'absurde revendique un langage vrai et un langage clair. L'auteur hongrois va plus loin et aspire à une langue universelle, considérant le problème du langage comme un facteur du malaise de l'homme. Les écrits des deux auteurs témoignent de leur sensibilité artistique et de ce goût prononcé pour la vérité qui traduit leur sensibilité humaniste.

Enfin, dans une troisième et dernière partie, le rapport entre l'homme et le sacré est établi selon la réflexion de Camus et de Koestler. Nous avons été amené à redéfinir le sens du sacré tel que peuvent le concevoir les deux auteurs. Nous nous sommes ensuite focalisé sur la figure transcendantale de Dieu et sur celle du Christ dans les œuvres des deux écrivains pour aboutir à une réflexion sur la quête du bonheur à travers la recherche du salut de l'homme et de la vérité.

Camus et Koestler sont amenés à traiter du problème de la transcendance et du besoin d'absolu qui, en dépit des apparences, est bien présent chez Camus et qui se traduit par un sens subtil du sacré, mais un sacré païen, terrestre, délayé dans l'œuvre. Camus et Koestler ont en commun ce refus des doctrines dogmatiques, des « systèmes clos », selon l'expression de Koestler, qui restreignent la liberté de l'homme. Les figures religieuses qui se multiplient dans leurs œuvres mettent en évidence le rapport ambigu qu'entretiennent les deux auteurs avec le sacré et vis-à-vis de Dieu. Loin d'être athées, les deux écrivains s'opposent à Dieu comme principe du mal. La croix qui est un symbole récurrent dans leurs œuvres renvoie à la souffrance du Christ et, de manière plus générale, à la souffrance humaine. Ils portent d'ailleurs un grand intérêt au Crucifié et leurs écrits abondent en figures christiques. L'attrait de Camus et de Koestler pour l'humanité du Christ témoigne de leur fervent parti pris humain et de leur compassion pour les angoisses et les souffrances de l'homme. En vue de remédier à la condition tragique de l'homme, chacun des deux auteurs s'évertue à trouver une issue qui mènerait l'homme sur la voie du bonheur. D'une part, Camus invite les hommes à trouver le bonheur de

différentes manières : dans la communion avec le monde, dans la solidarité avec la communauté humaine, dans l'amour sous ses différentes formes. D'autre part, le vif intérêt de Koestler pour les sciences lui fait prendre conscience de l'insuffisance du rationalisme pour remédier au malaise de l'homme et l'amène à chercher une synthèse entre la raison et la foi, entre l'esprit affectif, artistique, sensible et l'esprit rationnel, pragmatique, logique. Selon lui, seule cette synthèse créerait une harmonie et un équilibre desquels dépend le sort heureux des hommes.

Table des matières

Remerciements 1
Dédicace 4
Note préalable 5
Abréviations 6
Epigraphe 8
Introduction générale 9
Première Partie : Philosophie et Politique 21
Introduction 22
1.1. Le scandale de la mort 25
1.1.1. *Réflexions sur la peine capitale* 25
1.1.1.1 Eléments historiques 25
1.1.1.2 Position de l'Eglise et loi divine 28
1.1.1.3 L'argument de réparation 30
1.1.1.4 La peine capitale : une expérience intime pour Koestler et Camus 31
1.1.1.5 Un crime légiféré 37
1.1.1.6 L'argument de l'exemplarité et le pouvoir d'intimidation de la peine 39
1.1.1.7 Le manque d'imagination 48
1.1.2. Homicide et suicide 52
1.1.2.1 La mort entre crainte et prise de conscience 52
1.1.2.2 Omniprésence et significativité de la mort dans *La Peste* 54
1.1.2.3 La mort de l'enfant et de l'innocent 57
1.1.2.4 Le suicide et la folie autodestructrice de l'homme 63
1.1.2.5 Le suicide philosophique et le suicide pédagogique 67
1.2. Le « vaudeville diabolique » 71
1.2.1. L'absurde : tragique de la condition ou pathologie ? 71
1.2.1.1 Influence de Dostoïevski 71
1.2.1.2 L'Absurde ou la condiiton trgique de l'homme : un divorce 72
1.2.1.3 L'humanité en danger et la recherche d'un remède dans *Les Call-Girls* .. 75
1.2.1.4 Trois archétypes absurdes : Don Juan, le suicidaire et le croyant 77
1.2.1.5 La mort facteur majeur du tragique de la condition de l'homme et de l « infirmité » humaine 79

1.2.1.6 Sisyphe ou l'appel à la lucidité 83
1.2.1.7 Le tragique et le trivial 86
1.2.2. Le mal du siècle 88
1.2.2.1 Le problème identitaire chez Camus et chez Koestler 88
1.2.2.2 Les figures maternelles 91
1.2.2.3 L'expérience de la *hora* 95
1.2.2.4 Le sentiment de culpabilité 97
1.2.2.5 L'exil et le thème de la séparation 107
1.3. Ethique et Politique 115
1.3.1. De L'Antitotalitarisme 115
1.3.1.1 Koestler et le sionisme 115
1.3.1.2 La lutte antinazie 118
1.3.1.3 Camus, Koestler et l'Histoire 124
1.3.1.4 Camus et Koestler face au Communisme 126
1.3.1.5 La cause espagnole 133
1.3.1.6 Camus et Koestler, citoyens du monde 136
1.3.2. Ni Yogi Ni Commissaire 140
1.3.2.1 Révolte et Révolution 140
1.3.2.2 Les théories du *Yogi* et du Commissaire 143
1.3.2.3 Révolte et unité, révolte et solidarité 145
1.3.2.4 La notion de mesure 148
1.3.2.5 La révolte de Spartacus 149
1.3.2.6 La question de la fin et des moyens 154
1.3.2.7 La Révolution française 155
1.3.2.8 Le syndicalisme révolutionnaire ou un socialisme à visage humain 156
Conclusion 159
Deuxième Partie : La Poétique de Camus et de Koestler 164
Introduction 165
2.1. Ecritures ou récritures des mythes et des symboles 167
2.1.1. Réinvestissement du mythe 167
2.1.1.1 Orphée 167
2.1.1.2 Dionysos et Apollon 173
2.1.1.3 Caïn 176

2.1.1.4 Prométhée 178
2.1.1.5 Cassandre 181
2.1.1.6 Judith et Holopherne 183
2.1.1.7 Ulysse ou le thème du retour 185
2.1.1.8 Déterminisme et libre arbitre 186
2.1.2. L'univers symbolique de Camus et de Koestler 189
2.1.2.1 La lune 190
2.1.2.2 Le miroir 191
2.1.2.3 La cage de verre 193
2.1.2.4 Le soleil 195
2.1.2.5 L'eau 198
2.1.2.6 La flèche 201
2.1.2.7 Les cicatrices 203
2.2. Camus, Koestler et le lyrisme 206
2.2.1. Thèmes et tonalités lyriques 206
2.2.1.1 Le lyrisme de Caligula 206
2.2.1.2 Le sentiment océanique ou la soif d'absolu 209
2.2.1.3 Un lyrisme mitigé 212
2.2.1.4 Le silence 214
2.2.1.5 Dora et Kaliayev 215
2.2.1.6 Peter et Odette 218
2.2.1.7 Le temps 222
2.2.1.8 La mémoire 223
2.2.1.9 La nostalgie 228
2.2.2. L'univers métaphorique de Camus et de Koestler 230
2.2.2.1 Les métaphores philosophiques et politiques de Koestler 230
2.2.2.2 Les métaphores à connotation sexuelle 233
2.2.2.3 La métaphore de la croisade 239
2.2.2.4 La métaphore du temps 240
2.2.2.5 La métaphore de la lumière ou la « pensée de midi » 240
2.2.2.6 La métaphore de la peste 244
2.2.2.7 Les métaphores à caractère religieux 247
2.3. De la sensibilité artistique à la sensibilité humaniste 249

2.3.1. De l'art et du rôle de l'artiste 249
2.3.1.1 Réflexion sur l'art 249
2.3.1.2 Le romancier 250
2.3.1.3 Sade 252
2.3.1.4 Proust 253
2.3.1.5 Les Surréalistes 254
2.3.1.6 Les Tentations du Romancier 256
2.3.1.7 Les intellectuels français 258
2.3.1.8 Le théâtre 259
2.3.1.9 Les autres formes artistiques 264
2.3.1.10 Le rôle de l'artiste 265
2.3.2. « Ecrire c'est agir » 267
2.3.2.1 Le problème du langage 267
2.3.2.2 Le journalisme 274
2.3.2.3 Le personnage de Grand dans *La Peste* 277
2.3.2.4 Le rôle du chroniqueur 278
2.3.2.5 Les autobiographies de Koestler 278
2.3.2.6 La fatigue des synapses 280
2.3.2.7 Le Premier Homme 283
Conclusion 284
Troisième Partie : Sens du sacré et Sensibilité spirituelle 287
Introduction 288
3.1. Le sens du sacré 290
3.1.1. *Les Hommes ont soif* 290
3.1.1.1 Le rapport au sacré de Koestler et de Camus 290
3.1.1.2 La nostalgie de l'unité 294
3.1.1.3 La politique et le sacré 296
3.1.1.4 Foi traditionnelle et foi révolutionnaire 299
3.1.1.5 Les systèmes clos de pensée 303
3.1.1.6 Echec des religions et déclin de la foi 304
3.1.2. Du sacré à la « sacralisation » du profane 310
3.1.2.1 La question de la religion 310
3.1.2.2 Le sacré et la révolte 313

3.1.2.3 Les figures religieuses 316
3.1.2.4 Le refus de la grâce 322
3.1.2.5 Les figures religieuses politisées 325
3.1.2.6 Un sacré diffus 327
3.1.2.7 La chair sacrée 328
3.1.2.8 L'union cosmique et le mysticisme oriental 330
3.2. La question de Dieu 334
3.2.1. Dieu 334
3.2.1.1 Camus face à Dieu 334
3.2.1.2 La révolte métaphysique 337
3.2.1.3 Le saint sans Dieu 341
3.2.1.4 Koestler face à Dieu 343
3.2.2. Les figures christiques 352
3.2.2.1 *Le Malentendu* 352
3.2.2.2 Le Christ de Camus 357
3.2.2.3 Le symbole de la croix 360
3.2.2.4 La Légende du Grand Inquisiteur 362
3.3. L'ultime quête 375
3.3.1. « L'instant parfait » 375
3.3.1.1 Les noces de l'homme et du monde 375
3.3.1.2 Les noces « sacrées » de l'homme et du monde 384
3.3.1.3 « Je me révolte donc nous sommes » 391
3.3.1.4 Le bonheur : une finalité camusienne 394
3.3.2. Le remède scientifique 397
3.3.2.1 Eléments biographiques 397
3.3.2.2 A la recherche d'une synthèse 398
3.3.2.3 L'influence d'Albert Einstein 400
3.3.2.4 Pythagore 402
3.3.2.5 L'homme de science et l'artiste 404
3.3.2.6 Camus et les sciences 410
3.3.2.7 *Le Cri d'Archimède* 414
Conclusion 418
Conclusion générale 423

Bibliographie 436
Index des noms de personnes 467
Résumé long 471

Le Parti Pris Humain dans les œuvres de Camus et de Koestler

Cette étude tente d'apporter une analyse comparée et détaillée des réflexions d'Albert Camus et d'Arthur Koestler ayant un rapport avec cette volonté de défendre l'homme oppressé. Notre apport littéraire à travers cette analyse est de travailler en profondeur sur les textes de Koestler, d'en dégager les particularités lexiques et stylistiques, de les rapprocher de celles de Camus, d'en tirer une analyse subtile et minutieuse de la pensée de l'auteur hongrois, déplorablement méconnu, et de montrer comment deux intellectuels d'origines différentes et de langues d'expression différentes peuvent mener un même combat, avoir les mêmes influences littéraires, les mêmes « ennemis », les mêmes doutes et la même passion..

Mots-clés : Albert Camus, Arthur Koestler, mort ; peine capitale ; suicide ; absurde ; plan trivial ; plan tragique ; dignité ; exil ; culpabilité ; innocence ; communisme ; nazisme ; totalitarisme ; révolte ; révolution ; victimes ; bourreaux ; commissaire ; yogi ; liberté ; justice ; solidarité ; Espagne ; Spartacus ; mythes ; symboles ; lyrisme ; métaphores ; artiste ; amour ; mensonge ; vérité ; censure ; sacré ; profane ; foi ; chair ; Dieu ; Christ ; Inquisiteur ; noces ; bonheur ; salut ; sciences ; mesure ; synthèse.

The human bias in works of Albert Camus and Arthur Koestler

This study tries to bring a comparative and detailed analysis of the reflections of Albert Camus and Arthur Koestler having a relation with this will to defend the oppressed man. Our literary contribution through this analysis is to work in depth on Koestler 's texts, to identify its lexical and stylistic peculiarities, to bring them closer to those of Camus, to draw from them a subtle and minute analysis of the thought of the " A Hungarian author, deplorably misunderstood, and to show how two intellectuals of different origins and different languages of expression can lead the same struggle, have the same literary influences, the same "enemies", the same doubts and the same passion.

Keywords : Albert Camus, Arthur Koestler, Death; capital punishment ; Suicide; Absurd; Trivial plane; Tragic plan; dignity ; Exile; guilt ; Innocence; Communism; Nazism; totalitarianism ; Revolt; Revolution; victims ; Executioners; Commissioner; Yogi; freedom ; Justice; Solidarity; Spain; Spartacus; Myths; Symbols; Lyricism; Metaphors; Artist; Love; lie ; Truth; Censorship; Sacred; Profane; Faith; Flesh; God ; Christ; Inquisitor; wedding ; Happiness; Science; Measure; synthesis.

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE et FACULTÉ DES SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES DE TUNIS
ÉCOLE DOCTORALE :
ED 3 Littératures française et comparée
Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, Bureau 407, France
ÉCOLE DOCTORALE :
ED Structures, Systèmes, Modèles et Pratiques en Lettres et Sciences Humaines et Sociales
Boulevard du 9 avril 1938, Tunis, Tunisie