

CAMUS

Albert CAMUS

Mondovi (Algérie) 1913 – Villeblevin (act. Yonne) 1960

Prix Nobel

« [...] sa mort laisse en moi un vide énorme. Nous avions tellement besoin de ce juste. »

Eugène IONESCO, *Notes et Contre-Notes*, Gallimard, 1962.

« En décernant son prix à Camus, le Nobel couronne une œuvre terminée. »

Jacques LAURENT, in *Arts*, 24 octobre 1957.

Une vie de combats

Entre misère et beauté

Né en Algérie, Camus, entre le silence d'une mère incapable de lire ou d'écrire, et l'absence d'un père qu'il ne « connut » qu'en photographie, fut doublement étranger à l'intelligentsia française. Sa mère était illettrée, et son père, qui était ouvrier caviste dans une exploitation vinicole, blessé à la bataille de la Marne, mourut à Saint-Brieuc « le crâne ouvert. Aveugle et agonisant pendant une semaine [...] ». Il était mort au champ d'honneur, comme on dit » (*L'Envers et l'Endroit*). Installée à Alger, dans le quartier populaire de Belcourt, sa mère faisait des ménages, parlant peu : « Je n'ai pas appris la liberté dans Marx. Il est vrai : je l'ai apprise dans la misère » (*Actuelles I*). Remarqué par un instituteur, Louis Germain — à qui Camus dédia les *Discours de Suède*, au lendemain du Nobel —, encouragé à lire par un oncle boucher passionné de littérature, l'enfant pauvre obtint une bourse qui lui permit de suivre des études secondaires puis universitaires. Au poste de gardien de but, il fit partie de l'équipe de football, « tant aimée », du Racing universitaire d'Alger — Camus confia plus tard que, si sa santé le lui avait permis, il eût choisi de devenir footballeur. La tuberculose — contractée dès 1930 — lui interdit de passer l'agrégation de philosophie : « Cette maladie sans doute ajoutait d'autres entraves, et les plus dures, à celles qui étaient déjà les miennes. Elle favorisait finalement cette liberté de cœur, cette légère distance à l'égard des intérêts humains qui m'a toujours préservé du ressentiment » (*Préface à L'Envers et l'Endroit*). Il se tourna alors vers l'action culturelle et le journalisme. La troupe

théâtrale dont il fut l'animateur à Alger annonçait, par son esthétique et sa programmation, le Théâtre national populaire de l'après-guerre. Entre 1935 et 1937 — année de son exclusion —, il fut membre du parti communiste, sans être marxiste, car l'enseignement de son maître Jean Grenier, son professeur en lettres supérieures en 1932, l'avait pour toujours immunisé contre l'esprit d'orthodoxie. En 1936, son diplôme d'études supérieures en philosophie était consacré aux rapports entre l'hellénisme et le christianisme : *Entre Plotin et saint Augustin*. La même année, il se sépara de Simone Hie épousee en 1934 et qui ne put jamais « se défaire de son habitude de la drogue » (*Carnets II*, posth., 1964). En 1937, Camus commença la rédaction de son premier roman, *La Mort heureuse*, avec pour personnage principal Mersault : rédaction interrompue par celle de *L'Étranger*, dont le protagoniste devint Meursault ; l'œuvre ne fut pas publiée du vivant de Camus. Cette même année, il fut nommé professeur de collège à Sidi Bel Abbès : il fit le déplacement puis se ravisa « devant ce qu'avait de définitif une semblable installation » (*Carnets I*, posth., 1962), sans même se présenter dans son établissement. Ses premiers écrits publiés, *L'Envers et l'Endroit* (1937) et *Noces* (1939), parurent chez le petit éditeur algérois Edmond Charlot. Dans *L'Envers et l'Endroit*, il évoque sa mère, son enfance, « le monde de pauvreté et de lumière », où il a vécu : « Pour corriger une indifférence naturelle, je fus placé à mi-distance de la misère et du soleil. La misère m'empêcha de croire que tout est bien sous le soleil et dans l'Histoire ; le soleil m'apprit que l'Histoire n'est pas tout. » Mais Camus y développe aussi les thèmes majeurs de son œuvre future — la lucidité face à l'absurdité du réel, le scandale de la mort, le déchirement de la conscience —, explicitant ainsi un titre alternatif qui annonçait déjà celui, en forme de dilemme fondamental, de *L'Exil et le Royaume* : « Il n'y a pas d'amour de vivre sans désespoir de vivre. [...] Je tiens au monde par tous mes gestes, aux hommes par toute ma pitié et ma reconnaissance. Entre cet endroit et cet envers du monde, je ne veux pas choisir, je n'aime pas qu'on choisisse [...] ». Le grand courage c'est encore de tenir les yeux ouverts sur la lumière comme sur la mort » (*Amour de vivre*, in *L'Envers et l'Endroit*). *Noces* est un hymne à la mer et au soleil, à la sensualité, à la liberté, aux « fêtes de la terre et de la beauté » : « Je comprends ici ce qu'on appelle gloire : le droit d'aimer, sans mesure. [...] Tout à l'heure,

quand je me jetterai dans les absinthes pour me faire entrer leur parfum dans le corps, j'aurai conscience, contre tous les préjugés, d'accomplir une vérité qui est celle du soleil, et qui sera aussi celle de la mort » (*Noces à Tipasa*, in *Noces*). Entre-temps, en 1938, Camus publia, dans *Alger républicain*, un élogieux article sur *La Nausée* de Sartre, qui révélait néanmoins aussi leurs divergences futures : « Un roman n'est jamais qu'une philosophie mise en images. [...] C'est ici un premier roman d'un écrivain dont on peut tout attendre. Une souplesse si naturelle à se maintenir aux extrémités de la pensée consciente, une lucidité si douloureuse, révèlent des dons sans limites. Cela suffit pour qu'on aime *La Nausée* comme le premier appel d'un esprit singulier et vigoureux dont nous attendons avec impatience les œuvres et les leçons à venir. » La censure ayant eu raison des deux quotidiens *Alger républicain* et *Le Soir républicain* auxquels il collaborait, Camus s'installa à Paris en 1940, et travailla comme secrétaire de rédaction à *Paris-Soir*. De retour en Algérie en 1941-1942, après s'être remarié — fin 1940, avec Francine Faure, dont il eut 2 enfants, Catherine et Jean, nés en 1945 —, il enseigna quelque temps et tenta de mettre sur pied un mouvement de résistance, mais la maladie le contraignit à retourner en France pour se soigner. En 1942, les éditions Gallimard, sollicitées par Malraux, publièrent *L'Étranger*. *L'Étranger* et *Le Mythe de Sisyphe*, essai publié quelques mois plus tard par Gallimard, en octobre 1942, firent aussitôt de Camus un écrivain majeur de sa génération. La narration de Meursault, dérangeante à force d'indifférence apparente, signala l'originalité du romancier, tandis que *Sisyphe* souligna la force de l'essayiste : « Le suicide est une méconnaissance. L'homme absurde ne peut donc épuiser, et s'épuiser. L'absurde est sa tension la plus extrême, celle qu'il maintient constamment d'un effort solitaire, car il sait que, dans cette conscience et dans cette révolte au jour le jour, il témoigne de sa seule vérité qui est le défi. [...] Tous les héros de Dostoïevsky s'interrogent sur le sens de la vie. C'est en cela qu'ils sont modernes : ils ne craignent pas le ridicule. [...] La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux » (*Le Mythe de Sisyphe*).

De la Résistance à toutes les résistances

On sut plus tard que, sa santé s'étant améliorée, Camus avait rejoint la Résistance, qu'il y avait été chargé du journal clandestin *Combat* et qu'il était l'auteur des *Lettres à un ami alle-*

mand (1943-1944, publiées en volume en 1945) : « L'héroïsme est peu de chose, le bonheur est plus difficile. [...] Qu'est-ce que l'homme ? Il est cette force qui finit toujours pas balancer les tyrans et les dieux. [...] Qu'est-ce sauver l'homme ? Mais je vous le crie de tout moi-même, c'est de ne pas le mutiler et c'est donner ses chances à la justice qu'il est le seul à concevoir. » Il devint naturellement le rédacteur en chef de *Combat* à la Libération. À la même époque, il publia sa première pièce, *Caligula*, dont il avait commencé la rédaction en 1938 et qu'il remania jusqu'en 1958.

Dès août 1944, Camus avait formulé la notion de « journalisme critique » et préconisé une déontologie stricte. Ses éditoriaux flamboyants en firent un des guides moraux de la France libérée. Tout en dénonçant la violence pour elle-même, il se prononça en faveur d'une épuration rigoureuse qui amènerait la relève des élites qui avaient failli. Un vif débat avec Mauriac l'amena à abandonner l'idée d'une rupture révolutionnaire qu'il jugeait contradictoire avec la démocratie restaurée. En novembre 1946, il tira les conséquences de cette révision politique dans une série d'articles intitulée *Ni victimes ni bourreaux* : il y rejetait définitivement toute philosophie progressiste de l'Histoire. Entre-temps, dans la collection « Espoir » qu'il dirigeait chez Gallimard — où il était entré comme lecteur dès 1943 —, il publia le retentissant recueil *Feuillets d'Hypnos* (juin 1946), de son meilleur ami, René Char. Alors que *La Peste* (1947), sa relation allégorique de la Résistance, faisait l'événement, Camus quitta *Combat* pour se consacrer à son œuvre d'écrivain.

Le succès de *Caligula* amena Camus à faire jouer deux nouvelles pièces : *L'État de siège* (1948), créé par la Compagnie Renaud-Barrault, et *Les Justes* (1949), pièce interprétée par Maria Casarès et Serge Reggiani. Si l'une fut un échec complet, l'autre eut plus de succès. L'auteur y aborde, à travers l'histoire d'un groupe de révolutionnaires russes des années 1905, la question suivante : faut-il, au nom de la cause qu'on défend, lancer une bombe contre le grand-duc alors qu'on sait que des enfants se trouvent dans la calèche ? Autrement dit, la fin justifie-t-elle les moyens ? Kaliayev finit par réussir son attentat, mais, condamné à mort, il refuse d'être gracié, car pour ces « cœurs extrêmes [...] une vie est payée par une autre vie ».

La révolte et le doute

En 1951, après divers voyages — en Algérie, en Amérique du Sud — et séjours — sur la Côte d'Azur, dans les Vosges — jalonnant une nette dégradation de son état de santé, Camus publia un long et touffu essai, *L'Homme révolté*, qui mettait en cause la notion même de révolution : « *Tout révolutionnaire finit en oppresseur ou en hérétique.* »

Camus y proposait une généalogie intellectuelle des totalitarismes, où figurent Sade, Saint-Just et de nombreux auteurs allemands — dont Hegel et Marx. Qu'il osât incriminer l'auteur du *Capital* fit scandale en un temps où l'idéologie progressiste était toute-puissante : « *La seule question qu'on puisse poser à la révolution, la révolte seule est fondée à la poser, comme la révolution est seule fondée à questionner la révolte* » (*Défense de « L'Homme révolté »*, 1951). Francis Jeanson, appuyé par Sartre, exécuta sommairement le livre pour lèse-communisme et lèse-marxisme. Cette critique antitotalitaire du communisme réel, qui valut à Camus d'essuyer les foudres des *Temps modernes* — et provoqua sa rupture avec Sartre —, apparaîtra aujourd'hui comme le point fort de l'ouvrage : « *Une révolution qu'on sépare de l'honneur trahit ses origines qui sont du règne de l'honneur.* »

Les années qui suivirent furent, pour l'écrivain, une longue phase de doute et de dépression, accentuée par le déclenchement de la guerre d'Algérie en 1954, l'année même où il publia *L'Été*, précisément riche en hommages à la terre natale : « *Après tout, la meilleure façon de parler de ce qu'on aime est d'en parler légèrement. En ce qui concerne l'Algérie, j'ai toujours peur d'appuyer sur cette corde intérieure qui lui correspond en moi et dont je connais le chant aveugle et grave. Mais je puis bien dire au moins qu'elle est ma vraie patrie et qu'en n'importe quel lieu du monde, je reconnais ses fils et mes frères à ce rire d'amitié qui me prend devant eux* » (*Petit Guide pour des villes sans passé*, in *L'Été*). Citoyen déçu par les socialistes, Camus comptait sur Pierre Mendès France pour trouver un compromis acceptable par toutes les parties. Afin de favoriser son retour aux affaires, il rejoignit à *L'Express* son vieil adversaire Mauriac (1955-1956). Il s'efforça enfin de mettre sur pied, avec quelques amis, une trêve civile qui aurait limité l'effusion de sang. L'échec de son entreprise et le silence fait autour de ses *Chroniques algériennes* (1958) l'affectèrent considérablement.

Entre-temps, il avait pris à revers ses admirateurs comme ses détracteurs par un récit

brillant et grinçant, *La Chute* (1956), qui exprimait, à travers le soliloque de Clamence, un cynisme déconcertant : « *Maintenant encore, les matches du dimanche, dans un stade plein à craquer, et le théâtre, que j'ai aimé avec une passion sans égale, sont les seuls endroits du monde où je me sente innocent.* » [...] « *Je verrais plutôt la religion comme une grande entreprise de blanchissage.* » [...] « *La vérité, comme la lumière, aveugle. Le mensonge, au contraire, est un beau crépuscule qui met chaque objet en valeur.* » [...] « *Je vais vous dire un grand secret, mon cher : N'attendez pas le jugement dernier. Il a lieu tous les jours.* » Il publia ensuite un recueil de nouvelles, *L'Exil et le Royaume* (1957), adapta de Faulkner *Requiem pour une femme* (1956) et de Lope de Vega *Le Chevalier d'Olmedo* (1957), et plaida, avec Kœstler, pour l'abolition de la peine de mort dans *Réflexions sur la peine capitale* (1957). Quand il reçut, à 44 ans, vingt ans seulement après sa première publication, le prix Nobel de littérature — il était le plus jeune lauréat après Kipling —, ses détracteurs parisiens ricanaient et proclamèrent que le jury avait couronné « une œuvre terminée » (Jacques Laurent). Les allocutions qu'il prononça à Stockholm, puis à Uppsala, furent de chaleureuses défenses de l'art et de la liberté. Ces *Discours de Suède* devinrent vite, à l'Est et au Sud, la bible des écrivains dissidents et persécutés. L'année suivante, en 1958, Camus acquit à Lourmarin, dans le Lubéron — non loin de chez Char —, une maison où il se retira. En 1959, il fit représenter son adaptation des *Possédés* de Dostoïevski. Il travailla à un grand récit autobiographique, *Le Premier Homme* (posth., 1994), quand il se tua dans un accident automobile — on trouva le manuscrit dans la voiture à bord de laquelle il périt sur le coup, sur une route de l'Yonne — aux côtés de Michel Gallimard, neveu de Gaston, qui ne survécut que quelques jours, tandis qu'en réchappèrent sa femme Jeanine et leur fille Anne Gallimard. Malraux venait de proposer à Camus de prendre la direction d'un théâtre parisien, qu'il aurait appelé le « *Nouveau Théâtre* ».

LITTÉRAIRE

La notion d'absurde donne son unité à l'univers dramaturgique et romanesque de Camus, et se trouve au centre de ses essais théoriques, aussi bien dans le cycle de la négation que dans celui, plus positif, consacré à la révolte. *Le Mythe de Sisyphe* distingue, à cet égard, la « notion » d'absurde, du « sentiment » : chacun est

exposé à ce dernier, à la brusque conscience que le monde échappe aux cadres de l'explication rationnelle, que l'avenir n'obéit à aucune finalité, que nos projets sont vains ; le désespoir, qui en résulte d'abord, caractéristique — au moins dans leur mouvement initial — les philosophies de Heidegger, Jaspers, Chestov ou Kierkegaard. Tout l'effort de Camus consiste à donner à l'absurde un statut conceptuel sans le vider de son contenu. Cherchant donc à en préciser la notion, il affirme que « *l'absurde n'est pas dans l'homme [...] ni dans le monde, mais dans leur présence commune* », dans « *leur confrontation* », et le définit comme « *l'indifférence à l'avenir et la passion d'épuiser tout ce qui est donné (Le Mythe de Sisyphe)*. Loin de représenter un renoncement, une passivité, l'absurde devient donc une « *ascèse* » : il y a même « *un bonheur métaphysique à soutenir l'absurdité du monde* » (*ibid.*), qu'illustrent à ses yeux des expériences aussi diverses que les débordements de Don Juan, le changement incessant de rôle chez l'acteur ou la soif de conquête d'Alexandre ; « *tous s'essaient à mimer, à répéter et à recréer la réalité qui est la leur* » (*ibid.*), c'est-à-dire à multiplier une identité sans consistance. Mais « *la joie absurde par excellence, c'est la création* », dans la mesure où « *la création unique d'un homme se fortifie dans ces visages successifs et multiples que sont les œuvres* » : « *créer, c'est vivre deux fois* » ; « *l'œuvre absurde illustre le renoncement de la pensée à ses prestiges et sa résignation à n'être plus que l'intelligence qui met en œuvre les apparences et couvre d'images ce qui n'a pas de raison* » ; « *l'œuvre d'art naît du renoncement de l'intelligence à raisonner le concret. Elle marque le triomphe du charnel* » (*ibid.*), en littérature aussi bien que dans les arts plastiques.

Le tréteau théâtral était, pour Camus qui fut acteur, metteur en scène et directeur de troupe, un espace de fraternité heureuse, voire le « *couvent* » où il se ressourçait périodiquement. Le triomphe de *Caligula* fut celui d'une pièce civique et sérieuse qui répondait à l'attente du public. Le dramaturge ne cessa par la suite de remettre en question son esthétique. Le point commun de ses entreprises réside dans la volonté de ramener le tragique sur la scène française. Il précisa plus tard ses vues, dans sa conférence d'Athènes, en 1955, insistant sur le partage des valeurs et la nécessité d'un langage élevé. Cependant, il semble que les réalisations de Camus n'aient pas été à la

mesure de ses intentions. Bien qu'il eût tôt lu Artaud, son esthétique théâtrale demeurerait celle de Copeau et du Cartel. Parce que le « *saint laïque* » en est resté à l'humanisme classique, l'artiste ne peut être ni Claudel ni Beckett. Il s'interdit ainsi les ruptures thématiques, rhétoriques, dramaturgiques, poétiques, qu'exige la métamorphose contemporaine de la tragédie. Il semble qu'il s'en soit persuadé, car, après l'échec de *L'État de siège*, monté pourtant par Jean-Louis Barrault, et le demi-succès des *Justes*, il n'écrivit plus que des traductions ou des adaptations scéniques d'auteurs admirés, Lope de Vega, Faulkner et Dostoïevski. Ses grandes préoccupations civiques et éthiques se retrouvent néanmoins dans *Requiem pour une femme* et dans *Les Possédés*. Le Mississippi de Faulkner ne ressemble-t-il pas à son Algérie, et les révoltés de Dostoïevski ne rappellent-ils pas ses « *justes* » ?

Dramaturge et romancier ne se distinguent pas, face à l'absurde, du commun des mortels, puisque, selon Camus, tous cherchent à « *saisir enfin la vie comme destin (L'Homme révolté)*. Face à nos actes qui « *fuiant comme l'eau de Tantale vers une embouchure encore ignorée* », nous prétendons tous à la vie des autres « *une cohérence et une unité qu'elles ne peuvent avoir [...]. Nous faisons alors de l'art sur ces existences. De façon élémentaire, nous les romançons* » (*ibid.*). C'est ainsi que, « *religion ou crime, tout effort humain obéit, finalement, à ce désir déraisonnable [de durée, de cohérence] et prétend donner à la vie une forme qu'elle n'a pas. Le même mouvement [...] mène aussi bien à la création romanesque [...]. Le roman fabrique du destin sur mesure* » (*ibid.*). Mais des exigences particulières s'imposent au romancier, car « *on aurait tort [...] de croire que l'œuvre d'art puisse être considérée comme un refuge à l'absurde. Elle est elle-même un phénomène absurde (Le Mythe de Sisyphe)*, et il y a une sorte d'héroïsme à refuser jusqu'au bout l'espoir toujours prêt à renaître : Melville, dans *Moby Dick*, lui paraît l'un des seuls à avoir assumé ce « *déchirement perpétuellement renouvelé* », cette conception de l'art qui n'est « *ni le refus total, ni le consentement à ce qui est* », cet équilibre entre « *le réel et le refus que l'homme oppose à ce réel, chacun faisant rebondir l'autre dans un incessant jaillissement (L'Artiste et son temps, conférence du 14 déc. 1957 à l'université d'Uppsala, reprise in Discours de Suède)*. Cette position ambiguë du

romancier est à l'image de son statut dans le siècle : l'artiste « n'a pas droit à la solitude », son art « ne peut pas être un monologue », dans la mesure où sa vocation « est de rassembler » (*ibid.*). Il doit se forger « dans cet aller-retour permanent de lui aux autres, à mi-chemin de la beauté dont il ne peut se passer et de la communauté à laquelle il ne peut s'arracher » (*Discours de réception du prix Nobel*, 10 déc. 1957, repris in *Discours de Suède*).

Bien que « l'expression commence où la pensée finit » (*ibid.*), Camus récuse la distinction traditionnelle entre roman et philosophie. Si « aucun philosophe n'a jamais fait plusieurs systèmes [...] aucun artiste n'a jamais exprimé plus d'une seule chose sous des visages différents » (*ibid.*). « Les grands romanciers sont des romanciers philosophes » (*ibid.*), de Balzac à Sade, de Melville à Stendhal, de Dostoïevski à Proust, de Malraux à Kafka. « C'est-à-dire le contraire d'écrivains à thèse », précisait aussitôt Camus, qui récusait aussi bien « l'engagement » prôné par Sartre que « l'art pour l'art ». Le second lui apparaissait comme la « revendication [d'une] irresponsabilité » encouragée par la « société marchande » du siècle dernier, qui conjuguait « une liberté de principe » à une « oppression de fait » et réclamait un art qui fût « un exercice sans conséquence » (*L'Artiste et son temps*). Quant à être « engagé », Camus se considérait plutôt comme « embarqué » (*ibid.*) : si l'écrivain ne saurait se dérober face à « l'irruption des masses et de leur condition misérable devant la sensibilité contemporaine » (*ibid.*), sa fonction est plutôt de « comprendre » que de « juger » (*Discours de réception du prix Nobel*). Persuadé que « la beauté [...] ne peut servir aucun parti » et « ne sert, à longue ou à brève échéance, que la douleur ou la liberté des hommes », l'écrivain refuse « de rejoindre les armées régulières » (*L'Artiste et son temps*). Cette condamnation avait été formulée dans les termes les plus nets dès *Le Mythe de Sisyphe* : « Le roman à thèse, l'œuvre qui prouve, la plus haïssable de toutes, est celle qui le plus souvent s'inspire d'une pensée satisfaite [...]. Les idées sont le contraire de la pensée. »

Sensible à la complexité du monde, il posa très tôt une tension entre le oui et le non. Homme du doute et de l'inquiétude, il lançait des questions, mais n'assenait pas de réponse. Conscient de ses limites, ce modeste se voulait lucide, vigilant et responsable : « Je ne suis pas un philosophe. Je

ne crois pas assez à la raison pour croire à un système. Ce qui m'intéresse, c'est de savoir comment il faut se conduire [...] quand on ne croit ni en Dieu ni en la raison » (*L'Été*). Camus ne se prenait pas pour un intellectuel ; il voulait être un artiste préférant les hommes engagés aux littératures engagées, auxquelles il reprochait d'être bavardes, édifiantes et conformistes : « La véritable œuvre d'art [...] est essentiellement celle qui dit "moins" » (*Carnets I*, 1938). Elle dit autre chose que celle qui entend dire tout : « Si le monde était clair, l'art ne serait pas » (*Le Mythe de Sisyphe*). Camus ne s'opposait pas frontalement aux injonctions sartriennes : *La Peste* est une œuvre qui parle d'elle-même. Le choix d'une allégorie ne délivrant pas un message univoque, mais des significations multiples, pour évoquer l'Occupation, traduisait une nette divergence que les existentialistes feignirent de découvrir dans les années 1950. Telle est la réplique de Camus au *Qu'est-ce que la littérature ?* de Sartre : le fils de pauvres venu d'ailleurs et qui, s'étant élevé par la culture, la valorise, entend qu'elle ne soit pas manipulée, asservie par les États et les partis. Le véritable artiste, selon lui, ne saurait être ni solitaire ni embrigadé : il n'est pas tenu de lâcher son œuvre pour l'Histoire ; il ne prêche pas, il témoigne ; s'il intervient dans les débats de la cité, c'est en tant que citoyen. Il est des moments de crise où le destin de la collectivité passe avant l'avancement d'une œuvre, il en est aussi où le « franc-tireur » a le droit de désertir, de se mettre en congé d'engagement. Au total, l'artiste « chemine entre deux abîmes, qui sont la frivolité et la propagande » (*L'Artiste et son temps*).

THÉORIE

« Chez certains écrivains, observait Camus, il me semble que leurs œuvres forment un tout où chacune s'éclaire par les autres, et où toutes se regardent » (*Actuelles II*, 1953). Tel est son propre cas : les mêmes matériaux nourrissent ses récits, ses essais et son théâtre. Sa thématique, par-delà cette diversité des genres, se révèle remarquablement stable et cohérente — même si, comme l'a noté Jacqueline Lévi-Valensi, la problématique de telle œuvre peut payer un tribut, parfois polémique, à la conjoncture. Dès les années 1930, il avait organisé ses écrits futurs en plusieurs cycles où fictions et réflexions se complétaient et s'enrichissaient mutuellement. Le cycle de l'absurde comprend *Le Mythe de Sisyphe*, *L'Étranger*, *Caligula* et *Le Malentendu*. Le

cycle de la révolte, focalisé autour de la figure de Prométhée, rassemble *L'Homme révolté*, *La Peste*, *L'État de siège* et *Les Justes*. Camus avait également prévu un cycle de Némésis, autour du thème du jugement.

Malgré sa mort prématurée — moins de deux mois après ses 46 ans —, ce prix Nobel de littérature, élevé par une mère « qui ne savait même pas lire », a laissé une œuvre considérable qui, au-delà de ses hantises parfois sombres, illustre sa propre constatation : « Au centre de notre œuvre, fût-elle noire, rayonne un soleil inépuisable, le même qui crie aujourd'hui à travers la plaine et les collines. [...] Une littérature désespérée est une contradiction dans les termes » (*L'Énigme*, in *L'Été*).

Un style propre à chaque œuvre

L'avortement de *La Mort heureuse* (posth., 1971), première ébauche de ce qui devint *L'Étranger*, rendit Camus sensible aux exigences de la forme narrative. Chaque roman abouti a en effet la sienne propre. La 1^{re} partie de *L'Étranger* relate des faits apparemment décousus, puis la 2^{de} montre comment la société leur impose une logique arbitraire. *La Peste* se compose de 5 moments qui sont autant d'actes. Enfin, *La Chute* se présente comme un discours circulaire. Camus privilégie en outre les récits à la 1^{re} personne. Tout au long de son œuvre, il cherche la voix la plus juste. Ses narrateurs, Meursault, Rieux, Jacques Cormery et même Clamence, donnent leur témoignage, ils ne prétendent pas à l'omniscience. Ce qu'ils racontent n'a rien d'exceptionnel. *L'Étranger* est un récit sans autorité qui commence comme un journal sans date et s'achève comme un roman : « Il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine. » Le narrateur parle de lui comme d'un autre : la sacro-sainte analyse ayant été écartée et la causalité ayant été affaiblie, le personnage principal garde sa part de mystère. Ce se récit fondateur à *La Chute*, le réalisme camusien se charge de symboles. Il enracine des mythes dans l'épaisseur concrète du monde quotidien pour en dire l'ambiguïté. Camus, loin de s'enfermer dans une formule, adapte ses techniques et son écriture à ses sujets. Par souci d'objectivité, il masque ainsi l'identité du narrateur dans *La Peste*, tandis qu'il efface, selon une technique théâtrale, l'interlocuteur de Clamence dans *La Chute*.

Les procédés narratifs dans l'œuvre romanesque de Camus mystifient le lecteur. *L'Étranger* témoigne d'un refus des normes du récit avec l'utilisation du passé composé qui brouille les perspectives temporelles — ce roman est-il un récit rétrospectif (Brian T. Fich) ou un journal (Carl Viggiani) ? —, le choix d'un style impersonnel et maladroït, comme si le narrateur Meursault avait des difficultés à coordonner les phrases entre elles. Le chroniqueur de *La Peste*, qui se veut un simple observateur au langage neutre, s'effaçant plusieurs fois pour reproduire une autre chronique, celle des carnets de Tarrou, se révèle à la fin être le personnage Rieux : dans cette mise en abyme, le narrateur entre dans l'histoire racontée, tandis qu'apparaît un « prénarrateur » sous la forme du pronom « on ». Le narrateur de *La Chute*, Clamence, est un maître du langage, au sein d'un récit qui se présente sous la forme d'un pseudo-dialogue : un interlocuteur muet — mais néanmoins présent dès les premières lignes dans le discours de Clamence par le biais d'allusions à ses interrogations, à ses réactions — apparaît à la fin du roman comme un double du narrateur.

Le choix de ces narrateurs correspond à des orientations stylistiques de Camus. Comme Meursault, l'écrivain très souvent ne marque pas les articulations logiques entre les phrases, et les préoccupations d'auteur de Grand dans *La Peste* reflètent, sur le mode humoristique, celles de Camus : « Comprenez bien, Docteur. À la rigueur, c'est assez facile de choisir entre mais et et. C'est déjà plus difficile d'opter entre et et puis. La difficulté grandit avec puis et ensuite. Mais, assurément, ce qu'il y a de plus difficile c'est de savoir s'il faut mettre et ou s'il ne faut pas » (*La Peste*). Il emploie tantôt un style coupé, procédant par juxtaposition, auquel le « romantisme méditerranéen » (Meunier) de Camus se contraindait, comme ici : « Balducci surgit devant la fenêtre puis disparut. Ses pas étaient étouffés par la neige. Le cheval s'agitait derrière la cloison, des poules s'effarèrent. Un moment après, Balducci repassa devant la fenêtre tirant le cheval par la bride » (*L'Exil et le Royaume*) ; tantôt une phrase ample qui offre un contraste avec la sécheresse d'une langue « minimale », et permet de traduire une réflexion empreinte d'un certain lyrisme, ou peut encore constituer une marque d'ironie : « Ils prient ces dieux grimaçants de l'Indonésie dont ils ont garni toutes leurs vitrines, et qui errent en ce moment au-dessus de nous, avant de s'accrocher, comme des singes somptueux, aux enseignes et aux toits en escaliers, pour rappeler à ces

colons nostalgiques que la Hollande n'est pas seulement l'Europe des marchands, mais la mer, la mer qui mène à Cipango, et à ces îles où les hommes meurent fous et heureux » (*La Chute*).

Quoi de moins « politique », à première lecture, que *Noces* ? Le même homme milite pour la justice et la liberté et fait l'éloge du bonheur et du plaisir entre deux hymnes au paysage algérien : « Il n'y a pas de honte à être heureux. Mais aujourd'hui l'imbécile est roi, et j'appelle imbécile celui qui a peur de jouir. [...] J'aime cette vie avec abandon et veux en parler avec liberté : elle me donne l'orgueil de ma condition d'homme » (*Noces à Tipasa*, in *Noces*). L'on voit bien aujourd'hui que, loin d'être une inconséquence, il y a là une source essentielle des choix civiques futurs. C'est parce qu'il a écrit ce court recueil de proses païennes, lyriques et sensuelles que Camus put concevoir *L'Homme révolté*. Pour ce lecteur de Nietzsche, la mort de Dieu laisse les hommes, en face d'eux-mêmes, dans un monde ambigu qui n'offre aucune alternative. L'absurde camusien n'est ni dans l'homme ni dans le monde : il « naît de leur confrontation » (*Le Mythe de Sisyphe*). De *Noces* au *Premier Homme*, le monde, c'est la nature, et cette nature a les couleurs, la lumière et les parfums de l'Algérie — dont la Grèce est une métaphore. Toutefois, si la nature est belle, la vie quotidienne des hommes, qu'elle soit ou non inscrite dans l'Histoire, est faite d'injustices insupportables : « Oui, il y a la beauté et il y a les humiliés. Quelles que soient les difficultés de l'entreprise, je voudrais n'être jamais infidèle ni à l'une ni aux autres » (*L'Été*). Et la pire de ces injustices est la souffrance des enfants : « Ce n'est pas la souffrance de l'enfant qui est révoltante en elle-même, mais le fait que cette souffrance ne soit pas justifiée » (*L'Homme révolté*). La douleur, la maladie et la mort fondent le tragique de la condition humaine et appellent la révolte.

La guerre et l'occupation obligèrent Camus à mettre sa pensée en situation : l'événement le rendit encore plus sensible à l'existence de l'autre. Constatant que l'absurde peut conduire à un nihilisme meurtrier, il donna au *Caligula* nietzschéen et « romantique » de 1938 à 1941 certains traits du dictateur totalitaire. C'est dans *La Peste* qu'il reformula son éthique et sa politique. La révolte, d'abord conçue sur un mode individuel, évolua vers une morale collective et altruiste : « Il peut, constate Rambert, y avoir de la honte à être heureux tout seul. » Sont ainsi rejetés, dans *La Peste*, aussi bien la tour d'ivoire que l'effica-

cité à tout prix. Tarrow, passé d'une éthique de la conviction à une éthique de la responsabilité, juge désormais la fin sur les moyens ; il se soucie des conséquences de ses choix pragmatiques : les droits de l'homme se sont, pour lui, substitués à la révolution. La santé de l'homme, de même, importe plus à Rieux que son salut. Camus choisit la troisième voie, inconfortable, d'une « mesure » qui ne se traduit pas en demi-mesures.

Un auteur admiré mais contesté

Bien qu'il eût, dès 1945, rejeté catégoriquement l'étiquette existentialiste, Camus fut, dans un premier temps, amalgamé ou comparé à Sartre. Celui-ci, dès 1943, voyait en lui un continuateur des grands moralistes classiques. Il le redit dans un émouvant hommage posthume : « Son humanisme têtu, étroit et pur, austère et sensuel, livrait un combat douteux contre les événements massifs de ce temps. Mais, inversement, par l'opiniâtreté de son refus, il réaffirmait, au cœur de notre époque, contre le veau d'or du réalisme, le fait moral » (*Situations IV*). La condamnation de *L'Homme révolté* par le même Sartre s'apparente à un procès en sorcellerie : l'époque était manichéenne, le citoyen Camus ne l'était pas. De fait, la conjoncture politico-intellectuelle fut longtemps défavorable — du moins en France — à son réformisme social-démocrate. Sa philosophie de la liberté détonnait en un temps où les existentialistes se faisaient les apologistes du totalitarisme soviétique. Il fallut attendre la fin des années 1970 pour que la réhabilitation, par les dissidents, de la démocratie, des droits de l'homme et de l'éthique amenât un « recours à Camus ». Les hommages de Soljenitsyne, Czesław Miłosz, Octavio Paz, Mario Vargas Llosa et l'Unesco prirent alors tout leur sens. Peu d'œuvres ont suscité autant de gloses que celles de Camus. On peut distinguer la critique des écrivains de celle des universitaires. Les premiers ont donné la priorité aux récits : *L'Étranger*, récit fondateur dont les procédés ont été vite banalisés, a plus inspiré ses pairs que *La Peste* ou *La Chute*, qui ont pourtant eu pour avocats respectivement Bataille et Blanchot. Les pièces de Camus ont été soutenues par quelques critiques, dont Jacques Lemarchand et Guy Dumur. L'évolution de la scène française, dans les années 1950, était défavorable à ce « théâtre d'idées » qui restait enfermé dans la scène illusionniste, alors remise en question par l'antithéâtre et les

théories brechtiennes. Quoi que puissent dire spécialistes et puristes, les pièces de Camus, hormis *L'État de siège*, ne cessent pourtant d'être jouées dans de grands et petits théâtres. Elles ont très vite acquis le statut de classiques contemporains, tandis que triomphent des adaptations scéniques de *La Peste* et de *La Chute*.

La fortune scolaire et universitaire de Camus est impressionnante par son universalité, au risque de lui donner l'image d'un « philosophe pour classes terminales » (Jean-Jacques Brochier). L'école nord-américaine, après avoir été pionnière avec Germaine Brée, puis Brian T. Fitch, a laissé le premier rôle à l'école française dans les années 1980. Les colloques se sont alors multipliés à mesure que s'affaiblissait l'interdit des « progressistes » sur son œuvre. Toutes les méthodes ont été mises à contribution, de la thématique à la sémiotique, de la stylistique à la psychanalyse. « Écri-

ŒUVRES

Caligula

Pièce en 4 actes et en prose, publiée chez Gallimard en 1944, et créée au Théâtre Hébertot le 26 septembre 1945.

Camus a emprunté à l'historien latin Suétone l'histoire d'un jeune empereur auquel la mort de sa sœur et maîtresse, Drusilla, révèle l'absurdité de la condition humaine : « Les hommes meurent et ne sont pas heureux. » Fort de cette certitude, Caligula décide d'instruire ses concitoyens : « Faire souffrir est la seule façon de se tromper. » Il accumule les extravagances et les crimes, jusqu'à ce qu'il tombe sous les coups de son ami Cherea et des patriciens qu'il a bafoués et humiliés depuis trois ans. L'historien nihiliste, malgré le soutien du poète Scipion, de son esclave Hélicon et de sa maîtresse Caesiona, meurt sans résister aux conjurés dont le complot a été mis au jour, conscient que sa « liberté n'est pas la bonne » : « Si sa vérité est de se révolter contre le destin, son erreur est de nier les hommes. On ne peut tout détruire sans se détruire soi-même » (*Préface* à l'édition américaine).

On connaît plusieurs versions de la pièce. Celle de 1938 à 1941 est lyrique, nietzschéenne et ambiguë ; celle de 1943-1944, retouchée, est plus sobre et antitotalitaire. Sous la pression de l'événement, la thématique de l'absurde a basculé dans celle de la révolte. L'adolescent assoiffé d'absolu est devenu un despote sanguinaire auquel fait face un Cherea valorisé.

« *vain plus que philosophe* », avait diagnostiqué René Poirier, un de ses maîtres algérois. Les philosophes du milieu du xx^e siècle, parce qu'ils sont portés sur l'absolu et la totalité, ignorent un auteur qui a le tort de préférer la cohérence éthique au système globalisant. À de rares exceptions près — comme Emmanuel Mounier dans *L'Espoir des désespérés* et Paul Ricœur dans *Lectures 2* —, ils ont généralement refusé, avec Sartre, tout dialogue avec le penseur qu'ils décrétaient incompetent. Raymond Aron, qui estimait l'homme, jugea sa réflexion inconséquente. Les historiens de la philosophie, sauf Maurice Weyembergh ou André Comte-Sponville, se montrent réticents, voire méprisants, à l'égard d'un auteur qui préférait les images aux concepts et qui avait osé écrire : « On ne pense que par images. Si tu veux être philosophe, écris des romans » (*Carnets I*).

Gérard Philipe ayant créé le rôle-titre, les critiques ont comparé Caligula à Don Juan, Hamlet, Lorenzaccio et Rimbaud. Depuis 1945, la pièce — seul réel succès de Camus à la scène — a souvent été montée en France et à l'étranger, notamment par Michel Herbaut en 1950, au festival d'Angers en 1957. En 1992, Youssef Chahine, à la Comédie-Française, en a proposé une mise en scène controversée.

L'Étranger

Roman en 2 parties — comportant respectivement 6 et 5 chapitres numérotés mais non titrés —, publié chez Gallimard, en juin 1942.

Meursault est un employé algérois qui vit au présent. Un dimanche, entraîné dans une rixe, il tue un arabe. Parce qu'il a, auparavant, enterré sa mère sans manifester d'émotion puis noué aussitôt une liaison, l'institution judiciaire fait de lui un monstre insensible : il est condamné à mort. S'il avait accepté de mentir, de jouer le jeu des conventions sociales, il aurait été épargné. Dans sa cellule, cet homme, qui se sent innocent, prend du recul, et trouve la paix.

La 1^{re} partie du roman présente des faits relatés au jour le jour par un narrateur minutieux, « sans conscience apparente », et qui parle de Meursault comme si c'était un autre, dès l'incipit : « Aujourd'hui maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile : "Mère décédée. Enterrement demain. Salutations distinguées". Cela ne veut rien dire.

C'était peut-être hier » (I, 1). La 2^{de} partie, plus âpre, montre, en un récit continu, comment des juges de mauvaise foi imposent à ces faits un sens arbitraire. Ses gestes les plus insignifiants et les témoignages de ses amis retournés contre lui, l'acte irréflecti de l'« étranger » se transforme en crime prémédité.

On a souvent noté l'influence, dans ce texte, du roman américain, l'emploi très concerté du passé composé, le grand nombre des procédés oraux et le souci des détails concrets. L'écriture laconique, longtemps neutre et impartiale du récit, se charge d'images lyriques pour relater les circonstances du meurtre et garde ensuite une plus grande ampleur.

Camus récuse toute explication, toute analyse psychologique. Il dit le plus en disant le moins. C'est pourquoi **L'Étranger**, qui garde sa part obscure, a suscité tant de glosses philosophiques, sociopolitiques et formalistes, parmi lesquelles celles de Sartre, Blanchot, Barthes, Robbe-Grillet et René Girard. Traduit en 40 langues, vendu en France à plus de 6 millions d'exemplaires, **L'Étranger** est rapidement devenu l'un des classiques du xx^e siècle les plus étudiés. Lucchino Visconti en a tiré un film en 1967, avec Marcello Mastroianni dans le rôle de Meursault, qui fut un relatif échec.

L'Homme révolté

Essai en 5 parties, publié chez Gallimard en 1951. Un premier fragment, **Remarque sur la révolte**, parut initialement dans *L'Existence* (ouvrage collectif), en 1945.

I. **L'Homme révolté**. Paradoxalement, la révolte individuelle exprime une solidarité universelle ; elle permet de comprendre que tous les hommes partagent un sentiment d'étrangeté devant le monde : « Dans l'épreuve quotidienne qui est la nôtre, la révolte joue le même rôle que le "cogito" dans l'ordre de la pensée : elle est la première évidence. Mais cette évidence tire l'individu de sa solitude. Elle est un lien commun qui fonde sur tous les hommes la première valeur. Je me révolte, donc nous sommes. » II. **La Révolte métaphysique**. Les pensées modernes de la révolte sont vouées à l'échec, car elles ont été dévoyées. Alors que « le génie grec [...] a su donner le modèle de l'insurrection », que l'Occident chrétien a « résolu » le problème du mal et de la mort, Sade puis les romantiques (Vigny), les agnostiques, les poètes (Lautréamont, Rimbaud) et les surréalistes (Breton), se sont insurgés contre le Créateur et la condition humaine tout entière. Mais ces révoltes se révèlent, en définitive, réactionnaires : elles ne visent qu'à substituer un nouvel ordre à l'ordre contesté. III. **La Révolte historique**. Toutes les formes de terrorisme, étatique

ou individuel, ont emprunté au pouvoir sa tyrannie. La révolte se distingue de la révolution par sa pureté préservée : « Tout révolutionnaire finit en oppresseur ou en hérétique. » L'insurrection de Spartacus, les régicides, ne s'apparentent pas à cette volonté de nouveau « contrat social » qui sacralise le pouvoir. La Révolution aboutit à légitimer le principe de la Terreur érigé par Saint-Just au nom de la vertu. Hegel, en rationalisant par la dialectique les rapports du maître et de l'esclave, posa les jalons de l'idéologie marxiste et du terrorisme stalinien. Or l'échec de la prophétie marxiste démontre l'impossibilité, pour une doctrine, de s'incarner dans l'Histoire. Seul le recours à l'histoire « de l'orgueil européen » permet d'expliquer la démesure de notre temps : « Le fascisme, c'est le mépris [...]. Inversement, toute forme de mépris, si elle intervient en politique, prépare ou instaure le fascisme. » IV. **Révolte et Art**. Le temps est nié dans l'art, comme le réel qu'il recrée cependant. Les idéologues de la révolution ont rejeté l'art, tandis que « l'artiste refait le monde à son compte ». Le genre romanesque en particulier participe d'une révolte esthétique contre l'incomplétude de l'existence. V. **La Pensée de midi**. Pour échapper à l'enchaînement meurtrier des révolutions, l'homme révolté doit retrouver sa dimension humaine ; loin de s'ériger en nouveau Dieu justifiant l'horreur révolutionnaire, il doit faire sienne la mesure antique des Grecs : « La mesure n'est pas le contraire de la révolte. C'est la révolte qui est la mesure, qui l'ordonne, la défend et la recrée à travers l'histoire et ses désordres. » Contre la tentation du nihilisme, la révolte, expression lucide de la condition tragiquement solitaire et solidaire de l'homme, est un combat permanent qui impose de vivre « pour créer ce que nous sommes ».

L'Homme révolté, essai contemporain du **Mythe de Sisyphe**, visait à prolonger, en l'amplifiant, la réflexion engagée sur l'absurde et le suicide, et qui totalisait une expérience et une recherche puisant leurs sources dans la philosophie de l'Histoire et la littérature. Ce livre, quelque peu encombré de références, cherchait donc moins à définir une théorie nouvelle qu'il ne synthétisait les courants de la pensée contemporaine. C'est néanmoins en un point de convergence entre la pensée grecque et la pensée chrétienne que Camus tentait de se placer. Pour déjouer le tragique de l'exil qui définit la condition humaine selon le christianisme, il préconisait un équilibre entre la raison, le « logos » grec, et l'irrationnel dans l'homme. Ce n'est donc pas une philosophie de l'absurde, selon un contresens courant, que prôna Camus. En distinguant la révolution de la révolte, il cherchait à montrer que cette dernière ne peut découler de la pensée

seule, mais de l'expérience, et qu'elle doit se résoudre par des actes. Ainsi la réflexion engagée dans **L'Homme révolté** prit-elle sa source dans le constat d'un échec de l'idéologie marxiste et de l'horreur engendrée par les totalitarismes. Livre politique, il s'insurge contre la défaite de l'Histoire. En refusant le destin qui implique l'idée du tragique dans l'Histoire, Camus inscrit sa volonté de pas interpréter les malheurs qu'elle charrie comme l'effet d'une répétition fatale. Elle fonde au contraire la nécessité de s'inventer un « destin sur mesure ». Le révolutionnaire reproduit la logique de l'oppressé, tandis que le révolté ne cède pas à la tentation d'ériger la protestation en système et introduit le « soupçon qu'il existe une nature humaine ». L'univers romanesque effectue « la correction de ce monde-ci selon le désir profond de l'homme ». Ainsi **L'Homme révolté** éclaire-t-il l'énigme des romans de Camus, comme la conclusion de **L'Étranger** sur la quête d'un sens de la vie à travers la révolte, la caricature des totalitarismes dans **La Chute**, ou encore cette nécessité de résister au sentiment de l'absurde, auquel sont confrontés les personnages dans **La Peste**.

Publié au moment de la guerre froide, le livre suscita de vives polémiques. La critique des totalitarismes — Camus fut l'un des tout premiers intellectuels à dénoncer indistinctement nazisme et stalinisme — fut interprétée par la tendance sartrienne, alors prééminente dans la vie intellectuelle française, comme une trahison des idéaux révolutionnaires. Breton s'insurgea contre la juste « mesure » préconisée par Camus, suspecte à ses yeux d'affaiblir la signification de la révolte, sans relever le tragique du dilemme posé par la recherche d'un équilibre. La postérité a fait justice à **L'Homme révolté**, qui s'est imposé — y compris dans les ex-pays de l'Est — comme un essai emblématique des grands combats antitotalitaires du xx^e siècle.

La Peste

Roman paru chez Gallimard en juin 1947.

Une épidémie de peste frappe Oran dans les années 1940. Les autorités légales ayant fait

faillite, quelques hommes de bonne volonté mettent sur pied des « formations sanitaires ». Il y a là Rieux, un médecin, qui tient lieu de narrateur ; Tarrou, un déçu de la révolution ; Paneloux, un père jésuite qui déclare que la peste est un châtement divin, mais qu'ébranle pourtant la mort d'un enfant « innocent » ; Rambert, un journaliste hédoniste qui comprend peu à peu qu'« il peut y avoir de la honte à être heureux tout seul ». Avec leur souci de « sauver les corps », ces volontaires annoncent les organisations humanitaires d'aujourd'hui. À l'heure de la littérature engagée, Camus montre la lente et difficile émergence du refus de ce qui est et de la solidarité, et propose une éthique de la responsabilité, un sens de la dignité humaine : « Il y a dans les hommes plus de choses à admirer que de choses à mépriser. »

D'abord conçu comme une chronique de l'Occupation, **La Peste** a vu son propos s'élargir, sa mise au point coïncidant précisément avec la rédaction de la série d'articles **Ni victimes ni bourreaux** (*Combat*, nov. 1946). À Barthes qui, alors proche du marxisme, critiquait sa représentation irénique de l'événement, Camus répondit en 1954 qu'il avait voulu que son roman pût « servir à toutes les résistances contre toutes les tyrannies ». Sa dernière page est un appel à la vigilance : « le bacille de la peste ne meurt ni ne disparaît jamais », aucune « cité heureuse » n'est à l'abri. **La Peste** dit à sa façon la banalité du mal et sa mobilité : il s'est déchaîné dans une ville ordinaire, il peut resurgir ailleurs. Nulle société n'en est préservée. Car il est en l'homme, en chaque homme.

Camus a choisi une écriture volontairement sobre et l'esthétique du « réalisme symbolique » pour cette « fable du temps présent » (Jacqueline Lévi-Valensi).

Son immense succès international fait de **La Peste** un classique de la littérature antitotalitaire. Francis Huster en a donné une adaptation scénique en 1989 et, en 1992, le cinéaste argentin Luis Puenzo en a — sans succès — transposé l'action de nos jours, en Amérique du Sud, dans un film interprété notamment par Jean-Marc Barr et Sandrine Bonnaire.

CITATIONS

La justice est à la fois une idée et une chaleur de l'âme. Sachons la prendre dans ce qu'elle a d'humain, sans la transformer en cette terrible passion abstraite qui a mutilé tant d'hommes.

Autocritique, in *Actuelles I*.

Sauver ce qui peut encore être sauvé pour rendre l'avenir seulement possible, voilà le grand mobile, la passion et le sacrifice demandés.

Morale et Politique, in *Actuelles I*.

Ce goût de l'homme sans quoi le monde ne sera jamais qu'une immense solitude.

Défense de l'intelligence, in Actuelles I.

[...] je n'ai pas appris la liberté dans Marx. Il est vrai : je l'ai apprise dans la misère.

Deux Réponses à Emmanuel d'Astier de La Vigerie, in Actuelles I.

Il y a l'Histoire et il y a autre chose, le simple bonheur, la passion des êtres, la beauté naturelle. Ce sont là aussi des racines, que l'Histoire ignore, et l'Europe, parce qu'elle les a perdues, est aujourd'hui un désert.

Deux Réponses à Emmanuel d'Astier de La Vigerie, in Actuelles I.

[...] ce succédané malheureux et déchaîné de l'amour, qui s'appelle la morale.

Le Témoin de la liberté, in Actuelles I.

Sans la culture, et la liberté relative qu'elle suppose, la société, même parfaite, n'est qu'une jungle. C'est pourquoi toute création authentique est un don à l'avenir.

L'Artiste et son Temps, in Actuelles II.

On ne pense que par image. Si tu veux être philosophe, écris des romans.

Carnets I.

Le seul problème moral vraiment sérieux, c'est le meurtre. Le reste vient après. Mais de savoir si je puis tuer cet autre devant moi, ou consentir à ce qu'il soit tué, savoir que je ne sais rien avant de savoir si je puis donner la mort, voilà ce qu'il faut apprendre.

Carnets II.

J'ai la plus haute idée, et la plus passionnée, de l'art. Bien trop haute pour consentir à le soumettre à rien. Bien trop passionnée pour vouloir le séparer de rien.

Carnets II.

Tout accomplissement est une servitude. Il oblige à un accomplissement plus haut.

Carnets II.

« Je vais vous dire un grand secret, mon cher : N'attendez pas le jugement dernier. Il a lieu tous les jours. »

La Chute.

[...] une œuvre d'homme n'est rien d'autre que ce long cheminement pour retrouver par les détours de l'art les deux ou trois images simples et grandes sur lesquelles le cœur une première fois s'est ouvert.

Préface à L'Envers et l'Endroit.

Pour corriger une indifférence naturelle, je suis placé à mi-distance de la misère et du soleil. La misère m'empêcha de croire que tout est bien

sous le soleil et dans l'histoire ; le soleil m'apprit que l'histoire n'est pas tout.

Préface à L'Envers et l'Endroit.

Il n'y a pas d'amour de vivre sans désespoir de vivre.

Amour de vivre, in L'Envers et l'Endroit.

Le grand courage c'est encore de tenir les yeux ouverts sur la lumière comme sur la mort.

Amour de vivre, in L'Envers et l'Endroit.

Ce qui compte, c'est d'être vrai et alors tout s'y inscrit, l'humanité et la simplicité.

Entre oui et non, in L'Envers et l'Endroit.

DIEGO. Déshabille-toi ! Quand les hommes de la force quittent leur uniforme, ils ne sont pas beaux à voir !

LA PESTE. Peut-être. Mais leur force est d'avoir inventé l'uniforme !

L'État de siège, III.

LE PÊCHEUR. Ô vague, ô mer, patrie des insurgés, voici ton peuple qui ne cédera jamais. La grande lame de fond, nourrie dans l'amertume des eaux, emportera vos cités horribles.

L'État de siège, III.

Si la seule solution est la mort, nous ne sommes pas sur la bonne voie. La bonne voie est celle qui mène à la vie, au soleil.

Les Amandiers, in L'État.

Je ne crois pas assez à la raison pour souscrire au progrès, ni à aucune philosophie de l'Histoire. Je crois du moins que les hommes n'ont jamais cessé d'avancer dans la conscience qu'ils prenaient de leur destin.

Les Amandiers, in L'État.

Au centre de notre œuvre, fût-elle noire, rayonne un soleil inépuisable, le même qui crie aujourd'hui à travers la plaine et les collines.

L'Énigme, in L'État.

À l'heure difficile où nous sommes, que puis-je désirer d'autre que de ne rien exclure et d'apprendre à tresser de fil blanc et de fil noir une même corde tendue à se rompre ? [...] Oui, il y a la beauté et il y a les humiliés. Quelles que soient les difficultés de l'entreprise, je voudrais n'être jamais infidèle ni à l'une ni aux autres.

Retour à Tipasa, in L'État.

Grande mer, toujours labourée, toujours vierge, ma religion avec la nuit !

La Mer au plus près, in L'État.

J'ai toujours eu l'impression de vivre en haute mer, menacé, au cœur d'un bonheur royal.

La Mer au plus près, in L'État.

Il s'agit de savoir si l'innocence, à partir du moment où elle agit, ne peut s'empêcher de tuer.

Introduction à L'Homme révolté.

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

L'Homme révolté, in L'Homme révolté.

L'homme [...] cherche en vain cette forme qui lui donnerait les limites entre lesquelles il serait roi. Qu'une seule chose vivante ait sa forme en ce monde et il sera réconcilié !

Roman et Révolte, in L'Homme révolté.

[...] l'absolutisme historique, malgré ses triomphes, n'a jamais cessé de se heurter à une exigence invincible de la nature humaine, dont la Méditerranée, où l'intelligence est sœur de la dure lumière, garde le secret.

Mesure et Démesure, in L'Homme révolté.

La mesure n'est pas le contraire de la révolte. C'est la révolte qui est la mesure, qui l'ordonne, la défend et la recrée à travers l'histoire et ses désordres.

Mesure et Démesure, in L'Homme révolté.

La vraie générosité envers l'avenir consiste à tout donner au présent.

Au-delà du nihilisme, in L'Homme révolté.

La liberté est un bain aussi longtemps qu'un seul homme est asservi sur la terre.

Les Justes, I, 1.

Mourir pour l'idée, c'est la seule façon d'être à la hauteur de l'idée. C'est la justification.

Les Justes, I, 1.

Qu'est-ce que l'homme ? Il est cette force qui finit toujours par balancer les tyrans et les dieux.

Lettres à un ami allemand.

Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux : c'est le suicide. Juger que la vie vaut ou

ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie.

L'Absurde et le Suicide, in Le Mythe de Sisyphe.

Je disais que le monde est absurde et j'allais trop vite. Ce monde en lui-même n'est pas raisonnable, c'est tout ce qu'on en peut dire. Mais ce qui est absurde c'est la confrontation de cet irrationnel et de ce désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'homme.

Les Murs absurdes, in Le Mythe de Sisyphe.

Vivre, c'est faire vivre l'absurde. Le faire vivre, c'est avant tout le regarder. Au contraire d'Eurydice, l'absurde ne meurt que lorsqu'on s'en détourne.

La Liberté absurde, in Le Mythe de Sisyphe.

J'installe ma lucidité au milieu de ce qui la nie. J'exalte l'homme devant ce qui l'écrase et ma liberté, ma révolte et ma passion se rejoignent alors dans cette tension, cette clairvoyance et cette répétition démesurée.

La Liberté absurde, in Le Mythe de Sisyphe.

La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux.

Le Mythe de Sisyphe, in Le Mythe de Sisyphe.

Il n'y a pas de honte à être heureux. Mais aujourd'hui l'imbécile est roi, et j'appelle imbécile celui qui a peur de jouir.

Notes à Tipasa, in Notes.

Pour moi, devant ce monde, je ne veux pas mentir ni qu'on me mente. Je veux porter ma lucidité jusqu'au bout et regarder ma fin avec toute la profusion de ma jalousie et de mon horreur.

Le Vent à Djénila, in Notes.

[...] 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.

L'État à Alger, in Notes.

Il y a dans les hommes plus de choses à admirer que de choses à mépriser.

La Peste.

JUGEMENTS

« Il revenait souvent sur un thème qui le préoccupait : il faudrait un jour écrire la vérité ! Le fait est que chez lui il y avait un fossé plus profond que chez beaucoup d'autres entre sa vie et son œuvre. »

Simone de BEAUVOIR, *La Force des choses*, Gallimard, 1963.

« Romantique méditerranéen par son insatiable nostalgie du fini, du palpable, des contours que la lumière ne ronge pas et que la nuit même respecte, il est tout proche des élégia-

ques latins dans son lyrisme, des tragiques grecs dans son pathos. [...] Sceptique par tempérament, non par conviction philosophique, sceptique en tant qu'artiste, il se trouve être de la descendance de Montaigne et de Saint-Évremond. Mais passionné aussi, sérieusement, virilement passionné, il peut se réclamer de Corneille et de Pascal. Aussi n'a-t-il rien à abjurer pour concilier en lui l'enseignement des classiques et celui de Kierkegaard, de Dostoïevsky et de Chestov. »

Rachel BESPALOFF, in *Esprit*, janvier 1950.

« Cet Étranger est, par rapport à lui-même comme si un autre le voyait et parlait de lui [...]. Il est tout à fait en dehors. Il est d'autant plus soi qu'il semble moins penser, moins sentir, être d'autant moins intime avec soi. L'image même de la réalité humaine lorsqu'on la dépouille de toutes les conventions psychologiques, lorsqu'on prétend la saisir par une description faite uniquement du dehors, privée de toutes les fausses explications subjectives. »

Maurice BLANCHOT, *Faux Pas*, Gallimard, 1943.

« Parce qu'il s'exprime avec netteté, on veut enfermer Camus dans l'affirmation visible où il parvient. Parce qu'il est sans équivoque, on lui attribue une vérité sans ambiguïté. Parce qu'il dit extrêmement ce qu'il dit, on l'arrête, on l'immobilise en cette extrémité, mais s'il parle en faveur de la claire limite, on le réduit à cette parole limitée et sans ombre, lui qui, "né pour un jour limpide", a saisi d'emblée cette trouée qu'est la lumière, cette ouverture secrète par laquelle elle écarte tout présent (même le présent de la lumière) dans sa présence alors obscure. »

Maurice BLANCHOT, *L'Amitié*, Gallimard, 1971.

« Penseur morose, Albert Camus é... Il faut ne l'avoir jamais lu, ne l'avoir jamais vu sourire, pour continuer à le croire. On imagine très bien Ulysse avec le regard de Camus. »

Jean-Claude BRISVILLE, in *Le Figaro littéraire*, 26 octobre 1957.

« Albert Camus, philosophe pour classes terminales. »

Jean-Jacques BROCHIER, *Albert Camus : philosophe*, Baland, 1970.

« De l'œuvre de Camus, je crois pouvoir dire : "Ici, sur les champs malheureux, une charue fervente ouvre la terre, malgré des défenses et malgré la peur." »

René CHAR, *Préface à Albert Camus*, La Postérité du soleil, Edwin Engelberts et Éd. de l'Aire, 1965.

« [...] L'État de siège de Camus. Mauvaise pièce, confuse, déclamatoire, sans émotion. Une agitation frénétique qui fatigue sans impressionner. Rien de plus froid que ce symbolisme abstrait. »

Paul CLAUDEL, *Journal*, 27 octobre 1948, Gallimard, posthume, 1969.

« [...] la maigreur caractéristique de L'Étranger de Camus assurait la sécheresse de son coup de poing, en faisant un manifeste à peine romancé de la philosophie de l'absurde. »

Julien GRACO, *En lisant en écrivant*, Corti, 1981.

« Dimanche dernier, au couvent de Latour-Maubourg pour entendre Camus. [...] On nous place au premier rang. Camus est assis à deux mètres en face de nous, derrière une petite table. [...] Malade et visiblement las, Camus parle cependant d'une façon que je trouve fort émouvante de ce qu'on attend des catholiques dans la France de 1946. Il est émouvant bien malgré lui, sans aucune tentative d'éloquence ; c'est son honnêteté qui fait cela. Il parle rapidement, simplement, avec des notes. Dans son visage un peu blême, le regard est triste, et triste également son sourire. [...]

Déjeuné au restaurant avec une dizaine de personnes. Camus était assis en face de moi et j'ai essayé de lui parler. Sa figure si sensible et si humaine m'a vivement touché. Il y a chez cet homme une probité si évidente qu'elle inspire presque immédiatement le respect ; simplement, il n'est pas comme les autres. »

Julien GREEN, *Journal*, 3 décembre 1946 et 20 février 1948, Plon, 1949.

« Il est important de connaître son enfance. Le langage a été pour lui une conquête : son oncle quasi muet, sa mère qui ne parle pas, la grand-mère au langage utilitaire... Albert Camus a voulu parler pour eux. Les lectures, les études ont été pour lui une révolution : il a eu pour le langage le respect et l'amour dus au sacré. »

Jean GRENIER, *Carnets*, Seghers, 1991.

« Je pense à Camus : j'ai à peine connu Camus. Je lui ai parlé une fois, deux fois. Pourtant, sa mort laisse en moi un vide énorme. Nous avions tellement besoin de ce juste. Il était, tout naturellement, dans la vérité. Il ne se laissait pas prendre par le courant ; il n'était pas une girouette ; il pouvait être un point de repère. »

Eugène IONESCO, *Notes et Contre-Notes*, Gallimard, 1962.

« Albert Camus, croyant le flatter, aurait dit de François Mauriac qu'il était le Dostoïevski de la Gironde, ce qui amena François Mauriac à le traiter de Dostoïevski de rien du tout. »

Marcel JOUHANDEAU, *Journaliers*, t. XV, Gallimard, 1970.

« Classique jusqu'à la moelle, presque puritain dans son goût du dépouillement, classique, c'est-à-dire volontaire et ordonné. Il porte cependant le déchirement de la nuit. Barrès si l'on veut, mais souterrain et tragique plus que l'autre. [...] Le premier climat, alors tout nouveau, de cette œuvre : un rationalisme de l'irrationnel, une philosophie sombre des lumières. »

Emmanuel MOUNIER, in *Esprit*, janvier 1950.

« Il fallait bien que sa vertu fût visible, fût étonnante pour qu'on lui pardonnât d'écrire des œuvres relevant de deux genres décriés : les plus éloignés de l'éclair de génie, ceux qui exigent le travail le plus patient mais la sincérité la plus irritable : je veux dire l'allégorie et la moralité. »

Jean PAULHAN, *Les Amis, les Voisins*, 1967, in *Œuvres complètes*, t. IV, Cercle du livre précieux, posthume, 1969.

« [...] je n'ai pas du tout aimé L'Homme révolté parce que c'est de la philosophie facile, c'est de la vulgarisation. C'est de la philosophie de journaliste... un bon journaliste, bien sûr. Et surtout il parle très mal des poètes. Il n'était pas sensible aux véritables valeurs poétiques, alors qu'il se prétend aussi poète. »

Francis PONGE, *Entretien avec Lois Dahlin*, in *Francis Ponge*, « Cahiers de l'Herne », L'Herne, 1979.

« La situation où s'est trouvée Albert Camus rappelle assez celle du roi Lear recueilli par la moins avantagée de ses filles. C'est à ce "psychologique", qu'il avait, par un minutieux sardlage, cherché à extirper et qui a repoussé de toutes parts comme l'ivraie, qu'il doit finalement son salut. »

Nathalie SARRAUTE, *L'Ère du soupçon*, Gallimard, 1956.

« Pour celui-ci [Camus], la réponse à l'absurdité de sa condition n'est pas dans une grande rébellion romantique, mais dans une application quotidienne. Voir clair, tenir sa parole, faire son métier, voilà notre vraie révolte. [...] Ce que notre auteur [Camus] emprunte à Hemingway, c'est [...] la discontinuité de ses phrases hachées qui se calque sur la discontinuité du temps. »

Jean-Paul SARTRE, *Situations I*, Gallimard, 1947.

BIBLIOGRAPHIE

Éditions

Théâtre, Récits et Nouvelles, éd. R. QUILLIOT, préf. de J. GRENIER, « Pléiade », Gallimard, 1962.

Essais, éd. R. QUILLIOT et L. FAUCON, « Pléiade », Gallimard, 1965.

Caligula, éd. P.-L. REY, « Folio Théâtre », Gallimard, 1993.

L'Étranger, éd. J. MALRIEU, « Folio Plus », Gallimard, 1996.

L'Homme révolté, « Folio Essais », Gallimard, 1985.

La Peste, éd. Y. ANSEL, « Folio Plus », Gallimard, 1996.

Cahiers Albert Camus, Gallimard, depuis 1971.

Études

A.-M. AMIOT et J.-Fr. MATTÉI (dir.), *Albert Camus et la Philosophie*, PUF, 1997.

F. BAGOT, *Albert Camus. « L'Étranger »*, « Études littéraires », PUF, 1993.

F. BARTFIELD, *L'Effet tragique*, Champion/Slatkine, 1988.

P.-G. CASTEX, *Albert Camus et « L'Étranger »*, Corti, 1992.

Ch. CHAULET-ACHOUR, *Albert Camus, Alger, « L'Étranger » et autres récits*, Atlantica, 1999.

U. EISENZWEIG, *Les Jeux de l'écriture dans « L'Étranger » d'Albert Camus*, Minard, 1983.

B.T. FITCH, *Narrateur et Narration dans « L'Étranger » d'Albert Camus*, Minard, 1968 ; *id.* et P.-C. HOY, *Essai de bibliographie des études consacrées à Albert Camus (1937-1970)*, *Lettres modernes*, 1969 ; *The Narcissist Text*, University of Toronto Press (CA), 1982.

P.A. FORTIER, *Une lecture de Camus : la valeur des éléments descriptifs dans l'œuvre romanesque*, Klincksieck, 1977.

J. GASSIN, *L'Univers symbolique d'Albert Camus. Essai d'interprétation psychanalytique*, Minard, 1981.

J. GRENIER, *Albert Camus. Souvenirs*, Gallimard, 1968.

R. GRENIER, *Albert Camus, Soleil et Ombre, une biographie intellectuelle*, Gallimard, 1987.

J. GUÉRIN, *Camus et la Politique*, L'Harmattan, 1986 ; *Camus. Portrait de l'artiste en citoyen*, Bourin, 1993.

M. LEBESQUE, *Camus par lui-même*, « Écrivains de tousjours », Seuil, 1963.

J. LENZINI, *L'Algérie de Camus*, Édisud, 1999.

J. LÉVI-VALENSI, *Les Critiques de notre temps et Albert Camus*, Garnier, 1970 ; *Jacqueline Lévi-Valensi présente « La Peste » d'Albert Camus*, « Foliothèque », Gallimard, 1991 ; *Albert Camus et le Théâtre*, IMEC, 1992 ; *Jacqueline Lévi-Valensi présente « La Chute » d'Albert Camus*, « Foliothèque », Gallimard, 1996 ; *id.* et A. SPIQUEL (dir.), *Albert Camus et le Lyrisme*, actes du colloque de Beauvais, 31 mai-1^{er} juin 1996, SEDES, 1997.

H.R. LOTTMAN, *Albert Camus*, trad. franç. M. VÉRON, Seuil, 1978.

J. ONIMUS, *Camus*, Desclée De Brouwer, 1965.

B. PINGAUD, *Bernard Pingaud commente « L'Étranger » d'Albert Camus*, « Foliothèque », Gallimard, 1992.

R. QUILLIOT, *La Mer et les Prisons*, Gallimard, 1970.

O. TODD, *Albert Camus, une vie*, Gallimard, 1996.

A. VIRCONDELET, *Albert Camus. Vérité et Légendes*, Chêne, 1998.

M. WYEMBERGH, *Albert Camus ou la Mémoire des origines*, De Boeck, Bruxelles (BE), 1997.

Albert Camus entre la misère et le soleil, actes du Colloque international de Poitiers, mai 1997, Éd. du Pont-Neuf, 1997.