

Regards sur Camus

Fernando Gomes,
Odete Jubilado,
Carla Castro,
Margarida Reffóios

Comité de Direction

- Directrice:
Ana Clara Santos (Présidente de l'APEF)

- Codirectrice:
Maria de Jesus Cabral (Vice-présidente de l'APEF)

- Sous-directeurs:
José Domingues de Almeida (Secrétaire de l'APEF)
Ana Isabel Moniz (Secrétaire de l'APEF)
Dominique Faria (Trésorière de l'APEF)

Comité éditorial

Ana Clara Santos (Univ. de l'Algarve)
Ana Isabel Moniz (Univ. de Madère)
Ana Paiva Morais (Univ. Nova de Lisbonne)
Cristina Álvares (Univ. du Minho)
Dominique Faria (Univ. des Açores)
Fernando Gomes (Univ. d'Évora)
Isabelle Tulekian Lopes (ISCAP-Institut Polytechnique de Porto)
José Domingues de Almeida (Univ. de Porto)
Kelly Basílio (Univ. de Lisbonne)
Leonor Martins Coelho (Univ. de Madère)
Luís Carlos Pimenta Gonçalves (Univ. Aberta)
Margarida Reffóios (Univ. Nova de Lisbonne)
Maria de Fátima Outeirinho (Univ. de Porto)
Maria de Jesus Cabral (Univ. de Coimbra)
Maria do Rosário Girão (Univ. du Minho)
Maria Eugénia Pereira (Univ. d'Aveiro)
Maria Natália Pinheiro Amarante (Univ. Trás-os-Montes e Alto Douro)
Marta Teixeira Anacleto (Univ. de Coimbra)
Paula Mendes Coelho (Univ. Aberta)
Teresa Almeida (Univ. Nova de Lisbonne)

Comité scientifique

Alfonso Saura (Univ. de Murcia, Espagne)
Alicia Piquer Devaux (Univ. de Barcelone, Espagne)
Alicia Yllera (Univ. Nationale d'Education à Distance, Espagne)
Ana Paiva Morais (Univ. Nova de Lisbonne, Portugal)
Ana Paula Coutinho (Univ. de Porto, Portugal)
Bruno Blanckeman (Univ. Sorbonne Nouvelle - Paris III, France)
Catherine Dumas (Univ. Sorbonne Nouvelle- Paris III, France)
Charmaine Anne Lee (Univ. de Salerne, Italie)
Clara Ferrão (Institut Polytechnique de Santarém, Portugal)
Christine Zurbach (Univ. d'Évora, Portugal)
Cristina Robalo Cordeiro (Univ. de Coimbra, Portugal)
Daniel-Henri Pageaux (Univ. Sorbonne Nouvelle-Paris III, France)
Daniel Maggetti (Univ. de Lausanne, Suisse)
Encarnación Medina Arjona (Univ. de Jaén, Espagne)

Eric Fougère (CRLV, Univ. Blaise Pascal de Clermont-Ferrand, France)
Florica Hrubaru (Univ. Ovidius, Constanta, Roumanie)
Francisco Lafarga (Univ. de Barcelone, Espagne)
Franc Schuerewegen (univ. d'Anvers, Belgique)
François Provenzano (Univ. de Liège, Belgique)
Georges Forestier (Univ. Paris-Sorbonne, Paris IV, France)
Gérard Danou (Univ. Paris Diderot, Paris VII, France)
Helena Buescu (Univ. de Lisbonne, Portugal)
Ignacio Ramos Gay (Univ. de Valence, Espagne)
Jacques Isolery (U. de Corse)
Jean-Louis Chiss (Univ. Sorbonne Nouvelle-Paris III, France)
Jean-Michel Adam (Univ. de Lausanne, Suisse)
JeanYves Guérin (Univ. Sorbonne Nouvelle-Paris III, France)
José Oliver Frade (Univ. de la Lagune, Canaries)
Kelly Basílio (Univ. de Lisbonne, Portugal)
Lucie Lequin (Univ. Concordia, Montréal, Canada)
Manuel Bruña Cuevas (Univ. de Séville, Espagne)
Marc Fumaroli (Collège de France, Académie Française, France)
Marc Quaghebeur (Archives et Musée de la Littérature, Bruxelles, Belgique)
Maria Alzira Seixo (Univ. de Lisbonne, Portugal)
Maria de Lourdes Cândio Martins (Univ. de Lisbonne, Portugal)
Maria Eduarda Keating (Univ. du Minho, Portugal)
Maria João Brilhante (Univ. de Lisbonne, Portugal)
Maria Paula Mendes Coelho (Univ. Aberta, Portugal)
Marta Teixeira Anacleto (Univ. de Coimbra, Portugal)
Martial Poirson (Univ. Stendhal-Grenoble 3, France)
Michel Delon (Univ. Paris-Sorbonne, Paris IV, France)
Ofélia Paiva Monteiro (Univ. de Coimbra, Portugal)
Pascal Durand (Univ. de Liège, Belgique)
Paul Aron (Univ. Libre de Bruxelles, Belgique)
Simon Gaunt (Univ. de Londres, Royaume-Uni)
Véronique Le Ru (Univ. de Reims, France)
Vincent Jouve (Univ. de Reims, France)
Wladimir Kryszynski (Univ. de Montréal, Canada)

Avec la collaboration spéciale de :

Anabela Oliveira (Univ. de Trás-os-Montes e Alto Douro, Portugal)
António C. Franco (Univ. d'Évora, Portugal)
Carlos Jorge F. Jorge (Univ. d'Évora, Portugal)
Célia Sousa Vieira (ISMAI, Portugal)
Cristina Santos (Univ. d'Évora, Portugal)
Hélène Rufat (Univ. Pompeu Fabra, Barcelone, Espagne)
Isabel Rio Novo (ISMAI, Portugal)
Jeanyves Guérin (Univ. Sorbonne Nouvelle-Paris III, France)
Mário Avelar (Univ. Aberta, Portugal)

Design de la couverture:

Rui Rica

Edition:

Fernando Gomes, Odete Jubilado, Carla Castro, Margarida Reffóios

Mise en page:

João Leite

Adresse web: <http://ler.letras.up.pt/apef/carnets>

Adresse e-mail : carnetsapef@gmail.com

©2015 APEF- Association Portugaise d'Études Françaises

Table des matières

| | |
|--|-----|
| Introduction | 2 |
| João da Costa Domingues | |
| Camus et sa politique du réel : une pensée pour l'Algérie..... | 5 |
| Hyacinthe Ouignon | |
| Journalisme et engagement : l'exemple de Camus..... | 15 |
| Vlasta Dufková | |
| Un héros de leur temps..... | 31 |
| Emanuela Celotto | |
| Albert camus et la démocratie comme alternative aux totalitarismes du XX ^e siècle.... | 43 |
| Jean-Baptiste Dussert | |
| La pensée politique du dernier Camus..... | 54 |
| Fernando Gomes | |
| « Solitaire ou solidaire » dans <i>l'Exil et le Royaume</i> d'Albert Camus..... | 63 |
| Sofia Chatzipetrou | |
| De la femme trahie à <i>La Femme adultère</i> : Médée et Janine ou la sensualité perdue et retrouvée..... | 77 |
| Rafael Ruiz Álvarez | |
| Actualité d'Albert Camus sur la scène espagnole..... | 87 |
| Miguel Filipe Mochila | |
| Outros Sísifos – Para uma axiologia da justiça em Albert Camus e Vergílio Ferreira.. | 100 |
| Benkhodja Ammar | |
| Relire Camus : une ethnocritique de la peste..... | 111 |

Introduction

Face à la vaste bibliographie critique écrire sur Albert Camus, c'est courir le risque de répétition, ou du moins, de ne pas faire preuve d'originalité. On pourrait se demander ce qui a motivé cette prolifération critique et ce qui pousse encore aujourd'hui de nombreux chercheurs à parler d'une œuvre pourtant courte. La réponse est simple et coule de source ! C'est l'apanage de toute œuvre d'art universelle ! Œuvre qui, à chaque lecture, nous interpelle dans nos valeurs et suscite en nous maintes réflexions d'ordre divers.

Le centenaire de la naissance d'Albert Camus a été l'heureuse occasion d'un renouveau d'intérêt pour cet auteur français d'Algérie qui s'est traduit en d'abondantes publications – certaines très louables, d'autres vite oubliées – et en de nombreuses rencontres scientifiques de par le monde ; parmi celles-ci, le Congrès International Centenaire Albert Camus – lectures interdisciplinaires qui s'est tenu à L'université d'Évora (Portugal) en novembre 2013 ; congrès qui est, en grande partie, à l'origine de ce numéro de *Carnets, revue électronique d'étude françaises*.

L'actualité politique et sociale – on pense surtout aux divers attentats terroristes et autres manifestations extrémistes mais aussi à la crise des valeurs sociales tout droit dérivée d'une crise économique à l'échelle mondiale – a, n'en doutons pas, influencé les diverses réflexions des intervenants. L'engagement – politique, civique et social – est certainement le thème en filigrane d'une grande partie des textes ici présentés. João da Costa Domingues nous rappelle qu'Albert Camus a toujours prôné l'éradication de la famine, des injustices et des préjugés sociaux en Algérie. Sa révolte s'est extériorisée par l'action de l'intellectuel écrivain et du citoyen engagé dans la recherche de solutions réelles, par des actions simples, par des gestes à mesure d'homme. C'est cet engagement, notamment son expression journalistique qu'Hyacinthe Ouignon se propose de définir en explorant les stratégies scripturales, les modes discursifs et les inflexions de sa posture médiatique de Camus. Grâce au ressort pragmatique, l'auteur défend qu'on pourrait appréhender une poétique de l'engagement camusien qui resterait, encore de nos jours, exemplaire et riche d'enseignements. Vlasta Dufková s'intéresse également à l'engagement camusien. Dans son essai elle propose de déceler dans *La Chute*, la possible répercussion de l'attitude du poète de la Résistance lors du procès truqué de son ami tchèque Závěš Kalandra, condamné à mort et exécuté en 1950. L'auteure se pose également la question plus générale de la responsabilité de

l'intellectuel et de son engagement civique dans le contexte des temps modernes de l'immédiat après-guerre.

Emanuela Celotto démontre l'aspect innovant et l'actualité de la pensée de Camus à travers une lecture de sa création sous l'angle démocratique et antitotalitaire. Après avoir tracé le portrait de l'auteur en tant que journaliste engagé, elle propose une analyse comparée entre Camus et les intellectuels ayant influencé sa pensée démocratique. Ensuite, elle examine la technique adoptée par Camus pour transférer dans la fiction le débat démocratique et, finalement, elle étudie du point de vue lexicologique les termes de totalitarisme et démocratie, ainsi que leurs synonymes entrant dans le champ sémantique du débat antitotalitaire. L'engagement ou son absence – rappelons que face à la crise Algérienne Camus a préféré se taire afin d'éviter toute utilisation partidairiste de ses propos – a isolé Camus du monde politique. Jean-Baptiste Dussert s'interroge sur l'isolement politique qui frappait l'auteur de *L'homme révolté* dans les dernières années de sa vie et il s'imagine quelle aurait pu être son attitude s'il avait connu l'indépendance de l'Algérie.

Isolement et solitude sont, en effet, deux grands leitmotifs de l'œuvre camusienne de l'après polémique soulevée par la publication de *L'Homme révolté* et par sa résolution de ne pas prendre publiquement parti. Fernando Gomes-parcourt les nouvelles de *L'Exil et le Royaume* et montre que les héros camusiens sont tous confrontés au dilemme « solitaire ou solidaire », qu'ils aspirent à la communication avec l'autre et le monde, bref, au royaume, mais se trouvent face à un isolement géographique, politique et psychologique. Toutefois, il constate que, parce que placé dans un contexte géopolitique différent – l'Amérique du sud et non pas l'Algérie d'avant-guerre – le protagoniste de la nouvelle « La Pierre qui pousse » échappe à cette fatalité, que l'isolement et la solitude peuvent mener à la solidarité voire même à la fraternité. Isolement, solitude, autant de modalités d'un exil qui prédomine dans *L'Exil et le Royaume*. Ainsi, Sofia Chatzipetrou présente l'enjeu de la sensualité dans *La Femme adultère* de Camus et *Médée* d'Euripide. L'auteure remarque que les deux femmes s'aperçoivent de l'inaccessibilité de leur royaume, issu d'une sensualité trahie et inachevée ; en effet, chacune à sa manière vit en conséquence de la sensualité perdue. Entre le royaume absent et le royaume perdu, les deux femmes trouvent le germe d'une vérité : celle de la sensualité exilée.

L'exil est un des traits de l'absurdité, apanage de la condition humaine chère à l'existentialisme camusien. *Caligula* représente sur la scène théâtrale cet absurde camusien. Rafael Ruiz Álvarez rend hommage à Camus de l'Espagne théâtrale récente. Il dévoile les clés de relecture de certains metteurs en scène de cette pièce qui est une

des plus réinterprétées sur les tréteaux espagnols, le transcodage du littéraire au spectaculaire et l'adaptation culturelle et temporelle dont la pièce a fait l'objet.

Les réinterprétations des pièces de théâtre témoignent, au même titre que les rééditions de l'œuvre romanesque, de l'internationalité de la pensée de cet écrivain qui a influencé nombre d'artistes de par le monde. Miguel Filipe Mochila rappelle cette adhésion de Vergílio Ferreira à un roman de portée philosophique, dont le questionnement existentiel trouve dans Albert Camus un référent naturel. Ce questionnement révèle la discordance pathétique vécue par l'homme placé entre sa réalité et son idéalité dans un monde de néant. La relation avec l'absurde justifiera, cependant, aussi bien pour Vergílio Ferreira que pour Camus, une recherche constante des idéaux de justice et de dignité, à travers la révolte qui cautionne l'injuste finitude de l'homme.

Révolte et solidarité sont les réponses camusiennes à cet absurde dans *La Peste*, premier grand roman de l'après Guerre, mais c'est à la conception que donne ce roman à ce fléau que s'intéresse Benkhodja Ammar. L'auteur propose une étude de *La Peste* dans une perspective croisant poétique des textes littéraires et ethnologie du symbolique. Sa réflexion porte sur les différents systèmes de croyances/créances qui gravitent autour du fléau de la peste afin de dégager la polyphonie culturelle constitutive de cette œuvre.

Regards sur Albert Camus se présente ainsi comme un ensemble polyphonique de textes qui prétendent contribuer aux études camusiennes et enrichir le débat sur une œuvre qui, étant toujours d'actualité, s'inscrit, n'en doutons pas, dans la postérité littéraire.

CAMUS ET SA POLITIQUE DU RÉEL: UNE PENSÉE POUR L'ALGÉRIE

JOÃO DA COSTA DOMINGUES

Un. de Coimbra

Centre de Littérature portugaise (CLP)

jcosta@fl.uc.pt

Résumé : « Trop sensible au monde comme il va », Albert Camus penseur, écrivain et citoyen a toujours prôné l'éradication de la famine, des grandes injustices et des préjugés sociaux en Algérie. Cependant, pour y arriver, observe-t-il, tous les moyens ne sont pas bons, car le crime contre des innocents ne pourra jamais se justifier par le but à atteindre, aussi juste et noble qu'il soit. Né lui-même dans la misère algéroise, il y a appris la valeur de la solidarité humaine. Révolté contre la condition humaine de son peuple algérien, il y a répondu par l'action de l'intellectuel écrivain et du citoyen engagé. Il a dénoncé aussi bien le travail précaire, « exploitation intolérable du malheur », que le manque d'écoles ajustées aux besoins des populations le plus démunies, s'engageant toujours dans la recherche de solutions réelles, par des actions simples, par des gestes à mesure d'homme.

Mots-clés : engagement, injustice, pauvreté, politique, préjugé, question sociale.

Abstract : « Too aware of the state of the world », Albert Camus, thinker, writer and citizen always fought to eradicate famine, great injustices and social prejudice in Argelia. However, to achieve those goals, as he himself points out, not all means are acceptable, since crime against innocent people will never be justified by its ends, regardless of how noble or how fair they may be. Born in the midst of Argiels' poverty, there he discovered the value of human solidarity. Angry, he reacted against the condition of his Argelian people as a writer and active citizen. Not only did he speak against precarious working conditions, « the exploitation of others' misery », but also against the lack of schools which cater for those most in need, committing himself to looking for real solutions, through simple and reasonable actions.

Keywords : injustice, intervention, poverty, prejudice, social issues.

« Je suis peut-être trop sensible au monde comme il va »¹, dit Camus. Cette déclaration « voltairienne »² à la fois de désolation et d'émerveillement face à la « bête humaine », il l'a vécue profondément et en a fait un de ses sujets d'élection. Pour Camus, l'homme reste l'unique valeur – *hic et nunc*, précisait Voltaire, l'homme ici et maintenant – à tel point que, comme il l'affirme dans *L'Homme révolté*, même « la (...) générosité envers l'avenir » consiste pour lui « à tout donner au présent » (Camus, 1965 : 707), et il ajoute :

Dans la lumière, le monde reste notre premier et notre dernier amour. Nos frères respirent sous le même ciel que nous, la justice est vivante. Alors naît la joie étrange qui aide à vivre et à mourir et que nous refuserons désormais de renvoyer à plus tard (Camus, 1965 : 708)

« J'ai mal à l'Algérie », dit-il aussi, « j'ai mal à l'Algérie comme d'autres ont mal aux poumons » (Camus, 1965 : 963). Camus a toujours lutté pour l'éradication de la misère en Algérie, la suppression des grandes injustices et l'abolition des préjugés sociaux ; mais non sans préciser que, pour y arriver, tous les moyens ne sont pas bons : et là réside toute sa pensée sociopolitique résumée à l'essentiel.

Camus a pensé l'homme, de manière indépendante mais pas neutre – la neutralité défendant, selon lui, à la fois le juste et l'injuste – alors même qu'il s'est toujours opposé à l'autorité qui opprime³, quelle qu'elle soit, et qu'il méprise, de toutes ses forces, le despotisme⁴. Qu'il parle de l'indigence matérielle de certains peuples, de la question sociale ou de la politique et de l'engagement, sa pensée émane toujours directement du quotidien de cet *homo viator*⁵ qui, tout pèlerin qu'il est, sait pourtant très bien qu'il chemine vers nulle part ; un révolté, certes, mais qui, justement⁶ ne

¹ « Je suis peut-être trop sensible au monde comme il va. Mais finalement il n'est sans doute pas mauvais que quelques hommes au moins restent en alerte et ne puissent prendre leur parti de ce qui opprime ni, cette correspondance en est la preuve, de ce qui sépare » (Camus, 1965 : 1743).

Sauf indication contraire, toutes les citations des œuvres de Camus seront faites à partir des deux tomes des Editions de la Pléiade.

² Dans *Zadig ou le monde comme il va*, de Voltaire (1748), Babouc observe Persépolis (Paris) et est tantôt déchiré par la violence de cette ville, tantôt ébloui par la finesse de ses habitants.

³ Camus est très clair dans la négation des totalitarismes, aussi bien dans *La Peste* que dans *L'État de Siège*.

⁴ Dans *Les justes*, Kalliayev affirme : « J'aime la beauté, le bonheur ! C'est pour cela que je hais le despotisme » (Camus, 1965 : 322).

⁵ On dirait plutôt : *l'homo socius*⁵ – l'homme social, et pas à proprement parler *viator* – pèlerin, car s'il est vrai qu'il n'est pas d'ici – puisque ici il se sent étranger –, sa condition n'est pas non plus celle du pèlerin, puisqu'il ne va nulle part non plus ! Camus croit pourtant à « l'amélioration obstinée, chaotique mais inlassable de la condition humaine » (Camus, 1965 : 311) ; et en ce sens, pour lui, la vie humaine ressemblerait à un vrai pèlerinage, toujours vers une condition meilleure.

⁶ Dans *L'homme révolté*, Camus explique sa vision de la lutte *sociale* et politique.

renonce pas. Et s'il est vrai que cette pensée concerne toute l'humanité, elle est pour Camus son propre étendard, car il ne renoncera jamais ni à la lutte contre la pauvreté, ni à la lutte sociale, ni à l'engagement de sa personne : « le malaise qui nous occupe, dit-il, est celui de toute une époque dont nous ne voulons pas nous séparer. Nous voulons penser et vivre dans notre histoire » (Camus, 1965 : 312).

Camus et la pauvreté

Une question concrète l'obsède : la fin de la misère arabe ; l'éradication de la famine en Algérie. Témoin et victime à la fois de cette misère dont souffre grand nombre d'habitants des quartiers algérois à l'époque, Camus estime qu'elle a exercé sur lui une grande influence, sur sa prise de conscience du monde en général et plus particulièrement de la condition humaine. Souvenons-nous que c'est au sein même de sa famille, dans le quartier de Belcourt, à Alger, qu'il a commencé sa vie au milieu de gens très humbles. Là justement qu'il a commencé à vivre, à penser et à chercher le sens de la vie. Cette quête, il ne l'abandonnera plus jamais et on pourrait même dire que c'est elle qui constitue le centre névralgique, à la fois de sa pensée, de son art et de sa vie : « J'aurais plaidé (...) pour que diminue *dès maintenant* l'atroce douleur des hommes » (Camus, 1965 : 363)⁷, a-t-il affirmé.

Pour remonter par ses écrits aux origines simples de Camus, il suffirait de le citer lorsqu'il nous livre, dans son roman inachevé *Le Premier homme*, le portrait de son père :

Un homme dur, amer, qui avait travaillé toute sa vie, avait tué sur commande, accepté tout ce qui ne pouvait s'éviter, mais qui, quelque part en lui-même, refusait d'être entamé. Un homme pauvre enfin. Car la pauvreté ne se choisit pas, mais elle peut se garder (Camus, 1994 : 67).

Orphelin de père depuis son plus jeune âge, élevé par sa mère, analphabète et presque sourde, qui doit gagner sa vie comme femme de ménage, ne pouvant par conséquent garantir que le strict minimum à la maison, c'est dans la pauvreté que

« 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 » (Camus, 1965 : 423).

« Le mal qui éprouvait un seul homme devient peste collective. 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 la solitude. Elle est un lieu commun qui fonde sur tous les hommes la première valeur. Je me révolte, donc nous sommes » (Camus, 1965 : 432).

⁷ Albert Camus, « réponse à E. d'Astier » en 1948.

Camus a appris une des plus grandes vertus humaines, à savoir la solidarité. Mais il n'en est pas dupe car il sait que cette condition l'a aussi limité dans ses rapports humains ; elle l'a emprisonné dans un cercle réduit d'expériences et de rapports au monde. Il est d'ailleurs significatif que son passé miséreux lui revienne parfois à la mémoire comme une sorte d'excuse pour tout ce qui en lui ne correspond pas à ce dont il aspire⁸. Plus tard, dans son roman *La peste*, il nous dévoile combien ce dénuement matériel met à nu les illusions de l'existence et met à l'épreuve la force morale de chacun.

Par ailleurs, lorsqu'il écrit sur le peuple algérien, dans sa chronique sur la Kabylie, qui constitue son « voyage initiatique » dans le journalisme⁹, il y fait état de l'affreuse misère qu'il a pu y constater avec une lucidité dérangeante mais absolument réaliste :

Je crois pouvoir affirmer, dit-il, que 50% au moins de la population se nourrissent d'herbes et de racines et attendent pour le reste la charité administrative sous forme de distribution de grains. (...) sur 27 000 kabyles (...) 10 000 vivent dans l'indigence (...). C'est ce jour-là qu'on me fit voir la merveille de l'endroit : une vieille femme cassée en deux qui pesait 25 kilos. (...) Par un petit matin, j'ai vu à Tizi-Ouzou des enfants en loques disputer à des chiens (...) le contenu d'une poubelle (Camus, 1965 : 907-908).

Et on pourrait multiplier les exemples de cette longue déambulation à travers la souffrance du peuple Kabyle : des familles de dix enfants dont deux seulement ont survécu ; des élèves qui dans les écoles s'évanouissent de faim, d'autres qui arrivent à l'école presque nus et couverts de poux (*cf.* Camus, 1965 : 908-909). Or, si, pour Camus, il existe dans tous ces malheurs une misère qui engendre un malaise tolérable, il y a aussi une misère qui, par l'absence complète de moyens pour satisfaire aux nécessités de subsistance, n'est pas une simple inégalité sociale, mais qui étouffe ses victimes, chaque individu, et l'anéantit, physiquement et moralement, lui enlevant toute capacité de s'exprimer et de se faire entendre. Et cette misère-là est, selon lui, un attentat à la dignité humaine.

⁸ « C'est dans la pauvreté que j'ai trouvé et que je trouverai toujours les conditions nécessaires pour que ma culpabilité, si elle existe, ne soit pas honteuse du moins, et reste fière » (Camus, 1983, vol. VI : 288).

⁹ Camus aurait débuté dans le journalisme par le reportage, ayant travaillé comme rédacteur-reporter à *Alger Républicain* en 1938.

La question sociale

Sensible à la cause de ceux qui souffrent de la faim, Camus l'est aussi à la cause sociale, et tout particulièrement aux victimes des injustices de toute sorte. Aussi ne doute-t-il jamais qu'il faille prendre parti et crier pour eux, à leur place. Lorsqu'il rédige sa chronique sur la Kabylie, ce n'est pas seulement la faim ou la misère matérielle des populations berbères indigènes de Kabylie qui l'occupe, mais bien toute la question sociale. Il y observe, par exemple, la distribution de grains à la population, action qu'il ne condamne pas, bien au contraire ! Il considère néanmoins que les résultats sont presque nuls et qu'il faudrait par conséquent « lui préférer une politique sociale constructive » (Camus, 1965 : 912).

Sur la situation ouvrière, Camus écrit dans le journal *Alger Républicain*, du 8 juin 1939 :

On m'avait prévenu que les salaires étaient insuffisants. Je ne savais pas qu'ils étaient insultants. On m'avait dit que la journée de travail excédait la durée légale. J'ignorais qu'elle n'était pas loin de la doubler. Je ne voudrais pas hausser le ton, mais je suis forcé de dire ici que le régime du travail en Kabylie est un régime d'esclavage (Camus, 1965 : 915).

De plus, se penchant sur certaines initiatives des communes, pour contrer le chômage, communes « où les indigents exécutent des travaux d'utilité publique », ce qui ménage la dignité de la personne et lui permet de gagner un salaire, Camus soutient que, faute de pouvoir payer un salaire complet, ce ne sont que « des millions dépensés pour faire des ronds dans l'eau » (Camus, 1965 : 913) ; car, s'il est vrai que seul le travail permettrait à ceux qui meurent de faim de s'en sortir, il n'est pas moins vrai que ces initiatives, qui tout en les faisant travailler continuent à les laisser crever de faim, « constituent une exploitation intolérable du malheur » (Camus, 1965 : 913) ; les mots sont de Camus.

Enfin, sur l'enseignement apparemment subventionné et stimulé par la métropole, il le trouve mal adapté et ne correspondant pas aux vrais besoins des populations. En effet, alors que les Kabyles demandent des écoles pour leurs filles¹⁰, ce qui n'existe pas encore, et des écoles mieux adaptées aux populations – des écoles

¹⁰ « Le foyer, m'a dit l'un d'eux, n'est plus qu'un nom ou une armature sociale sans contenu vivant. Et nous éprouvons, tous les jours, l'impossibilité douloureuse de partager avec nos femmes un peu de nos sentiments. Donnez-nous des écoles de filles, sans quoi cette cassure déséquilibrera la vie des Kabyles » (Camus, 1965 : 921).

petites et proches de la population –, il ne voit que quelques « belles écoles » dans les grands centres, des « écoles-palais » (Camus, 1965 : 922) où sont dépensés des millions. Or ces majestueux exemples ne font que perpétuer les différences et le pouvoir de la métropole. Camus appelle cela « une politique qui consiste à donner une poupée de mille francs à un enfant qui n'a pas mangé depuis trois jours » (Camus, 1965 : 922).

En somme, ce reportage se fait bien l'écho de l'image du désarroi de ces populations kabyles qui ne se sentent plus chez elles. Et c'est de l'inhumanité que de faire perdurer cette situation, car c'est un peuple, dit Camus, « qui vit avec trois siècles de retard, et nous sommes les seuls à être insensibles à ce prodigieux décalage » (Camus, 1965 : 914). Pour y faire face, Camus prône l'action qu'il appelle la révolte, une révolte qui « ne peut se passer d'un étrange amour. Ceux qui ne trouvent de repos ni en Dieu ni en l'histoire se condamnent à vivre pour ceux qui, comme eux, ne peuvent pas vivre : pour les humiliés » (Camus, 1965 : 707).

Entre pensée politique et engagement

Camus n'a jamais renié ni ses origines plus que modestes ni son milieu pauvre ; il y puise même sa volonté d'engagement, il leur doit aussi la formation de sa posture idéologique existentielle et moraliste surtout, car ne dit-il pas qu'il n'a pas appris « la liberté dans Marx », mais bien « dans la misère » (*Actuelles III*) ? Par conséquent, s'il peut à la rigueur se passer de systématisation d'une pensée politique stricte, il ne peut s'abstraire de l'engagement social¹¹. Dans sa conférence du 14 décembre 1957 parlant de la condition de l'écrivain à l'époque, dans « L'artiste et son temps », Camus est péremptoire : « Jusqu'à présent (...), l'abstention a toujours été possible dans l'histoire. (...) Aujourd'hui (...) le silence même prend un sens redoutable (...) » (Camus, 1965 : 1079). Et il ajoute plus loin :

Bien entendu on peut toujours opposer à cet état de choses la lamentation humaniste (...). On peut aussi avoir des accès de tristesse civique. Mais cette tristesse ne change rien à la réalité. Il vaut mieux, selon moi, faire sa part à l'époque, puisqu'elle le réclame si fort (...) (Camus, 1965 : 1080).

¹¹ Aussi, s'il avait participé aux activités du Front Populaire – dans les années 35, et bien que très tôt inscrit dans les filières du PC, il en fut très vite exclu – entré en 34 il en sortit en 35 (cf. Quilliot, *in* Guérin 1986 : 32) ou l'été 37, selon Lévi-Valensi (*in* Guérin, 1986 : 149) – et finit par se consacrer plutôt à la formation d'un groupe de théâtre. Camus est clairement dans la ligne des mouvements de défense de la culture plus que dans la politique.

Cette même réflexion s'applique parfaitement à Camus citoyen : l'engagement est pour lui un devoir, une obligation historique à laquelle il ne peut pas échapper puisqu'il ne peut pas se soustraire au monde qui l'entoure ; autrement il risquerait cette honte existentielle de ne pas avoir agi à temps, tel Clamence dans *La Chute*, tourmenté et honteux de ne pas avoir pu sauver la jeune femme qu'il a vue se jeter dans la Seine ; hélas, elle ne se jettera pas une seconde fois ! Ainsi dès lors que le monde nous impose un mal, on ne peut plus se détourner de l'histoire, et l'engagement devient un impératif pour tout un chacun, pour tout écrivain ou artiste : « Nous devons savoir (...) que nous ne pouvons pas nous évader de la misère commune, et que notre seule justification (...) est de parler, dans la mesure de nos moyens, pour ceux qui ne peuvent le faire » (Camus, 1965 : 1092).

Par l'écriture ou par tout autre moyen, pour Camus, il est toujours question de réhabiliter l'individu dans son intégralité/dans son intégrité. Et si la charité occasionnelle ne suffit pas à contrer la misère, c'est qu'elle exige, au contraire, « une politique sociale constructive » (Camus, 1965 : 912). Car, offrir aux peuples la liberté sans la justice sociale ne ferait que perpétuer l'oppression : à quoi bon libérer un prisonnier en plein désert où il n'a aucune chance de survivre ? De même, offrir du pain sans la liberté ne serait qu'une insulte à la dignité de l'individu. C'est pourquoi Camus préférera toujours les valeurs qui embrassent la justice sociale et la liberté. Aussi, toujours engagé dans la lutte contre la misère matérielle du peuple arabe en général, il dénonce également une autre misère qui sévit au cœur de l'Algérie, le déplacement de milliers de gens éloignés de leur propre pays et séparés de leurs familles pour aller travailler et vivre dans des ghettos en banlieue, contre un salaire de misère, et dans les conditions effroyables que subit la nouvelle classe ouvrière.

Or, toutes ces observations sont on ne peut plus pertinentes et actuelles. Mais Camus n'a jamais dressé de plan politique proprement dit pour s'attaquer systématiquement à la question. On y trouve néanmoins une véritable réflexion sur les principes fondamentaux des sociétés, la première concernant justement les principes de liberté et de justice. Loin des idéologies qui promettent un monde parfait, Camus cherche à définir certaines conditions d'une pensée politique « délivrée de tout messianisme, et débarrassée de la nostalgie du paradis terrestre » comme il le dit dans « Ni Victimes ni Bourreaux » (Camus, 1965 : 335). Sans idéalisme, il voit bien que « pour être fécondes », justice et liberté « doivent trouver, l'une dans l'autre, leur limite » (Camus, 1965 : 694), autrement la liberté absolue se transformerait en droit du plus fort et la justice absolue anéantirait la liberté puisqu'elle supprimerait toute contradiction.

À la question qui se pose alors du rapport entre les moyens et la fin dans l'établissement, dans une société donnée, de ces principes, la réponse de Camus est sans ambages. En effet, si la question est de savoir « si nous avons le droit de tuer cet autre devant nous ou de consentir qu'il soit tué », c'est-à-dire si la fin peut justifier n'importe quels moyens, sa réponse est catégorique : « [l']action révoltée authentique ne consentira à s'armer que pour des institutions qui limitent la violence, non pour celles qui la codifient » (Camus, 1965 : 695).

C'est une révolution – puisque c'est l'homme révolté qui parle ; mais il faut encore qu'elle soit efficace, c'est-à-dire réalisable et non pas idéale, sans être oppressive, autrement elle n'aura servi à rien. L'esprit révolutionnaire ne doit jamais se couper du réel, dit-il, tout en sachant que sa seule force réside dans le respect des moyens¹².

Camus a donc bien prôné une politique non autoritaire qui protégerait tous les membres de la société contre l'injustice politique et économique et leur garantirait la liberté (cf. Letemendia : 2010). Pas une politique en tant que système concret – il ne l'a pas conçue comme système – mais plutôt comme réalisation d'une société qui apporterait non le bonheur, certes, mais les conditions indispensables pour l'atteindre¹³. En fait, il croit à l'amélioration obstinée, chaotique mais inlassable de la condition humaine (cf. Camus, 1965 : 311-316)¹⁴.

Après avoir longuement réfléchi non seulement sur les répressions aveugles, sur les crimes terroristes en Algérie, mais aussi sur la nécessité de faire droit aux revendications du peuple arabe concernant la réparation des mutilations infligées, et malgré toutes les différences entre les populations d'origine arabe et européenne,

¹² « Mais l'esprit révolutionnaire, en Europe, peut aussi, pour la première et la dernière fois réfléchir sur ces principes, se demander quelle est la déviation qui l'égaré dans la terreur et dans la guerre, et retrouver avec les raisons de sa révolte, sa fidélité » (Camus, 1965 : 696).

¹³ Le texte de Camus est tiré de *Combat* du 19 septembre 1944 :

« Nous l'avons dit plusieurs fois, nous désirons la conciliation de la justice avec la liberté... Nous appelons justice un état social où chaque individu reçoit toutes ses chances au départ et où la majorité d'un pays n'est pas maintenue dans une condition indigne par une minorité de privilégiés... Et nous appellerons liberté un climat politique où la personne humaine est respectée dans ce qu'elle est comme dans ce qu'elle exprime... Notre idée est qu'il faut faire régner la justice sur le plan de l'économie et garantir la liberté sur le plan politique. Puisque nous en sommes aux affirmations élémentaires, nous dirons donc que nous désirons pour la France une économie collectiviste et une politique libérale... C'est dans cet équilibre constant et serré que résident non pas le bonheur humain qui est une autre affaire, mais les conditions nécessaires et suffisantes pour que chaque homme puisse être le seul responsable de son bonheur et de son destin » (Camus, 1965 : 1528).

¹⁴ Dans « Ni victimes ni bourreaux », Camus présente la même idée, mais sous la forme d'un pari : « (...) j'ai toujours pensé que si l'homme qui espérait dans la condition humaine était un fou, celui qui désespérait des événements était un lâche. Et désormais, le seul honneur sera de tenir obstinément ce formidable pari qui décidera enfin si les paroles sont plus fortes que les balles » (Camus, 1965 : 352).

Camus aspire à une Algérie en cohabitation, multiethnique et multiculturelle¹⁵. Il rêve d'une Algérie où Français et Musulmans, tous Algériens, vivraient en paix, car, dit-il encore, « les Français d'Algérie ne sont pas tous des brutes assoiffés de sang, ni tous les Arabes des massacreurs maniaques » (Camus, 1965 : 971). Pour Camus, l'heure est au dialogue, à la prise de responsabilités des intervenants, sans exception, et au développement d'une politique adaptée à la circonstance de ce peuple maghrébin, où soient respectés les droits des Arabes mais aussi ceux des blancs. Or ceci ne constitue pas une « doctrine » politique, mais juste l'annonce de quelques préludes à toute politique future. Aux gouvernants, après, de choisir, selon le moment et la situation, la façon de régler les conflits, pourvu qu'ils préservent l'homme.

En définitive, qu'il nous parle de l'Algérie ou de la France¹⁶, plus qu'un système politique à proprement parler, Camus nous offre une vision de la lutte sociale. Homme passionné, homme sensible « au monde comme il va », Camus est donc un social, et non un stratège politique¹⁷, un littéraire, rêveur parfois, non un économiste. Victime d'abord, puis témoin et citoyen engagé contre toute atteinte à la dignité humaine, il est partisan d'une « politique du réel », si bien expliquée dans *L'homme révolté*, laquelle se doit de résoudre les problèmes humains et atteindre des buts, limités certes, mais concrets, tels que l'éradication de la famine en Algérie, la fin de la misère arabe, l'arrêt de massacres d'innocents, l'instauration de la paix¹⁸ ; car tout compte fait – et il est admirable que l'on puisse trouver chez un auteur aussi pessimiste une expression aussi claire de la foi en l'homme dès 1947 –, « il y a dans les hommes plus de choses à admirer que de choses à mépriser » (Camus, 1962 : 1473).

Camus préconise somme toute une société pensée pour l'humain, indépendamment du système politique qui lui donnerait corps et qu'il n'a, à ma connaissance, jamais précisé dans ses textes ; une société fondée sur la justice et la liberté¹⁹ ; une société basée sur le principe essentiel que l'homme est la seule et unique

¹⁵ « 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 » (Camus, 1965 : 995).

¹⁶ Il parle souvent en termes beaucoup plus larges, comme par exemple quand il affirme que « (...) la France et l'Europe ont aujourd'hui à créer une nouvelle civilisation ou à périr » (Camus, 1965 : 312).

¹⁷ Jeanyves Guérin remarque pourtant que, chez Camus, si les chroniques révèlent surtout le côté social, son œuvre théâtrale, romanesque ou philosophique ne nous livre pas moins une vision du monde, c'est-à-dire que l'œuvre est aussi politique (cf. « Intellectuel », in Guérin, Jeanyves, 2008 : 420).

¹⁸ « Je parie pour la paix. C'est mon optimisme à moi. Mais il faut faire quelque chose pour elle et ce sera dur. C'est là mon pessimisme » (Camus, 1965 : 384).

¹⁹ Se justifiant l'une l'autre, et sachant que, pour y arriver, tous les moyens ne sont pas bons – *Les justes* le disent de manière absolument claire.

valeur qui compte. Et s'il ne s'agit pas là d'une politique, est-ce que cela ne vaut pas mieux qu'une politique ? C'est la révolution, comme il le dit dans *Les Justes*. « La révolution, bien sûr ! Mais la révolution pour la vie, pour donner une chance à la vie (...) » (Acte I). Enfin, une révolution qui ne prétend pas être définitive, puisque « tout effort humain est relatif. Nous croyons justement aux révolutions relatives » (Camus, 1965 : 1527), précise Camus. Une action située, donc, agissante bien que limitée, c'est-à-dire à mesure d'homme.

Bibliographie

CAMUS, Albert (1962-1965). *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tomes I et II.

CAMUS, Albert (1983). *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 6 vols.

CAMUS, Albert (1994). *Le premier homme*. Paris : Gallimard.

GUERIN, Jeanyves (dir.) (1986). *Camus et la politique. Actes du colloque de Nanterre 5-7 juin 1985*. Paris : L'Harmattan.

GUERIN, Jeanyves (dir.) (2009). *Dictionnaire Albert Camus*. Paris : Robert Laffont.

LETEMENDIA, Veronica C. (2010). « La pauvreté dans les écrits d'Albert Camus », *Revue Quart Monde*, N°215 – Développement durable : avec ou sans misère ?

LOTTMAN, Herbert R. (1978). *Albert Camus*. Paris : Seuil.

JOURNALISME ET ENGAGEMENT : L'EXEMPLE DE CAMUS

HYACINTHE OUIGNON

Un. de Limoges/Un. d'Abomey-Calavi

houignon@yahoo.fr

Résumé : Sur bien des sujets, l'engagement de Camus journaliste est manifeste. Mais à y voir de près, la subjectivité évidente qui enveloppe ses écrits civiques n'entame en rien l'attachement constant de l'intellectuel polygraphe à l'éthique et à la déontologie journalistique. L'équilibre subtil qu'il parvient constamment à créer entre sa volonté assumée d'intervenir dans l'espace public, et son souci d'objectivité restent encore de nos jours, un défi majeur du monde médiatique¹. Explorer les stratégies scripturales, les modes discursifs et les inflexions de sa posture médiatique, pourrait permettre d'appréhender grâce au ressort pragmatique², une poétique de l'engagement camusien qui reste exemplaire et riche d'enseignements, malgré le temps qui passe.

Mots-clés : journalisme, poétique, éthique, déontologie, pragmatique.

Abstract : On many subjects, the commitment of Camus as journalist is manifest. But at a closer inspection, the obvious subjectivity which wraps his civic writings does not affect the intellectual polygraph's constant attachment to the journalist's ethics and deontology. Camus manages to create a subtle balance between his assumed endeavour to intervene in the public space and his preoccupation with objectivity that, nowadays, remains a major challenge to the media. Exploring Camus's writing strategies, the discursive modes and the inflections of his media posture makes it is possible to apprehend, through a pragmatic matrix, the poetics of Camus's commitment, which is still regarded as an example and a valuable lesson, albeit time and distance.

Keywords : journalism, poetic, ethical, deontology, pragmatics.

¹A la p. 6 de son *Rapport annuel 2013. L'insécurité de l'information*, l'Observatoire de la déontologie de l'information (ODI) en France, indique que « La confiance dans les informations diffusées par les médias n'est que de 54% pour la radio, 49% pour la presse écrite, 48% pour la télévision, 35% pour Internet. »

² La pragmatique énonciative s'attache à l'étude du sens des énoncés en contexte. Nous considérerons donc les écrits journalistiques de Camus comme relevant du discours en contexte.

1 - Camus journaliste : engagement tous azimuts

Le Petit Robert définit l'engagement ainsi : « acte ou attitude de l'intellectuel, de l'artiste qui, prenant conscience de son appartenance à la société et au monde de son temps, renonce à une position de simple spectateur et met sa pensée ou son art au service d'une cause ». Engagement signifie donc choix, volonté d'intervenir dans l'espace public, de donner de la voix pour dire sa part de vérité, de secouer au besoin les consciences et participer ainsi à l'histoire en marche, au bouillonnement du chaudron social. Camus, de par sa trajectoire scripturale aura renoncé à être un simple spectateur. L'énumération de figures engagées que fait Benoît Denis ne laisse pas de côté Camus. Il indique précisément que l'un des sens qu'on accorde à l'engagement³ :

accueille sous sa bannière une série d'écrivains, qui de Voltaire et Hugo à Zola, Péguy, Malraux ou Camus, se sont préoccupés de la vie et de l'organisation de la Cité, se sont faits les défenseurs de valeurs universelles telles que la justice et la liberté et ont, de ce fait, souvent pris le risque de s'opposer par l'écriture aux pouvoirs en place (Denis, 2000 : 17)

Ce qui frappe lorsqu'on parcourt l'itinéraire journalistique de Camus, c'est la persistance d'une écriture transgressive visant à n'accorder aucun répit à tout ce qui concourt à humilier, à écraser l'être humain. Les combats de Camus ont été nombreux. En rappeler quelques-uns est utile pour appréhender l'engagement tous azimuts d'un intellectuel polygraphe.

À *Alger Républicain*, la dénonciation de procès politiques a été un signe distinctif du chroniqueur judiciaire. Dans le procès de l'ingénieur Hodent, le journaliste prend clairement fait et cause pour l'agent technique de la Société indigène de prévoyance de Trézel, comme l'atteste cet extrait de son compte rendu en date du 5 mars 1939 :

Nous ne demandons que la justice, mais nous demandons toute la justice pour Michel Hodent, coupable d'avoir aimé son métier, coupable d'avoir protégé les paysans et mécontenté leurs maîtres de toujours, et coupable enfin de n'avoir pas compté avec la

³ Nous ne prenons pas le terme dans la perspective sartrienne. D'ailleurs, Camus qui n'est l'écrivain d'aucun parti, a toujours clamé qu'il préfère les hommes engagés que les littératures engagées. Le terme « embarquement » a plutôt sa préférence comme il le souligne dans son discours après la réception du Nobel « Embarquement me paraît plus juste qu'engagement. Il ne s'agit pas en effet pour l'artiste d'un engagement volontaire, mais plutôt d'un service militaire obligatoire. Tout artiste aujourd'hui est embarqué dans la galère de son temps. Il doit s'y résigner ». Nous employons donc l'expression dans le sens que lui confère Benoît Denis.

lâcheté et la bêtise des hommes. (Levi-Valensi & Abbou, 1978 : 338)

Si le chroniqueur semble prendre du recul lors du procès du Cheik El Okbi, il se montre très concerné par l'affaire des « incendiaires » d'Auribeau. Pour le jeune journaliste, ce sont autant de combats pour la justice.

La publication de « Misère de la Kabylie » du 5 au 15 juin 1939 met au grand jour, tout l'engagement de Camus contre l'injustice sociale. Dès son premier article, il mentionne : « Il faut l'écrire sans tarder : la misère de ce pays est effroyable » (Levi-Valensi & Abbou, 1978 : 279). Tout au long de la dizaine d'articles composant l'enquête, le reporter s'en prend aux idées reçues sur les bienfaits de la colonisation, sur la prétendue mentalité « kabyle » pour justifier sa misère. Globalement, ses analyses heurtent l'air du temps et ne ménagent point les colons.

Le ton n'est donc pas fait pour plaire à la bourgeoisie coloniale. De par ses écrits, Camus tance, toise et sape les limites fixées par la presse coloniale algérienne. Et c'est d'ailleurs pour cela que comme l'indique Alain Vircondelet, « *Alger Républicain* est vite apparu comme l'organe de presse à abattre : il bouleverse l'ordre bourgeois des Français de la ville » (Vircondelet, 2010 : 187)

À *Combat*, où Camus officie en tant que Rédacteur en Chef et éditorialiste, la rénovation de la vie publique sera pour lui une question vitale. Il y consacre de nombreux éditoriaux, et se fait le devoir de mettre la société française devant ses responsabilités dans un élan prémonitoire. Au-delà des questions intérieures françaises, Camus dira clairement ce qu'il pense de la politique coloniale de son pays.

L'Express concentre ses écrits les plus poignants sur l'Algérie. Malgré les raisons de désespérer face à la situation qui se dégrade, Camus forge constamment des raisons d'espérer. Le 10 janvier 1956, cet espoir entêté fuse encore à travers ce cri du cœur, dans son plaidoyer en faveur d'une trêve pour les civils : « nous devons lutter jusqu'au bout contre les entraînements de la haine » (Smets, 1987 : 159).

Globalement, on se rend compte que Camus fait le choix de s'impliquer dans les événements de son temps, de les graver dans la mémoire collective. Mais il n'y a pas d'engagement sans passion, sans don de soi, sans parti-pris et donc sans une part de subjectivité. La passion, Camus en fait même un support cardinal de la vérité. Ainsi, pour justifier son retour constant sur la question de l'Espagne franquiste, et l'intensité singulière avec laquelle il en parle, l'éditorialiste de *Combat* dit clairement :

On nous dira encore que nous parlons avec passion. Mais nous parlons de la justice aussi avec passion. (...) La passion rejoint ici la raison et la vérité. Et l'on ne mettra jamais

assez de passion à défendre une cause où nos raisons et notre vérité sont si profondément engagées. (Levi-Valensi, 2002 : 437-438)

Cette exigence de passion loge du coup le journaliste dans une posture des plus délicates.

2- Entre le marteau et l'enclume

Tout journaliste qui se refuse à relayer les communiqués de presse, tout journaliste qui se refuse à se confiner dans le compte rendu de débats, de conférences, se trouve forcément confronté à l'épreuve de la subjectivité s'il fait l'option du journalisme d'opinion. Tout compte fait, prétendre à un engagement neutre reste indubitablement utopique. Car, l'information est le résultat d'une construction, l'aboutissement d'une mise en récit du factuel. Patrick Charaudeau postule d'ailleurs un impossible degré zéro de l'information et indique qu'elle « est essentiellement affaire de langage et le langage n'est pas transparent au monde ; il présente sa propre opacité à travers laquelle se construisent une vision et un sens particulier du monde » (Charaudeau, 1997 : 9).

En tablant sur cette conception pragmatique du langage, on en arrive à constater que le journaliste ne peut se contenter de diffuser rien que du savoir, puisque le langage interpelle forcément un co-énonciateur : « Dire c'est aussi prendre position, argumenter, tenter de mobiliser » (Koren, 2004) soutient, dans cette même veine, Roselyne Koren pour qui « Il est impossible de juger ou de formuler un jugement sans la subjectivité 'évaluative' 'axiologique' ou non » (Koren, 1996 : 15).

En fait, les écrits civiques de Camus sont chargés d'affects, car des actes de langage parsèment fatalement son discours journalistique. Les marques de la subjectivité sont perceptibles dans ses reportages, comptes rendus et éditoriaux. En effet, l'analyse de ses écrits aussi bien épidiectiques que délibératifs, révèle la présence d'un réseau de subjectivèmes affectifs. Ce réseau tisse une toile discrète autour d'adjectifs subjectifs qui trahissent l'inscription de la subjectivité de Camus dans ses productions médiatiques.

Les différentes catégories d'adjectifs subjectifs que distingue Catherine Kerbrat-Orecchioni abondent dans les articles camusiens et sont fortement énonciatifs. Décrivant la misère qui règne en Kabylie, Camus utilise des termes chargés d'affects tels que : « détresse indicible », « misère effroyable », « mains décharnées », « visage émouvant », « petite fille, étique et loqueteuse », « vieilles femmes exténuées ». Tous

les adjectifs figurant dans ces expressions :

énoncent, en même temps qu'une propriété de l'objet qu'ils déterminent, une réaction émotionnelle du sujet parlant en face de cet objet. Dans la mesure où ils impliquent un engagement affectif de l'énonciateur, où ils manifestent sa présence au sein de l'énoncé, ils sont énonciatifs (Kerbrat-Orecchioni, 1980 : 84)

À *Combat*, l'inscription de la subjectivité camusienne traverse de part en part les écrits du journaliste. Substantifs affectifs parsèment par exemple son éditorial du 7 septembre 1944 consacré à la situation en Espagne : « frères d'Espagne », « peuple sans égal », « pays fraternel », « frères vaincus », sont des lexèmes utilisés par Camus qui en appelle dans la chute de son éditorial, à la compassion du peuple français envers les républicains espagnols avec une émotion non dissimulée.

À *L'Express*, c'est une subjectivité presque orageuse qui scande la plupart des réflexions de l'écrivain-journaliste sur l'Algérie. Jeanyves Guérin souligne bien à propos que « Plusieurs chroniques se situent dans la continuité d'éditoriaux de *Combat*, comme pour signifier que leur auteur n'a pas changé » (Guerin, 2010 : 21).

Mais outre ces substantifs et adjectifs subjectifs affectifs, l'analyse des écrits journalistiques camusiens permet d'y relever une importante distribution d'adjectifs évaluatifs, qui renforcent la présence de l'énonciateur Camus. D'ailleurs, Catherine Kerbrat Orecchioni signale que : « à la différence des précédents, les évaluatifs axiologiques portent sur l'objet dénoté par le substantif qu'ils déterminent un jugement de valeur, positif ou négatif. Ils sont donc doublement subjectifs » (Kerbrat-Orecchioni, 1980 : 91).

D'*Alger Républicain* à *L'Express*, les écrits camusiens foisonnent de ce type de qualificatif. Par exemple, le chroniqueur judiciaire semble manifester un courroux irrépressible lorsqu'il s'attache au compte rendu du procès de l'ingénieur Hodent. Voici en quels termes, il qualifie ce procès : « incroyable arbitraire », « curieuse instruction », « injustice profonde », « maladroite ». Ce vocabulaire dépréciatif, Camus l'exploite bien à propos non seulement pour donner son opinion, mais aussi pour dresser un réquisitoire contre l'appareil judiciaire. A contrario, il se montre bien laudatif à l'endroit de l'ingénieur ainsi que l'atteste ce lexique mélioratif : « honnête homme », « homme juste », « un innocent ».

Les éditoriaux de Camus à *Combat* sont également émaillés de lexèmes appréciatifs. Les expressions qu'il emploie pour souligner l'héroïsme anglais renseignent à suffisance sur l'admiration qu'il lui voue : « volonté calme », « peuple

supérieur », « courage tranquille ». Au-delà de ces marques implicites de sa subjectivité, on note également chez Camus journaliste une implication franche se traduisant par une présence massive et directe de l'énonciateur, de sorte que le langage se trouve conféré une fonction expressive forte. Ici, l'inscription de l'énonciateur se déploie à travers un « Je » ou un « Nous » qui prennent fermement en charge le discours. Ces modalisateurs sont constamment secondés par des verbes subjectifs, de sentiments, à la fois affectifs et axiologiques. A travers ce dispositif énonciatif, on constate que le journaliste exprime soit une position favorable, soit une attitude défavorable vis-à-vis d'un référent, et concomitamment, une évaluation positive ou négative de ce référent. Cette réplique, suite à une attaque de Mauriac au moment de la polémique sur l'épuration est illustrative :

M. Mauriac vient de publier sur le 'mépris de la charité' un article que je ne trouve ni juste ni charitable. Pour la première fois, il a pris un ton sur lequel je ne veux pas insister, et que moi, du moins, je ne prendrai pas. (...) Je voudrais, avant d'en finir, parler en mon nom et essayer une dernière fois de rendre clair ce que j'ai voulu dire. (...) Je vois bien que c'est un écrivain d'humeur et non de raisonnement (Levi-Valensi, 2002 : 438-439)

On note dans cet extrait, le foisonnement de verbes indiquant clairement que l'énonciateur prend position. On comprend alors pourquoi Patrick Charaudeau postule un impossible degré zéro de l'information et affirme que « Les seules informations qui se rapprochent le plus d'un degré zéro, entendu comme dépouillé de tout implicite et de tout voile de croyance, ce qu'on appelle une information purement factuelle, se trouvent dans les pages pratiques des quotidiens » (Charaudeau, 1997 : 9).

À l'analyse, il se déploie également dans les écrits journalistiques camusiens une chaîne de modalités appréciatives au moyen de figures de style. Satire, comparaison mais surtout ironie constituent le socle de ce tableau figural subjectivant. Ces figures distillent subtilement une charge axiologique dans le discours du journaliste, et il est loisible de voir se déployer toute sa subjectivité.

Le cas de l'ironie est particulièrement édifiant. Se situant dans la même veine que Linda Hutcheon, Pierre Schoentjes dans sa *Poétique de l'ironie*, souligne que « le côté évaluatif ou appréciatif de l'ironie n'est jamais absent » (Schoentjes, 2001 : 292). Ainsi, l'inscription de la subjectivité du locuteur est patente lorsqu'il se prononce sur l'inculpation de deux syndicalistes, condamnés en correctionnelle pour avoir refusé la main d'un préfet. L'ironie fuse :

Nos libertés progressent, on le voit. (...) De même que le képi galonné suscite automatiquement chez le deuxième classe un mouvement du bras décomposé selon des préceptes rigoureux, la casquette bucolique de nos préfets provoquera l'irrésistible élan de la main tendue. Horizontalement, pour le moment. Mais il ne faut pas désespérer de l'avenir. (Smets, 1987 : 137-138)

Ici, l'ironie a une fonction manifestement défensive. On pourrait dire que son usage vise à télescoper les sanctions qu'impose la loi, pour punir tout comportement, même linguistique.⁴ De tout ce qui précède, on peut légitimement déduire avec Catherine Kerbrat-Orecchioni que :

Le journaliste qui prend la parole n'est pas un rapporteur neutre et anonyme, indifférent aux sujets qu'il aborde, mais un acteur de la vie sociale que chacun de ses énoncés engage. Il peut certes prétendre ne pas avoir le pouvoir ni l'intention de faire agir son auditoire et se contenter de donner la parole à autrui ; ceci ne change rien au fait que son dire est un faire marqué du sceau de la subjectivité et dont il est responsable, qu'il le veuille ou non (Kerbrat-Orecchioni, 2001 : 120)

Bien que tout indique que Camus n'est point neutre et qu'on retrouve dans ses écrits civiques une charge subjective non négligeable, en quoi peut-il être considéré comme un exemple, un modèle lorsqu'on évoque en plein XXI^e siècle la question de l'engagement journalistique ?

3 - Parti-pris et éthique journalistique

À y voir de près, la subjectivité inévitable qui imprègne les écrits journalistiques de Camus n'entame en rien leur crédibilité, n'enlève en rien leur objectivité discursive qui valide en retour l'engagement du journaliste. En fait, une analyse minutieuse de cette production médiatique conduit à inférer que le journaliste parvient à construire un équilibre subtil entre sa volonté d'intervenir dans l'espace public, donc de s'engager, et son souci d'objectivité. De toute évidence, il y a une « méthode Camus » qui cristallise une éthique, une déontologie journalistique singulière. Elle prend corps autour de deux piliers : d'une part, un ensemble de stratégies scripturales à visées persuasives, reposant sur un pacte d'objectivité propre à créer un effet de vérité ;

⁴ Alain Berrendonner se situe à l'antipode de la définition rhétorique de l'ironie. Il soutient que le rôle essentiel de l'ironie est de déjouer les sanctions, raison pour laquelle elle emploie des termes valorisants pour exprimer un blâme plutôt que l'inverse. Il estime également que de par son ambiguïté, l'ironie laisse au locuteur des possibilités de ne pas restreindre le développement de son discours. Voir à ce propos Alain Berrendonner (2012).

d'autre part une posture, une pratique, une scénographie journalistique appropriée, dans le but de maintenir une objectivité constamment à conquérir.

3.1 - Pacte d'objectivité et stratégies scripturales

L'objectivité est communément appréhendée comme l'attitude d'une personne qui tend à donner d'un objet une représentation fidèle. Impartialité, attachement à la vérité sont alors l'aune à laquelle on mesure un discours qui se réclame d'un tel statut. Sous cet angle, l'information pourrait donc prétendre à la transparence, à la neutralité, à la factualité. D'ailleurs, dans la mise en récit des faits, le journaliste se targue bien souvent d'une possible innocence et se présente comme un simple enregistreur, un miroir qui reflète sans déformation le quotidien, l'information étant perçue comme en mesure d'exister en soi, dans une extériorité à l'homme. Roselyne Koren met précisément le doigt sur cette habituelle prétention du discours médiatique. Selon elle, « le discours médiatique dominant est toujours encore objectiviste » (Koren, 2007).

De l'étude de ses écrits journalistiques, il se dégage que Camus postule une possible innocence dans la relation de l'actualité de son époque. Or, à y voir de près, la construction du sens du discours s'actualise au terme d'un processus de sémiotisation⁵. Ce que souligne assez-bien Patrick Charaudeau lorsqu'il écrit :

communiquer, informer, tout est choix. Non seulement choix du contenu à transmettre, non pas seulement choix des normes de bien parler et de clarté, mais choix d'effets de sens pour influencer l'autre, c'est-à-dire, au bout du compte de stratégies discursives. (Charaudeau, 1997 : 38)

Mais, pour parer son discours des atours de la crédibilité, et passer un contrat de vérité avec l'allocutaire, Camus multiplie les gages d'objectivité dans ses écrits à contenu aussi bien épideictiques que délibératifs, à savoir reportages, comptes rendus ou éditoriaux. A cet effet, le journaliste déploie un dispositif scénique bien orchestré, où modes discursifs et types textuels s'imbriquent pour créer l'effet recherché.

Le reportage vise à décrire un spectacle. Son projet est précis et Jacques Mouriquand l'indique comme suit : « Il se propose de donner à voir, à entendre, à

⁵ Patrick Charaudeau souligne un double processus de sémiotisation: processus de transformation et de processus de transaction. Le processus de transformation consiste à transformer un monde à signifier en monde signifié. Quant au processus de transaction, il consiste pour le sujet qui produit un acte de langage, à donner une signification psychosociale à son acte, c'est-à-dire à lui assigner un enjeu en fonction d'un certain nombre de paramètres.

sentir, à percevoir la vie. Ce peut être la vie d'un lieu, ou d'un événement » (Mouriquand, 1997 : 56) Camus, tout au long de sa carrière journalistique a fait usage de ce genre informatif. Plus d'une fois, il s'est attelé à montrer, à peindre des lieux, des personnes, des moments, la vie. *Alger Républicain*, *Soir Républicain*, *Combat* et *L'Express* sont autant d'instances médiatiques où il s'est attaché à rapporter bruits, odeurs et couleurs. Mais Camus n'a de cesse d'ancrer ses tranches de vie dans le factuel, de multiplier les effets d'objectivité de manière explicite et/ou implicite.

Dans ses reportages d'*Alger Républicain*, le journaliste, de façon péremptoire, frappe son discours du sceau de l'objectivité. Rapportant l'évolution de l'enquête suite à l'explosion ayant dévasté une partie du quartier Bugeaud, le reporter s'empresse de rassurer sur son parti-pris d'impartialité et mentionne : « C'est donc dans l'objectivité que nous exposons les faits et les conclusions que nous en tirons. Pour celle-ci, on voudra bien les tenir pour relatives et savoir qu'elles sont à la merci de la première découverte des jours à venir » (Levi-Valensi & Abbou, 1978 : 197).

Son enquête-reportage⁶ sur la misère en Kabylie est particulièrement parsemée de preuves en son engagement neutre, en son désir de ne dire que ce qui est. Comme pour prévenir que ces faits ne visent nullement à ternir l'image de l'administration coloniale, ni à régler des comptes avec M. Rozis, le maire d'Alger qui avait interdit la représentation de *Révolte dans les Asturies* (Vircondelet, 2010), le journaliste se hâte de mettre ses propos sous le couvert d'une stricte objectivité : « Que du moins l'on sache que nous ne sommes inspirés par aucun ressentiment. (...) Je n'attaque ici personne » (Levi-Valensi & Abbou, 1978 : 280).

Pour conforter son pacte d'objectivité, Camus prend parfois l'engagement de s'en tenir exclusivement à des données dont la charge d'évidence se révèle élevée, c'est-à-dire les faits et chiffres, ainsi qu'on peut le relever dans sa « Grèce en haillons » : « Mais rien ne vaut les chiffres, les faits et l'évidence des cris. Nous les mettrons sur cette misère » (Levi-Valensi & Abbou, 1978 : 181). En insistant sur le décès de cinq enfants morts pour avoir mangé des racines vénéneuses, le reporter dresse un tableau sombre de la situation alimentaire de la population infantile et, après une longue énumération de faits tout aussi désespérants, donne encore un gage d'objectivité : « Qu'ajouterai-je à tous ces faits. (...) Et si on les trouve incroyables, je demande qu'on aille sur place » (Levi-Valensi & Abbou, 1978 : 291).

Au-delà de ces déclarations explicites, ce souci d'objectivité est également à

⁶ La publication de « Misère de la Kabylie » s'étend du 05 au 15 juin 1939. Jacqueline Lévi-Valensi estime qu'elle constitue l'ensemble le plus remarquable dans la collaboration de Camus à *Alger-Républicain* : par ses dimensions, puisqu'il comprend onze articles dont la plupart sont assez longs, et surtout par sa valeur.

l'œuvre de manière subtile, implicite dans ces reportages. Indications temporelles et locatives, données chiffrées, recours à la polyphonie, transforment chaque reportage de Camus en un acte de transaction d'un savoir de connaissance⁷ à un allocataire censé le recevoir, pour l'interpréter et le comprendre. Ce sont ces différents éléments qui cimentent les témoignages du reporter dans le factuel, lui conférant du coup une indéniable crédibilité.

Dans l'ensemble des reportages camusiens, le rapport du journaliste au temps est des plus détachés. De fréquentes indications locatives parsèment également les reportages de Camus, de sorte que l'effet de réel se profile dans ces écrits. En témoigne cette description objective du lieu du drame, après l'explosion de la rue Blanchard : « C'est à 19h40 qu'elle se produisit, dans les caves placées rue Blanchard, sous le restaurant du Bienvenu, appartenant à M. Ballard. La rue Blanchard est un petit passage qui longe la brasserie Novely et réunit la rue d'Isly à la rue de Tanger » (Levi-Valensi & Abbou, 1978 : 186).

Les données chiffrées apparaissent comme des éléments dont Camus se sert à foison, et qui trahissent son attachement constant au concret. Le surpeuplement de la population, l'étendue de l'indigence, le chômage, les salaires insultants, le délabrement sanitaire, la mauvaise politique d'enseignement, les méfaits de l'usure : pour mettre en relief ces divers aspects de la misère en Kabylie, le reporter ne se contente guère de concepts, d'abstractions ou d'affirmations péremptoires ; ces réalités sont plutôt mises en évidence au moyen de données concrètes, quantifiables. Par exemple le reporter présente le régime du travail en Kabylie en faisant référence à des documents authentiques. Pour lever tout doute sur l'authenticité de ces indications, il montre subtilement sa bonne foi à travers ces propos :

Je vais donner, sans y ajouter de commentaires, les salaires ouvriers par région. Mais je voudrais dire auparavant que, si extraordinaires qu'ils paraissent, je les garantis absolument. J'ai sous les yeux des cartes d'ouvriers agricoles. (...) Sur l'une (...), je vois que l'ouvrier qui touche 6 francs a travaillé 4 jours dans la quinzaine (Levi-Valensi & Abbou, 1978 : 296)

Au regard de tout ce qui précède, on déduit alors qu'à travers ce florilège de détails, Camus, non seulement, veut créer du sens, mais aussi, s'emploie surtout à

⁷ Patrick Charaudeau estime dans *Le discours d'information médiatique* que l'acte d'informer est un acte de transaction dans lequel l'objet d'échange qui circule entre les partenaires est un certain savoir, que l'un est censé posséder et l'autre pas, que l'un est chargé de transmettre et l'autre censé recevoir, comprendre, interpréter.

crédibiliser son discours. Car, comme le fait si bien observer Jacques Mouriquand : « Le discours journalistique ne peut jamais tenir durablement sans ces grains de poivre qui lui donnent sa saveur et qui témoignent que le journaliste est bien allé sur le terrain » (Mouriquand, 1997 : 92).

Mais l'écrivain-journaliste a également recours à une ressource pragmatique : la polyphonie⁸. En effet, l'analyse des reportages camusiens conduit à relever une hétérogénéité discursive dans ces articles. Des personnages y sont mis en creux, et entremêlent leurs voix à celle du reporter : une pluralité de voix se posent en responsables de ce qui est dit. De même, Camus met en scène dans sa parole, d'autres voix que la sienne et, parfois, se pose en non-responsable de ces points de vue, se présentant ainsi comme neutre quant à la vérité de ce qui est dit. C'est surtout au moyen du discours rapporté au style direct que Camus parvient à créer cet effet de détachement, manifestement en vue d'entourer ses reportages d'un halo d'objectivité. C'est le cas lorsqu'il rapporte des témoignages de personnes rencontrées durant son enquête sur la Kabylie.

Des indices de crédibilité foisonnent également dans les comptes rendus du chroniqueur judiciaire. En parcourant les comptes rendus de l'écrivain-journaliste, on relève ce souci constant d'objectivité dans un genre souvent présenté comme « lisse », bastion de l'impartialité⁹. Les chroniques judiciaires de Camus laissent voir sa volonté de s'en tenir exclusivement aux faits, sans parti-pris. Il en donne la preuve plus d'une fois dans sa production discursive. Ce fut le cas dans l'affaire Hoddent. Au terme du procès où l'innocence du présumé coupable a été reconnue, Camus confirme ce contrat de neutralité auquel il s'est astreint tout au long de la cour d'assises et justifie son attitude : « Nous nous étions privés de tout commentaire sur le fond du débat, pour ne pas préjuger d'une sentence que nous espérions juste » (Levi-Valensi & Abbou, 1978 : 408).

De toute évidence, on retrouve chez le journaliste en citoyen, un attachement au discours des faits. Examinons à présent, le deuxième pilier de sa méthode, à savoir la scénographie mise en œuvre par Camus dans sa pratique journalistique.

⁸ Cette notion a été introduite par Bakhtine dans ses travaux sur la littérature pour caractériser les œuvres où plusieurs voix s'expriment. Mais elle a été aussi exploitée par Ducrot, pour rendre compte des situations où celui qui produit matériellement l'énoncé ne se pose pas comme son responsable, ne le prend pas en charge.

⁹ Roselyne Koren souligne que la dépêche, la synthèse, le reportage, le compte rendu mettent en scène un rapporteur délibérément transparent.

3.2 - Scénographies auctoriales et éthique journalistique

En pragmatique, la scénographie décrit la dramaturgie inhérente à toute prise de parole, avec l'énonciateur comme point focal. Au plan journalistique, elle peut désigner la trajectoire attitudinale, la posture qu'adopte le journaliste aussi bien dans la collecte de l'information que dans son traitement. Le décryptage de la posture camusienne permet de relever le choix de l'investigation comme passerelle vers l'objectivité et l'information juste.

Même dans l'éditorial considéré comme paragon des genres d'opinion (Martin-Lagardette, 1994 : 82), Camus se laisse tenir en bride par ce choix éthique. Cette définition de Jacques Mouriouand confère à l'éditorial une indubitable visée perlocutoire¹⁰. « Tous les coups sont bons pour parvenir à l'effet souhaité chez le lecteur, dans la mesure qu'ils le sont pour le romancier pour capter son lecteur. Editorial, billet et humeur (...) usent avec une totale légitimité de toute la subjectivité de l'auteur » (Mouriouand, 1997 : 50). Pourtant, même dans ses éditoriaux, Camus ne manque pas de montrer son attachement à une éthique rigoureuse. Tout en faisant du journaliste un historien du quotidien, et bien que reconnaissant le caractère fuyant de la vérité, il insiste pourtant sur le souci d'objectivité et de prudence qui doit l'habiter. On se rend compte que l'objectivité reste la boussole qui doit constamment guider une réflexion pure. D'ailleurs, le 20 octobre 1944, Camus, au nom de ses confrères de *Combat* écrit : « On comprendra alors le ton que nous essayons de donner à ce journal. Il en est de même de l'objectivité, de la libre critique, et celui de l'énergie » (Levi-Valensi, 2002 : 225). Tout au feu de la polémique avec François Mauriac sur la question de l'épuration, il invite son co-énonciateur à maintenir l'objectivité avant de confier : « Nous avons du goût pour la vérité, même lorsqu'elle nous est contraire » (Levi-Valensi, 2002 : 272).

À y voir de près, Camus se situe dans une logique de désobjectivation de ses éditoriaux en évoquant fréquemment son souci d'objectivité. Au lendemain de la première séance de l'Assemblée consultative, l'éditorialiste se fait le porte-parole de ses compatriotes. Il évoque les inquiétudes et angoisses qui minent leur commune patrie, stigmatise l'erreur et l'impatience des politiques tout en se mettant du côté de ceux qui, toujours mus par l'espoir, s'appuient sur « les armes dérisoires d'un langage scrupuleux et d'une objectivité obstinément maintenue » (Levi-Valensi, 2002 : 320).

¹⁰ Dans son livre présenté sous forme de conférences, (*Quand dire c'est faire*, 1991), John Austin introduit une distinction entre trois sortes d'actes, appelés respectivement locutoires, illocutoires et perlocutoires. Acte locutoire = acte de dire quelque chose. Acte illocutoire = acte effectué en disant quelque chose. Acte perlocutoire = acte effectué par le fait de dire quelque chose.

Mais, au-delà de ses professions de foi, l'éditorialiste laisse transparaître son attachement à l'éthique de manière implicite. Il ne dit pas qu'il a fait vœu d'impartialité, il le suggère. Rapportant l'horreur vécue par les déportés au camp de Dachau, à partir de témoignages de rescapés, il prend soin d'inscrire son discours sous le couvert de l'objectivité : « Les extraits que nous avons cités sont tirés d'une lettre de quatre pages d'un interné à sa famille. Nous en tenons les références à la disposition de tous » (Levi-Valensi, 2002 : 511).

Déjà, à *Alger Républicain*, le jeune journaliste choisit de descendre sur le terrain, afin d'apporter une information crédible à propos de la situation en Kabylie. Le réalisme de l'enquête qu'il mène est fort patent, et contraste avec les informations rapportées par d'autres journaux sur le même sujet. Dans un pan de son enquête-reportage sur la situation sanitaire de la Kabylie publié le 10 juin 1939, le reporter avait mis le doigt sur le désastre et étayé son propos, en mentionnant que la commune de la Soumman, pour 125000 habitants, ne dispose que d'un infirmier et d'un docteur. La publication du lendemain fait savoir qu'il s'agit d'une erreur, puis après avoir rétabli les vrais chiffres dans un post-scriptum, ajoute : « En tout cas, cette rectification devait être faite, l'honnêteté de ce témoignage étant sa seule force » (Levi-Valensi & Abbou, 1978 : 314). Même à *Combat*, il repartira sur le terrain algérien pour toucher du doigt les ressorts du drame qui se noue dans sa terre natale, toujours dans un souci de porter une information juste. Sa publication intitulée « *Images de l'Allemagne occupée* » dans *Combat Magazine* des 30 juin et 1er juillet 1945, témoigne l'importance que Camus accorde au travail de terrain. En fait, en passant à la loupe ses écrits médiatiques, on voit en creux, un ensemble de principes qui gouverne sa pratique journalistique. On retrouve : l'amour de la vérité, l'effort constant pour distinguer opinion et information, l'indépendance d'esprit à travers une posture d'intellectuel, l'obsession d'un langage clair, le choix de la parrhésie c'est-à-dire une éthique du témoignage, sans langue de bois, sans référence à une quelconque idéologie et surtout, servir l'homme par-dessus tout.

Ce cadrage éthique trouve son efficacité à travers l'option d'un journalisme critique, dont il indique les grands principes le 8 septembre 1944 dans *Combat*. L'ensemble des démarches qu'il préconise « revient à demander que les articles de fond aient du fond et que les nouvelles fausses ou douteuses ne soient pas présentées comme des nouvelles vraies » (Levi-Valensi, 2002 : 182). Cet attachement presque viscéral à l'authenticité des faits s'explique par le rôle éminent qu'il accorde à la presse : celui d'éclairer le citoyen par une information juste, afin de l'amener, par la réflexion, à opérer des choix salutaires pour la cité, à construire son bonheur et sa dignité. On

comprend alors pourquoi, dès ses premières classes à *Alger Républicain* et au *Soir Républicain*, le jeune journaliste mène un combat inlassable pour la préservation de la liberté de presse, et fait hardiment volte-face contre l'hydre de la censure, génitrice d'une information édulcorée, aseptisée. En fait, pour Camus, le public est précieux et l'étoffe du bon journaliste ne s'acquiert qu'à travers son respect, ainsi qu'il le souligne fermement le 11 octobre dans *Combat* : « La première condition pour faire un bon et libre journaliste est d'apprendre à ne pas mépriser systématiquement son lecteur » (Levi-Valensi, 2002 : 246). D'où cette sorte de mise en garde qu'il énonce : « En matière d'information, il vaut mieux ne pas céder à ses préférences et se fonder d'abord sur l'authenticité » (Levi-Valensi, 2002 : 379).

Mais tout cet arsenal déontologique pour être viable, doit s'adosser à une boussole qui éclaire le journaliste dans sa tâche quotidienne : la notion de responsabilité. C'est cet aiguillon qui maintient l'esprit critique en éveil constant, et aide l'historien du quotidien à prendre du recul afin de se remettre utilement en cause. Et c'est ainsi que Camus, en journaliste citoyen, déploie un *ethos* de professionnel. Cela se voit bien dans ces propos que les journalistes d'aujourd'hui gagneraient à méditer :

Un journaliste qui, relisant son article publié, ne se demande pas s'il a eu raison ou tort, qui ne connaît à ce moment ni doute ni scrupule, et qui, certains soirs, ne désespère pas d'être à la hauteur de ce travail absurde et nécessaire qu'il poursuit au long des semaines, un journaliste enfin qui ne se juge pas lui-même tous les jours n'est pas digne de ce métier et porte à ses yeux et à ceux de son pays la plus lourde des responsabilités (Levi-Valensi, 2002 : 298)

Globalement, tous ces préceptes ne furent pas partagés par beaucoup de journalistes à la même époque, et dans les mêmes circonstances. Pour son temps, Camus journaliste fut un exemple, une exception. Pour notre temps, Camus journaliste engagé est un exemple à suivre de par le caractère atemporel de sa déontologie. Les voies qu'il a tracées peuvent éclairer aujourd'hui les médias, emballés par les logiques marchandes, la loi du profit, l'emprise des trusts, la langue de bois.¹¹ De sorte que la presse elle-même, tend à ne plus avoir bonne presse auprès du public, ainsi que le souligne bien l'Observatoire de la Déontologie de l'Information (ODI), dans son rapport annuel 2013 :

Le constat général de défiance envers les élites et les institutions touche particulièrement l'information : les médias ne sont plus perçus comme un 'contre-pouvoir' de ces

¹¹ Voir à cet effet Philippe Marlant (2009).

institutions, comme des 'sentinelles de la démocratie' 'au service du bien commun' (ces expressions même résonnent de manière étrange), mais plutôt comme intégrées à une 'sphère politico-médiatique' éloignée du citoyen. (...) Le couple 'journalistes-politiques' est du reste bien souvent désigné pour ses connivences, réelles ou supposées (ODI, 2013 : 6)

Et pour parer à cette défiance, les experts invitent les journalistes à réanimer les réflexes et les conditions concrètes de vérification de l'information et de relecture critique par l'encadrement avant la diffusion.¹²

On croirait lire Camus, soixante ans plus tôt. Sans nul doute, les principes, les repères qui ont éclairé sa pratique, son expérience journalistique peuvent servir de Code éthique et déontologique à tout journaliste qui se veut au service de la Cité. Ce code tient en trois mots : Humanité, Professionnalisme, Honnêteté.

Bibliographie

- AMOSSY, Ruth (2012). *L'Argumentation dans le discours*. Paris : Armand Colin.
- AMOSSY, Ruth (2010). *La présentation de soi*. Paris : PUF.
- AMOSSY, Ruth (Sous la direction) (1999). *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*. Delachaux et Niestlé.
- AUSTIN, John (1991). *Quand dire c'est faire*. Paris : Seuil.
- BERRENDONNER, Alain (2012). « Portrait de l'énonciateur en faux naïf », [En ligne] *in Semen*, 15 | 2002, mis en ligne le 29 avril 2007 [consulté le 26 novembre 2013]
<URL : <http://semen.revues.org/2400>>.
- CHARAUDEAU, Patrick (2000). *Le discours d'information médiatique. La construction du miroir social*. Paris : Nathan.
- DENIS, Benoît (2000). *Littérature et engagement*. Paris : Seuil.
- GUERIN, Jeanyves (2013). *Albert Camus. Littérature et politique*. Paris : H. Champion.
- GUERIN, Jeanyves (1993). *Albert Camus. Portrait de l'artiste en citoyen*. Paris : François Bourin.
- LEVI-VALENSI, Jacqueline (2002). *Cahiers Albert Camus 8. Camus à Combat*. Paris :

¹² Les recommandations des experts au terme du rapport sont également édifiantes. Ils invitent entre autres tous les acteurs du monde des médias à : réanimer les réflexes et les conditions concrètes de vérification de l'information et de relecture critique par l'encadrement avant la diffusion ; « consolider le mur », dans la pratique et les usages, devrait séparer l'économique et le rédactionnel et protéger les rédactions des intrusions intempestives. Cf. *Rapport annuel 2013 L'insécurité de l'information* Observatoire de la Déontologie de l'Information.

Gallimard.

LEVI-VALENSI, Jacqueline & ABBOU, André (1978). *Cahiers Albert Camus 3. Fragments d'un combat*. Paris : Gallimard.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1980). *L'énonciation De la subjectivité dans le langage*. Paris : Armand Colin.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (2001). *Les actes de langage dans le discours*. Paris : Nathan.

MAINGUENEAU, Dominique (2012). *Analyser les textes de communication*. Paris : Armand Colin.

MARLANT, Philippe (2009). *Médias, la faillite d'un contre-pouvoir*. Paris : Fayard.

MARTIN-LAGARDETTE, Jean-Luc (1994). *Guide de l'écriture journalistique. Écrire, informer, convaincre*. Paris : Syros.

MEISOZ, Jérôme (2011). *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*. Genève : Slatkine Erudition.

MOURIQUAND, Jacques (1997). *L'écriture journalistique*. Paris : PUF.

SMETS, Paul-F. (1987). *Cahiers Albert Camus 6. Albert Camus éditorialiste à L'Express*. Paris : Gallimard.

UN HEROS DE LEUR TEMPS

VLASTA DUFKOVA

Un. Charles de Prague

vlasta.dufkova@ff.cuni.cz

Résumé : Partant d'un pastiche du poème « Liberté » de Paul Éluard, dans les *Carnets III* d'Albert Camus, contemporains de l'écriture de *La chute* dont un des titres provisoires, lermontovien, avait été *Un héros de notre temps*, l'article se propose de déceler la possible répercussion, dans ce dernier récit publié de Camus, de l'attitude du poète de la Résistance lors du procès truqué de son ami tchèque d'avant-guerre Závěš Kalandra, condamné à mort et exécuté en 1950. L'auteur de l'article se pose la question plus générale de la responsabilité de l'intellectuel et de son engagement civique dans le contexte des *temps modernes* de l'immédiat après-guerre.

Mots-clés : Albert Camus, Paul Éluard, Závěš Kalandra, procès politiques, engagement civique.

Abstract : The current article is based on a pastiche of Paul Éluard's poem « Liberty » in Albert Camus's *Notebooks III* when Camus was working on the last of his larger prose texts published, i.e. *The Fall*, and one of the provisory titles of which bore a Lermontovian borrowing of *A Hero of Our Time*. The author of the article attempts to disclose in Camus's novel a possible projection of French resistance poet Éluard's reaction to the Czechoslovak show trial with his pre-WWII Czech friend Závěš Kalandra, sentenced on trumped-up charges and executed in 1950, and poses a more general question on the civic responsibility and engagement of the intellectual vis-à-vis the period following the end of WWII.

Keywords : Albert Camus, Paul Éluard, Závěš Kalandra, political trials, civic engagement.

En traductrice tchèque des *Carnets* d'Albert Camus j'ai pu, lors du colloque international *Camus, de l'autre côté du « Mur »*. *Réceptions de l'œuvre camusienne en Europe médiane* qui s'est déroulé à Paris le 31 mai 2013, proposer une hypothèse basée sur ma lecture interprétative d'un passage du troisième tome des *Carnets*, en rapport possible avec le sujet du dernier grand texte achevé de Camus. Et, faute d'article publié à ce propos¹, il me faudra commencer par exposer en raccourci cette supposition avant de développer une réflexion plus large sur un/le héros des années cinquante du XX^e siècle – celui de *La chute*.

Liberté, fraternité

En 2000, au moment de traduire l'Appendice au Cahier n° VIII des *Carnets*, datés d'août 1954 à juillet 1958, je me suis heurtée à un nom énigmatique : « Kalande ». Celui-ci figure dans un poème sans titre et signé « Pierre Serment » qui, visiblement, est le brouillon d'un pastiche amer du célèbre « Liberté » de Paul Éluard et traite de la trahison de cette liberté mythique, chantée par le poète de la Résistance :

De l'encre des prisons
sur les chaînes de l'esclave
au doux visage des fusillés
j'écris ton nom
Liberté

Tes jambages sont des barreaux
ton visage est un verrou
fraternel aux bourreaux
Sur les ordres des guichets
J'écris ton nom
Liberté

Liberté, liberté trahie
Où sont tes défenseurs ?
Dans la nuit des caves
Tes doux yeux ont crépité
J'écris ton nom
*Kalande*² meurt

¹ Cf. Dufková, « Les Kalandes tchèques » : version approfondie et documentée d'un premier article écrit en tchèque et paru en revue à Prague en 2006. Les actes du colloque ont été publiés en 2014.

² Je souligne.

Facile est écrire
terrible est mourir
J'écris, j'écris
J'écris ton nom adultère
Sur le tien qui désespère

Oh ! Qu'as-tu fait de *ma jeune*
*Kalande*³ ? On meurt nu
Quand vos frères vous tuent
J'écris ton nom sonore
D'une encre qui déshonore

Pour barrer l'avenir
Pour raturer le souvenir
J'écris ton nom
Liberté
En capitales de douleur

Pierre Serment (Camus, 1989 : 245-246)

Par le dernier vers, le pasticheur au nom significatif souligne, par une allusion ouverte au titre du premier recueil du poète⁴, « en capitales de douleur » le nom de Liberté, obstinément réécrit et apostrophé le long du poème dans une sorte de refrain éluardien. Déjà les épithètes toutefois – « liberté *trahie* », « nom *adultère* », « encre qui *déshonore*⁵ » – signalent un radical changement de contexte, lié à la mort de « ma jeune Kalande » dont la responsabilité incombe à des « frères » puisque l' « On meurt nu / Quand vos frères vous tuent ». De plus, la grandeur de l'écriture, qui se veut vivifiante et régénératrice chez Éluard⁶, est ici diminuée vis-à-vis de l'horreur de mourir : « Facile est écrire / terrible est mourir ».

Cécité

Impossible pour moi de ne pas voir la proximité du nom Kalande qui tient la clé de lecture du poème avec celui d'un intellectuel de gauche tchèque : Závěš Kalandra (1902–1950), ex-membre du groupe surréaliste pragois, historien et éminent journaliste communiste avant d'être exclu du Parti, en 1936, pour avoir dénoncé

³ Je souligne.

⁴ Cf. Paul Éluard, *Capitale de la douleur* (1926).

⁵ Je souligne.

⁶ Cf. « Et par le pouvoir d'un mot / Je recommence ma vie » in Paul Éluard, « Liberté ».

ouvertement et à plusieurs reprises les procès politiques de Moscou. Revenu en Tchécoslovaquie en 1945 après six années de déportation nazie, il est arrêté à nouveau en 1949, un an et demi après le coup d'État communiste, puis exécuté, le 27 juin 1950, suite à un simulacre de procès où il a récité des aveux absurdes, appris par cœur (Doležalová, 2008–2013).

Dix jours avant cette exécution, Albert Camus signe, avec une cinquantaine d'intellectuels français, un télégramme envoyé au Président de la République Tchécoslovaque et présentant un recours en grâce⁷. Le télégramme fait suite à la lettre ouverte d'André Breton⁸ publiée dans le *Combat* du 13 juin 1950 : Breton, qui connaît et apprécie Kalandra depuis sa visite à Prague avec Paul Éluard, en 1935, s'engage particulièrement pour sauver de la peine de mort leur ami commun et un ancien du surréalisme. Éluard, toutefois, en tant que membre du Parti communiste français, refuse d'intervenir en sa faveur et décline l'appel que Breton lui a adressé, par les mots devenus tristement célèbres : « J'ai trop à faire avec les innocents qui *clament* leur innocence pour m'occuper des coupables qui *clament* leur culpabilité⁹ ». En 1951, dans *L'Homme révolté*, Camus fera allusion à cette sorte de naïveté ou aveuglement idéologique de Paul Éluard, incapable d'imaginer « que son ami Kalandra dût mourir » de cette « vie véritable, comme l'amour » qu'était la révolution, conçue comme « un mythe absolu et consolateur¹⁰ » (Camus, 1962 : 123).

Voilà les faits historiques qui me font supposer l'éventualité d'un petit mot mal lu dans le manuscrit du dernier volume des *Carnets*, celui de « ma » au lieu de « mon » qui, devant l'adjectif « jeune » et suivi de près par « Kalandra » au lieu de « Kalande », changerait de sexe le mystérieux personnage. On croirait presque tenir la clé de l'énigme, cependant la question du genre n'est pas cruciale, car en principe il s'agit toujours de Kalandra, que son nom soit donné dans sa version correcte, ou modifié et mis au féminin.

⁷ Cf. « Télégramme au Président de la République Tchécoslovaque » (*Combat*, 17-18 juin 1950) in Mélusine, 2009.

⁸ André Breton, « Lettre ouverte à Paul Eluard » (*Combat*, 13 juin 1950). *Ibidem*.

⁹ Publié dans l' *Action*, 1950. Cf. *ibid.*, note (1). Je souligne.

¹⁰ Cf. « La révolution pour les surréalistes n'était pas une fin qu'on réalise au jour le jour, dans l'action, mais un mythe absolu et consolateur. Elle était ' la vie véritable, comme l'amour ', dont parlait Éluard, qui n'imaginait pas que son ami Kalandra dût mourir de cette vie-là. »

Amitié

Peu de temps après, en 1952, Paul Celan, le grand poète de langue allemande vivant à Paris, écrit un « In memoriam Paul Éluard », après le décès inopiné de son confrère français :

Paul Celan
IN MEMORIAM PAUL ELUARD

Lege dem Toten die Worte ins Grab,
die er sprach, um zu leben.
Bette sein Haupt zwischen sie,
laß ihn fühlen
die Zungen der Sehnsucht,
die Zangen.

Leg auf die Lider des Toten das Wort,
das er jenem verweigert,
der du zu ihm sagte,
das Wort,
an dem das Blut seines Herzens
vorbeisprang,
als eine Hand, so nackt wie die seine,
jenen, der du zu ihm sagte,
in die Bäume der Zukunft knüpfte.

Leg ihm dies Wort auf die Lider:
vielleicht
tritt in sein Aug, das noch blau ist,
eine zweite, fremdere Bläue,
und jener, der du zu ihm sagte,
träumt mit ihm: Wir.

Traduction de Valérie Briet
IN MEMORIAM PAUL ELUARD

Pose les mots dans la tombe pour le mort,
ceux qu'il a dits pour vivre.
Couche sa tête entre eux,
fais-lui sentir
les langues de la nostalgie,
les sangles.

Pose sur les paupières du mort le mot
qu' il a refusé à celui
qui lui disait tu,
le mot
que le sang de son cœur a passé
alors qu' une main, nue comme la sienne,
l' a pendu, celui qui lui disait tu,
aux arbres de l'avenir.

Pose ce mot-là sur ses paupières :
peut-être
que dans son œil encore bleu
pénètre un second bleu, plus étranger,
et celui qui lui disait tu
rêve avec lui : Nous. (Celan, 1991 : 94-95)

Le poème se réfère à la même situation du couple d'amis Éluard–Kalandra, en relation avec le poème emblématique d'Éluard, bien que le mot vivifiant de « Liberté » y soit laissé en creux, tout comme le nom de l'ami supplicié : il est évident que le triste épisode n'est pas passé inaperçu. Deux grandes décennies plus tard, il résonnera encore dans *Le Livre du rire et de l'oubli* de Milan Kundera, publié en 1978, où l'auteur

tchèque décrit à sa façon la cécité idéologique d'Éluard, qui l'avait personnellement marqué¹¹.

Clamence

Essayons de placer le poème inclu dans les *Carnets* dans le contexte de l'œuvre camusienne : il est à peu près sûr que la parodie amère de « Liberté » fut écrite à la même époque que *La Chute*, paru en 1956. Et à regarder de près ce récit ambigu et à maintes facettes, on trouvera bien des traits rapprochant les deux textes apparemment hétérogènes : à commencer par « Pierre, vous savez, le froussard, Pierre » (Camus, 1997 : 122), l'apôtre ayant renié le Christ qui, avec un « sens d'humour » incontestable et « poussant l'ironie » à bout a déclaré bâtir « sur cette pierre » son église (*ibid.*) : cet apôtre que l'on reconnaît sans peine dans l'auteur prétendu du poème. Le « dernier cercle » (Camus, 1997 : 18) de l'Enfer dantesque, évoqué dès le début du récit de Clamence, « [l]e cercle des... » est celui des *traîtres* innommés et pouvant faire penser au *Serment*, mais c'est aussi « le lieu de la chute de Lucifer » (Lévi-Valensi, 1996 : 128), l'ange déchu. Une autre allusion à Dante évoque les Limbes, « une sorte de vestibule de son enfer » (Camus, 1997 : 89), auquel Clamence compare le monde humain, où nous sommes tous coupables : « Nous n'avons ni l'énergie du mal, ni celle du bien. (...) Nous sommes dans le vestibule » (*ibid.*) – l'endroit dantesque « appelé 'le vestibule des lâches'¹² » par certains commentateurs » (Lévi-Valensi, 1996 : 129).

Étant donné la fameuse réponse d'Éluard, qui devait résonner dans la mémoire de Camus et où le verbe « clamer » était relié aussi bien à l'innocence qu'à la culpabilité, il ne paraîtra pas trop osé d'élargir le champ symbolique du nom de « Clamence », déjà riche, bien que la relation entre les deux ne soit sûrement pas toute directe. Sous cette optique, le thème récurrent d'*amitié* dépassera lui aussi le contexte des seuls *Temps modernes* sartriens et la métaphore de l'« homme dont l'ami avait été emprisonné et qui couchait tous les soirs sur le sol de sa chambre pour ne pas jouir d'un confort¹³ qu'on avait retiré à celui qu'il aimait » (Camus, 1997 : 36) se teintera de nouvelles associations concrètes, surtout par opposition au *malconfort*, supplice moyenâgeux, évoquant immédiatement les méthodes staliniennes de culpabilisation des innocents.

¹¹ Sans pourtant le détourner, en 1956, de son retour au parti communiste dont il avait été exclu en 1950, et le serait une seconde fois, en 1970.

¹² Je souligne.

¹³ Je souligne.

De même, dans la grande tirade énumérative à la première personne sur la « liberté » toujours « à la bouche » (Camus, 1997 : 138), on peut voir, assurément, un témoignage à charge dans le procès contre Sartre et les existentialistes parisiens, donnant raison à l'interprétation de *La chute* qui prend ces derniers pour la principale sinon l'unique cible du persiflage. Ici aussi, néanmoins, il suffira d'un léger changement d'optique pour faire ressortir sous la prose une structure de vers potentiels et pour voir et/ou entendre dans la forme de ce qui est dit aussi bien un écho lointain et négatif du poème emblématique dont le « maître mot », tu chez Éluard, pudiquement, jusqu'au dernier vers, est ici complètement déprécié :

Je l'étendais au petit déjeuner sur mes tartines,
je la mastiquais toute la journée,
je portais dans le monde une haleine délicieusement rafraîchie à la liberté.
J'assenais ce maître mot à quiconque me contredisait,
je l'avais mis au service de mes désirs et de ma puissance.
Je le murmurais au lit,
dans l'oreille endormie de mes compagnes,
et il m'aidait à les planter là.
Je le glissais... (Camus, 1997 : 138)¹⁴

Le traitement de la liberté – et de la langue – n'étant pas réservé aux seuls philosophes, la responsabilité qui en découle concerne aussi les poètes.

Jeune Kalande

Rien n'est définitif dans ce texte à l'omniprésente dialectique vérité-mensonge, impossible à démêler, car « [o]n voit parfois plus clair dans celui qui ment que dans celui qui dit vrai » (Camus, 1997 : 126). Sans oublier l'évidente théâtralisation du texte, où l'ironie du monologue auto-accusateur du juge-pénitent fait penser à celle, beaucoup plus cuisante et tragique, dont témoigne le document filmé de l'aveu mémorisé du prétendu « trotskiste » Závěš Kalandra lors de son procès-spectacle. La tragédie de sa « performance » est double : non seulement il joue le jeu imposé par le « malconfort » stalinien en répétant le rôle mémorisé mais encore il croit jouer son jeu à lui puisqu'il ne se défend que par l'évidente ironie de la diction, profondément convaincu que pour ses amis, elle fera ressortir l'évidente absurdité de ses propos. La réaction de Paul Éluard prouve, entre autres, qu'on ne manie pas le mensonge

¹⁴ C'est moi qui divise en « vers » la prose de Camus.

impunément, même dans des conditions aussi absurdes, et que le masque est déjà une culpabilité. Kalandra, un Lorenzaccio sans meurtre, est aussi Závěš K., le protagoniste de son Procès à une époque sans innocents, car sans Loi. D'une manière perversée, lui aussi est Clamence ou, plus précisément, il prépare sans le vouloir le sol à toute sorte de Clamences des temps modernes.

Qui d'autre que lui aurait davantage le droit de dire : « Plus je m'accuse et plus j'ai le droit de vous juger » (Camus, 1997 : 146) ? Lui, qui dès avant la guerre avait prévu le futur – y compris le sien – avec une bonne dose d'humour noir qui nous glace, pour ne citer qu'un de ses collages, un vrai chef-d'œuvre en matière de « poisson d'avril » humoristique, paru dans le n° 13/1937 de la revue *Světlozor*. Kalandra y avait utilisé sa propre photographie : assis sur une chaise dans la partie droite du tableau et interrogé par la Guépéou stalinienne (précurseur de la NKVD, devenue plus tard la KGB), dans un décor de bureau minable qui met en valeur, ironiquement, une grande peinture du XIX^e siècle représentant la mort de Přemysl Otakar II, il avoue avoir assassiné ledit roi de Bohême lors de la bataille de Marchfeld, en 1278.¹⁵ Plutôt que surréaliste, l'image évoque l'atmosphère du *Brave soldat Chvéik*¹⁶ de Jaroslav Hašek, quoique teintée, dans la perspective historique, du Procès de Kafka. La légende du collage¹⁷, entretissée de métaphores propagandistes, que l'on a pu entendre lors des procès de Moscou et, plus tard, de ceux de Prague, finit par annoncer que « le procureur général transmettra le texte détaillé de la sentence au tribunal public ! »

Il serait exagéré d'imputer à Camus la connaissance des choses qu'à l'époque il ne pouvait qu'entrevoir. Cependant, si l'on reconnaît dans les romans de Kafka une vision des choses imminentes, du même droit peut-on également lire dans *La Chute* un ou plusieurs traits qui se font jour à travers l'énigmatique « jeune Kalande ». On pourrait même donner ce joli nom à la jeune fille noyée, apostrophée à la fin de *La chute* : « Ô jeune *Kalande*, jette-toi encore dans l'eau pour que j'aie une seconde fois la chance de nous sauver tous les deux ! »

¹⁵ Cf. Fonds de la Bibliothèque Nationale de Prague. (Apud Doležalová, 2008–2013).

¹⁶ Roman écrit en 1921-1923 et resté inachevé.

¹⁷ Texte intégral : « Le talon de notre brave GPU vient d'écraser un nid de vipères venimeuses ! Fini le ravage de ces reptiles abjects ! Les trotskistes-terroristes-nihilistes enfin confondus ! Le dépravé sans la moindre trace d'un quelconque sentiment patriotique, le bandit Závěš Kalandra finit par avouer ! Sous le poids des documents accusateurs dont une peinture documentaire de son crime bestial, et dans l'ambiance de vérité où l'on peut, aujourd'hui, respirer librement, il s'effondra pour avouer qu'il avait assassiné Přemysl Otakar II à Marchfeld ! Il se tenait à la tête d'un centre vertical collaborant avec Milota de Dédice [le noble tenu – injustement, selon les historiens – pour traître de son roi dans ladite bataille] afin de détacher les pays alpins de la Couronne de Bohême ! Le procureur général transmettra le texte détaillé de la sentence au tribunal public ! »

Une fois l'« imprudence » (Camus, 1997 : 153) d'exprimer ce désir commise, une ironie quasi « christique » – ou diabolique – fait dire au petit prophète Clamence : « Il faudrait s'exécuter¹⁸. Brr... ! l'eau est si froide ! » (*ibid.*).

Sinon, l'unique exécuté serait-il Kalandra ?

Engagement

La question est moins extravagante qu'elle ne pourrait paraître. Si la chute du corps de la suicidée dans la Seine et son cri qui hante le narrateur resté inactif – en dehors de l'improbabilité d'un secours efficace – peuvent évoquer les tendances suicidaires de la femme dépressive de Camus, ou bien représenter la situation modèle de la lâche non-assistance à autrui, si illusoire qu'une assistance puisse être, le sens métaphorique de la scène va jusqu'à désigner l'engagement civique de l'écrivain et intellectuel. Le « monologue dramatique » ou « dialogue implicite », pour me servir des termes de la présentation enrichissante de *La chute* par Jacqueline Lévi-Valensi, d'où j'ai aussi puisé ses successifs titres provisoires – *Le Jugement dernier*, *Le Pilon*, *Bon apôtre*, *Un puritain de notre temps*, *Le Cri* et *Un héros de notre temps* – est, en tout cas, bien ancré dans la « terrible époque », tout en renvoyant à la condition humaine, celle de l'homme absurde.

Au stade d'*Un héros de notre temps*, calqué sur le titre du roman de Mikhaïl Iourievitch Lermontov, de 1841, la « version 4 [des cinq versions successives de *La chute*] emprunte quelques lignes à Lermontov » (Lévi-Valensi, 1997 : 33), et cette caractéristique par le sosie russe d'un enfant du siècle sera reprise en épigraphe de la traduction anglaise de *La chute* (*ibid.*) : « *Un héros de notre temps* est effectivement un portrait, mais ce n'est pas celui d'un homme. C'est l'assemblage des défauts de notre génération dans toute la plénitude de leur développement ».

Néanmoins, ceux que le juge-pénitent Clamence appelle « nous autres, enfants du demi-siècle » (Camus, 1997 : 130) sont confrontés à la responsabilité de l'immédiat après-guerre, où l'on décide de la vie et de la mort des autres, non seulement dans un ailleurs temporel ou spatial, sous des régimes totalitaires, mais aussi « ici et maintenant », vis-à-vis des compatriotes ayant collaboré avec l'ennemi, sans parler de la guerre d'Algérie qui suivra de près. À croire l'article étoffé sur Wikipédia dont je me suis contentée à ce stade de la réflexion, on estime entre 10 000 et 11 000 morts le total de l'épuration effectuée à la Libération de la France, dont 8775 exécutions sommaires

¹⁸ Je souligne.

lors de « l'épuration extrajudiciaire avant le débarquement de Normandie » : le reste, soit plus d'un mille et demi, sont des condamnés à mort par les cours de justice et les cours martiales (Wikipédia, 2014).

Après la condamnation de l'écrivain Robert Brasillach, qui sera fusillé le 6 février 1945, la pétition de soutien au recours en grâce divise la communauté littéraire : bien que Camus, avec Éluard et Sartre, entre autres, appartienne au clan des « intransigeants », formé par la nouvelle génération née de la Résistance et revendiquant la pleine responsabilité de l'écrivain, lui finit par joindre sa signature à celles de ses aînés « indulgents » (*ibid.*) pour tenter de sauver la vie de l'homme, tout en gardant l'intransigeance dans le mépris manifeste à l'égard de sa conduite.

Le « demi-siècle » est visiblement une époque où les pétitions et manifestes pullulent, exigeant des intellectuels d'assumer cette responsabilité qu'ils revendiquent – au risque de l'inflation de prise de parti. Même Clamence parle de ses « confrères parisiens » qui « n'hésiteraient pas à lancer deux ou trois manifestes, peut-être même plus ! Réflexion faite, j'ajouterais ma signature à la leur » (Camus, 1997 : 49), finit-il par décider. Camus, lui, en signe beaucoup trop, du point de vue de la droite. La gauche lui reproche de s'engager trop peu.

En 1948, il refuse de signer, en faveur de l'écrivain Jean Genet, menacé de la prison à perpétuité pour récidive de vol, la pétition que Sartre, Cocteau et d'autres adressent au Président de la République (Walker, 1994 : 23). Peut-on le comparer au refus de Paul Éluard dans le cas de Kalandra, deux ans plus tard ?

En 1933, l'année cruciale de la montée du nazisme, le même Éluard et ses amis poètes surréalistes avaient élu pour muse et chanté Violette Nozière, une jeune parricide qui accusait son père d'inceste. Dans le chapitre « Surréalisme et révolution » de *L'homme révolté*, Camus critique ce choix d'idole, de même que le choix idéologique borné du surréaliste Éluard devenu communiste. Il n'est pas sans intérêt de constater que, cette même année 1933, la France avait suivi aussi une autre affaire criminelle – l'horrible meurtre perpétré par deux servantes, les sœurs Papin, sur leurs maîtresses, fait divers tenu pour l'inspiration lointaine des *Bonnes* de Jean Genet.

Toujours est-il qu'en 1952, au moment de la polémique et des ruptures provoquées par la publication de *L'homme révolté*, Sartre publie *Saint Genet comédien et martyr* qui, dans l'opinion de certains (*cf.* Walker, 1993), aura également sensiblement influé sur *La chute*. À la fin de son essai de près de 700 pages, Sartre appelle Genet « un des héros de ce temps ».

Camus, Sartre, Éluard, Genet, Kalandra – autant de faces d'un héros flou et changeant dans le « vestibule des lâches » ?

Égalité, fraternité ?

Il ne faut tout de même pas oublier que *La Chute* avait son contre-poids prévu en *Le premier homme*, roman solaire et anti-proustien, une sorte de recherche du temps perdu par ceux qui n'ont pas de mémoire. Le roman pesant de tout son poids d'inachevé aux côtés de son auteur au moment de mourir – la mort faisant l'impossible justice à l'amitié, que ce soit dans l'hommage posthume rendu à Camus par Sartre ou, dans le poème de Paul Celan, par le « Nous » rêvé dans l'au-delà, de Kalandra innommé avec son ami Éluard.

Et si l'on veut adopter la logique de la poésie, des noms significatifs et des *mots sous les mots* saussuro-starobinskiens, le jour de l'accident mortel de Camus, le 4 janvier 1960, le romancier avait près de lui aussi une ombre pâle de Kalandra sous forme de *calandre*, à en croire *Le Monde* de l'époque :

C'est vers 14 h 15 que s'est produit sur la route nationale numéro 5, à vingt quatre kilomètres environ de Sens, entre Champigny sur Yonne et Villeneuve la Guyard, l'accident qui a coûté la vie à Albert Camus. La voiture, une Facel Vega, se dirigeait vers Paris. L'écrivain était à l'avant, à côté du conducteur M. Michel Gallimard. D'après les premiers témoignages, la puissante automobile qui roulait à une très vive allure – 130 kilomètres à l'heure selon certains – a brusquement quitté le milieu de la route, toute droite à cet endroit, pour s'écraser contre un arbre à droite de la chaussée. Sous la violence du choc la voiture s'est disloquée. Une partie du moteur a été retrouvée à gauche de la route, à une vingtaine de mètres, avec la *calandre* et les phares. Des débris du tableau de bord et des portières ont été projetés dans les champs dans un rayon d'une trentaine de mètres. Le châssis s'est tordu contre l'arbre. D'après les premières constatations de la gendarmerie, l'accident aurait été provoqué par l'éclatement d'un pneu gauche, mais cette version n'est pas encore confirmée. Il n'est pas impossible que le conducteur ait eu un malaise.¹⁹

Dix ans après la mort d'Albert Camus, en 1970, Paul Celan, héritier inguérissable de la shoah, se donne la mort en se jetant dans la Seine, du haut du pont Mirabeau (celui d'Apollinaire) – ou du pont des Arts, celui du rire qui poursuivait Clamence, on ne sait. Dans sa poche, deux billets inutilisés pour une représentation d'*En attendant Godot*.

Nous autres, enfants du début de millénaire, nous pouvons avoir le sommeil tranquille : munis de téléphones de plus en plus intelligents, nous n'avons plus à nous

¹⁹ *Le Monde* du 6 janvier 1960. Je souligne.

exécuter, il suffit d'appeler, tout pont parisien étant muni de plaques avec les numéros utiles pour le « Secours en cas de noyade ». Pour signer une pétition, on n'a qu'à cliquer. Pour celui qui se noie cependant, l'eau est restée toujours aussi froide. Par chance.

Bibliographie

- CAMUS, Albert (1962). *L'Homme révolté*. Paris : Gallimard, « Idées ».
- CAMUS, Albert (1989). *Carnets III (mars 1951 - décembre 1959)*. Paris : Gallimard.
- CAMUS, Albert (1997). *La chute*. Paris : Gallimard, « Folio ».
- CAMUS, Albert (2000). *Zápisníky III (březen 1951 – prosinec 1959)*. Praha : Mladá fronta.
- CELAN, Paul (1991). *De seuil en seuil*, traduit de l' allemand par Valérie Briet, édition bilingue. Paris : Christian Bourgois Éditeur, « Détroits ».
- DOLEZALOVA, Markéta (2008–2013). « Záviš Kalandra (1902–1950) ». Praha : Ústav pro studium totalitních režimů [disponible le 21/05/2013]
<URL : <http://www.ustrcr.cz/cs/zavis-kalandra>>.
- DUFKOVÁ, Vlasta (2006). « Slovo o Kalandách », *A2 kulturní čtrnáctideník*, n° 39, p. 27.
- DUFKOVÁ, Vlasta (2014). « Les Kalendes tchèques », in Judit Maár, Krisztina Horváth (orgs.). *Camus de l'autre côté du Mur : Réceptions de l'œuvre camusienne*. Paris : L' Harmattan, Cahiers de la Nouvelle Europe, Collection du Centre Interuniversitaire d' Études Hongroises et Finlandaises de l' Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, n° 19, pp. 37-46.
- LEVI-VALENSI, Jacqueline (1996). « *La chute* » d'Albert Camus. Paris : Gallimard, « Folio ».
- MELUSINE (2009). « Tracts surréalistes, Tome II (de février 1940 à avril 1960) ». Paris : Le Centre de Recherches sur le Surréalisme de Paris III [disponible le 10/09/2013]
<URL : http://melusine.univ-paris3.fr/Tracts_surr_2009/Tracts_2_2009.htm>.
- WALKER, David H. (1994). « Le criminel chez Camus », in David H. Walker (org.). *Albert Camus, les extrêmes et l'équilibre : actes du colloque de Keele, 25-27 mars 1993*. Amsterdam – Atlanta, GA : Editions Rodopi B.V., pp. 17-32.
- WIKIPEDIA, l'encyclopédie libre (2014). « Épuration à la Libération en France » [disponible le 20/01/2014]
<URL : http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=%C3%89puration_%C3%A0_la_Lib%C3%A9ration_en_France&oldid=100337403>.

ALBERT CAMUS ET LA DÉMOCRATIE COMME ALTERNATIVE AUX TOTALITARISMES DU XX^e SIÈCLE

EMANUELA CELOTTO

Un. Sorbonne Nouvelle-Paris 3

celottoemanuela@libero.it

Résumé : Cet article propose une lecture de la création de Camus sous l'angle démocratique et antitotalitaire pour démontrer l'aspect innovant de sa pensée qui est plus que jamais d'actualité. Après avoir tracé le portrait de l'auteur en tant que journaliste engagé, nous passerons à une analyse comparée entre Camus et les intellectuels qui ont influencé sa pensée démocratique et qui ont inspiré ses idées sur le totalitarisme. Ensuite, nous focaliserons l'analyse sur certaines œuvres afin d'examiner la technique adoptée par Camus pour transférer dans la fiction le débat démocratique contre les totalitarismes de son époque. Enfin, nous étudierons du point de vue lexicologique les termes de totalitarisme et démocratie, ainsi que tous leurs synonymes entrant dans le champ sémantique du débat antitotalitaire.

Mots clés : démocratie, totalitarisme, liberté, justice, régimes absolus.

Abstract : This article proposes a (re)reading of Camus creation from the perspective of the democracy in order to demonstrate the innovative aspect of his thought, which is more actual than ever. After outlining a portrait of the author as a committed journalist, we will proceed to a comparative analysis between Camus and intellectuals who influences his democratic thought and inspired his thinking on totalitarianism. Then, based on a selection of works, we will examine the technique adopted by Camus to transfer into the fictional the democratic debate against totalitarianism of his era. Finally, we will study from a lexicological point of view the terms of totalitarianism and democracy, and their synonyms within the semantic field of the antitotalitarian debate.

Keywords : democracy, totalitarianism, freedom, justice, absolute regimes.

L'idée démocratique est cardinale pour Albert Camus. Elle court tout au long de son œuvre journalistique, essayistique et fictionnelle. Surtout après 1945, la production de l'auteur exprime la tension entre l'esprit démocratique et le totalitarisme européen de la première moitié du XX^e siècle. Partisan convaincu de la liberté et de la démocratie, Camus est l'un des rares écrivains français à mener une critique lucide tant du péril nazi-fasciste que communiste, en proposant la voie démocratique comme alternative possible aux deux blocs totalitaires. Qu'est-ce que la démocratie pour Camus ? L'auteur mène une réflexion sur ce sujet dans les années d'après-guerre.

Au lendemain de la victoire contre l'Allemagne nazie, il lui apparaît urgent d'établir un nouvel ordre politique pour ne plus tomber dans le péril d'une recrudescence des régimes absolus. L'écrivain soutient que ce nouvel ordre doit se fonder sur un gouvernement démocratique, conçu comme une troisième voie face aux totalitarismes de gauche et de droite. Dans l'article « De la Résistance à la Révolution » paru dans *Combat* le 21 août 1944, l'auteur esquisse une première définition de la démocratie : « Nous voulons réaliser sans délai une vraie démocratie populaire et ouvrière. Dans cette alliance, la démocratie apportera les principes de la liberté et le peuple la foi et le courage sans lesquels la liberté n'est rien »¹, affirme-t-il. À cette époque, l'expression « démocratie populaire » est très répandue dans le milieu intellectuel de gauche, même si – comme le remarque Oliver Todd – ceux qui l'utilisent « ne savent alors que les 'démocraties populaires' qui émergeront à l'est de l'Europe, en Asie, en Afrique et en Amérique centrale seront tout sauf populaires et démocratiques » (Todd, Oliver, 1996 : 508-509). Dans cet État démocratique envisagé par Camus, la classe ouvrière a un poids important : « Nous pensons que toute politique qui se sépare de la classe ouvrière est vaine. La France sera demain ce que sera sa classe ouvrière »². Pour l'écrivain, le nouvel ordre démocratique doit se réaliser par l'alliance des nouvelles élites et de la classe ouvrière. Ensemble, elles doivent restaurer un système socio-économique nouveau qui mettrait fin au règne de l'argent et le remplacerait par une politique, basée sur la socialisation du crédit et le partage international des matières premières.

¹ Il faut souligner qu'en 1944, Camus est engagé dans la rédaction de *Combat* à côté de Pascal Pia et que les articles ne sont pas souvent signés ou, ils sont écrits par plusieurs journalistes. C'est pourquoi, dans cet éditorial il y a le pronom « nous ». On peut supposer que le texte est le produit de la plume de la collaboration entre Camus et Pia. CAMUS, Albert, « De la Résistance à la Révolution » 21 août 1944, *Articles, préfaces, conférences (1944-1948)*, in *Œuvres complètes* (Camus, 2006-2008, vol. II : 517).

² La même phrase, on la trouve aussi dans l'article de Camus précédemment cité : CAMUS, Albert, « De la Résistance à la Révolution » 21 août 1944, *Articles, préfaces, conférences (1944-1948)*, in *Œuvres complètes* (Camus, 2006-2008, vol. II : 517 et p. 540).

Camus et Tocqueville : deux penseurs démocratiques

La conception camusienne de la démocratie associe un gouvernement démocratique de type représentatif — où le pouvoir est géré par des représentants élus par le peuple — à la définition de la démocratie libérale, conçue par les philosophes du XIX^e siècle, notamment Alexis de Tocqueville, comme un ordre politique fondé sur la liberté et la justice. Camus affine sa réflexion après avoir lu certaines œuvres de Tocqueville, notamment *De la démocratie en Amérique* et *L'Ancien Régime et la Révolution*. Les notes éparpillées dans les *Carnets* de 1941 et de 1953 renvoient aux idées du penseur du XIX^e siècle. Bien entendu, la conception démocratique de Camus n'est pas aussi systématique que celle du philosophe français, mais on peut relever des similitudes avec l'idée de démocratie que développe celui-ci. Les deux intellectuels, qui ont vécu à deux époques différentes, ont en commun le même intérêt pour la démocratie. Tous les deux ont ressenti la nécessité d'un gouvernement modéré, l'un en opposition aux privilèges de l'aristocratie dominante du XVIII^e siècle, l'autre contre le pouvoir absolu des régimes totalitaires du XX^e siècle. Comme le remarque à juste titre Pierre-Louis Rey, cet écart temporel explique certaines différences entre les conceptions des deux auteurs³. Pour Tocqueville, la *démocratie* est le gouvernement fondé sur l'égalité des conditions. Ce concept doit être compris non pas tant comme une égalité réelle et stricte des conditions économiques et sociales, mais plutôt comme renvoyant à l'abolition des privilèges aristocratiques liés à la naissance, à l'égalité des droits, à la possibilité pour tous les citoyens de participer au pouvoir politique, ou encore à un nivellement culturel par la généralisation de l'accès à la culture et à l'éducation. A l'inverse de Tocqueville, Camus ne met pas en avant la notion d'égalité. Il ne conçoit pas la démocratie comme une société égalitaire, car celle-ci peut conduire au despotisme. En 1941, il note : « On n'a pas assez senti en politique combien une certaine égalité est l'ennemie de la liberté. En Grèce, il y avait des hommes libres parce qu'il y avait des esclaves »⁴. Pour Camus, Tocqueville a tort tout autant que Marx. L'idéal communiste de Marx de l'avènement d'une société égalitaire a été ruiné par les politiques des *leaders* soviétiques. Ce n'est pas par hasard si, dans les *Carnets*, en 1953, citant malicieusement une phrase de Tocqueville, « La Russie est la pierre angulaire du despotisme dans le monde »⁵, Camus souligne qu'au XX^e siècle, comme à l'époque du

³ Rey, Pierre-Louis (2006 : 272).

⁴ Camus, Albert, *Carnets 1935-1948, Cahier III (avril 1939 -février 1942)*, in Camus, 2006-2008, vol. II : 926.

⁵ Camus, Albert, *Carnets 1949-1959, Cahier VII (mars 1951- juillet 1954)*, in Camus, 2006-2008, vol. IV : 1168.

tsarisme, rien n'a changé. L'État soviétique sous le régime de Staline est la preuve que la prédiction d'une société égalitaire n'était qu'une illusion, un rêve utilisé par les despotes pour réduire la population en esclavage. Certes, comme se le demande Pierre-Louis Rey, Tocqueville n'aurait pas pu imaginer qu'après la révolution pour l'abolition de l'esclavage, celui-ci reviendrait sous une autre forme dans l'Union soviétique. Lénine, mais plus encore Staline réinventent le despotisme tsariste, en le transformant avec le système du *Goulag* en un nouvel esclavage. Camus rappelle la théorie de Georges Sorel selon laquelle le progrès de l'humanité n'est qu'une illusion surgie dans les milieux bourgeois du XVIII^e siècle et qui a été transposée au monde du prolétariat. Il est en accord avec l'auteur des *Illusions du progrès*, lorsqu'il écrit, dans ses *Carnets* de septembre 1937 que, l'idée du progrès infeste les mouvements ouvriers. Il s'agit d'une escroquerie pour mieux exploiter le prolétariat. D'un côté, Camus rejette le caractère providentiel de la pensée de Tocqueville, de l'autre, il en partage la théorie de la démocratie comme équilibre constant entre le droit individuel et le droit collectif. Autrement dit, il s'agit de garder la « juste mesure »⁶ entre les libertés individuelles et la justice sociale. Chez les deux auteurs, les notions de justice et de liberté jouent un rôle fondamental dans le bon fonctionnement du système démocratique. Dans l'article paru dans *Combat* le 1er octobre 1944, on trouve ces intéressantes définitions d'inspiration tocquevillienne :

Nous appellerons donc la justice, un état social où chaque individu reçoit toutes ses chances au départ, et où la majorité d'un pays n'est pas maintenue dans une condition indigne par une minorité de privilégiés. Et nous appellerons liberté un climat politique où la personne humaine est respectée dans ce qu'elle est comme dans ce qu'elle exprime⁷.
(Camus, *OC2* : 539)

Notons que le concept d'« égalité » — entendu par Tocqueville comme le droit aux mêmes conditions à la naissance, la possibilité pour tous les citoyens de participer au pouvoir politique et d'accéder à la culture et à l'éducation — se traduit, en termes camusiens, par le concept de « justice ». Celui-ci est strictement lié au principe de

⁶ Le mot « mesure » sera le sujet central de la dernière partie, la « pensée de midi », de *L'Homme révolté*.

⁷ Le « nous » dans cet éditorial représente le lien entre la rédaction de *Combat* et les résistants. Paul Viallaneix a bien expliqué ce point. L'utilisation du pronom « nous » est très récurrent dans les éditoriaux de *Combat*, soit parce que l'anonymat était requis dans la presse de la Résistance pour des raisons de sécurité, soit parce que la rédaction d'un journal supplémentaire de lutte clandestine est considérée comme une expérience solidaire, une affaire d'équipe. On condamne toute tentation individualiste ou égotiste. En outre, comme l'activité du journaliste ne peut pas être séparée de celle de l'écrivain, on note, pour les mêmes raisons, l'occurrence de la première personne du pluriel aussi dans l'œuvre qui occupe Camus dans cette période, *La Peste*, considérée par le rédacteur fictif comme une chronique plutôt qu'un roman. Viallaneix, Paul (1990 : 539).

liberté. Il s'agit d'un facteur fondamental pour garantir le bon fonctionnement de l'ensemble du système. En ce qui concerne le principe de « liberté », cette notion essentielle du gouvernement démocratique se traduit tant pour Camus que pour Tocqueville par la défense des droits de l'homme, le droit de chacun d'être respecté en tant qu'être humain, au-delà de ses origines ou de son sexe, le droit de parler et d'exprimer librement son opinion politique ou sa croyance religieuse. Pour les deux auteurs, le concept de « liberté » appelle le pluralisme politique. Cela veut dire qu'il existe une liberté d'association et des partis politiques parmi lesquels le citoyen peut choisir librement. Dans l'analyse camusienne, ce gouvernement démocratique est l'opposé du système monopolistique propre aux totalitarismes. La liberté implique l'autonomie de l'information. Pour Tocqueville, la presse est l'instrument démocratique de la liberté, puisqu'elle aide les citoyens à stimuler leur esprit critique, à renforcer leur capacité de jugement, en les rendant acteurs des événements de leur époque. Pour Camus aussi, la presse est un outil fondamental⁸. La liberté est un droit inaliénable dans une démocratie. Camus rappelle ce point fondamental, lorsque, citant Tocqueville, dans ses *Carnets* d'avril 1941, il écrit entre guillemets : « C'est toujours un grand crime de détruire la liberté d'un peuple sous prétexte qu'il en fait un mauvais usage »⁹. Une question se pose : comment articuler dans un État démocratique les principes de justice et de liberté ? Tocqueville et Camus essaient de concilier ces deux principes. La solution proposée par le premier est la création d'un ordre démocratique fondé sur l'indépendance du pouvoir judiciaire, le respect des libertés des citoyens (notamment la liberté d'opinion et d'association), et la coprésence de deux principes, la *centralisation gouvernementale* et la *décentralisation administrative*. Pour Tocqueville, le premier principe est nécessaire à la puissance de l'État. Cependant, ce pouvoir central est limité grâce à la décentralisation administrative. En d'autres termes, l'État ne gouverne pas seulement avec des organismes centraux, mais s'articule aussi dans certaines institutions intermédiaires, telles que des administrations locales et autonomes comme la commune ou le comté. Dans ce système, l'État gouverne, mais n'administre pas. Le pouvoir ainsi décentralisé change de main, parce qu'il est subordonné à la puissance populaire. Le but de la division et de la diversification de l'autorité est de répartir les charges pour éviter la concentration du pouvoir entre les mains d'une seule personne.

⁸ Cependant, contrairement à Tocqueville, Camus ne voit pas la presse comme le seul instrument capable de véhiculer des informations. Le journaliste-écrivain sait qu'il existe d'autres moyens de communication bien plus efficaces et capables d'échapper à la censure du régime : ce sont les romans, les œuvres de fiction en général et les pièces de théâtre.

⁹ Camus, Albert, *Carnets 1935-1948, Cahier III (avril 1939 -février 1942)*, in Camus, 2006-2008, vol. II : 926.

C'est pourquoi, la démarcation entre les deux formes de centralisation gouvernementale et administrative joue un rôle capital dans la sauvegarde de l'équilibre entre liberté et démocratie. La solution envisagée par Camus ressemble à celle de Tocqueville en ce qui concerne les mesures économiques à adopter. Conscients que le piège d'une société égalitaire est une inégale distribution des richesses, les deux intellectuels pensent en moralistes. Camus affirme qu'il faut « faire régner la justice sur le plan de l'économie et garantir la liberté sur le plan de la politique »¹⁰. Il prend comme modèles les démocraties scandinaves, car il estime qu'elles sont les plus proches de cet équilibre. Cependant, le journaliste sait bien qu'au lendemain de la Libération, son idée est encore loin de se réaliser, car il s'agit d'un bouleversement radical de la situation : « Dans l'état actuel des choses, cela s'appelle une révolution »¹¹.

En 1946, Camus revient sur la question de la démocratie dans des articles surtitrés *Ni victimes ni bourreaux*. Il plaide pour un véritable changement, une révolution, mais après la Seconde guerre mondiale, la notion de révolution a changé : elle n'est plus envisageable dans les frontières nationales, ce ne peut être qu'une « révolution internationale »¹². Il s'agit d'instaurer un nouvel ordre au niveau du monde. Le moyen préconisé est une « démocratie internationale », où la loi n'est plus enfermée dans les frontières de chaque État et où le pouvoir législatif n'est plus manipulé par un seul homme, mais l'expression de la volonté de tous. Il s'agit donc d'une démocratie réellement issue des peuples et non des gouvernants. Le peuple participe activement à la politique non plus comme une masse uniforme, subordonnée à un chef ou un seul parti, mais devenant protagoniste de la vie citoyenne grâce à un parlement et à des « élections mondiales »¹³. Dans les trois derniers articles de *Ni victimes ni bourreaux*, le journaliste parle d'un « contrat social », c'est-à-dire, d'un nouveau gouvernement qui doit être organisé par un Parlement mondial, garant de la paix et du respect des principes inaliénables de l'homme. Il songe à l'avenir et à la réalisation d'un code de justice international « dont le premier article serait l'abolition générale de la peine de mort »¹⁴. La réalisation d'une démocratie internationale est, selon Camus, la seule solution envisageable pour dépasser les tensions qui renaissent un an après la fin de la guerre et changer effectivement le monde. Il est bien conscient que la mise en œuvre de cette utopie est encore prématurée. Cependant, il conclut qu'il faut choisir « la pensée utopique », c'est-à-dire la voie de la paix et du progrès car,

¹⁰ Camus, Albert, « *Combat*, 1er octobre 1944 » (2006-2008, vol. II : 539).

¹¹ Camus, Albert, « De la Résistance à la Révolution » 21 août 1944 (2006-2008, vol. II : 518).

¹² *Ibid.* : 445.

¹³ *Ibid.* : 448.

¹⁴ Camus, Albert, « Un nouveau contrat social », *Ni victimes ni bourreaux*, (2006-2008, vol. II : 451-453).

comme il le dit, « l'Histoire n'est que l'effort désespéré des hommes pour donner corps aux plus clairvoyants de leurs rêves »¹⁵. S'il est vrai qu'en 1946 son projet d'un « ordre universel » n'est qu'une utopie, il faut tout de même reconnaître l'extraordinaire clairvoyance de Camus. Dans *Ni victimes ni bourreaux*, il anticipe l'ère des grandes réalisations inter-gouvernementales en annonçant ce à quoi une démocratie internationale pourrait ressembler.

L'idée démocratique dans les œuvres de fictions

Dans *La Peste*, l'idée démocratique entre pleinement dans la fiction. Pierre-Louis Rey qualifie cette œuvre comme « roman démocratique » (Rey, 2006 : 280). La marque démocratique du roman réside dans le choix d'une langue transparente, claire et simple qui répond à la nécessité de créer un langage compréhensible pour tous. Selon Pierre-Louis Rey, « on appelle démocratique un roman qui se place au niveau du large public » (*Ibid.* : 282). Pour Paul Ricoeur, l'œuvre démocratique est celle qui dialogue avec son lecteur, en stimulant sa pensée, sa réflexion et son imagination. Sa fonction est de donner au lecteur une conscience d'adulte. Le caractère démocratique de *La Peste* se trouve aussi dans la technique narrative choisie par l'écrivain. Pour faire rentrer tous les personnages en même temps dans la narration Camus a choisi la technique narrative de la focalisation externe. Cela consiste à raconter les événements par un narrateur qui fait office de témoin. Le médecin français est le narrateur intra-diégétique, qui sous anonymat prête sa voix pour témoigner du calvaire des pestiférés. Animé par l'exigence de laisser une trace écrite des événements passés à Oran, Rieux décide de rédiger une chronique de l'épidémie, appuyant son récit sur les témoignages d'autres citoyens. Rieux est la voix centrale du roman, mais il n'est pas le protagoniste de l'œuvre. En effet, dans le roman il n'y a pas un seul protagoniste, mais chaque personnage constitue une voix importante de l'œuvre. Il s'agit d'un roman polyphonique et dans ce sens démocratique. Selon Pierre-Louis Rey, *La Peste* se doit lire comme une œuvre chorale où chaque singularité compte moins que la collectivité (Rey, 2006 : 281). Certains personnages montrent une orientation démocratique par les thèmes qu'ils transmettent. Rambert appartient à la gauche démocratique. En s'adressant à Rieux, il affirme que « le bien public est fait du bonheur de chacun » (*Ibid.* : 93). Tarrou, l'ancien apparatchik incarne non seulement la révolte, mais aussi la lutte contre le meurtre et la peine capitale. Combattre contre la condamnation à mort

¹⁵ Camus, Albert, « Le monde va vite », *Ni victimes ni bourreaux* (2006-2008, vol. II : 448-450, 450).

est son premier acte de révolte démocratique : « Je ne voulais pas être un pestiféré », dit-il « J'ai cru que la société où je vivais était celle qui reposait sur la condamnation à mort et qu'en la combattant, je combattrais l'assassinat »¹⁶. A travers ce personnage, Camus transmet de façon oblique certains messages démocratiques aux survivants de la guerre mondiale : il faut choisir comme Tarrou la non-violence, le respect pour la vie et tendre toujours vers la paix. Il ne faut jamais justifier le meurtre, car si on cède une seule fois, il n'y a plus aucune raison de s'arrêter. Camus laisse vivre ces personnages parce que chacun à sa manière lutte contre la peste avec des armes justes. Rieux, le médecin se concentre sur les soins des pestiférés et cherche des vaccins pour exterminer le virus, Tarrou constitue des équipes sanitaires, Rambert, qui initialement est tenté de s'enfuir, choisit enfin de rester dans la ville en se ralliant à la lutte avec les autres, alors que le père Paneloux tente d'encourager les résistants à travers la force de la foi religieuse. Ce ne sont pas des héros, mais des personnes normales : ils engagent des actions pour remédier à une situation intolérable. Ce sont des démocrates car ils agissent pour le Bien de la collectivité.

Comme *La Peste*, *L'État de siège* aussi est une œuvre polyphonique. Selon Michel Autrand, les personnages de la pièce n'existent pas en tant qu'individualités mais, tous représentent une partie de la collectivité : « Les personnages sont les créations, les émanations du seul personnage vraiment réel, le personnage collectif » (Autrand, 1998 : 68), dit-il. On peut individualiser beaucoup de sous-figures collectives comme les trois mendiants, les ivrognes de la taverne, les femmes qui crient, le groupe des Gitans. Il y a aussi le Chœur et des voix individuelles qui commentent les événements. Ces éléments sont fondamentaux car ils donnent à l'œuvre une perspective collective. Diego se révolte contre la Peste pour défendre la liberté et la justice et pour le Bien de toute la communauté de Cadix. Il représente la révolte, le petit grain de sable qui va faire grincer la machine. Il est le résistant à l'oppression, le premier qui se révolte et qui montre comment se comporter face à l'absurdité du régime fasciste de Cadix : « Où est l'Espagne ? Où est Cadix ? (...) Pourquoi êtes-vous muets ? », s'exclame-t-il en s'adressant au Chœur¹⁷. Son cri désespéré porte un message de lutte. Il ne faut jamais se résigner, mais combattre les régimes tyranniques. Comme le remarque Pierre-Louis Rey, le « Ni peur ni haine » de Diego fait écho au *Ni victimes ni bourreaux* de Camus¹⁸. Diego incarne la mesure et l'équilibre entre les passions

¹⁶ Camus, Albert, *La Peste* (2006-2008, vol. II : 207).

¹⁷ *Ibid.*, p. 333.

¹⁸ Camus, Albert, *L'État de siège*, édition présentée, établie et annotée par Pierre-Louis Rey (2006-2008, vol. II : 12).

personnelles et les devoirs collectifs, la lutte solidaire pour la liberté et la justice. Il renonce à son amour pour Victoria et sacrifie sa vie en échange de la liberté de tous : « L'amour de cette femme, c'est mon royaume à moi. Je puis en faire ce que je veux. Mais la liberté de ces hommes leur appartient. Je ne puis en disposer », dit-il, en s'adressant à la Peste¹⁹. Son acte de révolte devra se transformer en révolte collective pour que tous soient sauvés. Sa révolte est un acte de générosité qui le fait passer de héros solitaire à héros solidaire. L'union entre les hommes semble être la seule solution possible pour vaincre la tyrannie de la Peste. *L'État de siège* exprime des idées démocratiques de Camus car celui-ci y revendique le droit à la révolte contre le système despotique. Il s'agit d'une révolte et non d'une révolution, car selon Camus celle-ci détruit un ordre pour en construire un pire, tandis que la révolte se donne des limites.

Les personnages des *Justes* se battent pour une juste cause, pour le Bien du peuple russe afin de libérer celui-ci de la tyrannie. « Cette élévation morale ne manque pas de rappeler *La Peste* », remarque Fernande Bartfeld (1988 : 108). Dans cette pièce, Camus montre un débat démocratique entre les cinq militants révolutionnaires qui préparent un attentat contre l'oncle du tsar. Chacun expose son point de vue. Le problème n'est pas de savoir s'il faut ou non s'opposer au Tsar, il concerne la légitimité des moyens pour aboutir cette fin. Tous les moyens sont-ils justes ? Camus énonce les doutes de l'"homme révolté" et ses oscillations entre l'altruisme et l'honneur, les tensions entre la liberté et la justice. L'auteur veut mettre en débat la révolution, ses méthodes, ses objectifs, ses limites. Sauf Stepan qui, comme le remarque justement Pierre-Louis Rey, « joue dans la structure des *Justes* un rôle analogue à celui de la *Peste* qui, dans *L'État de siège*, figure le totalitarisme nazi », tous les autres personnages dialoguent et se confrontent l'un avec l'autre. Pour Dora, l'assassinat d'enfants, d'innocents ne peut se concevoir. Il enlève toute dignité à l'action révolutionnaire s'il est perpétré froidement. D'ailleurs, le meurtre lui fait horreur, bien que ce soit elle qui fabrique les bombes. Ce personnage intervient pour rappeler que toute destruction nécessite des limites. La révolution ne peut se pervertir par des attentats inhumains. « Même dans la destruction, affirme-telle après Diego, il y a un ordre, il y a des limites » (*Ibid.* : 22). Comme ses camarades, elle fait le sacrifice du bonheur pour la cause qu'ils défendent. « Nous ne sommes pas de ce monde, nous sommes des justes. Il y a une chaleur qui n'est pas pour nous » (*Ibid.* : 31), dit-elle. Kaliayev se considère comme un justicier-assassin : son meurtre, il l'expie par le sacrifice de sa vie : « Nous acceptons d'être criminels pour que la terre se couvre enfin d'innocents » (*ibid.* : 13).

¹⁹ Camus, Albert, *L'État de siège* (2006-2008, vol. II : 358).

« Une pensée me tourmente : ils ont fait de nous des assassins. Mais je pense en même temps que je vais mourir, et alors mon cœur s'apaise » (*ibid.* : 14). En mourant dans l'attentat ou sur l'échafaud, il donne un sens à sa vie. Il reste ferme dans sa volonté de mourir pour expier son crime. Rêvant d'un monde meilleur et juste, ces « meurtriers délicats » risquent leur vie au nom du bien du peuple, justifiant leur acte meurtrier comme un sacrifice nécessaire pour aboutir à la libération du peuple. Leur désespérance est dans ce combat éternellement humain, qui oppose l'idéal et le réel. Ils sont déchirés entre le geste de tuer au nom de la justice et l'idée de sauver des vies. La radicalité et l'absence de limites dans l'action révolutionnaire finissent par pervertir même les fins les plus nobles « J'ai horreur de la violence confortable. J'ai horreur de ceux dont les paroles vont plus loin que les actes », écrit-il à Emmanuel d'Astier de la Vigerie dans *Caliban* en 1948²⁰. Les écrits analysés ici mettent en valeur notre thèse : il est possible de relever une récurrence du concept de démocratie dans la production d'Albert Camus. Si elle reste plutôt faible dans les années 1930, elle devient de plus en plus forte après le déclenchement de la Deuxième Guerre mondiale. Les interventions du journaliste dans les éditoriaux, les essais, les pièces de théâtre ainsi que les romans de fiction tournent autour cette notion cardinale. L'engagement de l'intellectuel contre les totalitarismes répond à son exigence de combattre les systèmes absolus, le mal radical de son siècle et de promouvoir les principes démocratiques que sont la liberté et la justice.

Bibliographie

- AUTRAND, Michel (1998). « *L'État de siège* ou le rêve de la Ville au théâtre », in Jacqueline Lévi-Valési (éd.), *Albert Camus et le théâtre*. Paris : Gallimard.
- BARTFELD, Fernande (1988). *L'Effet tragique. Essai sur le tragique dans l'œuvre de Camus*. Paris : Champion.
- CAMUS, Albert (2006-2008). *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 4 volumes.
- GUERIN, Jeanyves (1993). *Albert Camus: portrait de l'artiste en citoyen*. Paris : François Bourin.
- GUERIN, Jeanyves (dir.) (2009). *Dictionnaire Albert Camus*. Paris : Robert Laffont, « Bouquin ».

²⁰ Camus, Albert, « Deux réponses à Emmanuel d'Astier de la Vigerie », première réponse (*Caliban*, n° 16), dans *Œuvres complètes* (Camus, 2006-2008, vol. II : 458).

KOVAC, Nicolas (2002). *Le Roman politique. Fictions du totalitarisme*. Paris : Michalon.

REY, Pierre-Louis (2006). « Le pari démocratique d'Albert Camus », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 2, avril 2006, pp. 271-284.

TOCQUEVILLE, Alexis de (2008). *De la Démocratie en Amérique*. Paris : Gallimard, « Folio Historique », 2 vols.

TODD, Oliver (1996). *Albert Camus : une vie*. Paris : Gallimard.

VIALLANEIX, Paul (1990). « Camus, éditorialiste de *Combat* : de la Résistance à la Révolution », in *Camus et le premier « Combat », 1944-1947 : colloque de Paris X-Nanterre*, La Garenne-Colombes : Editions de l'Espace Européen, pp. 103-108.

LA PENSÉE POLITIQUE DU DERNIER CAMUS

JEAN-BAPTISTE DUSSERT

Un. Paris-Sud

jean-baptiste.dussert@u-psud.fr

Résumé : Tout au long de sa carrière littéraire, Albert Camus fut victime d'une certaine condescendance de la part des philosophes « professionnels ». Celle-ci conduisit à sa fameuse rupture avec Jean-Paul Sartre. Le présent article s'interroge sur l'isolement politique qui frappait l'auteur de *L'homme révolté* dans les dernières années de sa vie et s' imagine quelle aurait pu être son attitude s'il avait connu l'indépendance de l'Algérie.

Mots-clés : Belle âme, révolte, Algérie, engagement, décolonisation.

Abstract : Throughout his literary career, Albert Camus was the victim of a certain condescension on the part of « professional » philosophers. This led to his famous break with Jean-Paul Sartre. This article examines the political isolation of the author of *The Rebel* in the last years of his life and imagine how he would have reacted to the independence of Algeria.

Keywords : Beautiful soul, Revolt, Algeria, Engagement, Decolonization.

Permettez-moi, pour commencer, une note personnelle. Bien que, d'ordinaire, je ne manque pas, chaque année, de me ruer dans la première librairie venue pour y acheter les œuvres du glorieux lauréat du prix Nobel de littérature, je me suis toujours défié de cette distinction. Elle m'apparaît, de la part de son créateur — l'inventeur de la dynamite, comme chacun sait —, telle une tentative de rédemption désespérée. Dans le domaine des sciences, cet honneur ne souffre guère de critique, car il ne fait souvent qu'honorer un progrès objectif et salutaire de la connaissance humaine. Dans le domaine politique, c'est tout le contraire, car combien de dirigeants, auréolés de cette reconnaissance, n'apparaissent-ils pas, après coup, comme ayant été d'une lâcheté ou d'un machiavélisme édifiant ? Mais revenons aux lettres. Quoique l'Académie suédoise soit souvent juste dans ses choix d'écrivains, je me méfie qu'on célèbre une œuvre — dont une bonne part de l'essence stylistique a d'ordinaire été perdue, puisqu'elle a souvent été lue dans une traduction — au seul motif qu'elle sert l'Humanité et témoigne d'un puissant idéal. À mes yeux, la finalité de la poésie, d'un roman ou d'une pièce de théâtre n'est certainement pas d'édifier, de guider ou de soigner. C'est pourquoi je me demande, Albert Camus n'ayant pratiquement rien publié après sa consécration, si les honneurs qui lui furent rendus en 1957 ne nous éloignent pas, un peu plus, de la vérité de son être et de son œuvre ; les mêmes considérations vaudraient pour la velléité qu'on a eue, en 2009, de le faire entrer au Panthéon. Cette manière de statufier Camus nous renvoie de lui une image lisse, univoque, bien éloignée, ce me semble, de son véritable tempérament. Sa mort brutale et prématurée, à l'âge de 47 ans, contribue aussi à cette légende qui est assez trompeuse. Qu'il ait été une conscience morale pour son époque et le soit devenu pour la nôtre, nul ne le contestera. Mais ne faut-il pas l'étudier avec plus de circonspection et considérer qu'au moment de sa mort, il était à la veille de devoir faire des choix cruels qui auraient sensiblement modifié l'image que nous avons à présent de lui ? Je vais donc simplement m'efforcer de parler du Camus politique au sens de son rapport à la cité, de son engagement et de sa responsabilité tels qu'ils évoluèrent à la fin de sa vie.

L'image qu'on se forme d'Albert Camus était déjà caricaturale de son temps. Ce manque de perspicacité se retrouvait, d'une part, chez ses panégyristes, qui, éblouis par son style et la justesse de ses intuitions politiques, ne considérèrent pas avec suffisamment de sévérité les réelles faiblesses culturelles de *L'homme révolté* (1952). Je parle bien de « faiblesse culturelle ». Ce qui est en cause, dans ce livre comme dans d'autres, ce n'est pas le talent ou la puissance intellectuelle de Camus, que tout le monde reconnaît, mais la superficialité de son approche philosophique, que relevait judicieusement Sartre, légèreté qui explique aussi sa plus grande popularité dans

l'opinion contemporaine. C'est de la philosophie, certes, mais vulgarisée. Est-ce à dire que ses détracteurs furent, d'autre part, plus justes ? Si l'on tient compte de la précision des critiques, qui les rendit d'autant plus acerbes, cela va sans dire. Mais, en termes d'impartialité, leurs attaques furent tout aussi excessives que les louanges adverses.

J'observe que les censeurs d'Albert Camus usaient toujours, à son égard, de la même expression de « belle âme ». Attardons-nous un instant sur celle-ci. On la trouve dès 1947, dans un article de Claude Morgan, dans *Les lettres françaises*, intitulé « Les belles âmes sont impuissantes », dirigée contre *La peste* (1947) ; puis, à la suite de la publication de *L'homme révolté* (1952), dans un article de Pierre Hervé, « La révolte camuse », publié dans *La nouvelle critique* ; enfin, dans la série d'écrits que Francis Jeanson fit paraître dans *Les temps modernes* et qui provoquèrent la rupture avec Sartre. Toutes ces revues avaient pour point commun d'être étroitement liées au Parti communiste français. Pour mémoire, ce furent *Les lettres françaises* qui, cette même année 1947, par un violent article contre le livre du dissident et transfuge soviétique Victor Kravtchenko, *I chose freedom* (1946), fut à l'origine, à Paris, deux ans plus tard, de ce que l'on qualifia de « procès du siècle ». Cette polémique portait rien moins que sur l'existence du goulag, que ce journal contestait. Quant à *La nouvelle critique*, sous-titrée la « revue du marxisme militant », comptant dans sa rédaction des intellectuels fameux tels que Jean-Toussaint Desanti et Henri Lefebvre, elle était ouvertement dirigée par le comité central et apportait sans réserve son soutien à Staline. Inutile, enfin, de présenter *Les temps modernes*, la revue de Jean-Paul Sartre ; rappelons toutefois que la publication de *L'homme révolté* coïncida avec un changement brusque de ligne éditoriale qui conduisit, en même temps que la brouille plus personnelle avec Camus, à une rupture brutale et fondamentale avec Merleau-Ponty, que ce dernier relate dans *Les aventures de la dialectique* (1955). Certaines de ces critiques furent donc sûrement justes, mais il faut chaque fois deviner en filigrane la ligne imposée par Moscou et plus ou moins suivie par les différentes rédactions.

L'article de Pierre Hervé illustre parfaitement cette lecture sans nuance. D'emblée, il prend prétexte d'une anecdote : l'exemple de deux hauts-fonctionnaires coloniaux qui, dans la même conversation, auraient dit apprécier Camus et justifié la répression en Afrique Noire (Hervé, 1952 : 66-67). À trois reprises, dans les trente premières lignes de ce papier, il utilise, pour ces deux sinistres personnages, et pour l'auteur de *L'étranger*, qu'il va jusqu'à considérer comme leur « directeur de conscience », le qualificatif de « belles âmes ». Disons que s'il s'agit d'un qualificatif, il n'est pas laudatif, on l'aura compris. Sur quel point portent réellement ces attaques ? Camus est accusé de « malhonnêteté foncière » (Hervé, 1952 : 68), entendez

« malhonnêteté intellectuelle », parce qu'il ne parle pas, dans son livre, des crimes du colonialisme et de ceux des Etats-Unis, de l'impérialisme, mais uniquement de ceux, que Pierre Hervé conteste, de l'U.R.S.S. et de ses alliés. À ses yeux, l'« honnêteté » tant célébrée de Camus ne dissimule en fait qu'un anticommunisme viscéral. Il ajoute :

En vérité, Albert Camus est un tacticien, mais un tacticien qui se défend de l'être et prétend se tenir sur le plan de la morale désintéressée. (...) Camus est un froid raisonneur, dont la démarche oblique et les critiques sournoises ne trahissent en rien les sursauts de conscience. (Hervé, 1952 : 69, 72).

Quel est le fond de la critique, pour autant qu'on ne considère pas qu'il s'agit d'une charge sans nuance portée contre un adversaire politique ?

Tout est dans le titre. Certains y verront peut-être un jeu de mots : « la révolte qui amuse », comme dans celui de Francis Jeanson, dans *Les temps modernes*, « l'âme révoltée » pour *L'homme révolté* ; toujours cette idée que Camus est une âme, c'est-à-dire tout juste rien pour des athées matérialistes. Mais portons notre attention sur ce premier libellé. L'adjectif *camus* existe bien en français. Peut-être d'origine provençale, clin d'œil à cette région où l'écrivain trouva refuge sur la fin de sa vie, il désigne un « nez court et aplati », puis, sans doute par une physiognomonie rudimentaire, quelqu'un de « penaud, désappointé » (XV^e s.), « qui a été trompé dans l'attente de quelque chose » (*Dictionnaire de l'Académie*, 1694) ; enfin, « rendre un homme camus » signifie familièrement « le réduire à ne savoir que dire » (*Dictionnaire de l'Académie*, 1835). L'idée sous-jacente, avec une allusion à son physique, est donc que Camus, sous des airs de prôner la révolte, demeurerait en retrait, resterait cois face à certains crimes, moins par pleutrerie que par complicité avec l'ordre établi. Jeanson écrit : « Vous baptisez Révolte le consentement, et le voici dédouané. Par la même occasion vous changez l'indifférence en courage, l'inaction en lucidité et la complicité en innocence » (Jeanson, 1952 : 381). Et, aux yeux de ses détracteurs, telle est l'unique raison du succès de ses écrits philosophiques : ils absolvent la bourgeoisie occidentale, comme les deux colons racistes dont nous parlions à l'instant, de tous leurs crimes. Serviteur du système, Camus serait devenu tellement « tabou » ou « sacré » qu'il ne serait plus admis qu'on critique ce « Grand Prêtre de la Morale absolue » (Jeanson, 1952 : 383). Passons sur ces jugements qui suintent la jalousie, et tenons-nous en à ce qu'ils révèlent d'un certain rapport à l'idée d'engagement.

Ses adversaires ne lui reprochent pas tant de faire deux poids deux mesures, que d'adopter à l'égard des événements une bienveillante neutralité. C'est le même reproche

qui est contenu dans l'expression dont use Jeanson à l'égard des valeurs qu'il professe, « morale de Croix rouge », c'est-à-dire que l'organisation humanitaire, comme lui selon eux, intervient mais ne prend pas parti. Or c'est précisément ce reproche qui est attaché à la notion de « belle âme », qui n'est pas une expression anodine, mais est reprise par les marxistes et les existentialistes, fins connaisseurs de la dialectique hégélienne, de *La phénoménologie de l'esprit* (1807). Permettez-moi de citer ce passage, un peu long, mais qui permet de préciser le reproche que tous font à Camus :

La conscience vit dans l'angoisse de souiller la splendeur de son intériorité par l'action et l'être-là [*durch Handlung und Dasein* (Hegel, 1988 : 433)], et pour préserver la pureté de son cœur elle fuit le contact de l'effectivité et persiste dans l'impuissance entêtée, impuissance à renoncer à son Soi affiné jusqu'au suprême degré d'abstraction, à se donner la substantialité, à transformer sa pensée en être et à se confier à la différence absolue. L'objet creux qu'elle crée pour soi-même la remplit donc maintenant de la conscience du vide. Son opération est aspiration nostalgique [*sein Tun ist das Sehnen*] qui ne fait que se perdre en devenant objet sans essence, et au-delà de cette perte retombant vers soi-même se trouve seulement comme perdue ; — dans cette pureté transparente de ces moments elle devient une malheureuse *belle âme* [*schöne Seele*], comme on la nomme, sa lumière s'éteint peu à peu en elle-même, et elle s'évanouit comme une vapeur sans forme qui se dissout dans l'air (Hegel, 1941 : 189).

Les toutes premières lignes de cet extrait sont citées par Jeanson dans son article de mai 1952. Mais Camus savait déjà précisément, en prenant connaissance de cette réponse violente, ce qu'on lui reprochait et de quoi il s'agissait, car, dans *L'homme révolté*, il avait lui-même parlé des belles âmes. Il qualifie ainsi les meneurs de l'insurrection russe de décembre 1825 (Camus, 1965 : 557-558), pour leur rendre hommage, en opposition au cynisme d'un Netchaïev¹ (Camus, 1965 : 570). Camus est bien conscient qu'il s'agit d'une expression ironique, que Hegel dénonce avec elle le « mouvement de retraite » par lequel un individu « se crée à [lui-même], dans sa déception, un monde factice où la morale règne seule » (Camus, 1965 : 664²). Il utilise même cette expression en interrogeant le statut de la littérature, se demandant si lire un roman consiste ou non à fuir ainsi la réalité.

Il est toutefois évident que si Camus et ses adversaires usent de la même expression, elle n'a pas la même valeur pour eux et témoigne de la manière divergente dont ils conçoivent l'action politique et le rôle de l'intellectuel (Reid, 2007 : *passim*). En

¹ Faut-il rappeler que l'assassinat de l'étudiant Ivanov (1869), commandité par Netchaïev, inspira à Dostoïevski *Les possédés* (1871), adapté au théâtre, par Camus, en 1959 ?

² Cf. Camus, 1965 : 543 et 558.

résumé, Hegel mène une critique assez sévère du romantisme d'Iéna, particulièrement de ce mouvement qui consiste, pour le sujet, après qu'il a dévalorisé le monde, à le fuir. L'une de ses principales cibles, l'un des auteurs les plus caractéristiques de cette attitude, est Novalis qui se caractérise par la *Sehnsüchtigkeit*. Dans ce terme, nous retrouvons *die Sehnsucht*, « la nostalgie », car, la conséquence de sa rupture avec la réalité est que sa propre subjectivité se vide à son tour, et que, ne parvenant plus, dès lors, à s'inscrire dans le monde, il en porte un regret mélancolique. Dans la description de la belle âme que nous citons précédemment, c'est absolument cela qui est en cause : les mots *sein Tun ist das Sehnen* renvoient évidemment à *die Sehnsucht*. Alors si, lorsqu'il emploie l'expression de « belle âme », Camus peut avoir une certaine tendresse pour les idées poétiques qui ont mené certains jusqu'au sacrifice suprême, ainsi les décabristes, il ne se satisfait nullement, comme le laissent accroire ses adversaires, d'un retrait où pourrait se tenir l'artiste ou l'intellectuel. Il écrit : « La révolte (...) s'appuie sur le réel pour s'acheminer dans un combat perpétuel vers la vérité. (...) Loin d'être un romantisme, [elle] prend le parti du vrai réalisme. Si elle veut une révolution, elle la veut en faveur de la vie, non contre elle » (Camus, 1965 : 701). Si Camus ne prône pas la retraite de l'intellectuel, il considère qu'il n'est pas si facile de prendre position dans le réel. Et ses réserves vont s'accroître dans les dernières années de sa vie.

Tour à tour, trois raisons vont le pousser à s'interroger sur son engagement. En premier lieu, la polémique dont il a été l'objet, au moment de la parution de *L'homme révolté*, a renforcé sa méfiance déjà ancienne à l'égard de l'intelligentsia. Il avait déclaré en 1945 : « Je ne suis pas un philosophe », et en 1949 : « Je ne suis pas un intellectuel ». Dans *La chute* (1956), il a encore pris davantage ses distances, fustigeant les « moralistes » et « humanistes professionnels » (Camus, 1962 : 1522 et 1544), raillant cette « Europe philosophe » qui a « remplacé le dialogue par le communiqué » (Camus, 1962 : 1498-1499), dénonçant les « grands hommes du moment » (Camus, 1962 : 1515) qui attendent l'instauration d'un régime policier comme victoire éristique. La défense publique de telle ou telle cause ne trouve pas davantage grâce à ses yeux : « Il faut que quelque chose arrive, voilà l'explication de la plupart des engagements humains » (Camus, 1962 : 1494), écrit-il. On m'objectera que c'est Jean-Baptiste Clamens qui parle, mais, à peu de choses près, Camus exprime les mêmes opinions dans la conférence qu'il donna à Upsal, le 14 décembre 1957 : « Tout artiste aujourd'hui est embarqué dans la galère de son temps. Il doit s'y résigner, même s'il juge que cette galère sent le hareng, que les gardes-chiourme y sont vraiment trop nombreux et que, de surcroît, le cap est mal pris. Nous sommes en pleine mer » (Camus, 1965 : 1079).

Cela signifie à la fois que l'engagement est subi par tous et qu'il ne place pas l'intellectuel en position de supériorité. En second lieu, la consécration de son œuvre par le prix Nobel l'a honoré, ému bien sûr, mais aussi profondément affecté psychologiquement, comme en témoigne son journal intime. Non seulement ces honneurs épuisent sa veine créative, ce qui est une conséquence fréquente — comment poursuivre une œuvre qui a déjà été consacrée ? —, mais ils le contraignent à avoir un rôle public auquel il souhaitait se soustraire, à prendre une posture simpliste.

En troisième lieu, l'accélération des événements en Algérie fait qu'il s'interroge de plus en plus sur la place à tenir, d'autant que sa situation est exceptionnelle. C'est la principale raison de sa retraite. Dans une lettre hélas non datée, il écrivait : « J'ai décidé, il y a plus d'un an, après avoir reconnu ce qui me séparait irrémédiablement de la gauche comme de la droite sur la question algérienne, de ne plus m'associer à aucune campagne publique sur ce sujet » (Camus, 1989 : 251). En l'occurrence, il ne dit pas seulement qu'il ne s'associera plus à aucune pétition, qu'il refusera toute démarche collective parce qu'elle suppose un amalgame équivoque, mais fait l'aveu, à demi-mot, de l'isolement dont il est de plus en plus victime. Pourquoi ? D'une part, il ne peut s'associer avec la droite qui revendique l'Algérie française. Il porte un regard sévère sur les abus du colonialisme, et n'aurait certainement pu se retrouver dans la double évolution qui va la mener, soit à l'abandon de ce territoire, suivant le reniement du général de Gaulle, soit au jusqu'au-boutisme de l'O.A.S. D'autre part, la gauche est aveuglée par une lecture purement idéologique et géopolitique, n'envisageant ce conflit que comme la confrontation des blocs et l'aspiration d'un peuple à l'indépendance, ne voyant pas en quoi elle est une guerre civile, une tragédie. Le 5 mars 1958, il a rencontré le général de Gaulle et comprend probablement que l'ancien chef de la Résistance est convaincu de l'impossibilité de trouver une solution pour l'Algérie. En dépit du fameux discours du 4 juin : « Je vous ai compris ! », il écrit le 29 juillet : « Le matin l'Algérie m'obsède. Trop tard, trop tard... Ma terre perdue, je ne vaudrais plus rien » (Camus, 1989 : 251). Il est à la fois convaincu, même s'il ne se l'avoue pas, de la catastrophe à venir, et de la difficulté qu'il éprouverait à y survivre. Mais ce n'est pas un hasard si, le 30 septembre, il acquiert la maison de Lourmarin. La Provence est le seul endroit de métropole où il puisse espérer se réfugier, retrouver un semblant du parfum et des lumières de son pays natal.

Pour conclure, prêtons-nous au jeu de l'uchronie. Qu'aurait fait Albert Camus s'il n'était pas mort le 4 janvier 1960 ? J'espère que ce que je vais dire ne heurtera personne, mais je pense que sa mort prématurée, en même temps qu'elle a servi sa légende, l'a sauvé d'événements qu'il n'était pas possible d'affronter convenablement.

Je ne dis pas qu'il y aurait eu compromission, mais des attermolements qui auraient altéré l'image assez idéale que nous avons de lui. Aurait-il rejoint la droite ? Je ne le pense pas, pour les raisons que je viens d'évoquer. Toutefois, il ne se sentait déjà plus solidaire de la gauche. En septembre 1959, il notait : « Cette gauche dont je fais partie, malgré moi et malgré elle » (Camus, 1989 : 273). Son isolement n'aurait fait que s'accroître lorsque, huit mois après sa disparition, fut lancé le manifeste des 121 (6 septembre 1960). Je pense que sa position aurait été assez semblable à celle de Germaine Tillon, qu'il avait rencontrée régulièrement, peu de temps avant sa mort, et qui, après l'indépendance, se mobilisa, sur le plan humanitaire, pour continuer de venir en aide au peuple algérien. Il avait commencé d'agir de la sorte, en écrivant personnellement à différents responsables politiques, par exemple, pour obtenir des amnisties. Ce travail discret pour apaiser les souffrances de cette guerre, cet activisme se développa particulièrement dans les derniers mois de sa vie. Il se serait donc efforcé, par-delà tout engagement politique, de venir en aide à toute cette population, arabes et pieds-noirs, que les événements plongeaient dans la souffrance. Il aurait sans doute définitivement abandonné la politique pour l'humanitaire, pratique plus conforme à sa vision de l'humanisme. C'est pour cela qu'il avait défini l'engagement dans les termes que nous avons énoncés précédemment, montrant que celui-ci n'était pas un choix, mais que les événements s'imposent à vous. On voit bien, dès lors, combien Camus n'était pas cette « belle âme », au sens hégélien du terme, car il ne pouvait nullement se satisfaire de l'indifférence. Contrairement à ses anciens amis, devenus ses adversaires, tous ses choix, toutes ses paroles l'engageaient du plus profond de son être. Il n'était pas une belle âme, mais une âme déchirée.

Bibliographie

CAMUS, Albert (1962). *La chute, in Théâtre, récits, nouvelles*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

CAMUS, Albert (1965). *L'homme révolté, in Essais*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

CAMUS, Albert (1989). *Carnets III*. Paris : Gallimard.

HEGEL, G. W. F. (1988). *Phänomenologie des Geistes*. Hamburg : Felix Meiner.

HEGEL, G. W. F. (1941). *Phénoménologie de l'esprit*. Paris : Aubier-Montaigne.

HERVE, Pierre (Avril 1952). « La révolte camuse », *in Nouvelle critique*, pp. 66-76.

MORGAN, Claude (4 juillet 1947). « Les belles âmes sont impuissantes », *in Les lettres françaises*.

REID, Jeffrey (2007). *L'anti-romantique : Hegel contre le romantisme ironique*. Laval : Presses de l'Université de Laval.

« SOLITAIRE OU SOLIDAIRE » DANS *L'EXIL ET LE ROYAUME* D'ALBERT CAMUS

FERNANDO GOMES

Un. d'Évora

CEL – Centro de Estudos em Letras

fgomes@uevora.pt

Résumé : Parcourant les nouvelles de *L'Exil et le Royaume*, on montre que les héros camusiens sont tous confrontés au dilemme « solitaire ou solidaire », qu'ils aspirent à la communication avec l'autre et le monde, bref, au royaume, mais se trouvent face à un triple isolement – géographique, politique et psychologique – qui s'avère être l'essence de leur exil. Toutefois, on constate que, parce que placé dans un contexte géopolitique différent – l'Amérique du sud et non pas l'Algérie d'avant-guerre – le protagoniste de « La Pierre qui pousse » échappe à cette fatalité, que l'isolement et la solitude peuvent mener à la solidarité et même à la fraternité.

Mots-clés : Camus, isolement, solitaire, solidaire, exil.

Abstract : Reading the short stories of *L'Exil et le Royaume*, we show that Camusian heroes are all faced with the « solitaire ou solidaire » dilemma, that they aspire to communicate with the other and the world, in short, to the kingdom, but face a triple isolation – geographical, political and psychological – which proves to be the essence of their exile. However, we find that, because he is placed in a different geopolitical context – South America and not the pre-war Algeria – the protagonist of « La Pierre qui pousse » escapes this fate, the isolation and loneliness that can lead to solidarity and even brotherhood.

Keywords : Camus, isolation, solitary, solidary, exile.

La solidarité est indubitablement la solution préconisée par Albert Camus pour faire face à la crise humanitaire engendrée par les atrocités de La Deuxième Guerre mondiale. Dans *La Peste* et *L'Homme révolté*, il cherche à faire de cette pensée une valeur morale qui, en l'absence de Dieu, unirait les hommes et les défendrait des maux de la société. Toutefois, n'existant que comme une alliance face à l'adversité, sa conception de solidarité s'avère instable. Ainsi, pour André Nicolas, dans *La Peste*, il n'existerait qu'une sorte de sympathie obscure entre les personnages, que leur solidarité ne serait qu'une « vague fraternité » (Nicolas, 1964 : 178). Brian T. Fitch renforce cette idée, soulignant qu'il y a souvent un contact physique entre les individus mais que « le monde de Camus reste essentiellement un univers egocentrique et solitaire » (Fitch, 1964 : 217). Toutefois, dans son adaptation de *Requiem* de William Faulkner, Camus fait dire à Temple Stevens que, elle et Nancy sont « solitaires ensemble », ce qui nous semble être un pas vers la fraternité, ne serait-ce que dans la solitude, thème essentiel des nouvelles réunies dans le recueil *L'Exil et le Royaume*.

Camus, plus que nulle part ailleurs, y évoque la complexité des relations humaines, mélange de solidarité, parfois fraternelle, de silence et de solitude. Cette complexité de sentiments émane de l'état d'esprit de Camus face à son exil, à la crise algérienne et à ses doutes identitaires. Roger Quilliot résume ainsi cette période de la vie de Camus :

Indenter d'abord, l'atmosphère de solitude, d'exil, dans laquelle il entreprend cette troisième partie de son œuvre : exil parisien, solitude de l'écrivain devenu trop célèbre et du même coup accablé de corvées, jaloué, souvent ; sentiment douloureux d'être prisonnier de ses œuvres, de son vocabulaire, d'une certaine image inexacte que la critique et le public ont composé de lui. (Quilliot, 2002 : 2038)

Non seulement il s'interroge sur la valeur et le sens de son œuvre, non seulement il se découvre envié, contesté, sans bien comprendre pourquoi, mais il en vient à douter du sens de son action et de son propre visage. (Quilliot, 2002 : 2040)

Tout entier prisonnier de la littérature et des littérateurs, [il a] cette angoisse de l'homme prisonnier de sa légende et de son métier. (Quilliot, 2002 : 2053)

La Chute, qui devait intégrer *L'Exil et le Royaume*, témoigne de cette crise intérieure et constitue, par là-même, « la meilleure introduction » (Grouix, 2009 : 302) à ce recueil. C'est, en effet, pendant cette période, ou plus précisément, de 1952 à 1954, à la veille de la explosion de la guerre d'Algérie, qu'est né le projet de ces nouvelles: trois se déroulent en Algérie – « La Femme adultère », « Le Renégat ou un esprit confus », « Les Muets », « L'Hôte » –, une à Paris « Jonas ou l'Artiste au travail » et

l'autre sur la relation européen-autochtone dans le contexte du Brésil « La Pierre qui pousse ». Polyphoniques, elles ont en commun l'exil, psychologique et/ou géographique, et la quête du royaume, dévoilant par là même diverses facettes de la relation de leur auteur avec ses contemporains et avec son pays natal, l'Algérie.

Bien que « La Femme adultère » ouvre ce recueil, nous commencerons notre étude – centrée sur la thématique de la solitude et la solidarité – avec une lecture de la cinquième nouvelle « Jonas ou l'artiste au travail », pour deux raisons : la première parce qu'elle nous fournit les deux mots clés à notre étude – *solitaire* et *solidaire* (Camus, 2002 : 1654) – et la deuxième parce que la transition progressive de l'ironie, qui établit une distance entre l'auteur et son personnage, vers un ton plus sérieux aboutissant au drame final – laisse deviner des affinités plus profondes entre Camus et Jonas. Ainsi, cette nouvelle met en scène un artiste peintre un peu candide, victime d'un grand succès qu'il attribue à son étoile. En effet, son espace vital est progressivement envahi par des admirateurs qui se disent ses amis – « Ce fut le moment aussi où le succès de Jonas lui valut beaucoup d'amis » (Camus, 2002 : 1634) –, et par des disciples, bref par tout un éventail mondain, qui lui ôte toute vie privée. Prisonnier de cette multitude, sa solitude augmente alors que diminue sa production artistique, jusqu'au moment où il ne réussit plus à produire. Cette dégradation s'accompagne d'une réflexion intérieure et si, pendant un temps il cherche dans l'isolement, l'alcool et les femmes une échappatoire à cette crise, il pense trouver une solution à son problème en construisant une soupenne dans son appartement qui, pendant qu'il peindrait, l'isolerait des autres hommes sans toutefois s'éloigner d'eux. Cherchant « ce secret qui n'était pas seulement celui de l'art » (Camus, 2002 : 1652) il va se reclure de plus en plus et, finalement, éviter tout contact avec les autres qui, à part son ami Rateau, finissent par ne plus fréquenter sa maison. C'est dans cet isolement presque total qu'il prend conscience du besoin qu'il a des autres et il en est heureux (Camus, 2002 : 1654). Bien qu'ayant pris la décision de ne plus travailler, les bruits de la rue et surtout ceux, plus familiers, de sa femme et de ses enfants, signes de la présence des autres, semblent réveiller en lui son étoile. Épuisé, il s'évanouit, mais on peut supposer qu'il aura retrouvé son inspiration. Reste le fruit de son isolement, de ses réflexions : « Rateau regardait la toile, entièrement blanche, au centre de laquelle Jonas avait seulement écrit, en très petits caractères, un mot qu'on pouvait déchiffrer, mais dont on ne savait s'il fallait y lire *solitaire* ou *solidaire* » (Camus, 2002 : 1654). De cette crise intellectuelle et artistique, on pourrait conclure que, dans la perspective de Camus, il ne peut y avoir de solidarité sans solitude et que la solitude, comme source de création artistique, est intrinsèquement liée à la solidarité. Il est vrai que sans la

présence des autres, Jonas ne parvient pas à créer. Dans son interprétation de la fin de cette nouvelle Raymond Gay-Crosier affirme :

(...) the inconclusiveness of the word he penned on his canvas constitutes the necessary catalyst for his artistic survival. The indeterminacy between *solitaire* and *solidaire* is not a lesson that Jonas teaches, it is message whose meaning he has yet to learn, to live, and to carry out when he descends from his loft and rejoins the world (Gay-Crosier, 1988: 25).

Jonas découvre qu'une œuvre d'art est aussi bien une invitation au silence qu'au partage, à la communion.

Le silence est également une des particularités de la relation du couple Janine et Marcel dans « La Femme adultère », silence qui expose toute la distance entre les époux. Au cours d'un voyage avec son mari dans l'arrière-pays, Janine confrontée à l'altérité géographique et humaine du désert, prend conscience du vide de sa vie quotidienne et de toute sa solitude. Du début à la fin de cette nouvelle, la seule mettant en scène une femme, Camus nous livre les pensées et les sentiments les plus intimes de son héroïne, ce qui constitue également une exception dans l'œuvre camusienne. Ainsi, nous apprenons qu'elle est profondément malheureuse face à son existence, à « cette vie démente et figée », à la peur de vieillir et mourir seule, et particulièrement face à sa vie privée. De fait, la relation entre Janine et Marcel semble être dominée par des sentiments négatifs. Elle fait de son mari un portrait qui est loin d'être flatteur : « Elle avait fini par l'accepter, bien qu'il fût un peu petit et qu'elle n'aimât pas beaucoup son rire avide et bref, ni ses yeux noirs trop saillants » (Camus, 2002 : 1560). Leur vie ensemble est résumée en des termes qui ne pourrait être plus pessimistes :

Sur la côte, les années de jeunesse peuvent être heureuses. Mais il n'aimait pas beaucoup l'effort physique et, très vite, il avait cessé de la mener sur les plages. (...) Ils n'avaient pas eu d'enfants. Les années avaient passé, dans la pénombre qu'ils entretenaient, volets mi-clos. L'été, les plages, les promenades, le ciel même étaient loin. Rien ne semblait intéresser Marcel que ses affaires. (...) Le plus dur était l'été où la chaleur tuait jusqu'à la douce sensation de l'ennui. (Camus, 2002 : 1561-62)

Il n'y a pas d'amour entre eux : « L'amour, même haineux, n'a pas ce visage renfrogné » et leurs rapports sexuels sont furtifs, empreints de honte : « Ils s'aimaient dans la nuit, sans se voir, à tâtons. Y a-t-il un autre amour que celui des ténèbres, un amour qui crierait en plein jour ? Elle ne savait pas, (...) » (Camus, 2002 : 1572). Janine a fini par tout devoir à Marcel car elle a un besoin vital de se sentir aimée : « Surtout,

elle aimait être aimée. (...) À lui faire sentir si souvent qu'elle existait pour lui, il lui faisait exister réellement. Non, elle n'était pas seule...» (Camus, 2002 : 1560-61). Elle est consciente du fait que leur relation est plus complexe que cela, que tous deux fuient la mort et la solitude :

(...) elle savait que Marcel avait besoin d'elle et qu'elle avait besoin de ce besoin, qu'elle en vivait la nuit et le jour, la nuit surtout, chaque nuit, où il ne voulait pas être seul, ni vieillir, ni mourir, avec cet air buté qu'il prenait et qu'elle reconnaissait parfois sur d'autres visages d'hommes, le seul air commun de ces fous qui se camouflent sous des airs de raison, jusqu'à ce que le délire les prenne et les jette désespérément vers un corps de femme pour y enfouir, sans désir, ce que la solitude et la nuit leur montrent d'effrayant.

(...) Non, il ne l'aimait pas, il avait peur de ce qui n'était pas elle, simplement, et elle et lui depuis longtemps auraient dû se séparer, et dormir seuls jusqu'à la fin. Mais qui peut dormir toujours seul ?

Elle l'appela de tout son cœur. Elle aussi, après tout avait besoin de lui, de sa force, de ses petites manies, elle aussi avait peur de mourir. (Camus, 2002 : 1572)

Il semble que tous deux se sont réfugiés dans un univers clos, dans une routine réconfortante, sans amour mais dans une communion face à l'ultime solitude qu'est la mort. Néanmoins, placée hors de cet univers familier, fragilisée par la fatigue du voyage et par la confrontation avec l'altérité de la population autochtone et de la région, Janine se sent malheureuse. Du haut de la terrasse du fort, face à l'espace sans fin, elle reste sans voix « silencieuse devant l'étendue sans limites » (Camus, 2002 : 1569). Janine aperçoit au loin un campement de nomades et, dans la solitude de la terrasse, elle expérimente son premier appel du désert :

Janine (...) restait sans voix, incapable de s'arracher au vide qui s'ouvrait devant elle. (...) Là-bas, plus au sud encore, à cet endroit où le ciel et la terre se rejoignaient dans une ligne pure, là-bas, lui semblait-il soudain, quelque chose l'attendait qu'elle avait ignoré jusqu'à ce jour et qui pourtant n'avait cessé de lui manquer. (Camus, 2002 : 1569-70)

Janine sent se réveiller en elle sa féminité, se dénouer en elle, « un nœud que les années, l'habitude et l'ennui avaient serré » (Camus, 2002 : 1570). Elle sent naître en elle un profond désir de cette vie nomade :

Elle n'avait même pas vu les hommes qui vivaient là, rien ne bougeait (...) et, pourtant, elle ne pouvait penser qu'à eux, dont elle avait à peine connu l'existence jusqu'à ce jour. (...) Depuis toujours, sur la terre sèche, raclée jusqu'à l'os, de ce pays démesuré, quelques

hommes cheminaient sans trêve, qui ne possédaient rien mais ne servaient personne, seigneurs misérables et libres d'un étrange royaume. (Camus, 2002 : 1570)

Si dans un premier temps elle parle du désert comme d'un « royaume de pierre » (1569)¹, symbole de la pétrification de sa vie avec Marcel, dans un second temps, se référant à « l'étrange royaume » (Camus, 2002 : 1570), elle pense aussi bien au pays qu'au mode de vie des nomades, une vie de liberté qui semble vaguement répondre à des désirs issus de tout un imaginaire orientaliste².

Au milieu de la nuit, elle se rend compte de son malheur et sent toute son impuissance face à la mort. Elle cherche alors à être « délivrée ». Répondant à l'appel de la nuit³, elle se lève et, sur la terrasse du fort, elle expérimente une communion mystique avec le ciel et le désert. Camus présente cette relation comme une union presque charnelle qui culmine en ce qui pourrait être perçu comme l'accouchement d'elle-même. Janine commet ainsi son adultère, lequel momentanément, lui redonne vie et lui permet d'accéder au royaume :

Après tant d'années où, fuyant devant la peur, elle avait couru follement, sans but, elle s'arrêtait enfin. En même temps, il lui semblait retrouver ses racines, la sève montait à nouveau dans son corps qui ne tremblait plus. Pressée de tout son ventre contre le parapet, tendue vers le ciel en mouvement, elle attendait seulement que son cœur encore bouleversé s'apaisât à son tour et que le silence se fit en elle. Les dernières étoiles des constellations laissèrent tomber leurs grappes un peu plus bas sur l'horizon du désert, et s'immobilisèrent. Alors, avec une douceur insupportable, l'eau de la nuit commença d'emplir Janine, submergea le froid, monta peu à peu du centre obscur de son être et déborda en flots ininterrompus jusqu'à sa bouche pleine de gémissements. L'instant d'après, le ciel entier s'étendait au-dessus d'elle, renversée sur la terre froide. (Camus, 2002 : 1574-75)

Janine retrouve ce royaume qu'elle avait connu autrefois et duquel elle s'était exilée ; royaume du titre du recueil que Camus dans son « Prière d'insérer » définit

¹ Pour Jean Gassin, dans l'œuvre de Camus, la Pierre symbolise, dans les premiers textes, la chaleur de la vie. Toutefois, cet élément acquiert progressivement des aspects négatifs symbolisant le destin individuel, la mort qui attend et fascine tout homme. Ce symbolisme atteint une dimension cosmique vu que l'indifférence de la pierre nous renvoie à l'indifférence du monde et, de la confrontation de l'homme avec le monde naît l'absurde (Gassin, 1981 : 43-50). Laurent Mailhot consacre tout un chapitre – « La Pierre » – à cet élément, en particulier au rocher de Sisyphé (Mailhot, 1973 : 229-53).

² Imaginaire transmis par un ensemble de figurations littéraires entre autres, sujettes à des transformations populaires – « a kind of free-floating mythology of the Orient » -, comme l'établit Edward Said dans *Orientalism* (1979 : 52-3).

³ Vd. l'analyse de Gassin sur la duplicité du symbolisme de la nuit dans le chapitre « Nuit » (Gassin, 1981 : 51-64).

ainsi : « Il coïncide avec une certaine vie libre et nue que nous avons à retrouver, pour renaître enfin. L'exil, à sa manière, nous en montre les chemins, à la seule condition que nous sachions y refuser en même temps la servitude et la possession » (Camus, 2002 : 2039).

L'existence de l'« autre »⁴, du nomade, symbole d'une vie libre, réveille en Janine des sentiments refoulés qui lui permettent de renaître et de retrouver ses racines. Cependant ce moment est passager et il n'y a pas de véritable échange avec l'« autre ». Dans ce sens, Fitch commente :

When Janine turns away from Marcel, abandoning the conjugal bed, she does not turn to any human lover. In fact, it is no exaggeration at all to claim that in turning away from her husband, she turns away at the same time and by the same gesture from all other men. Her partner in her act of sexual infidelity is none other than the whole of nature and its elements. (Fitch, 1988 : 122)

Bouleversée par cette expérience, Janine retourne à l'exil, au lit conjugal, à une solitude à deux : « Elle pleurait, de toutes ses larmes, sans pouvoir se retenir » (Camus, 2002 : 1575). Ces larmes ont été amplement interprétées, notamment par Peter Cryle qui, après avoir résumé les diverses critiques, essaye de répondre à la question : « Pourquoi Janine pleure-t-elle ? » (Cryle, 1973 : 64). Ce sont des larmes de joie d'avoir accédé au royaume ou des larmes de tristesse d'être retournée à son exil ? Nous sommes ici face à une ambivalence typique de l'ironie camusienne.

Symbole d'une solitude régénératrice dans « La Femme adultère », le désert acquiert des caractéristiques négatives pour se transformer en lieu de violence et d'annihilation de l'individu dans « Le Renégat ou un esprit confus ».

Cette nouvelle évoque l'échec de la tentative de conversion d'une culture non-européenne aux valeurs sociales et morales occidentales, notamment au catholicisme. La confusion mentionnée dans le sous-titre ne se réfère pas seulement à l'évident manque de compréhension du narrateur en ce qui concerne la vraie essence des deux cultures entre lesquelles il se sent prisonnier. De fait, cette confusion expose aussi l'impossible communication entre deux cultures qui, dans un même espace sociopolitique, présentent des valeurs irréductibles.

Tout le texte, excepté la dernière phrase, est un monologue intérieur d'un missionnaire prisonnier d'une tribu du désert – « cette terre [qui] rend fou », « à la frontière de la terre des noirs et du pays blanc » (Camus, 2002 : 1579, 1582) –, dans une

⁴ On utilise les guillemets à « autre » pour référer au sujet colonisé.

ville de sel, Taghâsa. Outre la possible castration, les indices de sauvagerie de la tribu et de leur insoumission au pouvoir colonial acquièrent un symbolisme particulier dans l'acte d'excision de la langue du missionnaire. Cette mutilation, signe de la violence du discours politique, pervertit de prime abord, l'image romantique du désert présente dans *Noces*, le transformant en lieu de violence qui nie l'amour et la fraternité et exalte le règne du mal et de la solitude. En vérité, dans cette nouvelle, Camus présente, en termes fictionnels, un discours inédit sur la violence des extrémismes de la crise Algérienne qu'il expose dans *Actuelles III – Chroniques algériennes 1939-1958*. Dans son « Avant-propos », Camus critique les interventions partidaires :

C'est pourquoi dans l'impossibilité de me joindre à aucun des camps extrêmes, (...) j'ai décidé de ne plus participer aux incessantes polémiques qui n'ont eu d'autre effet que de durcir en Algérie les intransigeances aux prises et de diviser un peu plus une France déjà empoisonnée par les haines et les sectes. (Camus, 2000 : 891)

Camus décrit aussi l'Algérie comme une jungle où l'unique principe serait la violence (Camus, 2000 : 892-93). Plus avant, il condamne le recours à la violence de la part des deux factions :

La vérité hélas ! C'est qu'une partie de notre opinion pense obscurément que les Arabes ont acquis le droit, d'une certaine manière, d'égorger et de mutiler tandis qu'une autre partie accepte de légitimer, d'une certaine manière, tous les excès. Chacun, pour se justifier, s'appuie alors sur le crime de l'autre. (Camus, 2000 : 895)

Dans le même « Avant-propos », Camus défend l'unité des peuples et justifie sa neutralité dans le conflit, condamnant aussi bien la politique colonialiste française de répression que le terrorisme :

Il semble que la métropole n'ait point su trouver d'autres politiques que celles qui consistaient à dire aux Français d'Algérie : 'Crevez, vous l'avez bien mérité', ou : 'Crevez-les. Ils l'ont bien mérité'. Cela fait deux politiques différentes, et une seule démission, là où il ne s'agit pas de crever séparément, mais de vivre ensemble. (Camus, 2000 : 895-96)

« Vivre ensemble » est une unité défendue par Camus qui, toutefois suppose une contradiction : l'ère du colonialisme doit prendre fin, mais l'impérialisme français doit continuer (Camus, 2000 : 1014-15).

Le Renégat souhaite le royaume universel de ses maîtres, mais ses espoirs ont une motivation purement intime : quand tous les hommes seront esclaves, il ne sera

plus seul : « Ô mes maîtres, ils vaincront la parole et l'amour, (...) et des foules muettes aux pieds entravés chemineront à mes côtés dans le désert du monde sous le soleil cruel de la vraie foi, je ne serai plus seul » (Camus, 2002 : 1592). En vérité, ce qu'il semble redouter le plus c'est le silence du désert et la solitude : « Que le désert est silencieux ! La nuit déjà et je suis seul (...) » (Camus, 2002 : 1593). À la fin de la nouvelle, reconvertis aux valeurs humanitaires du christianisme, lorsqu'il tend la main au Fétiche, en geste de paix et d'amitié, le Renégat croit à un dénouement heureux à sa mésaventure mais ses espoirs sont vains ; la réponse – « Une poignée de sel emplit la bouche de l'esclave bavard » (Camus, 2002 : 1593) - confirme sa solitude et se présente comme la négation de toute possibilité d'entendement, de fraternité, pas même de dialogue.

La solidarité semble, de prime abord, être au cœur de la trame de « Les Muets ». Cette nouvelle évoque un court épisode de la vie d'Yvars et des ouvriers d'une tonnellerie après une grève qui n'a pas abouti. Ils reprennent le travail mais frustrés. Se sentant humiliés et impuissants, ils gardent le silence face à M. Lassalle, leur patron ; silence qu'ils ne rompent pas, même en apprenant la mort de sa fille. Unis dans la colère (Camus, 2002 : 1599), malgré l'apparente bienveillance que Lassalle semble leur porter (Camus, 2002 : 1603), ils se montrent incapables d'exprimer leur solidarité devant le malheur qui le frappe.

Entre les ouvriers, il existe une solidarité et même une certaine fraternité dans la misère – Camus ne distingue pas toujours ces deux notions, parlant de la nécessité d'entente fraternelle entre colons et autochtones –, nommément lors du partage d'un maigre repas et de café, gestes de communion laïque à laquelle ils associent Saïd, le seul Arabe qui travaille dans la tonnellerie (Camus, 2002 : 1605). Ce sont, il est vrai, des gestes symboliques de solidarité entre frères d'armes et entre races, mais cette solidarité ne semble, toutefois, retirer sa force que dans l'adversité représentée par M. Lassalle et, de fait, elle n'affaiblit que provisoirement leur sentiment d'impuissance. En vérité, l'intention de Camus, selon Quilliot était de « souligner la solidarité des hommes, que tout ailleurs sépare, devant la mort » (Quilliot, 2002 : 2046) ; solidarité non exprimée verbalement par les ouvriers mais qu'on devine présente dans leur mutisme.

C'est, sans nul doute, dans la nouvelle « L'Hôte », nommément dans l'*ethos* du héros camusien, Daru, que l'ambiguïté entre solitaire et solidaire est le plus fortement présente.

Dans l'univers fictionnel de Camus, cette nouvelle est l'approche la plus directe de la situation politique en Algérie. Selon Quilliot, celle-ci était en projet depuis 1952,

avant les événements de Novembre 1954 (Quilliot, 2002 : 2048), mais l'évolution politique en Algérie, notamment la révolte latente, dont Camus était pleinement conscient, était trop préoccupante pour ne pas laisser de traces dans cette fiction.

« L'Hôte » est un récit qui tourne autour de Daru, un Français né en Algérie, professeur d'école primaire, dans les montagnes du sud de l'Algérie, région d'extrême pauvreté où il se trouve isolé en raison d'une violente tempête de neige. Daru représente l'intellectuel de gauche dans les colonies, pris au piège entre les deux communautés, figure qui fascinait Camus. Dans ses « Commentaires », Quilliot compare la situation de Camus à celle de ce personnage : « Impuissant, incapable, (...) d'être totalement solidaire de sa communauté et de se désolidariser d'elle pourtant, se refusant à contester les mobiles de ses anciens amis nationalistes comme à approuver leurs méthodes terroristes, Camus vit dans la contradiction » (Quilliot, 2000 : 1844). Cette contradiction trouve sa plus haute expression dans la conduite de Daru envers l'accusé arabe : non seulement il refuse de le livrer à la gendarmerie de Tinguit mais il lui donne la possibilité de choisir entre la prison et la liberté. Daru démontre ainsi son caractère humain et la neutralité de sa position.

Toutefois, dans « L'Hôte », Camus montre sa solidarité en évoquant, telle qu'il la voyait, toute la misère du peuple algérien, surtout celui du sud, l'assimilant à une armée de fantômes en haillons : « Mais il serait difficile d'oublier cette misère, cette armée de fantômes haillonneux errant dans le soleil, les plateaux calcinés mois après mois, la terre recroquevillée peu à peu, littéralement torréfiée, chaque pierre éclatant en poussière sous le pied » (Camus, 2002 : 1612).

Dans cette nouvelle Camus place face à face deux hommes confrontés à l'implacabilité de l'espace où, selon le Daru du manuscrit, la compréhension entre les êtres humains est impossible : « Sur cette terre implacable, les hommes, les races, les religions s'affrontaient sans se mêler jamais, sans pouvoir reconnaître de règle commune ou saluer le même Dieu » (Camus, 2002 : 2052). Ces mots qui ne figurent pas dans la version finale, synthétisent tout le drame de l'histoire : « Mais ce n'est pas seulement l'histoire d'une communication difficile ou même impossible, c'est la tragédie d'une communication manquée » (Cryle, 1973 : 124). Nous sommes confrontés à la tragédie d'une communication qui n'a pas eu lieu – thème cher à Camus qui lui consacre une pièce de théâtre *Le Malentendu* – une opportunité frustrée de compréhension entre deux personnes, entre deux races, entre deux peuples, entre colonisateur et colonisé. Là se situe le drame de l'Algérie années cinquante.

Lors d'une lecture exempte de jugements politiques, on pourrait conclure que la fraternité est effective. Il y a entre les deux hommes quelques liens fondamentaux, tels

que l'union vitale avec la région : « Dans ce désert, personne, ni lui ni son hôte n'étaient rien. Et pourtant, hors de ce désert, ni l'un ni l'autre, Daru le savait, n'auraient pu vivre vraiment » (Camus, 2002 : 1617), ou encore le partage de la nourriture (Camus, 2002 : 1618) et de la même chambre, qui seraient favorables à l'émergence de la fraternité. Cependant, Cryle affirme :

Il n'y a rien qui permette de conclure que Daru et l'Arabe connaissent la communion de l'amitié. En fait, l'auteur semble employer un procédé que nous avons trouvé déjà dans d'autres nouvelles : il présente la fraternité comme une possibilité explicite qui ne se réalise pas (Cryle, 1973 : 124-25)

Fraternité que l'Arabe, face aux soins prodigués par Daru, semble rechercher. Son « Viens avec nous » (Camus, 2002 : 1619), que ce soit une invitation individuelle ou une invitation à se joindre « eux », à ses frères rebelles, est un appel à la fraternité et à la solidarité que Daru ne concrétise pas, considérant que « dans les circonstances présentes », les sentiments fraternels sont « des bêtises » qui affaiblissent les hommes (Camus, 2002 : 1620).

Ne répondant pas à cet appel pour des raisons personnelles, éthiques et politiques, Daru reste seul. Il découvre que la solitude, condition autrefois nécessaire, dans une relation avec la nature, pour se connaître, a fait place à un état plus complexe, proche de l'exil total ; situation soulignée par la dernière phrase du récit : « Dans ce vaste pays qu'il avait tant aimé, il était seul » (Camus, 2002 : 1623) qui exprime la nostalgie d'un passé sans retour, la tristesse de la constatation de l'isolement que lui impose sa neutralité. Pour lui, l'ultime dilemme de Jonas entre « solidaire » ou « solitaire » (Camus, 2002 : 1654) ne se pose plus. Ironiquement, subvertissant les mots de Camus, on pourrait ne plus dire : « (...) Daru (...) était né [dans ce] pays. Partout ailleurs, il se sentait exilé » (Camus, 2002 : 1612-13), mais : dans ce pays aussi, « il se sentait exilé ».

L'exil est également le sentiment qui afflige D'Arrast, le personnage de « La Pierre qui pousse ». L'action de cette nouvelle se situe au Brésil, plus précisément à Iguape, dans la forêt tropicale où cet ingénieur doit construire une digue pour sauver la population indigène des inondations. Il est accompagné de Socrate, son interprète avec qui il fraternise, et il fait la connaissance d'un indien, le Coq, avec qui il se lie d'amitié.

De prime abord, D'Arrast se sent étranger dans un « continent aux coutumes barbares », tant face à la population indienne, pauvre mais digne, qu'aux « notables » de la ville, mais aussi étranger à l'Europe mercantile. Après avoir assisté à une

Macumba, malgré une certaine fascination, il constate : « Là-bas, en Europe, c'était la honte et la colère. Ici, l'exil ou la solitude, au milieu de ces fous languissants et trépidants, qui dansaient pour mourir » (Camus, 2002 : 1678). À Socrate qui lui demande s'il aime la cérémonie, il déclare : « (...), je n'ai pas trouvé ma place, Alors je suis parti. » Et quand celui l'invite : « Reste avec nous, monsieur d'Arrast, je t'aime ». Il lui répond « je voudrais bien, Socrate, mais je ne sais pas danser » (Camus, 2002 : 1679). D'Arrast se sent inhibé, aliéné, face à cette altérité qui l'attire et l'écoeure à la fois (Camus, 2002 : 1682). S'il recherche le contact des hommes, cette inhibition l'empêche, dans un premier temps, de connaître une solidarité complète, la véritable amitié. En effet, la relation avec Socrate, bien qu'empreinte de chaleur et même de fraternité – le rire qu'ils partagent en est un signe évident – s'avère superficielle, comme l'est également la compagnie des notables, et en tout cas ne suffit pas à D'Arrast qui cherche un véritable contact avec la population qu'il est venu aider.

La population pauvre d'Iguape se montre naturellement curieuse, sans animosité envers D'Arrast, – le refus, lors de sa première visite, du frère du Coq de lui montrer sa case ne serait qu'un signe de sa dignité dans la pauvreté – et c'est cette curiosité qui pousse le Coq à engager la conversation avec lui. Rudimentaire au départ, la conversation entre les deux hommes s'engage à un niveau autre que celui des dialogues avec Socrate. En effet, leur entente semble s'affirmer et, passant de vérités premières sur la politique et la société, leur conversation s'oriente vers les valeurs spirituelles. Le Coq lui raconte alors sa mésaventure en mer et sa promesse à Jesus de porter une pierre jusqu'à l'église et, finalement, demande à D'Arrast s'il n'a jamais « appelé » :

'Et toi, n'as-tu jamais appelé, fait une promesse ?

- Si, une fois, je crois.

- Dans un naufrage ?

- Si tu veux' Et d'Arrast dégagea sa main brusquement. Mais au moment de tourner les talons, il rencontra le regard du coq. Il hésita, puis sourit.

'Je puis te le dire, bien que ce soit sans importance Quelqu'un allait mourir par ma faute. Il me semble que j'ai appelé.

- Tu as promis ?

- Non. J'aurais voulu promettre.

- Il y a longtemps ?

- Peu avant de venir ici.'

Le coq prit sa barbe à deux mains. Ses yeux brillaient. Tu es un capitaine, dit-il. Ma maison est la tienne. Et puis tu vas m'aider à tenir ma promesse, c'est comme si tu la faisais toi-même. Ça t'aidera aussi.'

D'Arrast sourit : 'Je ne crois pas.'

- Tu es fier, capitaine.
- J'étais fier, maintenant je suis seul. (Camus, 2002 : 1672)

Le dialogue entre ces deux hommes révèle une entente naturelle, une sympathie profonde et on assiste ainsi à la naissance d'une fraternité qui, toutefois, ne sera pas effective dès cet épisode, ni même après le partage du dîner dans la case du frère du Coq. De fait, cette amitié ne se concrétisera que le lendemain, avec la solidarité de D'Arrast envers le coq : sous le poids de la pierre, le Coq s'effondre, D'Arrast qui, comme promis, l'accompagnait, charge la pierre sur ses épaules mais au lieu de la porter à l'église, il se dirige vers la case du Coq et la jette au « centre de la pièce » (Camus, 2002 : 1685). Ce geste peut être passible de diverses interprétations : refus des croyances religieuses, voire des vestiges coloniaux, mais elle est, selon nous, le symbole d'une amitié, une nouvelle pierre qui pousse :

D'Arrast, debout dans l'ombre, écoutait, sans rien voir, et le bruit des eaux l'emplissait d'un bonheur tumultueux. Les yeux fermés, il saluait joyeusement sa propre force, il saluait, une fois de plus, la vie qui recommençait. Au même instant, une détonation éclata qui semblait toute proche. Le frère s'écarta un peu du coq et se tournant à demi vers d'Arrast, sans le regarder, lui montra la place vide : 'Assieds-toi avec nous.' (Camus, 2002 : 1686)

En aidant le Coq à tenir sa promesse, même s'il l'a déniée en ne portant pas la pierre à l'église, D'Arrast, comme l'avait prédit le Coq, a été libéré d'un fardeau qu'il ne s'avouait qu'indirectement. Comme Janine sur la terrasse du fort, il retrouve un bonheur intérieur et une harmonie longtemps oubliés : « (...) il écouta monter en lui le flot d'une joie obscure et haletante qu'il ne pouvait pas nommer » (Camus, 2002 : 1685). D'Arrast est le seul personnage camusien de *L'Exil et le Royaume* et, sans doute, de toute l'œuvre camusienne publiée de son vivant qui, à travers la solidarité, connaît la communion avec l'« autre » et atteint le bonheur dans la fraternité⁵.

Ainsi, dans *L'Exil et le Royaume*, Camus nous offre diverses tonalités de la relation à l'autre, du difficile équilibre entre être solidaire ou solitaire. Selon Haouet, une grande partie des personnages camusiens recherche la solidarité mais souffre de solitude (Haouet, 2003 : 94), Pour Jonas, cet équilibre est encore possible, pour Yvars la solidarité semble éphémère, mais Janine, le Renégat, et Daru, tant pour des motifs

⁵ Soulignons que cette rencontre avec l'autre se situe dans la forêt amazonienne, loin de l'adversité politique qui fustige l'Algérie et entrave l'amitié entre Daru et le prisonnier.

particuliers que politiques, semblent être définitivement condamnés à la solitude. D'Arrast dans « La Pierre qui pousse », semble faire exception. Cette nouvelle serait une touche finale lumineuse d'un tableau manifestement obscur en ce qui concerne les relations humaines.

Bibliographie

- CAMUS, Albert (2000). *Essais*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- CAMUS, Albert (2002). *L'Exil et le Royaume*, in Albert Camus. *Théâtre, Récits, Nouvelles*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 1553- 1686.
- CRYLE, Peter (1973). *Bilan Critique : L'Exil et le Royaume d'Albert Camus, essai d'analyse*. Paris : Minard.
- FITCH, Brian, T. (1964). *Le sentiment d'étrangeté chez Malraux, Sartre, Camus et S. de Beauvoir : « étranger à moi-même et à ce monde »*. Paris : Minard.
- FITCH, Brian, T. (1988). « 'La Femme adultère' : A Microcosm of Camus' Solipsistic Universe », in Anthony Rizzuto (éd.). *Albert Camus L'Exil et le Royaume, The Third Decade*. Toronto : Paratexte, pp. 117- 26.
- GASSIN, Jean (1981). *L'univers symbolique d'Albert Camus, essai d'interprétation psychanalytique*. Paris : Minard.
- GAY-CROSIER, Raymond (1988). « Renegades Revisited », in Anthony Rizzuto (éd.). *Albert Camus' L'Exil et le Royaume, The Third Decade*. Toronto : Paratexte, 1988, pp. 19- 33.
- GROUX, Pierre (2009). « Exil et le Royaume (L') », in Jeanyves Guérin (dir.). *Dictionnaire Albert Camus*. Paris : Robert-Lafont, pp. 301-06.
- HAQUET, Mohamed Kamel Eddine (2003). *Camus et l'hospitalité*. Paris : L'Harmattan.
- MAILHOT, Laurent (1973). *Albert Camus ou L'Imagination du désert*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- NICOLAS, André (1964). *Albert Camus : Une philosophie de l'existence*. Paris : Presses Universitaires de France.
- QUILLOT, Roger (2002). « Commentaires, notes et variantes », in Albert Camus. *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 1687- 2070.
- QUILLOT, Roger (2000). « Commentaires », in Albert Camus. *Essais*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 1839-1847.
- SAID, Edward W. (1979). *Orientalism*. New York : Vintage Books.

DE LA FEMME TRAHIE À LA FEMME ADULTÈRE : MEDÉE ET JANINE OU LA SENSUALITÉ PERDUE ET RETROUVÉE

SOFIA CHATZIPETROU

Un. Sorbonne Nouvelle – Paris 3

sophie.chatz@gmail.com

Résumé : Cette étude vise à présenter l'enjeu de la sensualité dans *La Femme adultère* de Camus et *Médée* d'Euripide. Mal aimées, étrangères et exilées d'elles-mêmes, les deux femmes s'aperçoivent de l'inaccessibilité de leur royaume, issu d'une sensualité trahie et inachevée. Si Janine ne voit pas sa place dans la vie conjugale, Médée la voit détruite et perdue à jamais. Passive, Janine est en attente sensuelle tandis que Médée – passionnée et active – vit en conséquence de la sensualité perdue. Dans la nouvelle, on distingue l'éveil progressif de la conscience : Janine passe de l'accalmie à l'extase. L'union nocturne se présente comme acte charnel, mais aussi comme expérience métaphysique qui, ensuite, figure comme véritable révélation. Partie d'une conscience lucide, Médée se venge d'être expulsée de la vie conjugale alors que Janine y retourne : elle porte la « pierre » de son destin et la sorcière l'utilise pour exorciser son chagrin. Même si les deux écrits tournent autour de l'action féminine, la présence-absence masculine y est omniprésente. En réalité, c'est par rapport aux hommes que la sensualité de deux femmes se définit, se trahit et s'accomplit enfin.

Mots-clés : Médée, Janine, sensualité, exil, réception.

Abstract : This study aims to highlight the issue of sensuality in Albert Camus' short story *The Adulterous Woman* and Euripides' tragedy *Medea*. Unloved, strangers and exiled from themselves, the two women realize that their kingdom is inaccessible due to a betrayed and incomplete sensuality. Janine cannot find a real place in her marital life, while Medea suffers because of a destroyed marriage. Waiting for sensuality, Janine is rather passive in contrast to Medea : dynamic and passionate, she lives with the consequence of lost sensuality. In the short story, the gradual arousal of consciousness is obvious : Janine goes from calm to ecstasy. The overnight fusion is presented not only as a real copulation but as a metaphysical experience as well, which appears as revelation later on. Under the light of clear consciousness, Medea takes revenge for being expelled from her marriage, while Janine returns there : she bears the « rock » of her destiny, while Medea is using to exorcise her grief. Although both writings narrate the female action, the male presence-absence is everywhere. Indeed, both women's sensuality is defined, betrayed and finally accomplished in relation to men.

Keywords : Medea, Janine, sensuality, exile, reception.

« Tu as navigué d'une âme furieuse loin de la demeure paternelle, franchissant les doubles rochers de la mer, et tu habites une terre étrangère » (Camus, 2008, III : 608). C'est ainsi que le chœur chante le malheur de Médée dans la tragédie d'Euripide¹. Mise en exergue dans *Retour à Tipasa*, cette citation indique l'affection que Camus éprouve à l'égard de Médée. Entre la « demeure paternelle » et la « terre étrangère », il y a une disjonction essentielle, qui est chez Camus une position fondatrice. L'œuvre est établie en effet sur la base de la dualité ; chaque notion, principe ou élément comporte son pôle opposé. L'envers présuppose son endroit. Exil-patrie, lumière-obscurité, jour-nuit, vie-mort, homme-femme : des schémas figurant comme conséquence d'un monde tout envahi par l'ambiguïté. Il en reste, pourtant, une antithèse majeure : celle entre le corps et l'esprit qui détermine, parmi d'autres, deux personnages de la scène tragique et de l'écriture camusienne : Médée et Janine. Partie d'une sensualité perdue et recherchée, l'existence charnelle des deux femmes définit la conscience de leur *soi*. Et le corps est également le sujet de la conscience : « l'existence d'un corps sentant, touchant, voyant, c'est-à-dire d'un corps sujet, est impliquée par la possibilité même de sentir, toucher, voir des corps-objets » (Legrand, 2010 : 302). L'être humain est donc une personne incarnée, un corps-image (et imagé) qui peut se contempler dans un miroir.

Donnée évidente et constitutive de l'existence, le corps et la corporéité se place au cœur de l'aventure des deux femmes. L'héroïne trahie d'Euripide et *La Femme adultère* de Camus sont mal aimées, étrangères et exilées d'elles-mêmes ; elles s'aperçoivent de l'inaccessibilité de leur royaume, issu d'une sensualité trahie et inachevée. La nouvelle, comme on le sait déjà, est celle qui ouvre *L'Exil et le Royaume*, et son titre fait l'écho de l'expérience contradictoire qui fonde l'écriture camusienne. Janine, l'épouse insatisfaite d'un voyageur algérois découvre un soir, depuis une terrasse qui domine le désert, la déchirante beauté du monde et s'y livre toute entière. *Médée* est le drame d'une femme trahie, abandonnée et emportée par sa vengeance qui déchire tout ce qui lui rappelle son malheur. L'échec de la vie conjugale, la possibilité de fuir vers un *ailleurs* figure parmi les premiers points de leur convergence. Pour l'héroïne d'Euripide, la patrie perdue indique que « l'exil entraîne bien des maux à sa suite » (*ME*, 153)² ; mais la nostalgie de la terre natale dispose d'un deuxième aspect symbolique : c'est aussi la distance qui la sépare d'avec le sujet aimé. Médée a quitté sa

¹ En 1952, Camus note dans ses *Carnets* : « Médée – par le groupe du théâtre Antique. Je ne peux entendre ce langage sans pleurer, comme celui qui retrouve enfin sa patrie. Ces paroles sont les miennes, les miens ces sentiments, la mienne cette croyance (...) Je suis sans cité » (Camus, 2008, IV : 1131).

² Afin d'éviter les répétitions au long de l'article, l'abréviation *ME* renvoie à Médée d'Euripide et *ER* à *L'Exil et le Royaume* de Camus.

patrie pour rejoindre le royaume d'amour. Elle dit que « nul malheur n'est plus grand que d'être loin du sol natal » (*ME*, 161) : mais elle se trouve exilée de sa deuxième patrie aussi, celle de l'amour. Dans les *Fragments d'un discours amoureux*, Barthes remarque que l'exil c'est la situation où « le sujet se voit avec tristesse exilé de son Imaginaire » (Barthes, 1977 : 123). C'est précisément le cas de Médée ; Janine d'autre part n'avait pas songé à cet imaginaire, elle « rêvait [seulement] aux palmiers droits et flexibles, et à la jeune fille qu'elle avait été » (*ER*, 9), selon ses mots. Si elle ne voit pas sa place dans la vie conjugale, Médée la voit détruite et perdue. Passive, Janine est en attente sensuelle sans le savoir, tandis que Médée vit en conséquence de la sensualité perdue. Janine « attendait, mais elle ne savait quoi. Elle sentait seulement sa solitude, et le froid qui la pénétrait, et un poids plus lourd à l'endroit du cœur » (*ER*, 8).

Tout au contraire, Médée n'attend pas ; elle agit. Le bonheur d'autrefois fait d'elle une femme « toute livrée à la douleur (...) consumée par d'éternelles larmes, depuis le jour où elle apprit qu'elle était rejetée » (*ME*, 135), selon le chœur. Le souvenir du passé se transforme en ruines du présent. Inversement chez Janine, la médiocrité du présent indique le malaise, le sentiment de ne pas être à sa place, la fragilité et la faiblesse. Elle se demande « pourquoi était-elle venue » (*ER*, 15) ; elle est donc *étrangère* (comme Médée d'ailleurs), étrangère dans sa vie et dans l'espace précis de ce voyage avec son mari. Dans la nouvelle en fait, nous distinguons l'éveil progressif de sa conscience : Janine passe de l'ataraxie à l'extase. Au début de la narration, tout se passe comme si elle est absente, comme si elle n'appartient vraiment ni au paysage ni à sa vie. Toutes proportions gardées, avant que Médée apparaisse sur scène, il y a plus de deux cents vers qui décrivent son chagrin. Ainsi est mise en relief l'intensité d'une passion qui commandera la suite de l'histoire. Sorte de Caligula au féminin, Médée « ira plus loin que personne en son audace meurtrière » (*ME*, 144). Pour elle, amour signifie donc souffrance. Et une fois sa vengeance consommée, elle apparaît à la fin de la pièce sur un char magique qui l'emporte et qui fait d'elle une absence superbe. Comme chez Martha du *Malentendu*, qui s'enfuit du monde « sans être réconciliée » (Camus, 2006, I : 491), la pièce d'Euripide s'achève dans la prédominance froide de Médée, « dans une haine sans pardon et sur un affrontement sans issue » (Romilly, 1986 : 78).

Ce qui triomphe dans *Médée*, c'est sa lucidité étonnante et presque choquante, l'extraordinaire intelligence de la femme qui, exilée du corps et de l'amour, est capable de tout. Le processus se réalise inversement chez Janine : l'expérience corporelle – cette extase nocturne présentée plutôt comme acte charnel – précède, et fait naître, la prise de conscience. Autrement dit, *l'expérience charnelle relève la nature du soi*. D'emblée, nous discernons trois étapes majeures chez elle : la perception du monde

extérieur, une conscience de plus en plus lucide et, enfin, l'intégration au monde physique qui lui fait découvrir son vrai *ego*. Sans le savoir au début de la nouvelle, Janine est en quête d'une valeur identitaire ; et cette valeur est liée – comme au cas de Médée – à l'image et la perception corporelles qui font élucider la conscience de soi. Or, le *Moi* et le *Moi-corps* coexistent et s'entremêlent chez les deux femmes. C'est avec Platon (dans *Phédon*) et Descartes (avec ses *Méditations métaphysiques*) que s'est imposée la disjonction entre âme et corps, entre transcendance et immanence. Pour les deux philosophes³, âme et corps sont deux substances distinctes. Dans *Les Passions de l'âme*, Descartes reprend la division platonicienne du désir attaché au corps et de la volonté attachée à l'âme, sans suivre le concept d'Aristote qui ne fait aucune division de l'âme entre une partie rationnelle et une autre irrationnelle. Pour lui, il n'y a pas de conflit entre *désir* et *raison*. Chez Spinoza en plus, l'âme et le corps sont une seule et même chose, une substance unique ; dans le *Traité Politique*, il parle même de *jouissance de l'âme*. Nous considérons donc que *logos* (raison) et *pathos* (passion) s'entremêlent chez Médée et Janine et déterminent les personnages en construction à partir de leur perception charnelle.

« Je sais devant quel crime je me trouve mais la colère emporte mes résolutions » (*ME*, 183), dit l'héroïne d'Euripide. Toutefois, il y en a quelque chose à ajouter : la passion de sa vengeance. Mais comme l'affirme Camus dans ses *Carnets* : « vivre avec ses passions suppose qu'on les a asservies » (Camus, 2006, II : 1001). Maître et esclave de sa passion au même temps, Médée va jusqu'au bout. Avec elle en effet, Euripide décrit la force de l'irrationnel dans l'âme. La passion la transforme en victime qui souffre autant qu'elle agit : pour le poète, l'homme est conduit par des émotions passionnées qui l'entraînent vers la catastrophe qu'il n'est pas toujours capable ni de prévoir⁴ ni d'éviter. Camus note d'ailleurs : « aller jusqu'au bout, ce n'est pas seulement résister mais aussi se laisser aller » (Camus, 2006, II : 823). C'est précisément le cas de Janine. Au cours de la narration, elle commence à concrétiser, à connaître cet objet de manque encore inconnu : « Là-bas, plus au sud encore, à cet endroit où le ciel et la terre se rejoignaient dans une lignée pure, là-bas, lui semblait-il

³ Dans *Phèdre* et *La République*, Platon développe la conception tripartite de l'âme (*ψυχή* – *psychè*). La partie rationnelle (*νοῦς*, *λογιστικόν*, *λογικόν* – *noûs* ou *logistikón* ou *logikón*) est supérieure et destinée à maîtriser les autres ; la deuxième partie (*θυμός*, *θυμικόν*, *θυμοειδές* – *thumós* ou *thumikón* ou *thumoeidés*) engendre le cœur, la volonté et les sentiments ; liée à la jouissance, la partie inférieure (*επιθυμητικόν*, *αλόγιστον* – *epithumitikón* ou *alógiston*) contient les désirs et les émotions, c'est l'élan qui pousse à désirer et à agir. L'équilibre psychique se préserve si la raison domine les désirs ; mais selon le philosophe, le désir est à maîtriser et non à supprimer.

⁴ Camus dit à ce propos : « Euripide déséquilibrera au contraire la balance tragique dans le sens de l'individu et de la psychologie. Il annonce ainsi le drame individualiste, c'est-à-dire la décadence de la tragédie » (Camus, 2008, III : 1123).

soudain, quelque chose l'attendait qu'elle avait ignoré jusqu'à ce jour et qui pourtant n'avait cessé de lui manquer » (*ER*, 13). Quand elle monte sur la terrasse pour la première fois, elle a sous les yeux l'immensité de l'espace : « l'espace s'élargissait et ils s'élevaient dans une lumière de plus en plus vaste, froide et sèche, où chaque bruit de l'oasis leur parvenait avec une pureté distincte » (*ER*, 12). Cette immensité suggère – comme le dirait Gaston Bachelard – que le « lointain est présent [et que] l'horizon a autant d'existence que le centre » (Bachelard, 1964 : 184). Envahie par cette vision panoramique, Janine « perçoit là un avant-goût du mystère » (Prouteau, 2008 : 220) qui indiquera, plus tard, le centre d'elle-même. L'espace vaste sert ici de prélude pour l'ouverture au monde et à soi-même.

Cet espace inconnu et infini est celui du silence, d'une sensualité en suspens, d'une nouvelle liberté, d'un absolu auquel Janine aspire, un sentiment de vide qui lui donne le vertige. Le ciel nocturne et sa dureté métallique ouvrent sur le désert, qui figure d'ailleurs parmi les dix mots préférés⁵ de Camus. Dans la nouvelle en fait, le désert a son unité géographique mais dispose, aussi, d'une symbolique d'unité : avec son « silence [qui] était vaste comme l'espace » (*ER*, 13), Janine comprend que ce silence est une manière de communication avec elle-même, que cette terre désertique est, peut-être, sa vraie patrie. Cet « espace 'pensé' » (Durand, 1992 : 476) éveille sa conscience. Ainsi, elle commence de s'apercevoir qu'elle joue un rôle dans sa vie banale, tandis que Médée joue un rôle pour parvenir à son but. À partir du moment où « ce qu'on attendait demeure inachevé » (*ME*, 198) selon ses propres mots, Médée se vengera d'être exilée de la vie conjugale alors que Janine veut s'en libérer. Dans la *Prière d'insérer* de *L'Exil et le Royaume*, Camus écrit :

Un seul thème, pourtant, celui d'exil, y est traité (...) quant au royaume dont il est question aussi, dans le titre, il coïncide avec une certaine vie libre et nue que nous avons à retrouver, pour renaître enfin. L'exil, à sa manière, nous en montre les chemins, à la seule condition que nous sachions y refuser en même temps la servitude et la possession. (Camus, 2008, IV : 123)

C'est à cette difficile liberté que visent les deux femmes, bien que de façon différente. Les « espoirs déçus » (*ME*, 154) de Médée et le royaume des pierres, révélateur de l'exil de Janine, suggèrent donc l'irruption de quelque chose d'inattendu qui change leur vie. « Sur moi tombe aujourd'hui un coup inattendu qui me brise et m'anéantit » (*ME*, 143), dit Médée : celui de la sensualité trahie. D'autre part, de la vie

⁵ « Réponse à la question sur mes dix mots préférés : 'Le monde, la douleur, la terre, la mère, les hommes, le désert, l'honneur, la misère, l'été, la mer' » (Camus, 2008, IV : 1107).

conventionnelle de Janine surgira un moment d'exception, une apocalypse du soi à partir de l'expérience corporelle en pleine nuit. Merleau-Ponty remarque d'ailleurs que la chair désigne une extériorité qui s'intériorise ou une intériorité qui s'extériorise. Le « schéma corporel » des deux femmes fait donc que l'image du corps soit indissociable de la conscience incarnée.

Même si les deux écrits tournent autour du personnage féminin, la présence-absence masculine y est constitutive. En réalité, c'est par rapport aux hommes que la sensualité de deux femmes se définit, se trahit et s'accomplit enfin. Dans l'extase finale de Janine, on remarque un principe puissant d'érotisme – jamais achevé dans la vie conjugale. C'est la nostalgie de l'unité amoureuse (et trahie) qui arme la main de Médée. Le « poison du désir » (*ME*, 160) qui infeste son cœur fait d'elle une femme « audacieuse, faite de roc ou bien de fer » (*ME*, 190), comme la nomme le chœur. Le « grand démon » (Platon, 1991 : 87) qu'est l'amour pour le philosophe grec, suggère que, dans la tragédie, les victimes d'Aphrodite sont des femmes possédées. Tout se passe comme si l'aspect dionysiaque du rituel dramatique envoûte les femmes amoureuses, pour les soumettre à ce que le pouvoir d'Éros et d'Aphrodite peut avoir de destructeur et de mortifère. Or, la folie de Médée est, en partie, le résultat des outrances des dieux de l'amour. Selon Nietzsche cependant : « il y a toujours un peu de folie dans l'amour. Mais il y a toujours aussi un peu de raison dans la folie » (Nietzsche, 1983 : 56). La lucidité étonnante de Médée, manifestée dès le début de la pièce, s'oppose à la prise de conscience progressive chez Janine. Grâce à la passion amoureuse, Médée s'est exilée de sa patrie pour vivre dans le royaume de l'amour, d'où le même homme aimé l'a expulsée et condamnée à un double exil. Faute de passion amoureuse au contraire, Janine se sent exilée à cause d'un amour et d'une sensualité jamais retrouvés dans sa vie de couple. Elle « aimait être aimée » (*ER*, 4), dit-elle. Plus tard, fascinée par la vie des nomades, elle s'aperçoit que leur mode de vie correspond à son aspiration de vivre libre, de ne rien posséder ; cette liberté lui révèle sa soif d'absolu, pareille chez Médée. Janine découvre donc sa dépendance : elle n'existe qu'en tant qu'objet de Marcel. Son mari symbolise l'exil et la servitude. Il est intéressant de remarquer que dans la chambre d'hôtel – synonyme de son exil – elle se sent mal à l'aise : « Janine sentit le froid qui venait des murs nus et blanchis [et] elle sentait seulement sa solitude » (*ER*, 8). Le retranchement de Janine par rapport à son milieu (qu'est la chambre d'hôtel) implique une rupture avec le quotidien qui suscite l'éveil de conscience. Mais sur la terrasse de l'extase, toute livrée à la nuit, elle ne sent même pas le froid. Janine « s'ouvrait un peu plus à la nuit. Elle respirait, elle oubliait le froid, le poids des êtres, la vie démente ou figée, la longue angoisse de vivre et de mourir. Après tant d'années où,

fuyant devant la peur, elle avait couru follement, sans but, elle s'arrêtait enfin » (*ER*, 18).

Mais si Janine désire « s'arrêter », Médée ne peut ni veut s'arrêter. Dès qu'elle apparaît, la scène devient le royaume de sa passion. Chez elle, il n'y a pas seulement colère et jalousie. Il y a dans le déchaînement de sa passion un élan si irrésistible qu'elle paraît vraiment possédée. Mais sa fureur n'est pas aveugle ; elle contient, surtout, une volonté de domination. Sa rage n'a pas été suscitée par la seule trahison de celui qu'elle aimait, mais par le fait qu'elle se voit réduite à rien, déchue, humiliée. Elle aspire à survivre pour savourer son triomphe. Son *soi* est anéanti et, dès lors, elle veut détruire tout ce qui appartient à Jason. L'amour profond pour lui avait changé le monde, mais Médée se trouve maintenant en plein déséquilibre ; plus rien n'a de sens pour elle, même pas la maternité. La valeur existentielle de la passion définit donc le rapport entre homme et femme, puisque « ni Médée, ni Jason ne seraient eux-mêmes l'un sans l'autre » (Boulogne, 1997 : 213). Leur conjonction, constitutive de leur être, renvoie à une certaine délinéation entre le masculin et le féminin que l'on trouve chez Camus. Cette délinéation, qui définit la corporéité et la sensualité, démontre la présence discrète, parfois muette, des femmes dans son œuvre. Tout se passe comme si les femmes sont créées pour embellir le royaume masculin, mais en sont exilées en définitive. On pense ici à Victoria de *L'État de Siège*, Dora des *Justes* et, bien sûr, à Maria du *Malentendu*. En fait, c'est « dans le creux de leurs absences/silences que leur présence se fait essentiellement sentir » (Montgomery, 2004 : 117). C'est aussi le cas de Janine. Absente de sa vie conjugale, elle devient présente à soi-même, « silencieuse devant l'étendue sans limites » (*ER*, 12) selon ses mots. Elle s'ouvre donc à l'ampleur de la nuit, alors que Médée se livre à l'immensité du ciel. Entre dépassement et accomplissement de soi, les deux femmes s'aperçoivent que leur amour est « nostalgie du plein [pour Médée] et désir du vide [pour Janine] » (Merrien, 2010 : 17) ; Janine était « incapable de s'arracher au vide qui s'ouvrait devant elle » (*ER*, 13). Et comme tout être humain qui désire, elles aussi désirent ce que Platon décrit dans *Le Banquet* : « ce qui n'est ni présent, ni disponible, ce [qu'elles n'ont] pas, ce qu'il n'est pas, ce qui [leur] manque » (Platon, 1991 : 83).

Si donc la sensualité des deux femmes se définit à partir de la vie conjugale, Médée et Janine trouvent ce qu'elles cherchent *hors* de la vie conjugale : en elles-mêmes. Le désir trahi et inachevé exprime donc la conscience d'un corps qui, attribuée au soi, *établit l'accomplissement et l'identification à soi-même*. Dans *L'Histoire de l'érotisme*, Bataille souligne que le désir se présente sous la forme paradoxale d'une répulsion qui attire, sorte de déchirement qui comble et qui complète. Pour les deux

femmes, la conscience corporelle dispose donc d'une valeur identitaire, d'une affirmation de soi construite à partir de la sensualité. Contrairement aux préjugés qui tiennent Euripide pour un misogyne, il conteste, avec Médée, la triste et injuste condition réservée aux femmes dans une société faite pour les hommes, par les hommes. Au fur et à mesure, c'est la même dépendance que Janine découvre par rapport à Marcel : elle n'existe qu'en tant que son objet : « à lui faire sentir si souvent qu'elle existait pour lui, il la faisait exister réellement » (*ER*, 4), dit-elle. Mais l'union nocturne avec la nature constitue une réconciliation avec elle-même, une identification à soi-même. Contrairement à Médée, Janine regagne sa vie en tant que femme et être humain, et non comme mère, épouse, ou amante. Le personnage de Janine est en réalité l'unique exemple camusien d'autocréation féminine *par elle seule et pour elle seule*. Sur cette terrasse où « le ciel entier s'étendait au-dessus d'elle, renversée sur la terre froide » (*ER*, 18), Janine *existe*, au sens propre du terme. Puisque c'est la nature qui lui relève ce mystère, il ne s'agit pas de transcendance, car à aucun moment Janine ne se sépare du monde physique. Camus s'intègre d'ailleurs à la nature pour en parler ; il la décrit dans la mesure où il est sans cesse en rapport avec elle ; et « comme les Grecs je crois à la nature » (Camus, 2006, II : 1066), note-t-il dans les *Carnets*. L'union de Janine avec la nature est donc une expérience cosmique, qui figure ensuite comme révélation. Elle découvre *sa* vérité. Selon Épicure en outre, de même que la vérité se reconnaît par la sensation, un sujet se reconnaît comme tel par un double critère affectif : plaisir *et* douleur. Il n'est pas donc étonnant que Janine dise : « en tous lieux, désormais, la vie était suspendue, sauf dans son cœur où, au même moment, quelqu'un pleurerait de peine et d'émerveillement » (*ER*, 14).

La « peine » de Janine se lie aux « éternelles larmes » (*ME*, 135) de Médée : pour toutes les deux, c'est l'exil qui les restitue à elles-mêmes. L'héroïne d'Euripide pourtant n'appartient pas aux filles dociles qui acceptent passivement la fatalité. Elle conduit son destin et, dans son rapport avec l'autre sexe, elle est en quête de parité et non pas de subordination. Transfigurée par le triomphe de sa vengeance, Médée n'est plus dominée par sa passion de puissance : *elle est devenue cette puissance*. Elle va jusqu'au bout de sa passion, vouée, corps et âme, au démon de l'amour. Comme Janine *qui est devenue cette plénitude*, livrée toute entière aux sources de la nuit et de la lune qui régénèrent son être. Dans la terre désertique, « il lui semblait retrouver ses racines » (*ER*, 18) ; elle identifie donc sa vraie patrie, résumant « à elle toute seule l'univers féminin et lunaire » (Reichelberg, 1983 : 111). Dans cette nouvelle toute lunaire où le froid règne en maître, le désert traduit le repos, la plénitude et l'ataraxie que Janine recherchait. En montant vers la terrasse, elle s'élève au-dessus de

l'absurdité et de sa vie stérile. Pour Janine, comme pour Meursault, il y a eu *catharsis*. « Elle voulait être délivrée » (*ER*, 16), dit-elle ; et elle l'a été enfin. De tous les personnages camusiens en fait, Janine est la seule à vivre l'extase presque sacrée, sans mourir à la fin. En s'ouvrant « à la tendre indifférence du monde » (Camus, 2006, I : 213) comme Meursault, Janine appartient à elle-même. Elle fait écho de ce que Camus notait en 1939 : « Je m'appartenais enfin, ne m'appartenant plus. Et j'ai fermé les yeux avec délices sur cette paix que je sentais monter avec cet univers paisible qui venait de naître, sans tyrannie, sans amour et hors de moi » (Camus, 2006, II : 875). Le mysticisme sensuel de Camus implique donc le sacré et, dans cette nouvelle, l'exil relève le royaume autant que le corps exprime l'univers, selon Leibniz. Janine « savait seulement que ce royaume, de tout temps, lui avait été promis et que jamais, pourtant, il ne serait le sien, plus jamais, sinon à ce fugitif instant » (*ER*, 14).

Mais ce « fugitif instant » est l'instant privilégié de l'ouverture sur soi-même. Comme Sisyphé, qu'il faut imaginer heureux, Janine aussi est heureuse en ce moment de se reconnaître. C'est pourquoi, la « connaissance de l'instant créateur (...) dans le jaillissement de la conscience » (Bachelard, 1992 : 18-19) indique chez Janine « le même cheminement immobile [qui] la réunissait peu à peu à son être le plus profond » (*ER*, 18). *La Femme adultère* s'accomplit dans l'immobilité, tandis que la femme trahie d'Euripide disparaît sur le char magique qui l'emporte à l'immensité du ciel. Mais dans *Médée*, il n'y a aucune réticence, « aucune dissonance cultivée en vue d'une harmonie finale » (Rivier, 1975 : 41). Tout comme Janine qui rentre à l'exil, mais avec la différence majeure qu'elle a perçu le goût du royaume. Absent, exilé ou perdu, le « royaume » et sa réminiscence sacrée figurent comme une vraie expérience corporelle pour les deux femmes. La « sensualité exilée », qui porte la marque de la corporéité, revient à la conscience incarnée qui les ouvre à elles-mêmes. Médée et Janine incarnent, donc, la belle formule que Camus écrivait dans *Noces* : ce « singulier instant (...) où le bonheur naît de l'absence d'espoir, où l'esprit trouve sa raison dans le corps » (Camus, 2006, I : 136).

Bibliographie

- BACHELARD, Gaston (1992). *L'Intuition de l'instant*. Paris : Librairie Générale Française/Stock, « Le Livre de Poche/Biblio-essais ».
- BACHELARD, Gaston (1964). *La poétique de l'espace*. Paris : PUF.
- BARTHES, Roland (1977). *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Éditions du Seuil, « Tel quel ».

- BOULOGNE, Jacques (1997). « Approche systémique de la mythologie grecque », in Jacques Boulogne (éd.). *Les systèmes mythologiques*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires de Septentrion, « Travaux et Recherches », pp. 209-234.
- CAMUS, Albert (2006-2008). *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 4 vols.
- DURAND, Gilbert (1992). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. Paris : Dunod.
- EURIPIDE (2008). *Tragédies complètes I*. Paris : Gallimard, « Folio/Classique ».
- GODDARD, Jean-Christophe (éd.) (2005). *Le corps*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, « Thema/Θέμα ».
- LEGRAND, Dorothée (2010). « Le soi corporel », in B. Andrieu (éd.). *Philosophie du corps. Expériences, interactions et écologie corporelle*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, « Textes clés », pp. 297-310.
- MERRIEN, Catherine (2010). *L'Amour*. Paris : Eyrolles, « Petite philosophie des grandes idées ».
- MONTGOMERY, Geraldine E. (2004). *Noces pour femme seule. Le féminin et le sacré dans l'œuvre d'Albert Camus*. Amsterdam-New York : Éditions Rodopi, « Faux titre ».
- NIETZSCHE, Friedrich (1983). *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris : Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche/Les Classiques de Poche ».
- PLATON (1991). *Le Banquet*. Paris : Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche/Les Classiques de la Philosophie ».
- PROUTEAU, Anne (2008). *Albert Camus ou le présent impérissable*. Paris : Orizons chez L'Harmattan, « Universités – Domaine littéraire ».
- REICHELBERG, Ruth (1983). *Albert Camus. Une approche du sacré*. Paris : Nizet.
- RIVIER, André (1975). *Essai sur le tragique d'Euripide*. Paris : Éditions de Boccard.
- ROMILLY, Jacqueline de (1986). *La modernité d'Euripide*. Paris : PUF, « Écrivains ».

ACTUALITÉ D'ALBERT CAMUS SUR LA SCÈNE ESPAGNOLE

RAFAEL RUIZ ÁLVAREZ

Un. de Grenade
rruizal@ugr.es

Résumé : Nous avons voulu rendre hommage à Albert Camus dès l'Espagne théâtrale récente. Nous avons choisi pour notre objectif une de ses pièces les plus réinterprétées sur les tréteaux espagnols : Caligula. Nous dévoilerons les clés de relecture de certains metteurs en scène du texte de Camus, le transcodage du littéraire au spectaculaire et l'adaptation culturelle et temporelle dont la pièce a fait l'objet.

Mots-clés : Littérature dramatique, spectacle théâtral, transcodage, adaptation culturelle, comparatisme.

Abstract : In this paper we aim to pay tribute to Albert Camus by studying its presence in the most recent Spanish drama. For our purposes, we have chosen Caligula, one of his pieces which have been reinterpreted more often by Spanish playwrights. We will unveil the keys of the reiteration of this text by some directors ; we will also observe the way the literary text is transformed into a theatrical even ; finally, we will pay attention to the issues of its cultural and temporal adaptation.

Keywords : Dramatic literature, theatrical performance, transcoding, cultural adaptation, comparativism.

Caligula est un personnage de l'histoire de Rome qui a surtout éveillé des émotions négatives. Souvent qualifié de pervers, de fou, de tyran anxieux d'éprouver l'abîme du pouvoir, il n'est pas moins vrai qu'il incarne aussi la séduction d'une personnalité qui s'impose aux autres de par sa quête arbitraire et subjective de la liberté¹. Caligula ne laisse aucun interlocuteur indifférent. Le cinéma, le théâtre et la littérature nous offrent encore de manière fréquente des portraits de l'empereur soulignant tantôt sa force tantôt sa faiblesse ainsi que son ambiguïté, sa cruauté et sa sensibilité, son intelligence et son mépris de l'amour, des dieux, des hommes et de soi-même². Sa trace dépasse les limites temporelles et spatiales parvenant à envahir les plateaux du monde entier depuis que Camus décida d'en faire le héros d'une de ses pièces de théâtre. C'est ainsi qu'en Espagne le personnage est convoqué depuis cinquante ans de manière régulière sur les scènes les plus réputées du pays. En effet c'était déjà en 1963 que José Tamayo l'exhiba sur le plateau splendide du théâtre romain de Mérida³. Depuis lors nous avons eu au moins une quinzaine de propositions différentes de ce grand classique dont la plupart font recours au même référent littéraire déjà cité : Albert Camus. L'explication se trouve dans le fait que le prix Nobel français a assuré à travers des phrases lapidaires et de profondes réflexions l'immortalité non pas seulement de son personnage et de son époque mais aussi de toute une conception philosophique et sociale sur l'idée de l'être humain pleine de vigueur et de validité aujourd'hui. Le texte de Camus donc exerce une espèce d'hypnose

¹ Cette liberté que seule la mort rend possible. Ou comme souligne Béatrice Bonhomme « l'homme vraiment libre et celui qui, acceptant la mort comme telle, en accepte du même coup les conséquences, c'est-à-dire le renversement de toutes les valeurs traditionnelles de la vie » (Bonhomme, 1996 : 48).

² Le cinéma a tendance à aborder le personnage de Caligula d'une manière très frivole restant à la surface d'un stéréotype de la dépravation sexuelle et du sadisme. Il y a cependant des réalisations qui méritent d'être retenues, telles que le film de Tinto Brass (1979), avec la participation de Peter O'Toole et de Hellen Mirrem, considéré un drame érotique. En revanche le théâtre accorde à l'étude du personnage une autre dimension. Les mises en scène en France et à l'étranger mettent l'accent sur la maladie de l'empereur et sur son déséquilibre. Elles offrent aussi des perspectives nouvelles sur l'art scénique et sur l'interprétation d'un mythe historique tel que Caligula l'est maintenant. Citons les propositions de Valérie Fruaut (2009) qui propose une mise en scène moderne, basée sur un décor composé par des chaises transparentes et un fauteuil blanc, de grandes tables noires, enveloppé l'ensemble par une musique intrigante, une lumière bleue et blanche assez froide et des costumes où la cravate remplace la toge romaine sans pour autant diminuer l'effet personnage d'une élite sociale ; celle de Stéphane Olivié-Bisson (2011) où règne l'ambiguïté, la complexité de la nature humaine ; ou celle de Patrick Rouzard (2013), qui situe le dilemme du personnage camusien au centre de sa quête provoquant l'amour et la haine d'un personnage qui passe souvent de bourreau à victime et vice-versa, inondant la scène de son désir véhément de liberté. Pour la littérature, nous avons eu l'opportunité de lire récemment le roman écrit par Franchescini et Lunel, créé à partir de diverses sources historiques donnant à la personnalité du tyran des traits aussi cruels que fascinants. (Franchescini et Lunel, 2011).

³ Tamayo a présenté cette même pièce plus tard au même endroit. C'était en 1990 et l'acteur principal cette fois-ci était Imanol Arias, icône de la séduction masculine à l'écran cinéma-télévision.

inspirant le respect le plus profond à ceux qui l'abordent et à ceux qui décident de le transposer sur scène.

C'est bien en hommage du célèbre auteur que nous avons choisi d'analyser trois adaptations de son texte en espagnol restant unies par une fidélité complète au même mais proposant des modalités différentes par rapport à la conception de l'espace scénique et des langages de la mise en scène⁴. Ces adaptations sont celle de 1971, mise en scène de Jorge Azpilicueta, le rôle principal interprété par José María Roderó ; celle de 2009, sous l'empreinte de Santiago Sánchez et l'interprétation de Sandro Cordero ; et celle de 2012, orchestrée par Joaquín Vida, le rôle de Caligula étant accordé à Javier Collados⁵.

Nous avons décidé de prendre comme point de départ l'adaptation d'Azpilicueta, qui reprend à son tour celle que Tamayo avait déjà réalisée avec Roderó. Cette fois-ci la mise en scène a une valeur supplémentaire pour nous : le fait de constituer le premier document audiovisuel de la pièce dont nous disposons. Cela veut dire que cette version utilise la télévision comme support et comme moyen de transmission du spectacle théâtral au spectateur. Un spectateur passif auquel on offre tous les détails que l'on veut souligner. TVE avait conçu une émission consacrée au théâtre – Estudio 1 – dans le but d'offrir au public un répertoire de pièces nationales et internationales déjà célèbres afin de satisfaire la demande intellectuelle d'un spectateur cultivé. Dans ce sens nous considérons que l'adaptation d'Azpilicueta possède une conception artistique impeccable, pleine de nuances à l'heure d'interpréter le texte camusien. Le metteur en scène soigne à la perfection tous les langages scéniques et filmiques en les agencant suivant une orientation – l'époque et la censure l'exigeait - historiciste et traditionnelle, mais sans mépriser l'opportunité que ces nouveaux moyens techniques offraient à l'heure d'aborder les différents sujets clés de la pièce de Camus ainsi que l'interprétation des différents rôles, notamment celui de Caligula. Cette adaptation sera par conséquent le point de départ de notre analyse car elle constitue de plus le référent successif des metteurs en scène, des acteurs et des professionnels de la représentation théâtrale.

⁴ Voir références bibliographiques pour le texte de Camus qui fera l'objet de toutes nos citations.

⁵ Nous sommes conscients de la diversité de propositions scéniques existantes et de leur qualité, mais nous avons voulu restreindre le corpus de notre analyse à ces trois uniquement afin de donner plus de profondeur à notre étude. Cela ne nous empêche pas de mentionner au moins à part celle de Tamayo-Imanol Arias déjà citée plus haut, celle de Tamayo-Luis Merlo (1995), celle de Oskar Salcedo présentée lors des Jornadas Romanas de Valeria Condita (2008), celle de Eloy de la Iglesia-Roger Pera, opéra prima en théâtre du cinéaste dont la critique élogie l'enregistrement en plein air et les effets audiovisuels, parmi d'autres qui offrent autant de possibilités scéniques à partir de la même source.

La deuxième adaptation qui fera l'objet de nos réflexions a été conçue par la troupe l'Om Imprebis. Cette compagnie dédie ses productions à mettre en rapport le théâtre avec des situations sociales de dénonciation. Elle maintient par ailleurs une politique de décentralisation de la figure de l'acteur principal en faveur d'une conception globale du spectacle où sont soulignés les différents langages de la mise en scène. Leur objectif repose sur l'idée de réfléchir sur les pièces qu'ils offrent dans une intention pédagogique consciencieusement élaborée, toucher un public qui n'est pas familiarisé avec le théâtre et qui méconnaît les pièces des grands auteurs⁶.

La troisième adaptation, la plus récente, celle de la coopérative Cosmoarte, naît de l'initiative d'un groupe d'acteurs à vocation d'entreprise théâtrale. Ils ont voulu faire du théâtre, du bon théâtre de texte et d'auteur, garantissant un accueil favorable du public. La combinaison Camus-Caligula-Vida-Collados a très bien marché⁷. Les responsables du projet assuraient donc leur réussite, même en étant conscients des risques d'ordre historique qu'ils ont assumés octroyant à Caligula personnage un côté plus humain et plus sensible que celui de l'histoire, capable d'éveiller chez les autres personnages et surtout chez le spectateur une réaction logique plus actuelle.

Une fois présentées les trois adaptations espagnoles du texte de Camus auxquelles nous allons nous rapporter il s'impose d'établir les axes de réflexion sur lesquels nous allons organiser notre analyse. Il est évident que la partie discursive, le langage verbal de la pièce camusienne ne fera pas l'objet primordial de notre étude car il faut penser que les textes espagnols qui en dérivent sont plutôt des traductions du français à l'espagnol. Cela veut dire que ce qui est vraiment intéressant pour nos réflexions – n'oublions pas que notre titre souligne l'actualité de Camus en Espagne – relève surtout de la manière dont ces adaptations réinterprètent le texte source à partir des langages de la représentation théâtrale. Les didascalies externes de la pièce de Camus pourront nous servir énormément à ce propos ainsi que ces autres à caractère interne qui s'en dégagent et qui porteront sur trois volets : les langages de la mise en scène, l'empreinte de l'acteur principal dans le rôle de Caligula et la part du spectateur d'aujourd'hui.

⁶ Ils ont élaboré à ce propos un excellent dossier à contenu publicitaire et éducatif de leur pièce qui nous a fourni un matériel très pertinent pour nos recherches (Imprebis, 2013).

⁷ Cosmoarte souligne qu'il s'agit de « la primera versión completa que se estrena, porque en España se han hecho montajes con actores de primera fila, como José María Roderó, Imanol Arias o Luis Merlo ; por cierto, con otro granadino, José Tamayo, al frente. A nuestro paisano aquel estreno le trajo muchos quebraderos de cabeza, porque se hizo viviendo Franco, en 1962 o 1963, y con la censura en pleno apogeo. Por eso, el montaje que se estrena este fin de semana en Granada es una buena oportunidad para ver la obra tal como Camus la escribió » (Muñoz, 2013).

Des langages de la mise en scène⁸.

Pour commencer nous allons mentionner l'espace référentiel que Camus propose dans son texte et qui s'articule en deux lieux : le palais de Caligula et la maison de Cherea. Ce dernier pour le deuxième acte seulement, mais impliquant une rupture des unités de lieu et de temps et l'éloignant des règles classiques appliquées aux tragédies d'ordre historique. Peu de détails de l'auteur d'ailleurs permettant son transfert à l'espace scénique à l'exception des colonnes, des statues ou des gradins cités dans son texte ainsi que des éléments accessoires qui configurent une scénographie et des outils propres à l'époque à laquelle on se rapporte : quelques éléments pour s'asseoir – sans préciser leur caractéristiques-, un miroir, une table, un gong, un maillet, un sifflet...

L'adaptation d'Azpilicueta se présente dans ce sens au spectateur comme un travail qui mêle les éléments théâtraux aux éléments cinématographiques grâce au support de la télévision⁹. Il s'agit donc plutôt de théâtre filmé ou de captation sans public dans ce cas-là. Le metteur en scène – à la rigueur le réalisateur aussi – peut tirer profit de cette situation et par conséquent utiliser des moyens techniques plus suggestifs pour un spectateur habitué au petit écran. La première chose que celui-ci voit c'est un générique suivi d'une voix over récitant des fragments de l'essai *L'homme révolté*, de Camus. Ce préambule met l'accent sur la destinée tragique de l'être humain et sert à situer le spectateur dans un contexte qui le prévient du contenu philosophique de la pièce qu'il va voir et de sa portée intellectuelle. Il sera par la suite plongé dans une atmosphère propre à l'époque romaine qui reproduit en espace reconstitué ce que Camus proposait dans son texte. Or Azpilicueta se servira du pouvoir de la caméra pour mieux marquer les scènes qui ont lieu dans le palais de Caligula face à celles de la maison de Cherea ou celles qui se passent à l'extérieur de la demeure de l'empereur. Les images offertes désignent très clairement ces espaces différents. Le spectateur connaît par conséquent qu'il y a eu un déplacement physique de l'action linéaire ce qui est de plus remarqué par les fondus au noir qui séparent chaque acte.

⁸ Nous allons nous occuper des aspects les plus significatifs des langages non verbaux qui sont présents dans les trois versions objet de notre recherche et qui ont comme point de départ le texte source de Camus. Dans ce sens l'espace référentiel et scénique, le hors-champs, les costumes, la lumière et la musique ainsi que le bruitage seront les éléments les plus cités car c'est bien à travers ceux-ci que les adaptations de la pièce de Camus témoignent de l'actualité qu'elles proposent.

⁹ Pour les références aux mots techniques concernant les langages filmiques nous nous sommes servis du livre de Vincent Pinel (Pinel, 1996).

Il y a d'autres aspects des langages scéniques qui contribuent à manifester l'originalité de l'adaptation d'Azpilicueta ou au contraire sa fidélité au contexte historique sans que Camus révèle un intérêt excessif à ce propos. En ce qui concerne l'apparence externe des acteurs par exemple on peut souligner que les costumes sont en correspondance avec l'époque dont il s'agit. Le noir et blanc de la télévision ne rend pas suffisamment claires les tonalités et les nuances qu'ils puissent offrir, mais on apprécie cependant le travail de recherche des professionnels qui ont opté par un souci d'authenticité et de réalisme à cet égard.

Bien différente se montre le langage rythmico-musical. En effet, la musique est essentielle dans cette adaptation. Elle y est très présente et y joue le rôle assigné à ce langage pour le cinéma : transmettre des émotions chez les spectateurs, suggérer des sentiments des personnages, remarquer des aspects de leur personnalité, créer une ambiance déterminée de tension, de romance, d'effroi... Toutes les grandes scènes de la pièce – moments de folie et de solitude de Caligula, jeux grotesques de l'empereur face aux sénateurs, assassinat de Caesonia, mise à mort de Caligula – sont renforcés par ce moyen, véritable bande sonore over¹⁰.

Il faut également souligner l'excellent travail de la caméra qui s'éloigne de ce que le théâtre est en réalité et qui est propre au cinéma mais qui accorde ici une valeur extraordinaire à l'interprétation et à la dimension tragique de la pièce telle qu'Azpilicueta la conçoit. Elle accorde à la scène une ambiance tragique qui repose sur la maladie et la souffrance du héros. On peut remarquer à ce propos l'apparition sur scène de Caligula, très frappante, où le metteur en scène fait appel à l'espace désigné par le hors-scène – le jardin de la pièce camusienne où l'on dit avoir vu Caligula d'un « air égaré, sale, cheveux pleins d'eaux » (Camus, 1958 : 25). Musique et bruitage – l'orage, le tonnerre, les éclairs –, accompagnés d'effets visuels renforcent cette description dans l'adaptation espagnole. Il arrive de même autant pour la mort de Caesonia que pour celle de Caligula. Les angles de prises de vue, les pano travelling, les plongées, la grosseur des plans... tout contribue à donner une dimension plus efficace à la grandeur de ces images troublantes de la folie, du rythme trépidant de l'action, de la tension vécue par les personnages, de la violence et de la force dramatique du héros.

Dans la proposition de l'Om Imprebis on apprécie particulièrement le travail de réécriture théâtrale et de dramaturgie de Santiago Sánchez. Partant du respect au texte dans son aspect discursif, le metteur en scène le réécrit afin de lui apporter plus de

¹⁰ À souligner par exemple la reproduction à travers la musique des bruits d'armes que Caligula mentionne dans la scène finale précédant son massacre aux mains des sénateurs et de Cherea (Camus, 1958 : 206).

fraîcheur et d'actualité. Pour obtenir ce résultat il fait appel à des langages non verbaux plus dans la ligne du spectacle global. Dans sa mise en scène c'est la musique de percussion qui annonce le commencement de la pièce. Le rideau où le titre de la pièce apparaissait surimprimé se lève. Une sphère énorme surgit au fond de la scène. Elle symbolise le pouvoir – pièce de monnaie dorée –, la lune – quête de l'impossible –, un œil vigilant – le pouvoir menaçant –, un miroir... Cet élément scénographique se déplacera tout au long de la représentation pour adopter des valeurs différentes selon le cas. Il sera le lieu à la manière d'un tableau où Caligula restera encadré, le miroir aussi important dans le texte source, un lit...

Quant à la première apparition de Caligula il faut dire qu'il surgit au milieu du public – un hors scène équivalant au jardin de son palais dans le texte de Camus – tandis que les autres comédiens sont installés sur le plateau suivant des mouvements chorégraphiques qui servent à traduire leur inquiétude face à l'absence de l'empereur celle dont Camus parlait au début de sa pièce (Camus, 1958 : 12). Cet incipit met en évidence le désir du metteur en scène d'accorder à sa représentation une dimension plus en accord avec cette idée de rupture du quatrième mur, le public, qui se voit d'une certaine manière ainsi interpellé.

Par rapport à l'apparence externe des acteurs il faut dire que les costumes conceptuels d'inspiration dans l'époque de l'empereur traduisent cependant une relative modernité car ils donnent au mythe du personnage et de ses sujets un caractère atemporel. Ils peuvent laisser entrevoir grâce aux fréquents changements qu'ils en font – surtout Caligula et Caesonia – le passage du temps – les actes du texte – et la relecture des scènes les plus saisissantes – danse Caligula – Venus, banquet chez Cherea, morts des héros...

Ces langages scéniques sont complétés par un excellent travail de la lumière. En effet l'éclairage joue un rôle décisif à l'heure de mettre l'accent sur les émotions des personnages remplaçant ce travail cinématographique de la caméra que nous avons commenté dans la version précédente. Un cyclorama changeant de tonalités et de couleurs renforce cette impression en même temps qu'il suggère des déplacements de lieux – palais, maison de Cherea, par exemple.

Joaquín Vida pour sa part initie la pièce à partir d'un décor simple mais évocateur : la salle du palais de Caligula est ici composée par un planché carré similaire aux jeux d'échecs à l'imitation du marbre, signe d'opulence et de rigueur historique. Sur lui une sépulture fourrée par une toile noire. De chaque côté, sur le sol, de grandes bougies allumées. Des fleurs. Côté jardin, le miroir ; côté cour, le gong et le maillet. Des éléments qui seront présents tout au long de la représentation. Deux marches et deux

grands rideaux au fond de la scène encadrant un cyclorama vertical bleu – le ciel – où il est projeté une image de la lune. Ce tableau représente un temps antérieur au texte de Camus relatif à la mort de Drusilla. Le spectateur est plongé dans cette atmosphère funèbre qui lui signale à travers une image précise l'origine des troubles de l'empereur. Le pouvoir de Caligula est représenté par un fauteuil rouge et doré. Les sénateurs de leur côté utiliseront pour s'asseoir des cubes fourrés en noir qu'ils déplaceront à convenance.

En ce qui concerne les costumes que les acteurs portent il faut dire qu'ils sont en correspondance avec l'époque historique : distinction de tunique courte pour les personnages les plus jeunes ou les moins significatifs dans l'échelle sociale et de la toge prétexte pour les plus nobles et les plus âgés. Caligula et Caesonia changeront de costumes suivant les différents moments de la structure de la pièce.

Le langage rythmico-musical n'a pas été, à notre avis, très développé. La musique over, enregistrée à la manière d'une bande sonore filmique, occupera dans cette adaptation une place mineure. Elle est présente dans les monologues de Caligula et dans quelques dialogues principaux. Mais elle résulte selon notre opinion trop évidente. Le même commentaire pour l'emploi de la lumière qui reste d'un effet assez conventionnel.

L'empreinte de l'acteur principal dans le rôle de Caligula¹¹

Il doit être énormément difficile pour un comédien de se libérer de la trace qu'un autre laisse associée au personnage qu'il a interprété. Réinterpréter ce personnage dont le nom seul – Caligula – impose déjà un challenge et le soustraire de manière convaincante à l'inconscient collectif des spectateurs amateurs du théâtre ? Telle est la tâche de tous ces nouveaux « Caligula » espagnols sur la scène à l'égard de Gérard Philippe en France, de Vittorio Gasman en Italie ou de José María Roderó en Espagne.

Les adaptations que nous avons abordées jusqu'ici montrent différentes visions sur l'interprétation que ces acteurs font du personnage camusien. Chacun y laisse son empreinte. Roderó (1971) reflète pour sa part le travail d'un grand acteur consacré à la recherche de personnages immortels. Il s'investit de tout son talent pour montrer à quel point il connaît son métier issu d'une école traditionnelle où l'on donnait plus d'importance au texte d'auteur et à l'interprétation de l'acteur. Les comédiens qui

¹¹ Imanol Arias parlait en 1990 de la difficulté pour un acteur de jouer ce rôle, un commentaire que la plupart des acteurs qui l'ont abordé partagent. « Sandro Cordero, que encarna al joven e impulsivo emperador Calígula, confesó ayer que estaba 'aterrado' ante el reto » (Molina, 2009 : sans p.).

l'accompagnent sur scène contribuent de par leur attitude et leur disposition sur le plateau à souligner sa présence physique et actorale tout au long de la pièce.

La proposition de l'Om Imprebis (2009), offre en revanche un autre point de vue sur l'acteur principal et sur son rôle. On dirait qu'il existe une certaine tendance à le diffuser parmi les autres comédiens, à en faire un autre quelconque, un de plus. Sandro Cordero, acteur, se voit intégré par moments dans l'ensemble des comédiens de la pièce ce qui diminue sa tension et son histrionisme en faveur d'un spectacle global¹². Le public ne centre pas pour autant toute son attention sur Caligula et sur l'acteur qui l'interprète mais par contre il a la possibilité de concevoir ce travail collectif dans sa dimension spectaculaire¹³.

L'adaptation de Joaquín Vida (2012) revient cependant à cette conception plus classique de l'acteur principal s'imposant sur les autres qui font partie de son jeu. En fait il y a un détail qui mérite d'être cité et qui relève de la scénographie et de l'espace occupé par les comédiens : Collados/Caligula ne quitte presque jamais le carré en marbre dessiné sur le sol – jeu d'échecs – tandis que les autres personnages le font successivement pour devenir eux-aussi des spectateurs situés sur le plateau mais à l'extérieur de ce carré symbole de l'espace du tyran. C'est à notre avis une formule qui permet de mieux focaliser l'action sur lui, de développer de manière plus efficace son travail de caractérisation du personnage.

Il est d'ailleurs également intéressant de souligner un autre aspect qui donne à cette manière de concevoir le personnage et à son interprétation une dimension et une réception du public bien éclectique. Nous parlons de la caractérisation externe du personnage. Il faut d'abord se rapporter à l'histoire comme référent à partir duquel sera élaboré le profil et l'aspect physique de l'empereur. Les sources parlent d'un homme laid, poilu, maigre et peu attrayant. Camus ne se soucie pas de son image extérieure si ce n'est que pour le déguiser en Venus par exemple ou pour le présenter pour la première fois sur scène lors de son retour depuis des jours d'absence. Il nous dit qu'il a un « air égaré, sale, jambes souillées » (Camus, 1958 : 25). Les autres didascalies faisant référence à Caligula se rapportent de préférence à son comportement, à son attitude déséquilibrée, à sa logique écrasante qui laisse voir sa folie, à ses changements d'humour, à sa cruauté, à son fou rire... Les indications à ce propos constituent un

¹² La scène de la danse de Caligula travesti en déesse Vénus est exécutée par tous les comédiens-personnages qui bougent et chantent de façon frénétique inspirés par des rythmes africains très sensuels. Caligula acteur quitte de temps en temps son rôle pour devenir joueur de tambour à côté des autres musiciens.

¹³ « Gracias al planteamiento de la compañía, en la que todos trabajamos en la misma dirección, el terror ha desaparecido y ahora me siento muy arropado sobre el escenario » (Molina, 2009 : sans p.).

véritable manuel d'interprétation à l'usage des comédiens intrépides qui oseraient aborder une telle entreprise. En effet Camus parle de : éclat soudain, avec douceur, rieur et frappe, voix triomphante, air farceur, rêveur, œil mauvais, rudement, lassitude, avec colère, aimable, de façon passionnée, d'une voix faible, plus sombre que jamais, brutalement, hurlant... Toute une série de précisions qui définissent très profondément les différentes situations vécues par l'empereur et ses réactions à elles.

Or comment nos comédiens vivent et exécutent-ils ces notations que le texte propose ? Il faut dire que chacun possède sa technique et que les points de vue des metteurs en scène contribuent largement à remarquer des aspects individuels et particuliers selon le cas. Roderio par exemple voit renforcée son interprétation par la caméra d'Azpilicueta. Cela résulte particulièrement utile à l'heure d'offrir aux spectateurs un exercice de mimique ou de langage gestuel où les gros plans accordent plus de force aux regards, au visage... Nous apprécions de même chez lui sa brillante représentation de la folie due à la modulation et au timbre de sa voix ce qui lui permet d'insister sur les variations du rythme et de l'expression de la violence ou de la sensibilité le cas échéant. Cette forme de projection du personnage se complète par les costumes que l'acteur exhibe ajustés à l'époque qu'il représente – Rome, premières années de notre ère –, ce qui rend le personnage traditionnel en accentuant sa dimension historique. Son âge, celui du comédien, cependant, dépasse celui que Caligula avait, mais Azpilicueta équilibre de manière très lucide cette circonstance en mettant sur scène Caesonia et Cherea du même âge que lui¹⁴. À l'exception du jeune Scipion et du vieux sénateur – tous deux en accords avec leur qualification – le reste des comédiens gardent cette symétrie avec le protagoniste.

Il ne va pas de même pour Sandro Cordero. Il conserve certains aspects de cette laideur attribuée à Caligula que le comédien exploite à volonté. D'un côté cela provient de sa manière de s'habiller, de ses vêtements moins en accord avec l'opulence de l'empereur, plus à l'usage d'une fonctionnalité demandée par la conception du spectacle. D'autre côté, son aspect général négligé, donnant l'impression de peu de souci et de grotesque – ces poils de la poitrine débordant la chemise qu'il porte, par exemple. Tous ces éléments très visuels contribuent à manifester une manière différente de concevoir et d'exprimer la folie chez lui. Ce Caligula se montrera plus naïf apparemment. Les actions sont les mêmes certes mais sa façon de parler, son rire, ses

¹⁴ Cette situation explique que Caesonia puisse s'exercer comme mère et comme épouse en même temps sans choquer le spectateur. Elle est l'épouse complaisante qui mime les gestes et les comportements de son amour. Elle sera aussi la femme protectrice qui l'accueillera dans son sein aux moments où il manifeste plus de faiblesse. Cherea, pour sa part, représente de manière plausible sa rivalité et sa raison d'être face aux caprices inouïs de l'empereur.

mouvements sur scène, le timbre de sa voix... tout se traduit en une vision enfantine et innocente mais brutale aussi de la méchanceté. On dirait qu'il s'amuse à jouer sur scène, que son interprétation du rôle qui lui a été assigné ainsi le lui permet et qu'il n'est pas tout à fait seul dans sa quête d'une liberté suprême telle que le personnage qu'il incarne cherche¹⁵. Un autre critère qui abonde sur cette impression vient donné par les comédiens qui l'entourent du même âge que lui. Caesonia se montre moins mère, plus femme. Sa sensualité, sa disposition à danser, à chanter même, lui accordent plus de symétrie et d'équilibre avec le personnage de Caligula. De même pour Hélicon, jeune comédien, à un niveau similaire à son empereur de par son attitude, prêt à le suivre en tout moment, sachant danser et jouer des instruments, offrant grâce à son corps noir athlétique et vigoureux des accents très sensuels et rythmiques.

Quant à Javier Collado, il faut dire qu'il résulte le plus séduisant des tous. D'abord par son physique et puis par sa modernité grâce aux séries de la télévision où il apparaît. Cela permet de le présenter comme un personnage plus attrayant, plus capable de surprendre le spectateur hésitant entre la cruauté et l'innocence. Sa jeunesse est en rapport avec l'âge du personnage historique. De même pour Caesonia, légèrement plus âgée que lui comme dans la réalité. Par conséquent plus mère qu'épouse, plus logique sa peur de vieillir dans le texte et dans la représentation théâtrale. Cherea plus âgé que Caligula ici permettant au spectateur de croire plus facilement à la force de ses idées sur la conspiration dont il est la tête visible. Tous ces aspects contribuent en somme à remarquer le caractère vulnérable du héros qui fait souffrir son entourage mais qui se révèle de même souffrant lui aussi. D'autre part Collados ne renonce pas à s'ériger en protagoniste. Il tire profit des grands moments de son interprétation sachant qu'il est seul sur scène ou que les autres témoignent de ses qualités interprétatives. Il doit beaucoup à Roderio et à Luis Merlo bien qu'il montre moins d'affectation qu'eux.

La part du spectateur. En guise de conclusion

Le public rend actuel de par son attitude et de par sa réponse la vigueur du mythe représenté. Il accorde du sens à chaque adaptation étudiée, l'encadrant dans son contexte de réalisation, d'évocation du pouvoir exacerbé incarné par Caligula mais reconnu chez d'autres personnages historiques plus proches de lui. C'est ainsi dans ce

¹⁵ « L'absolu de cette liberté s'appelle pourtant solitude », (Kristeva, 1988 : 23). Les personnages interprétés par les autres acteurs sont noyés de manière flagrante dans cette solitude à double voie : celle de l'acteur et celle du rôle incarné par eux.

sens d'actualité plus ou moins nuancée que les spectateurs des différentes propositions scéniques interprètent l'histoire qu'on leur présente. Ceux des années soixante-dix suivant une orientation cultivée et intellectuelle découvrent un texte et une représentation théâtrale de la folie et de la tyrannie que la censure n'a pas su interpréter dans toute sa dimension de contenu et de temporalité. La perspective historique de l'œuvre de Camus est dépassée par les réflexions de ses personnages. Sur la scène espagnole on dirait que ce point de vue a diminué la violence des actes de l'empereur ainsi que les références explicites à l'inceste, à sa vie dépravée, à la vengeance extrême et au mépris de la religion et des valeurs de la société.

Suivant cette appréciation nous pouvons affirmer qu'Azpilicueta reste par conséquent fidèle aux principes élaborés au niveau du tissu textuel et des images offertes par Camus, conscient que son public – éminemment cultivé – saura comprendre qu'on lui offre sans souci de bienséance les meurtres sur scènes tandis qu'on lui épargne les élans érotiques de l'empereur qui seront réservés pour le hors-scène.

Bien différent du pari de Santiago Sánchez. Il pense à son public du XXI^e siècle. Public de l'image, du regard sans tabous. Cela fait qu'il manifeste plus d'intérêt à ces autres langages esthétiques beaucoup plus explicites que la parole. Un bon exemple, la scène chez Cherea, représentant le banquet comme si c'était la Sainte Cène, mais ayant les différents personnages éparpillés de manière grossière par terre. Faute de bancs ou de sièges pour s'asseoir ils seront installés directement sur le sol ou sur des gradins ce qui se traduit par une sensation de sensualité et de bacchanale orgiastique. D'autre part l'attitude de Caligula à l'égard de Caesonia, leurs échanges érotico-sensuels en public, mettent en évidence ce désir de rendre plus logique la scène et d'attirer le regard complice et participatif du spectateur-voyeur.

Même intérêt à l'insu de Joaquín Vida. Son adaptation manifeste un des moments les plus sordides et les plus scabreux : le viol de la femme de Mucius se produit sur scène devant tous les autres personnages parmi lesquels le mari lui-même. Cette cruauté met en relief le caractère dépravé de l'empereur et justifie de manière plus éloquente le dégoût des autres personnages, le désir de vengeance du mari outragé et la douleur – plus humaine et plus logique – de Caesonia ainsi outragée. Le public pour sa part est saisi d'horreur mais il faut convenir que son interprétation de la scène obéit à une réaction absolument réaliste de la même qui ne relève pas de la pertinence ou non de l'exhiber sur scène.

Cela dit il faut souligner en guise de conclusion qu'un metteur en scène compétent et soucieux de son destinataire et du sens du spectacle théâtral, assisté d'un

acteur à forte empreinte et d'un texte immortel, peuvent séduire les publics les plus exigeants et les plus éclectiques. L'essentiel c'est d'identifier ce spectateur auquel on s'adresse et de décider si l'on prétend garantir le succès de la réception ou si, en revanche, on préfère se maintenir fidèle à un style personnel préconçu et de défier ainsi l'univers d'attente de notre spectateur actuel.

Bibliographie

AZPILICUETA, Jaime. (1971). [disponible le 16/03/2011]

<URL : <http://www.rtve.es/alacarta/videos/estudio-1/estudio-1-caligula/861793>>.

BONHOMME, Béatrice (1996). *Le roman au XX^e siècle à travers dix auteurs de Proust au Nouveau Roman*. Paris : Ellipses.

CAMUS, Albert (1958). *Le malentendu*, suivi de *Caligula*, édition numérique réalisée par Jean-Marie Tremblay, bénévole, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi et fondateur des Classiques des Sciences Sociales, à partir d'Albert Camus [1913-1960] (1944). *Caligula*, pièce en quatre actes.

EUROPAPRESS. lainformacion.com [disponible le 13/12/2013]

<URL : http://noticias.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/teatro/el-gran-teatro-acoge-este-viernes-caligula-de-camus-que-indaga-en-el-absurdo-de-la-existencia_TLOZNjGwy1sRY6psZAQhh3>.

FRANCHESCINI, Paul-Jean et LUNEL, Pierre (2011). *Caligula*. Barcelona : Zeta.

IMPREBIS [disponible le 21/10/2014]

<URL : <http://www.imprebis.com/espectaculos.asp?idContenido=7>>.

INAEM 4936. *Caligula*. Autor : Camus, Albert. Versión : Sánchez, Santiago. L'Om-Imprebis, Teatro Fernán Gómez, de Madrid 07/04/2010.

KRISTEVA, Julia (1988). *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Librairie Arthème Fayard.

MOLINA, Margot. [disponible le 08/09/2013]

<URL : http://elpais.com/diario/2009/09/09/andalucia/1252448534_850215.html>.

MUÑOZ, José Antonio. [disponible le 17 /01/2013]

<URL : <http://www.ideal.es/granada/v/20130117/cultura/caligula-dice-cara-cosas-20130117.html>>.

PINEL, Vincent (1996). *Vocabulaire technique du cinéma*. Paris : Nathan Université.

OUTROS SÍSIFOS

Para uma axiologia da justiça em Albert Camus e Vergílio Ferreira

MIGUEL FILIPE MOCHILA

Un. d'Évora

miguel.filipe.mochila@gmail.com

Resumo : A adesão de Vergílio Ferreira a um « romance-problema », de temática filosófica, com incidência no questionamento existencial, encontra em Albert Camus um referente natural. Sob o signo da hegeliana *consciência infeliz*, desenvolve-se uma problemática própria da *ironia trágica* (tal como teorizada por Schlegel), segundo a qual o Homem pressente por fulgurações a discordância patética entre o plano do *real* em que se move e aqueloutro do *ideal* que projecta nas suas diversas experiências do mundo. A problemática do seu estar nele, no seu constituir, heideggerianamente, um ser-para-a-morte, funda, nessa *moeda irónica*, o difícil esclarecimento entre uma *poética da esperança* na revelação de um sentido e de um encontro do Homem consigo mesmo, do seu caminhar desde a face real para a face ideal que o mobiliza, e a absoluta garantia do seu fracasso que lhe aponta directamente ao coração a voragem do nada. A *náusea* absorve-o, então, desde uma sucessão de disjunções fundamentais, entre as quais ele se (não) decide, no sentido da *decisão existencial* a que se referia Jaspers. Em ambas as obras transparece a dimensão paradoxal do sujeito que a enforma como espaço para a angústia.

Palavras-chave : romance problema, alteridade, tanatologia, revolta, heroísmo.

Abstract : The attachment of Vergílio Ferreira to a « problem-novel » with a philosophical theme, focusing on the existential question, finds in Albert Camus a natural referent. Under the sign of the Hegelian unhappy consciousness, a problematic is developed according to which the human being senses through flashes, the pathetic discrepancy between the actual plane where he moves and that other, the ideal plane, that is projected in his various experiences of the world. The problematic of how to be in his being, in its form, heideggerian, a being-towards-death, routes the difficult clarification between a poetics of hope in the revelation of meaning and the encounter of man with himself, a march from the real plane to the ideal plane that mobilizes him, and the absolute assurance of its failure pointing directly to his heart in a maelstrom of nothingness. Both works reveal the paradoxical dimension of the subject that envelop him as a momentum for anguish.

Keywords : problem-novel, otherness, thanatology, revolt, heroism.

A adesão do escritor português Vergílio Ferreira a um romance-problema, de temática filosófica, com incidência no questionamento existencial, encontra em Albert Camus um natural referente. Sob o signo da hegeliana consciência infeliz, desenvolve-se uma problemática própria da moderna inflexão da noção de conhecimento, à luz de uma desconfiança agudizada em ambos os autores, dada a inconcretização da pretensão epistémica de unificar um mundo contraditório que suspende a validade da apropriação racional da realidade, visto que « toute vraie connaissance, est impossible. Seules les apparences peuvent se dénombrer » (Camus, 1942 : 26).

Herdeiros da condição limitante da kantiana cisão epistemológica entre númeno e fenómeno, no que seria em Schopenhauer o mundo como vontade e representação e em Nietzsche o perspectivismo, que integram uma *era da suspeita* (Sarraute, 1963), ambos os autores se eivam de um subjectivismo radical que elabora a verdade como construção antropomórfica. No limite, a desconfiança na possibilidade cognoscente do Homem ancora na obstrução do próprio eu do indivíduo a si mesmo, não já entendido ao modo cartesiano, mas submerso numa cisão interior que limita o acesso à sua totalidade :

Car si j'essaie de saisir ce moi dont je m'assure, si j'essaie de le définir et de le résumer, il n'est plus qu'une eau qui coule entre mes doigts. Ce cœur même qui est le mien me restera à jamais indéfinissable. Entre la certitude que j'ai de mon existence et le contenu que j'essaie de donner à cette assurance, le fossé ne sera jamais comblé. Pour toujours, je serai étranger à moi-même (Camus, 1942 : 34).

A cisão do eu, grosso modo, entre uma dimensão projectiva e uma dimensão concreta, induz em ambos os autores o relato de uma experiência especular de revelação identitária que faz confluír nele, momentaneamente, ambas as faces. Esta concepção decorre de uma perspectiva afim da do estádio do espelho a que se refere Lacan (1966), formador da função do eu. Projectiva, através do confronto com a evidência da imagem própria, a experiência especular provoca o instante aparicional, através, em grande parte, do *Unheimliche* freudiano, esse instantâneo susto da estranheza do eu a si próprio entre desconfiança e reconhecimento. A imagem especular é uma *aparência* no seu sentido mais pleno em que a própria visão se percebe a si mesma como imagem. Assim, ao espelho, entre sujeito e imagem se gera uma simbiose tanto pelo que neles é próprio da identidade (a imagem depende do sujeito, de certa forma *é-o*) e da não-identidade (a imagem *é um outro*) :

Olhei. Quem estava diante de mim era eu próprio, reflectido no espelho do guarda-fato (...) E vi, vi os olhos, a face desse alguém que me habitava, que me era e eu jamais imaginara. Pela primeira vez eu tinha o alarme dessa viva realidade que era eu, desse ser vivo que até então vivera comigo na absoluta indiferença de apenas ser (Ferreira, 1997 : 68).

A experiência desconcertante da duplicidade especular é relatada também por Camus, quando se refere ao « De même l'étranger qui, à certaines secondes, vient à notre rencontre dans une glace, le frère familier et pourtant inquiétant que nous retrouvons dans nos propres photographies » (Camus, 1942 : 29). Essa experiência aparece, assim, como a visão de algo « em que agora descobria qualquer coisa mais, que me excedia e me metia medo » (Ferreira, 1997 : 68), dada a alteridade que reflecte no próprio ser do sujeito, como reflexão que preserva a dualidade individual. Nele, a imagem da alteridade emerge, para destruí-la, na mesmidade do eu, colapsando potencialmente desse modo a ipseidade.

O espelho serve assim a Albert Camus e a Vergílio Ferreira para dar conta da experiência do momento de apreensão do outro eu que habita o mesmo, de uma alteridade fantasmática constitutiva do sujeito, núcleo de que se subtrai o sentimento trágico. A consciência da fragilidade do processo cognoscente do eu na relação consigo mesmo estabelece a valorização de uma relação patológica, tímica, com o mundo, por sobre a vivência racional. Regista-se um apelo à adesão i-mediata às coisas :

Les lignes douces de ces collines et la main du soir sur ce cœur agité m'en apprennent bien plus. Je suis revenu à mon commencement. Je comprends que si je puis par la science saisir les phénomènes et les énumérer, je ne puis pour autant appréhender le monde (Camus, 1942 : 36)

a verdade que me habita ilumina-se por dentro, e um dia vejo-a, e é exacta, indiscutível, como o sangue que me aquece (Ferreira, 1992b : 117).

Ora a impossibilidade de unificar o contraditório, quando tornada consciente, mergulha o eu no absurdo. Se « cette nostalgie d'unité, cet appétit d'absolu illustre le mouvement essentiel du drame humain » (Camus, 1942 : 32), é porque agudiza a evidência da contingência como condição limitante, despojando o Homem do valor da verdade, lançando-o num vazio de sentido, bloqueando nele o que é próprio da sua vocação iminentemente teleológica. A percepção angustiada da convivência no eu, a um tempo, de « l'esprit qui désire et le monde qui déçoit, ma nostalgie d'unité, cet univers dispersé et la contradiction qui les enchaîne » (Camus, 1942 : 71), conduz a uma espécie

de não coincidência do Homem consigo mesmo que Ricoeur (1988) identifica com o mal e que faz do Homem, tal como para Píndaro, o sonho de uma sombra.

A vida transforma-se assim em « vertigem do abismo » (Ferreira, 1993 : 105), um « acidente » (Ferreira, 1994 : 218) que obriga a questionar, a partir da sua inverosimilhança radical, « Que é tudo agora diante de um homem que vai morrer ? » (Ferreira, 1990 : 118). A abundância das condições limitantes faz assim da existência, nas perspectivas camusiana e vergiliana, uma reflexão do tédio universal, um *tedium vitae* tal como proposto por Schopenhauer, do eu perante o absurdo, do sem-sentido de uma existência a-télica que *L'Étranger* tematiza de modo exemplar. Assim, o sujeito não pode evitar o *éffroi* perante o silêncio dos espaços infinitos a que se referia Pascal (1969), cunhado por uma celeste *eternulidade* (Laforgue, 2011), projectada pela « estúpida inverosimilhança » (Ferreira, 1997 : 48) da nadificação do eu. É que « esse 'arrepio' (...) é mais fundo hoje que nunca » (Ferreira, 1994 : 233), pois não há já um valor no qual fixar a existência, revisitado o tópico da morte de Deus, o qual surge como « perturbação de uma ausência » (Ferreira, 1981 : 121). Estamos pois próximos do conteúdo do absurdo, segundo Camus : « Un homme sans espoir et conscient de l'être n'appartient plus à l'avenir » (Camus, 1942 : 50). Esta *hopelessness* (Lodge, 1993) da condição humana resulta de uma paradoxalidade que nenhuma síntese resolverá, tal como relatada por Pascal, segundo o qual o homem é « un néant à l'égard de l'infini, un tout à l'égard du néant, un milieu entre rien et tout » (Pascal, 1969 : 136).

A morte radicaliza-se e a consciencialização da existência própria reveste-se de um pendor trágico :

E todavia, agora que me descubro vivo, agora que me penso, me sinto, me projecto nesta noite de vento, de estrelas, agora que me sei desde uma distância infinita, me reconheço não limitado por nada mas presente a mim próprio como se fosse o próprio mundo que sou eu, agora nada entendo da minha contingência. Como pensar que 'eu poderia não existir' ? Quando digo 'eu', já estou vivo... Como entender que esta iluminação que sou eu, esta evidência axiomática que é a minha presença a mim próprio, esta fulguração sem princípio que é eu estar sendo, como entender que pudesse 'não existir' ? (Ferreira, 1997 : 49-50).

O sujeito sente assim, heideggerianamente, a morte já não como um dado mas como uma negatividade, como uma falta de ser, incorporando a vida como desejo e desenvolvendo aquela consciência angustiada mergulhada numa situação que Odier (1961) designa de *sphaleia*, de confronto com a diluição de uma promessa que as condições limitantes negam ao eu e que Camus concretiza a um nível histórico :

Chaque génération, sans doute, se croit vouée à refaire le monde. La mienne ne sait pourtant qu'elle ne le referra 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 out 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 (Camus, 1958 : 17-18).

A realidade oferece-se agora ao Homem, no entanto, como domínio do desconforto. A icónica notícia da morte de uma Mãe, como de um Pai ou de um Deus, que *L'Étranger* anuncia, multiplica-se nas narrativas de Vergílio Ferreira como motivo do desamparo suscitado por uma perda ou disjunção que lança o sujeito no espaço amorfo de um mundo por esculpir. Um certo « cansaço de ser homem fora do útero materno » (Ferreira, 1983b : 200) desembocará inevitavelmente num apelo da tanatologia, em torno de uma morte que, na linha de Simmel, Scheler, Heidegger, Jaspers, Sartre ou Marcel, descobre na morte uma autêntica situação-limite. Assim absolutizada, a morte existencializa-se, povoando o horizonte quotidiano do ser humano que se vê forçado a fazer um contínuo balanço da vida, conferindo a dita situação-limite uma dimensão hermenêutica.

É onde a morte se faz um *a priori* (Scheler, 1968) ou interior à vida (Simmel, 1986). Explorada fundamentalmente por Heidegger, a dimensão hermenêutica da morte radicaliza a questão do seu sentido, mais do que do seu fundamento, não se tratando já de identificar o quê da morte, mas de resolver, resolvendo-se o sujeito nisso, o seu para quê. As obras de Albert Camus e de Vergílio Ferreira, justamente, consubstanciando esta experiência da interiorização do tanatológico à vida, feita *sub specie mortalitatis*, configuram uma *meditatio mortis*, segundo a qual a morte não representa já apenas um *factum* mas ainda um *interpretativum*, através de uma consciencialização antecipadora da sua realidade que lhe confere um valor apofântico, mediante a exploração de uma existência referida ao sentido.

A antecipação da morte, projectada como nadificação, despoleta no indivíduo a evidência do sem-sentido de tudo, promovendo desse modo a tentação do suicídio como afirmação de domínio humano sobre os seus próprios limites. Feito o principal e em limite único problema filosófico, tal como defende Camus – a saber : o de afirmar se viver vale ou não a pena – a pretensa resolução suicida resulta de um *horror vacui* que

instala no homem a dúvida, suscitada por um tempo sem verdades que ordenassem a existência individual, um tempo de « desagasalho » (Jaspers, 1968 : 223) cunhado pela aniquilação de todos os referentes.

E no entanto o suicídio é recusado por ambos os autores. Contra ele, Camus reivindica « la seule dignité de l'homme : la révolte tenace contre sa condition, la persévérance dans un effort tenu pour stérile » (Camus, 1942 : 156), e Vergílio Ferreira afirma que « Estar vivo não é suicidar-me. Não renego : assumo » (Ferreira, 1983 : 151). Aporta-se aqui directamente na dimensão ética do pensamento camusiano, a qual sobremaneira interessou a Vergílio Ferreira, que observava :

Recusada uma Transcendência, o moralismo de Camus debate-se entre o reconhecimento do absurdo e a categórica necessidade de o superar, entre a 'razão lúcida que constata os seus limites' e a imperiosa obrigação de ordenar a vida (Ferreira, 1992 : 137)

Porque não basta denunciar o vazio do mundo – e Camus o reconheceu explicitamente. Denunciar o vazio é um ponto de partida metodológico (Ferreira, 1991 : 259) uma espécie de 'dúvida metódica'. Ao niilismo sucede a tentativa de uma superação. A negação equilibra-se agora com a afirmação, o 'não' com o 'sim' (Ferreira, 1991 : 284).

É necessário, por conseguinte, promover a *enárgeia* ou *evidentia* da nadificação, ao modo da *Grundbefindlichkeit* heideggeriana, de maneira a estimular a autorreflexividade praxica. Dita antecipação permite justamente « integrar a morte na vida » (Ferreira, 1990 : 122), pois « nada de grande se pensa sobre a vida, que não pressuponha o pensamento da morte » (Ferreira, 1997b : 313), até porque é o intento de projectar a nadificação do ego que agudiza o desejo de preservação do mesmo : « Acaso, na verdade, uma vida seria assim tão valiosa se precisamente não houvesse morte ? » (Ferreira, 1991 : 74). Procurando ambos os autores fundamentalmente justificar a vida mediante a elaboração de um projecto ético, surge a necessidade de encontrar um valor, aquela verdade pela qual possa viver e morrer que Kierkegaard se exigia, para adequar a vida à morte, uma « ideia-força que ordena uma vida, a orienta, se impõe como a evidência, como tudo o que é indiscutível » (Ferreira, 1990a : 165), « m mais que nós, (...) um Valor que nos absorva » (Ferreira, 1994 : 113), com o fim de « salvar do amontoado de cinzas a pequena brasa viva que acenda outras fogueiras » (Ferreira, 1983 : 94).

O eco camusiano das palavras de Vergílio Ferreira é evidente. Perante uma situação de abandono cósmico, há uma questão ética que se coloca ao homem, obrigado a eleger os valores para ordenar a sua vida : « ser livre é instaurar uma ética, a nossa

liberdade vazia não pode ignorar os Valores ; ser livre é por força escolher » (Ferreira, 1994 : 357). Em reminiscência ainda sartriana, Vergílio Ferreira dá assim conta do absurdo como situação que gera uma tomada de posição, constituindo-se a partir dela uma axiologia em que o sujeito se origina : « Partindo do nada, sem leis inscritas numa vontade divina, abandonado a si mesmo, o homem tem de constituir-se uma Tábua de Valores e de assumi-los em responsabilidade » (Ferreira, 1970 : 210).

A procura de um projecto reinstaurador já não *do* mas de *um* sentido segue em ambos os autores derivas aproximadas. É o caso de uma afirmação da procura mais ou menos errante de um espaço para ser, contra o sentimento de *placelessness* tal como definido por Lutwack (1984), de estrangeiridade que instaura uma topofobia associada aos lugares de cerco, como o daquela « cidade pequena que repetimos num círculo de prisão » (Ferreira, 1992b : 35) que ecoa *La Peste*, na deambulação permanente que intenta fixar um espaço topofílico, segundo termo de Bachelard, um espaço de familiaridade que mantém uma relação tímica com o sujeito (Bertrand, 1985 : 124-125) e que encontra na comum vocação mediterrânica uma ardente resposta, no apelo extático do sol, do Verão, do mar.

É ainda o caso da valorização do presente – « La vraie générosité envers l'avenir consiste à tout donner au présent » (Camus, 1951 : 375), e da sua vivência em plenitude, encontro do tempo com a eternidade, na definição de Kierkegaard, junção de origem e projeto, segundo Heidegger, esse aqui-e-agora em que « me descubro vivo, me penso, me sinto, me projecto na noite de vento, de estrelas, me sei desde uma distância infinita, me reconheço não iluminado por nada mas presente a mim próprio » (Ferreira, 1997 : 44), pois « Car s'il y a un péché contre la vie, ce n'est peut être pas tant d'en désespérer que d'espérer une autre vie, et se dérober à l'implacable grandeur de celle-ci » (Camus, 1959 : 65).

E é ainda o caso, finalmente, da entrega à comunhão, condição ética da revelação identitária (Levinas, 1985), que fundamentaria o apelo a uma consciência dual tal como formulada por Jean Hyppolite (1947) ou Martin Buber (1982), na medida em que, infernalmente, « o olhar dos outros é que nos dá a consciência de sermos », « irremovível condição para nos sabermos e assumirmos » (Ferreira, 1970 : 145). O desafio ético, no âmbito da ética do dom de Derrida, o qual afirma que « Il n'y a pas d'éthique sans présence de l'autre » (*apud* Pavel, 1988 : 15-16), proposto pelo dialogismo de Levinas (1982), segundo o qual a impossível comunicação constitui uma condição para que o amor, o cuidado do outro, seja efectivo, é assim previamente aceite pelos autores, que encontram no desejo da transcendência da subjectividade, mais do que na sua possibilidade, a fundamentação de um comportamento desejável que

encontra na revolta a sua derradeira frente. Porque a revolta é « quelque chose qui déborde l'individu dans la mesure où elle le tire de sa solitude supposée et le fournit d'une raison d'agir » (Camus, 1951 : 28), o sofrimento que o absurdo suscitara no indivíduo toma então « conscience d'être collective, elle est l'aventure de tous. Le mal qui éprouvait un seul homme devient peste collective », transforma-se numa « comunidade de condição que se revela de dentro de cada um de nós » (Ferreira, 1992 : 233) e que grita com Karamazov : *se não forem salvos todos, de que serve a salvação de um só ?*

Não crentes já em nenhuma espécie de salvação concreta, Albert Camus e Vergílio Ferreira articulam ainda assim um discurso resistivo e imanentista, na procura de descobrir no Homem « Quelque chose a du sens, enfin, que nous devons conquérir sur le non-sens » (Camus, 1951 : 355). Assim, conforme esclarece o autor francês, as teorias da revolta « ne sont pas des formules d'optimisme, dont nous n'avons que faire dans l'extrémité de notre malheur, mais des paroles de courage et d'intelligence » (Camus, 1951 : 374). Num apelo ao orgulho, e porque « Le spectacle de l'orgueil humain est inégalable » (Camus, 1942 : 79), porque é necessário « mourir irréconcilié et non pas de plein gré » (Camus, 1942 : 78), Vergílio Ferreira prolongaria a solução camusiana que consiste na persistência de uma « déraison, devant une condition injuste et incompréhensible » (Camus, 1951 : 21). Trata-se, agora, de « viver sem esperança (mas não em desespero), em recusa (mas não em renúncia) e em insatisfação (mas não em inquietação juvenil) » (Ferreira, 1991 : 283). Recusando assim o encerramento da metafísica à negação do homem e do humanismo, pelo contrário se assume este como o valor axiomático central.

Eis onde surge a vida como « afirmação total que nada pode pôr em questão » (Ferreira, 1994 : 33), como valor que « devemos salvar para salvarmos o pouco de grandeza que nos coube » (Ferreira, 1994 : 193). Projecto ético de defesa da vida como máximo valor, surge a proposta da heroicidade resistiva ou sísifca do Homem face à iminência da nadificação do ego : « é nosso dever mobilizar todo o esforço de uma intensa atenção para que o melhor do universo se não destrua. Porque nesse mínimo está o máximo concebível da grandeza e do milagre. A vida. Tão pouco e tão tanto » (Ferreira, 1998 : 280). A defesa da vida através de uma existência heróica constitui assim « uma razão bastante para o homem encontrar o seu lugar no mundo e a inquietação que nos domina encontrar o seu repouso na própria maravilha de se estar vivo » (Ferreira, 1995 : 66), mediante uma aposta num máximo de intensidade e de profundidade, potenciando o *kairos*, a possibilidade da apreensão dos instantes de alegrias breves, assentes no deslumbrado facto de existir apenas.

Não obstante a subsistência do *fatum*, há ainda, por conseguinte, conforme observa Vergílio Ferreira, « a liberdade de ir contra isso pela *hybris* que é um acto de orgulho » (Ferreira, 1987 : 388). Assim, o homem revela-se existencialmente protector da *dignitas* que o substancializa em grandeza e em intensidade – e já não em finalidade – como caso exemplar na resistência à morte. Habitante dessa falha essencial na justiça do cosmos, resolve-a numa paradoxal lucidez trágica da sua inevitabilidade e da necessidade de, não obstante essa ingloria tragicidade, investir na obstinação de rejeitá-la. Através de uma « visão total e resistente do mundo » (Ferreira, 2010 : 176), ele persegue a sobrevivência, ainda, dos « sentimentos nobres do homem, (...) o milagre da 'aventura', ideal do moderno quixotismo (...) o esforço de uma dignificação humana » (Ferreira, 2010 : 176), porque sobra ainda « um meio de lutar – até ao fim –, com os restos de dignidade que nem a morte vence, porque a justiça não morre » (Ferreira, 2010 : 176). Assim, o estóico resolve-se num contra-estóico, por ser a aceitação da morte recusa da sua justiça, apelando à cisão fundamental com a ordem cósmica, na prolongação não propriamente de uma violência esperançada, mas de uma consciência revoltada, fomentadora de uma existência heróica, tal como sustentado por Schopenhauer.

Considerando que « só vale a pena na vida o que for contra a morte, contra a qual não temos verdade nenhuma » (Ferreira, 1997a : 225), « porque o erro e a degradação e a injustiça não devem ter razão » (Ferreira, 1998 : 343), Vergílio Ferreira, assim iluminado por Albert Camus, ultrapassa o ser-para-a-morte mediante o ser-contra-ela que beberia igualmente, e de modo mais directo, em Malraux. Imaginar Sísifo feliz é reconhecer ainda que « Il n'est pas de destin qui ne se surmonte par le mépris » (Camus, 1942 : 166). E se a substância do ser habita o seu *conatus*, a permanência do desiderativo, da luta do Homem para ser, não o endereçando à verdade, endereça-o não obstante à dignidade. É onde essa « clairvoyance qui devait faire son tourment consomme du même coup sa victoire » (Camus, 1942 : 166). Porque, se é o nada que nos está reservado, é preciso fazer com que isso seja uma injustiça, segundo apelo de Sénancour. Que a morte nos mate sem que nos deixemos matar. Sem que nos deixemos morrer.

Bibliografia

- BETRAND, Denis (1985). *L'espace et le sens*. Paris/Amsterdam : Hadès/Benjamins.
BUBER, Martin (1982). *La Vie en Dialogue*. Paris : Aubier Moutaigne.
CAMUS, Albert (1959). *Noces suivi de L'Été*. Paris : Gallimard, « Folio ».

- CAMUS, Albert (1958). *Discours de Suède*. Paris : Gallimard, « NRF ».
- CAMUS, Albert (1951). *L'Homme Révolté*. Paris : Gallimard, « NRF ».
- CAMUS, Albert (1942). *Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*. Paris : Gallimard, « Les essais ».
- FERREIRA, Vergílio (2010). *Promessa*. Lisboa : Quetzal.
- FERREIRA, Vergílio (1998). *Espaço do Invisível 5*. Lisboa : Bertrand Editora.
- FERREIRA, Vergílio (1997). *Aparição*. Lisboa : Bertrand Editora.
- FERREIRA, Vergílio (1997a). *Em Nome da Terra*. Lisboa : Bertrand Editora.
- FERREIRA, Vergílio (1997b). *Pensar*. Lisboa : Bertrand Editora.
- FERREIRA, Vergílio (1995). *Espaço do Invisível 4*. Lisboa : Bertrand Editora.
- FERREIRA, Vergílio (1994). *Invocação ao Meu Corpo*. Lisboa : Bertrand Editora.
- FERREIRA, Vergílio (1993). *Rápida a Sombra*. Lisboa : Bertrand Editora.
- FERREIRA, Vergílio (1992a). *Espaço do Invisível 3*. Lisboa : Bertrand Editora.
- FERREIRA, Vergílio (1992b). *Estrela Polar*. Lisboa : Bertrand Editora.
- FERREIRA, Vergílio (1991). *Espaço do Invisível 2*. Lisboa : Bertrand Editora.
- FERREIRA, Vergílio (1990). *Apelo da Noite*. Lisboa : Bertrand Editora.
- FERREIRA, Vergílio (1990a). *Espaço do Invisível*. Lisboa : Bertrand Editora.
- FERREIRA, Vergílio (1987). *Conta-Corrente V*. Lisboa : Bertrand Editora.
- FERREIRA, Vergílio (1983a). *Cântico Final*. Lisboa : Bertrand Editora.
- FERREIRA, Vergílio (1983b). *Nítido Nulo*. Lisboa : Bertrand Editora.
- FERREIRA, Vergílio (1970). « Da Fenomenologia a Sartre », in Jean-Paul Sartre. *O Existencialismo é um Humanismo*. Lisboa : Editorial Presença, pp. 11-204.
- FERREIRA, Vergílio (1981). *Um Escritor Apresenta-se*. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- HIPPOLYTE, Jean (1947). *Introduction à la philosophie de l'histoire de Hegel*. Paris : Rivière.
- JASPERS, Karl (1968). *A Situação Espiritual do Nosso Tempo*. Lisboa : Moraes Editores.
- LACAN, Jacques (1966). *Écrits – I*. Paris : Seuil.
- LAFORGUE, Jules (2011). *Essential Poems and Prose of Jules Laforgue*. Boston : Black Widow Press.
- LEVINAS, Emmanuel (1985). *Le temps et l'autre*. Paris : Quadrige/Presses Universitaires de France.
- LUTWACK, Leonard (1984). *The role of space in literature*. New York : Syracuse University Press.
- ODIER, Charles (1961). *La angustia y el pensamiento mágico*. México : Fondo de Cultura Económica.

PAVEL, Thomas (1988). *Le Mirage Linguistique*. Paris : Éditions de Minuit.

PASCAL, Blaise (1969). *Pensées*. Paris : Gallimard.

RICOEUR, Paul (1988). *Philosophie de la volonté II. Finitude et culpabilité*. Paris : Aubier.

SARRAUTE, Nathalie (1963). *A Era da Suspeita*. Lisboa : Guimarães Editores.

SCHELER, Max (1968). *El puesto del hombre en el cosmos*. Buenos Aires : Losada.

SIMMEL, Georg (1986). *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona : Península.

RELIRE CAMUS : UNE ETHNOCRITIQUE DE LA PESTE

BENKHODJA AMMAR

CREM, Un. de Lorraine

a.benkhodja@gmail.com

Résumé : Dans cet article, nous proposons d'étudier *La Peste* d'Albert Camus dans une perspective qui croise poétique des textes littéraires et ethnologie du symbolique. Dans cette optique, nous avons voulu concentrer notre réflexion sur les différents systèmes de croyances/créances qui gravitent autour du fléau de la peste afin de dégager la polyphonie culturelle constitutive de cette œuvre.

Mots-clés : La Peste, Albert Camus, ethnocritique, polyphonie culturelle, régime de créances.

Abstract : In this paper, we propose to study *La Peste* by Albert Camus in a perspective that crosses poetic literary texts and symbolic anthropology. In this context, we wanted to focus our thinking on the different systems of beliefs/créances that revolve around the scourge of the plague in order to identify the constitutive cultural polyphony of this work.

Keywords : *La Peste*, Albert Camus, ethno criticism, cultural polyphony, regime of créances.

S'agissant du projet scriptural de *La Peste*, roman qui demandera à l'auteur une attention particulière¹, Albert Camus, comme tout écrivain soucieux de son esthétique, s'interroge lui-même, dans ses *Carnets*, sur le projet d'écriture de son roman. Il décline, dans les avant-textes que constituent ses *Carnets*², une hésitation double ; hésitation sur le titre de son futur livre, et sur le genre littéraire qui prendra en charge sa forme : « Peste ou aventure. Roman. » (Camus, 1962 : 166), « Roman. Ne pas mettre 'La Peste' dans le livre. Mais quelque chose comme 'les prisonniers' » (Camus, 1964 : 34), « La Peste. Pittoresque et descriptives – petits morceaux documentaires et une dissertation sur les fléaux (...) il faut décidément que ce soit une relation, une chronique, mais de problèmes cela pose » (Camus, 1964 : 55). Il multiplie les moyens pour faire ressortir « le sens social de la peste » (Camus, 1964 : 57) : « les événements de la chronique » (Camus, 1964 : 57), prêches, documents médicaux... Bref, tout un arsenal documentaire à la mode zolienne qui fera de ce roman une œuvre concentrée.

C'est justement cette « concentration » culturelle du roman de *La Peste* que nous avons voulu interroger ici, en faisant l'hypothèse qu'une polyphonie des voix/voies culturelles traverse ce roman³.

A cet effet, nous nous intéresserons à la conception que donne le roman du fléau dont il porte le nom. Nous pensons que différents degrés de croyances y sont cristallisés, faisant s'entrecroiser différents mondes et modes de représentations symboliques plus ou moins hétérogènes, permettant de penser, et de repenser, la structure composite de la société et de la culture de l'Algérie française, et le rapport problématique qui lie l'Algérie à la France, ainsi que celui qui lie l'auteur à ces/ses deux parties.

Nous ne comptons pas, bien évidemment faire table rase de toutes les lectures, aussi riches les unes que les autres, dont a fait, et continue à faire, objet ce roman, mais nous voulons, ajouter aux voix savantes et philosophiques qu'elle suscite celle portée par le populaire, le folklorique, de ce roman d'Albert Camus. Albert Camus, écrivain avant tout, Albert Camus, artiste et créateur avant tout.

¹ Albert Camus l'avoue dans l'entretien sus-cité.

² Notamment *Carnets I* et *Carnets II*, dans la mesure où le projet de l'écriture de *La Peste* y est souvent interrogé.

³ Nous prenons comme base théorique de notre réflexion l'approche ethnocritique qui se définit essentiellement comme « l'étude de la pluralité et de la variation culturelles constitutives des œuvres littéraires telles qu'elles peuvent se manifester dans la configuration d'univers discursifs plus ou moins hétérogènes » (Cnockaert, Privat, Scarpa, 2011 : 02).

Albert Camus, artiste, Albert Camus, créateur

La Peste d'Albert Camus fait partie du cycle de la Révolte et apparaît comme « le premier grand roman français de l'immédiate après-guerre » (Levi-Valensi, 1991 : 11). Il vaudra, dix ans après sa parution, le Prix Nobel à son auteur. Ce qui fera de ce roman un grand classique de la littérature française.

Unique et universelle à la fois, la critique a longtemps souligné l'aspect philosophique et moraliste de l'œuvre camusienne. Camus le penseur, le journaliste, l'essayiste, le carnétiste chroniqueur, le philosophe, le moraliste..., c'est de ces topoïes que partent la majorité des critiques camusiennes pour en faire la partie implicite, mais déterminante, d'un enthymème. Tout alors devient problématisable dans ses textes : ce qui n'est pas consubstantiel au domaine du philosophique⁴ est infléchi à celui de la chronique, mettant de côté ce en tant que quoi Camus se définissait avant tout : Camus, l'artiste, comme il le souligne lui-même lors de sa rencontre avec le poète et dramaturge belge Jean Mogin :

Jean Mogin : On ne sait plus trop souvent, je crois, à confondre Albert Camus l'artiste, le moraliste et même et surtout le philosophe. Monsieur Albert Camus, je voudrais vous demander tout d'abord : que pensez-vous de toute cette confusion dont vous êtes souvent victime ?

Albert Camus : Eh bien, c'est une confusion inévitable, mais, si tant est que le point de vue d'un artiste sur lui-même soit le bon, je voudrais insister sur le fait que personnellement, je me sens et je me considère d'abord comme un artiste (Entretien avec Jean Mogin, le 13 septembre 1955, transcription réalisée par nous-même. L'entretien est consultable sur le site de l'INA : <URL : <http://www.ina.fr/audio/PHD98047721>>).

En tant qu'écrivain d'abord, Camus interroge aussi bien le champ général de la production littéraire européenne que sa propre production qu'il positionne par rapport à son contexte littéraire :

Tout l'effort de l'art occidental est de proposer des types à l'imagination. Et l'histoire de la littérature européenne ne semble pas être autre chose qu'une suite de variations sur ces types et ces thèmes donnés. L'amour racinien est une variation sur un type d'amour qui n'a peut-être pas cours dans la vie. (Camus, 1962 : 168)

Le classicisme correspond, pour Camus, à la domination des passions individuelles. Même si Camus emprunte au régime d'écriture littéraire dit

⁴ Même l'explication (thématique et/ou structurelle) des textes camusiens y est fortement rattachée.

classique la structure de la tragédie dont il habillera *La Peste*, il préférera, dans ce roman, une « tentation d'une mise en forme d'une passion collective » (Camus, 1964 : 140), à une mise en scène d'une expérience individuelle. Un roman qui inscrit sa forme donc dans la tradition classiciste, mais qui s'en éloigne tout aussi bien. Cette double posture sera prise en charge par une orchestration de deux styles : l'un concerne « les actions individuelles » et l'autre concerne, au contraire, « la tragédie collective » (Entretien de Jean Mogin, *idem*). Un amalgame qui fera de cette épopée des pestiférés une agora où se jouera polyphonie non seulement linguistique, mais également et surtout culturelle, et c'est à cet aspect que nous nous intéressons ici.

Nous avons, dans cette perspective, dégagé trois systèmes de croyances, ou de créances, selon la terminologie ethnocritique relative au fléau de la peste.

Régime de créances positivistes

La drôle de Peste ? (...) Un des thèmes –possibles- lutte de la médecine et de la religion : les puissances du relatif (et quel relatif !) contre celles de l'absolu. C'est le relatif qui triomphe ou plus exactement qui ne perd pas. (Camus, 1964 : 57)

Ce passage avant-textuel place le texte de *La Peste* sous le signe de l'éternel combat « science vs croyance ». Plus intéressant encore pour une approche ethnocritique du texte, il augure une belligérance dans le système axiologique supportée par différents régimes de croyances que le fléau de la peste suscite et est hiérarchisé, dans l'imaginaire du texte, en degrés de « créances »⁵.

Nous avons nommé le premier régime : « régime de créance positiviste », pour désigner cette mise en ordre, cette explication du phénomène épidémique par le prisme d'une cosmologie scientifique. Cette créance semble être portée par le docteur Rieux, et soutenue par toutes les initiatives préfectorales prises dans le but de mettre un terme au fléau.

Le docteur Rieux, premier personnage à entrer dans la scène romanesque, est également le premier à être confronté à l'épidémie. C'est lui qui butta, contre le premier

⁵ Le système de créance désigne, dans la taxinomie ethnocritique, « un outil de mise en ordre logique, et comme un système d'interprétation des signes, des faits, des destins ». Les travaux ethnocritiques (cf. www.ethnocritique.com pour une vue panoramique des travaux de la discipline) préfèrent cette dénomination à celle de croyance dans la mesure où « elle ne suppose pas, contrairement à la 'croyance', une axiologie fondée sur le sacré ni liée à des formes magico-religieuses. Un groupe peut avoir un système de créance, auquel cas ce système fait partie intégrante de sa cosmologie, comprise dans un sens anthropologique comme un 'système du monde d'un groupe social' » (Ménard, 2014 : 330).

rat mort (de la peste) du roman. Phénomène qu'il prend avec insouciance. Il n'y vit aucun mauvais présage, contrairement à la grande majorité de la population oranaise et, à titre d'exemple, le veilleur de nuit que rencontre Tarrou : « A l'hôtel, le veilleur de nuit, qui est un homme de foi, m'a dit qu'il s'attendait à un malheur avec tous ces rats. 'Quand les rats quittent le navire...' » (Camus, 1947 : 31).

Le médecin, disons-le vite, agit en pur scientifique. Il ne se prononce pas sur le nom de la maladie même après avoir été confronté à plusieurs cas : « – Docteur, disait-elle, qu'est-ce que c'est ? – ça peut être n'importe quoi. Mais il n'y a encore rien de sûr. Jusqu'à ce soir, diète et dépuratif. Qu'il boive beaucoup » (Camus, 1947 : 26). Il procède, pour diagnostiquer les pestiférés, devenus de plus en plus nombreux, pragmatiquement. Il appelle un confrère et enquête dans les régions avoisinantes : « il appela encore quelques médecins. L'enquête ainsi menée lui donna une vingtaine de cas semblables en quelques jours » (Camus, 1947 : 35).

En discutant avec Tarrou à propos du prêche du père Paneloux, Rieux avoue ne pas être croyant. Il ne croit pas en des forces vengeresses qui seraient à l'origine du Fléau. Il choisit plutôt de le combattre par le savoir, plutôt que par la prière :

Peste. Tous luttent- et chacun à sa façon. La seule lâcheté est de se mettre à genoux. On vit sortir des tas de nouveaux moralistes et leur conclusion étaient toujours la même : il faut se mettre à genoux. Mais Rieux répondait : il faut lutter de telle et telle façon (Camus, 1964 : 87)

En faisant de ce personnage central « l'ennemi de Dieu », Camus inscrit dans ce texte l'interminable lutte entre science et religion : « Peste. Rieux dit qu'il était l'ennemi de Dieu puisqu'il luttait contre la mort et que c'était même son métier que d'être l'ennemi de Dieu » (Camus, 1964 : 104).

Le médecin, pour revenir à ce personnage central du roman, agit et gère l'épidémie scientifiquement. Cela peut sembler tautologique. Cela, paraîtra moins évident quand on entend se dialogiser, dans ce roman, une autre voix que celle de la science, et quand on ne cesse d'y rencontrer, depuis l'incipit jusqu'à l'excipit, des « signes » qui « augurent » jusqu'à surdéterminer l'économie du texte, et « là où les uns voyaient l'abstraction, d'autres voyaient la vérité » (Camus, 1947 : 89). Ce qui nous offre, dans ce roman, un autre régime de croyance quant à la peste, et nous amène au second point de notre réflexion.

Régime de créances religieuses

Et voilà qu'un autre type de lutte contre ce fléau avait pris forme : les autorités ecclésiastiques avaient décidé de lutter contre la peste par leurs propres moyens, et une semaine de prières avait été organisée. Semaine qui s'est achevée avec le prêche du père Paneloux. Un prêche dont on retrouve l'avant texte biblique dans ce passage carnétiste où Albert Camus retient des passages de l'Ancien et du Nouveau Testament qui lui serviront de fond de toile pour les propos du père :

Peste. Deuxième version.

Bible : Deutéronome, XXVIII, 21 ; XXXII, 24. Lévitique, XXVI, 25. Amos, IV, 10. Exode, IX, 4 ; IX, 15 ; XII, 29. Jérémie, XXIV, 10 ; XIV, 12 ; VI, 19 ; XXI, 7 et 9. Ezéchiel, V, 12 ; VI, 12 ; VII, 15 (Camus, 1964 : 54)

Dans ce discours sermonnant, l'homme de l'église affirmait ouvertement aux citoyens qu'ils étaient « dans le malheur » car ils l'avaient « mérité » (Camus, 1947 : 91) ; et le père de dire sur un ton déclaratif : « Vous avez cru qu'il vous suffirait de visiter Dieu le dimanche pour être libres de vos journées. Vous avez pensé que quelques genuflexions le paieraient bien assez de votre insouciance criminelle » (Camus, 1947 : 93).

L'hypothèse du fléau comme châtiment divin est ainsi clairement audible dans le prêche du père Paneloux, « jésuite érudit et militant » (Camus, 1947 : 23) qui n'a jamais cru à une simple épidémie. Le sourire de ses yeux avait trahi sa première réaction sur le fléau : « Oh ! dit le père, ce doit être une épidémie, et ses yeux sourirent derrière les lunettes rondes » (Camus, 1947 : 23). Il tente d'inscrire, par ce prêche, la peste dans un système de pensée purement monothéiste. Mais quelques éléments discursifs de son énoncé trahissent une autre conception de ce fléau. Nous lisons :

Si aujourd'hui, la peste vous regarde, c'est que le moment de réfléchir est venu. Les justes ne peuvent craindre cela, mais les méchants ont raison de trembler. Dans l'immense grange de l'univers, le fléau implacable battra le blé humain jusqu'à ce que la paille soit séparée du grain. Il y aura plus de paille que de grain, plus d'appelés que d'élus, et ce malheur n'a pas été voulu par Dieu (...). Et battus sur l'aire sanglante de la douleur, vous serez rejetés avec la paille (Camus, 1947 : 92 et passim)

« Immense grange », « blé », « paille », « grain » inscrivent le fléau dans une isotopie tissée par des images paysannes de la peste. La description que donne le

narrateur du père Paneloux, au moment du prêche, renforce nos propos : « Il était de taille moyenne, mais trapu, quand il s'appuya sur le rebord de la chaire, serrant le bois entre ses grosses mains, on ne vit de lui qu'une forme épaisse et noire surmontées de deux taches de ses joues, rubicondes sous les lunettes d'acier » (Camus, 1947 : 91). Description qui semble éloigner le prêcheur de la figure de l'érudit pour le rapprocher de celle du vilain paysan.

Par ailleurs, nous notons que ce prêche respecte la structure de l'exemplum médiéval dans la mesure où il annonce un thème (celui de la peste) : « Ce fut la suite du discours qui fit seulement comprendre à nos concitoyens que, par un procédé oratoire habile, le père avait donné en une seule fois, comme on assène un coup, le thème de son prêche » (Camus, 1947 : 91), intègre subtilement un prothème, autrement dit, une pièce liminaire qui invite l'auditoire à réfléchir (ici celle la peste de l'Égypte antique) :

Paneloux, tout de suite après cette phrase, en effet, cita le texte de l'Exode relatif à la peste en Égypte et dit : 'La première fois que ce fléau apparait dans l'histoire, c'est pour frapper les ennemis de Dieu. Pharaon s'oppose aux desseins éternels et la peste le fait alors tomber à genoux. (Camus, 1947 : 91)

Et en tire la Teneur du sermon en commentant la scène intégrée dans son prêche : « Si, aujourd'hui la peste vous regarde, c'est que le moment de réfléchir est venu. Les justes ne peuvent craindre cela, mais les méchants ont raison de trembler » (Camus, 1947 : 92).

L'exemplum est défini par Jean-Claude Schmitt dans *Prêches d'exemples. Récits de prédicateurs du Moyen Age* (Ed Stock/Moyen Age, Paris, 1985) comme un « récit bref donné comme véridique et destiné à être inséré dans un discours (en général un sermon) pour convaincre un auditoire par une leçon salutaire » (Schmitt, 1985 : 08). Il fut, au Moyen Age, récupéré de tradition antique, jugé comme hérétique, par les clercs pour tenter de mieux se faire entendre du peuple, et ce en adaptant à leur projet d'anciens discours ou modèles discursifs qui lui étaient familiers.

Métaphores, figures paysannes et modèle discursif folklorique nous semblent pénétrer le discours ecclésiastique savant pour y rendre audible une autre voix, un autre régime de croyance qui relève du populaire, et du folklorique. Ce qui nous amène au troisième et dernier point de notre analyse.

Régime de créances folkloriques

Revenons un instant sur ce passage du prêche du père Paneloux :

Et un bon ange apparut visiblement, qui donnait des ordres au mauvais ange qui portait un épieu de chasse et il lui ordonnait de frapper les maisons ; et autant de fois qu'une maison recevait de coups, autant y avait-il de morts qui en sortaient (...) Mes Frères, dit-il avec force, c'est la même chasse mortelle qui court aujourd'hui dans nos rues. (Camus, 1947 : 93)

« Épieu de chasse » et « chasse mortelle » inscrivent ce passage dans une isotopie de la chasse. La peste est ainsi perçue comme un fléau qui poursuit et « chasse », au sens propre du terme, la population oranaise. La peste, introduit par un élément du sauvage, les rats, se transforme ici en « chasse sauvage », relevant d'une croyance européenne folklorique médiévale.

Le mythe de la chasse sauvage renvoie, selon les études réunies par Philippe Walter dans *Le Mythe de la chasse sauvage dans l'Europe médiévale* (éditions Honoré Champion, Paris, 1997), à une croyance aux origines préchrétiennes qui expliquent certains phénomènes météorologiques (Tempêtes, vent violent...) par le passage d'une horde de chasseurs (morts) en fureur (parce que punis pour avoir transgressé une loi sacrée, religieuse le plus souvent) ; horde bruyante accompagnée d'animaux, condamnée à errer et à poursuivre éternellement un gibier qui les aurait détournés de la messe du dimanche. Le sauvage, le recommencement perpétuel, la horde sauvage, mais initialement humaine, bruit et désordre, sont donc les thèmes essentiels qui se dégagent de ce scénario mythique.

Dans ce roman camusien, c'est le sauvage qui introduit le fléau : les rats, bêtes qui viennent d'un espace qui se situe en dehors de l'univers organisé des hommes, le perturbent. Le discours du concierge à propos du premier rat trouvé dans son immeuble illustre parfaitement cette séparation établie entre le domestique et le sauvage, et le désordre occasionné par l'intrusion du dernier dans le premier :

La présence de ce rat mort lui avait paru seulement bizarre tandis que, pour le concierge, elle constituait un scandale. La position de ce dernier était d'ailleurs catégorique : il n'y avait pas de rats dans la maison. Le docteur eut beau l'assurer qu'il y en avait un sur le palier du premier étage, et probablement mort, la conviction de M. Michel restait entière. Il n'y avait pas de rats dans la maison, il fallait donc qu'on eut apporté celui-ci du dehors. (Camus, 1947 : 15).

Alors que le docteur Rieux prend sa trouvaille du rat mort sur un ton d'insignifiance, le concierge, lui, est scandalisé : il ne peut y avoir de rats dans l'espace domestique (affirmation réitérée deux fois de suite). On les a apportés du « dehors », d'un espace séparé du domestique.

L'apparition du sauvage dans le domestique va jusqu'à « ensauvager » la plupart des protagonistes : C'est le cas de toute la famille qu'on rencontre au restaurant de l'hôtel :

– On ne parle pas de rats à table, Philippe. Je vous interdis à l'avenir de prononcer ce mot.

– Votre père a raison, a dit la souris noire.

Les deux caniches ont piqué le nez dans leurs pâtes et la chouette a remercié d'un signe de tête qui n'en disait pas long. (Camus, 1947 : 32).

C'est également le cas de Grand qui « avait l'allure du sanglier » (Camus, 1947 : 55), du passeur qu'avait rencontré Rambert en vue de son évasion : « Le cheval encensa une fois de plus et Rambert approuva sans passion (...) » (Camus, 1947 : 138), de même pour Tarrou : « Dans la pénombre du palier, Tarrou avait l'air d'un grand ours vêtu de gris » (Camus, 1947 : 117).

Le fléau introduit par cet élément du sauvage prend possession de la ville, l'enferme et réduit ses habitants à un perpétuel recommencement :

Pendant des semaines, nous fûmes réduits alors à recommencer sans cesse la même lettre, à recopier les mêmes appels, si bien, qu'au bout d'un certain temps, les mots qui d'abord étaient sortis tout saignants de notre cœur se vidaient de leur sens (...) En d'autres circonstances, d'ailleurs, nos concitoyens auraient trouvé une issue dans une vie plus extérieure et plus active. Mais, en même temps, la peste les laissait oisifs, réduits à tourner en rond dans leur ville morne et livrés, jour après jour, aux jeux décevants du souvenir. Car, dans leurs promenades sans but, ils étaient amenés à passer toujours par les mêmes chemins, et, la plupart du temps, dans une si petite ville, ces chemins étaient précisément ceux qu'à une autre époque ils avaient parcourus avec l'absent (...) Et par là, échoués à mi-distance de ces abîmes et de ces sommets, ils flottaient plutôt qu'ils ne vivaient, abandonnés à des jours sans direction et à des souvenirs stériles, ombres errantes qui n'auraient pu prendre force qu'en acceptant de s'enraciner dans la terre de leur douleur. (Camus, 1947 : 67 ; 69 ; 70 et 72)

Dans l'intrigue de *La Peste*, les personnages principaux sont décrits dès les premières pages, même si certains d'entre eux, à l'image du journaliste Rambert ne reviennent que plus tard dans le roman pour accomplir leur parcours narratif. Il s'agit,

d'un groupe d'hommes (les femmes ne sont qu'évoquées) que la narration regroupe par la sonnette d'alarme que tire la peste, comme des chasseurs ameutés à la vue d'un gibier.

Tout comme la meute de la Chasse sauvage, la population d'Oran s'était détournée de Dieu, et le prêche du père Paneloux ne manque pas de mettre l'accent sur ce point. D'ailleurs, dès l'ouverture du roman, la description de la population d'Oran annonce une cité dont les habitants ne réservent aucune place à la pratique d'un quelconque culte : Ils « travaillent beaucoup, mais toujours pour s'enrichir. Ils s'intéressent surtout au commerce et ils s'occupent d'abord, selon leur expression, de faire des affaires » (Camus, 1947 : 12). Les adverbes « surtout » et « d'abord » expriment la primauté de la principale occupation des habitants : celle du commerce, et de l'enrichissement. Les plaisirs des « joies simples » sont laissés pour les samedis et dimanches : « Le dimanche matin, par exemple, les bains de mer font une concurrence sérieuse à la messe » (Camus, 1947 : 90), ce qui est, rappelons-le encore, la principale cause du châtement de la Mesnie Hellequin.

Mais ceci n'est pas le seul « signe prémonitoire du roman » : la nature revêt dès l'incipit, une fonction augurale :

Les curieux événements qui font le sujet de cette chronique se sont produits en 194., à Oran. De l'avis général, ils n'y étaient pas à leur place, sortant un peu de l'ordinaire. A première vue, Oran est, en effet, une ville ordinaire et rien de plus qu'une préfecture française de la côte algérienne. La cité elle-même, on doit l'avouer, est laide. D'aspect tranquille, il faut quelque temps pour apercevoir ce qui la rend différente de tant d'autres villes commerçantes, sous toutes les latitudes. Comment faire imaginer, par exemple, une ville sans pigeons, sans arbres, et sans jardins, où l'on ne rencontre ni battements d'ailes ni froissement de feuilles, un lieu neutre pour tout dire ? Le changement des saisons ne s'y lit que dans le ciel. Le printemps s'annonce seulement par la qualité de l'air ou par les corbeilles de fleurs que des petits vendeurs remmènent des banlieues ; c'est un printemps qu'on vend sur les marchés. Pendant l'été, 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. En automne, c'est, au contraire, un déluge de boue. Les beaux jours viennent seulement en hiver. (Camus, 1947 : 11)

La description de la ville fait ici, selon notre hypothèse de lecture, figure de signe prémonitoire. L'adjectif « curieux » sur lequel s'ouvre la narration du roman jette sur l'intrigue un voile de mystère. Le lecteur sait, de prime abord, qu'il s'agira d'une histoire étrange, d'une histoire qui sort de l'ordinaire, alors que la peste en tant qu'épidémie est un thème universel. La ville est ainsi annoncée comme « différente ».

Dénudée de faune et de flore, elle subit les caprices du temps climatique: le printemps n'y a plus rien de printanier, l'été et l'automne y sont des théâtres apocalyptiques. Seul l'hiver est symbole de beau-temps. Curieux climat pour une ville méditerranéenne.

Le temps climatique accompagne également le parcours narratif du fléau, et en annonce le moindre changement :

Le lendemain, 30 avril, une brise déjà tiède soufflait dans un ciel bleu et humide. Elle apportait une odeur de fleur qui venait des banlieues les plus lointaines. Les bruits du matin dans les rues semblaient plus vifs, plus joyeux que l'ordinaire. Dans toute notre petite ville, débarrassée de la sourde appréhension où elle avait vécu pendant la semaine, ce jour là était celui du renouveau. (Camus, 1947 : 27).

Ces signes fonctionnent, dans la logique culturelle du roman, comme des intersignes, c'est-à-dire des mantiques narratives qui annoncent, et déterminent les événements qui défilent au fil de la narration⁶.

Le temps climatique finit par s'associer à la peste pour « chasser » les citoyens d'Oran : « le soleil poursuivait nos concitoyens dans tous les coins de rue et, s'ils s'arrêtaient, il les frappait alors » (Camus, 1947 : 106).

Les habitants de la ville d'Oran, telle la horde de la chasse sauvage, semblent être condamnés dans un mouvement perpétuel, dans une mise en abîme de la chasse : ils chassent alors qu'ils sont eux même chassés. Ils poursuivent et chassent l'équilibre, le quotidien qu'ils avaient perdu avec l'apparition du fléau qui les chasse lui-même à cause de ce quotidien négligeant qui leur attirât un châtement divin. Condamnés, même une fois le siège de la peste levé, à vivre dans la peur d'un éventuel retour.

La peste, fléau qui donne son titre au roman y permet, nous l'avons vu, l'inscription d'une configuration de croyances composite. Un mot qui se charge, au fil de la narration, de valeurs culturelles plus ou moins hétérogènes, et contamine, de son hybridité, les personnages du roman. Rieux par exemple, personnage central du roman, et qui se révèle à la fin en être le narrateur, porte tour à tour les voix des croyances dont fait objet le fléau.

La Peste est au fond une fiction qui se joue à un moment crucial de l'histoire d'une société, combien même algéro-française, mais algérienne avant tout ; moment où toutes les mutations fondamentales s'y jouaient, révèle une autre dimension d'un roman qui écrit ses propres croyances, sa propre culture. Le fléau ne cesse d'être

⁶ Cf. les travaux de Jean-Marie Privat, notamment le dernier chapitre de *Bovary Charivari*, Pour cette question d'« intersignes ».

problématisé, ouvrant la voie à une circulation fluide entre des modes de conception habituellement conflictuels, tissant un fil symbolique de concession entre divers systèmes de croyance (scientifique, savant, populaire...) et révélant une polyphonie culturelle qui articule le discours romanesque à d'autres discours (scientifique, religieux : Camus révèle lui-même les sources de sa documentation : historique, médicale, religieuse) qui ne sont pas les siens. Une sorte de pensée sauvage, primaire et non primitive, qui bricole les rapports entre entités hétérogènes, révélant la pensée humaniste et conciliatrice de Camus, quand à la question de l'Algérie. Une pensée qui se concrétise bien plus tard dans son appel « pour la trêve civile en Algérie », en 1956.

Bibliographie

- BAKHTINE, Mikhaïl (1970). *La Poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque des idées ».
- CAMUS, Albert (1947). *La Peste*. Paris : Gallimard, « Folio ».
- (1962). *Carnet I, Mai 1935- Février 1942*, Paris : Gallimard, [consulté le 10/10/2013]
<URL:http://classiques.uqac.ca/classiques/camus_albert/carnets_II/camus_carnets_t1.pdf>.
- CAMUS, Albert (1964). *Carnet II. Janvier 1942 - mars 1951*. Paris : Gallimard, [consulté le 10/10/2013]
<URL :http://classiques.uqac.ca/classiques/camus_albert/carnets_II/camus_carnets_t2.pdf>.
- CNOCKAERT, Véronique, PRIVAT, Jean-Marie, SCARPA, Marie (dir.) (2011). *L'Ethnocritique de la littérature*. Québec : Presses Universitaires du Québec, « Approches de L'imaginaire ».
- DUFOURNET, Jean (dir.) (1997). *Le Mythe de la Chasse sauvage dans l'Europe médiévale*. Paris : Honoré Champion.
- HELL, Bertrand (1994). *Le Sang noir. Chasse et mythe du Sauvage en Europe*. Paris : Champs Flammarion.
- LECOUTEUX, Claude (1999). *Chasses fantastiques et cohortes de la nuit au Moyen Age*. Paris : IMAGO.
- LEVI-VALENSI, Jacqueline (1991). *La Peste d'Albert Camus*. Paris : Gallimard, « Folio ».
- MENARD, Sophie (Hiver 2014, à paraître). « Les Créances du roman : le revenant dans Thérèse Raquin de Zola », *@nalyse. Revue de critique et de théorie littéraire*, pp. 330-358, [consulté le 10/10/2013]

<URL :<https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/972/832>>.

PRIVAT, Jean-Marie (1994). *Bovary Charivari, Essai d'ethnocritique*. Paris : Centre National de la Recherche Scientifique.

PRIVAT, Jean-Marie et SCARPA, Marie (dir.) (2010). *Horizons ethnocritiques*. Nancy : Presses Universitaires de Nancy, « ethnocritiques ».

SCHMITT, Jean-Claude (1985). *Prêcher d'exemples. Récits de prédicateurs du Moyen Age*. Paris : Stock/Moyen Age, « Moyen Age ».

Entretien avec Jean Mogin, le 13 septembre 1955, consultable sur le site de l'INA :
<URL : <http://www.ina.fr/audio/PHD98047721>>.