

U-PC

Université Sorbonne
Paris Cité

THÈSE DE DOCTORAT
DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE PARIS CITÉ
PRÉPARÉE À L'UNIVERSITÉ PARIS DIDEROT – PARIS 7

université
PARIS
PARIS 7
DIDEROT

ÉCOLE DOCTORALE 131 : Doctorat Histoire et sémiologie du texte et de l'image
Thèse pour l'obtention du grade de docteur

Les Figures de solitaires dans l'œuvre d'Albert Camus

Par Takumi SASAKI

Sous la direction de Monsieur le Professeur Dominique RABATÉ

Présentée et soutenue publiquement à l'Université Paris Diderot, le 4 juillet 2017

JURY

M. Jeanyves GUÉRIN	Professeur de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3	Rapporteur
M. Michel JARRETY	Professeur de l'Université Paris Sorbonne – Paris 4	Rapporteur
M ^{me} Carine TREVISAN	Professeur de l'Université Paris Diderot – Paris 7	Présidente
M. Dominique RABATÉ	Professeur de l'Université Paris Diderot – Paris 7	Directeur de thèse
*		
M. Éric BORDAS	Professeur de l'École normale supérieure de Lyon	Pré-rapporteur



Except where otherwise noted, this work is licensed under
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Takumi SASAKI

Les Figures de solitaires dans l'œuvre d'Albert Camus

RÉSUMÉ

L'objectif de cette étude consiste à synthétiser les figures de solitaires chez Albert Camus. Ses personnages, ainsi que l'auteur, se tiennent souvent à distance d'autrui et s'enferment dans un espace clos. En comparant ces personnages solitaires aux images que Camus nous présente à propos de la création, nous montrons, dans un premier temps, que la solitude concerne les racines de son activité créatrice et la naissance de la narration dans son œuvre. Malgré leur nécessité de solitude, ses personnages espèrent, en même temps, établir un contact humain. Il est possible de trouver, dans leur dilemme, les deux aspects de la solitude : l'aspect fermé et oppressif qui les conduit littéralement à l'isolement, et l'aspect ouvert et libérateur qui leur sert à prendre conscience de l'existence d'autres solitaires et à former une collectivité. Chez Camus, ce sont les artistes qui jouent un rôle de pont, permettant ainsi que les solitaires agissent pour la solidarité. En portant notre attention sur ces deux aspects, nous cherchons ensuite l'existence d'une nouvelle relation entre la solitude et la solidarité, et réfléchissons également sur la communauté qui unit les solitaires chez Camus. Nous analysons enfin « la pensée de midi » qu'il atteint après de longues considérations sur l'absurde et la révolte, du point de vue des attitudes que les solitaires ont en face de diverses frontières.

Mots clefs : Albert Camus (1913-1960), Solitaire, Solitude, Solidarité, Frontière

*

**

Titre traduit : *The Figures of solitaries in the works of Albert Camus*

ABSTRACT

The purpose of this study is to analyze the characters of solitaries in the works of Albert Camus. His characters, as well as the author, often distance themselves from others and confine themselves to a closed space. By comparing these characters with the images that Camus uses associated with the creative process, we will initially show how solitude itself touches on the very roots of his creative activity, and consequently on the birth of his narratives. Despite their need for solitude, Camus's characters also hope to establish human contact. It is possible to find, in the dilemmas that they experience, two aspects of solitude: the closed and oppressive aspect which leads them further into isolation, and the open and liberating aspect which helps them to become aware of other solitaries and to form a community. In Camus's works the artists act as mediators, allowing solitaries to discover mutual support. By considering these two aspects we will attempt to establish a new relationship between solitude and the solidarity. We will consider the community that Camus thinks, which brings solitaries closer to each other. We will finally analyze 'The thought on Midday' which Camus reached after long consideration of the Absurd and the Rebellion, from the viewpoint of solitaries who face different frontiers.

Keywords : Albert Camus (1913-1960), Solitary, Solitude, Solidarity, Frontier

REMERCIEMENTS

J'ai été soutenu par de nombreuses personnes pendant la rédaction de cette thèse. Je tiens tout d'abord à remercier deux professeurs. Le premier est Monsieur Dominique Rabaté, mon directeur de thèse à l'Université Paris Diderot. Au cours des années de préparation de cette thèse, il m'a prodigué de nombreux conseils, de soins affectueux, et ce avec beaucoup de patience, en tenant compte de mon français perfectible. Je suis certain que le premier plan que je lui ai présenté était à corriger et que je ne suis pas parvenu à répondre à toutes ses exigences. Mais si les réflexions de cette thèse ont, malgré tout, un peu de profondeur, je le dois à sa direction chaleureuse. Le second est Monsieur Fumio Chiba, professeur à l'Université Waseda, à Tokyo. Il m'a dirigé dès ma première inscription à la section de littérature française de cette université. Sous sa direction, j'ai achevé mon mémoire de licence ainsi que mon mémoire de maîtrise. Ses conseils, ses cours, ainsi que ses aimables digressions, ont été indispensables pour me permettre d'achever ma thèse. La souplesse de son esprit m'a ouvert des horizons, en dépit du fait que j'aie tendance parfois à suivre des voies trop personnelles. Je souhaiterais leur exprimer ma gratitude.

Je remercie très chaleureusement Monsieur Jeanyves Guérin, Monsieur Michel Jarrety et Madame Carine Trevisan d'avoir accepté de faire partie de mon jury de thèse. Je vous remercie aussi Monsieur Éric Bordas pour le pré-rapport.

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont également à Monsieur Thanh Nguyen pour la correction de mon texte et pour ses encouragements. L'achèvement de la présente thèse est dû sans conteste à son aide. J'adresse également mes remerciements à Madame Claudine Kelle-Lacot, que j'ai eu la chance de rencontrer lors de la dernière phase de la rédaction. Elle a consacré beaucoup de temps à la relecture de mon texte, et m'a aidé à mieux comprendre l'œuvre de Camus. Les moments où j'ai discuté avec elle ont été vraiment précieux et ses aimables conseils m'ont encouragé à aller encore plus loin que ce que j'avais prévu.

Je voudrais également exprimer ma gratitude à tous mes amis, qui sont peu nombreux, mais vraiment chers.

Je remercie enfin ma famille. Sans leur soutien, je n'aurais pu ni mener ma vie d'étudiant, ni achever cette thèse. Peu après ma naissance à Sapporo, ma famille a emménagé à Noboribetsu, où j'ai vécu jusqu'à la fin du lycée. Noboribetsu est une ville du nord beaucoup plus petite que Tokyo ou Paris. Dans mon enfance, il y tombait plus de neige qu'aujourd'hui. En hiver, la lumière orange des réverbères se réfléchissait doucement sur la neige et le vent froid venu du Pacifique transperçait la peau. Il se peut que ce milieu naturel soit tout l'opposé de celui de la patrie d'Albert Camus, symbolisé par le soleil et la Méditerranée. La vie de cette ville a favorisé ma timidité et mon caractère un peu taciturne, mais elle m'a en même temps éloigné de « deux dangers » — pour emprunter l'expression de Camus — « le ressentiment et la satisfaction ». Pendant mon séjour à Paris pour la rédaction de cette thèse, deux labradors retriever qui vivaient avec ma famille depuis mon adolescence sont morts, et mes parents ont quitté Noboribetsu, pour une nouvelle vie de retraite. Alors que je m'inquiétais un peu du temps qui s'écoulait, je pensais souvent à la

nature de la ville où j'ai été élevé et au sourire de mes chiennes — elles étaient réellement expressives et souriaient souvent — en rédigeant mon travail, seul dans mon studio à Paris. Je voudrais donc exprimer toute ma gratitude à mes parents, à ma sœur et à mes chiennes.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	3
AVERTISSEMENT	9
INTRODUCTION : LA LITTÉRATURE ÉCRITE PAR UN SOLITAIRE.....	11
PREMIÈRE PARTIE : UNE ŒUVRE NÉE DE CONTRAINTES	
Chapitre I : LE LIEU DE CRÉATION	25
1. 1. 1 L'espace clos	25
1. 1. 2 La prison et l'artiste.....	31
1. 1. 3 Le narrateur solitaire ou Meursault.....	38
1. 1. 3. 1 L'accomplissement de la solitude	38
1. 1. 3. 2 Les contrastes de couleurs et l'isolement.....	43
Chapitre II : L'ESPACE INTIME.....	49
1. 2. 1 Faire face à soi-même.....	49
1. 2. 2 Le dilemme.....	57
1. 2. 3 L'oscillation de Patrice Mersault	64
1. 2. 3. 1 Le meurtre pour échapper à la solitude malheureuse	65
1. 2. 3. 2 L'ambivalence de la solitude	69
DEUXIÈME PARTIE : LES LIENS QUI UNISSENT LES SOLITAIRES	
Chapitre I : LA PRÉSENCE D'AUTRUI	79
2. 1. 1 Les voix lointaines.....	79
2. 1. 2 Le regard unilatéral.....	90
2. 1. 3 Miroir pour les autres — Jean-Baptiste Clamence.....	103
2. 1. 3. 1 Le jugement par autrui.....	103
2. 1. 3. 2 Le désir d'être reconnu par autrui	109
Chapitre II : VERS LA SOLIDARITÉ.....	115
2. 2. 1 La solitude et la solidarité.....	115
2. 2. 2 La révolte par les écrivains	128

TABLE DES MATIÈRES

2. 2. 3 Le lieu de la communauté des solitaires	140
Chapitre III : LES SOLITAIRES AU MILIEU DES DIFFICULTÉS.....	153
2. 3. 1 La solidarité avec les vaincus dans <i>La Peste</i>	153
2. 3. 1. 1 Plusieurs solitaires dans la ville close	154
2. 3. 1. 2 L'unité de diverses voix solitaires.....	164
2. 3. 2 Les différents visages de l'autre dans <i>L'État de siège</i>	173
2. 3. 3 Le lien créé par la mort dans <i>Les Justes</i>	186
TROISIÈME PARTIE : LA SOLITUDE ET LES FRONTIÈRES	
Chapitre I : LES BARRIÈRES INVISIBLES	201
3. 1. 1 La mère.....	201
3. 1. 2 La vie scolaire	209
3. 1. 3 La terre natale.....	217
Chapitre II : LES DEUX CÔTÉS DE LA FRONTIÈRE	229
3. 2. 1 Les contrées éloignées.....	229
3. 2. 2 Le voyage et l'exil	242
3. 2. 3 Les hôtes importuns.....	253
Chapitre III : CONTRE LA MORT	271
3. 3. 1 Le silence de Dieu	271
3. 3. 2 Le temps	280
3. 3. 3 L'éternité	289
CONCLUSION : LE JARDIN DE L'ART	299
BIBLIOGRAPHIE	311
INDEX.....	321

AVERTISSEMENT

En l'absence d'autres précisions, les références aux œuvres d'Albert Camus renvoient à la nouvelle édition des *Œuvres complètes* dans la « Bibliothèque de la Pléiade » (Albert Camus, *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I [1931-1944] : 2006, tome II [1944-1948] : 2006, tome III [1949-1956] : 2008, tome IV [1957-1959] : 2008), désignée, d'après l'abréviation ou le nom du texte, par I, II, III et IV, suivie de l'indication de la page, entre parenthèses dans le texte.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

C = *Caligula*

Carnets = *Carnets 1935-1948* (inclus dans le tome II de la nouvelle édition de la « Pléiade »)

Carnets = *Carnets 1949-1959* (inclus dans le tome IV de la nouvelle édition de la « Pléiade »)

Ch = *La Chute*

E = *L'Étranger*

EE = *L'Envers et l'Endroit*

ER = *L'Exil et le Royaume*

ES = *L'État de siège*

Eté = *L'Été*

HR = *L'Homme révolté*

J = *Les Justes*

LA = *Lettres à un ami allemand*

M = *Le Malentendu*

MH = *La Mort heureuse*

MS = *Le Mythe de Sisyphe*

N = *Noces*

P = *La Peste*

PH = *Le Premier Homme*

AVERTISSEMENT

De même, selon les besoins, les références renvoient aux deux volumes de l'ancienne édition de la « Pléiade » (Albert Camus, *Théâtre, récits, nouvelles*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962 ; *Essais*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965), désignés par PT et par PE.

Introduction

LA LITTÉRATURE ÉCRITE PAR UN SOLITAIRE

« L'expérience « réelle » de la solitude est une des moins littéraires qui soient — à mille lieues de l'idée littéraire qu'on se fait de la solitude. »

(*Carnets*, II, p. 856)

La littérature écrite par un solitaire — compte tenu de l'essence de la littérature, cette expression comporte une contradiction, car, étant donné que la littérature est fondée sur la langue, elle est de nature sociale. Comment traduire alors le sentiment de solitude en employant des mots communs ? Il est possible de l'exprimer comme suit : si l'objectif de la littérature est en principe atteint lorsqu'elle est lue par les autres, « l'expérience « réelle » de la solitude » n'est-elle pas tout à fait incompatible avec la littérature ? C'est ce fossé infranchissable entre « l'idée littéraire qu'on se fait de la solitude » et l'expérience de la solitude qu'Albert Camus découvre en 1938, alors qu'il vient de débiter dans le monde littéraire. Aujourd'hui encore, nous avons tendance à associer la notion de solitude à la littérature, sans vraiment y réfléchir. Derrière cette « idée littéraire » assez répandue, se trouve en fait une dimension de l'histoire littéraire cultivée par beaucoup d'écrivains et de philosophes. Ceux-ci procèdent par tâtonnement et renouvellent sans cesse les méthodes pour transformer leur propre solitude ou celle des individus, en œuvres littéraires. Tout en se jetant dans ce fleuve de l'histoire littéraire, Camus se demande à nouveau si l'on peut

INTRODUCTION

effectivement exprimer la solitude par la littérature. Il est embarrassé par la distance qu'il a trouvée entre la solitude et la littérature, d'autant plus que le thème de la solitude devient plus important et plus familier qu'auparavant pour ses contemporains qui ont fait l'expérience de La Première Guerre mondiale. En conséquence, quand il analyse la pensée de Brice Parain, il écrit : « [...] en fait, il s'agit de savoir si même nos mots les plus justes et nos cris les plus réussis ne sont pas privés de sens, si le langage n'exprime pas, pour finir, la solitude définitive de l'homme dans un monde muet¹ » (« Sur une philosophie de l'expression », I, p. 902). Ce questionnement est récurrent et important dans l'art de Camus, qui persiste à traiter la solitude ou à décrire des personnages solitaires dans ses œuvres.

*

**

Avant d'aborder la question des solitaires et de la solitude chez Camus, examinons le sens de ces termes ainsi que l'histoire de l'individu dans la littérature française. Étant donné que Camus rédige son œuvre sous l'influence de cette définition et de cette histoire, soit qu'il les accepte ou les refuse, ce travail de vérification permet d'analyser en profondeur l'idée qu'a Camus de la solitude.

Le *Dictionnaire Historique de la langue française* (Robert) présente le sens des mots « solitaire » et « solitude » d'un point de vue étymologique. L'adjectif « solitaire », qui est emprunté au latin « *solitarius* », indique à l'origine ce qui se passe dans l'isolement et le fait d'être seul (fin du XII^e siècle). Puis, il commence à qualifier les personnes et les lieux : celui qui vit seul et qui s'y complaît, ce qui le pousse à rechercher la solitude, en un lieu désert et retiré (XIII^e siècle). Quand ce mot s'emploie en tant que substantif, il a une connotation religieuse et désigne celui qui a choisi la vie monacale ; il s'emploie ensuite

¹ C'est nous qui soulignons.

plus généralement pour exprimer celui qui a l'habitude de vivre seul (XVII^e siècle). Par ailleurs, le nom « solitude », qui vient du latin « *solitudo* », s'applique à la situation d'un lieu ou d'une personne : le caractère ou l'atmosphère solitaire d'un lieu, un lieu désert et inculte (XIII^e siècle) et la situation d'une personne, de façon momentanée ou durable, qui vit seule (XIV^e siècle). Si l'on vérifie de nouveau certains sens de ces termes, on peut comprendre que toutes ces significations concernent la relation qui existe entre un individu et les autres, la société ou Dieu. Se tenir à distance d'autrui ou de la société, ce n'est pas nécessairement ne pas s'intéresser à eux. À l'inverse, c'est à cause d'une conscience forte des autres ou de la société qu'un individu se tourmente. La question de la solitude dans l'histoire littéraire consiste par conséquent à savoir comment l'écrivain maintient une distance convenable avec les autres ou la société, comment l'individu s'accommode de la collectivité — et ce problème est certainement celui de la littérature de Camus. Après avoir rappelé la définition du terme « solitaire », Dominique Rabaté soulève un problème dans son introduction au volume collectif « L'invention du solitaire » :

Comment et pourquoi le solitaire s'invente-t-il à une période de l'histoire (littéraire) *et* qu'invente-t-il ? À la première question, il faudra répondre en périodisant l'histoire des rapports entre écrivain et solitaire. À la deuxième, on peut plus brutalement répondre (pour y revenir évidemment) : ce que le solitaire invente, c'est la littérature — dans son sens moderne².

Rabaté analyse minutieusement la question de l'individu dans l'histoire littéraire française, en la divisant en trois étapes : le renouvellement de l'individu par Rousseau, le changement consécutif à l'apparition de Baudelaire et l'époque contemporaine (depuis le XX^e siècle). L'histoire des solitaires dans la littérature est trop vaste pour la considérer en

² Dominique Rabaté, « Introduction », in *Modernités 19 : L'invention du solitaire*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2003, p. 8. Cette introduction et tous les articles qui sont inclus dans ce livre collectif sont indispensables pour les considérations de cette thèse.

INTRODUCTION

détail. Saisissons ici le point essentiel en consultant l'analyse de Rabaté, afin de traiter le problème des solitaires chez Camus.

L'apparition de Rousseau marque un tournant dans l'histoire littéraire des rapports entre l'écrivain et le solitaire. Au Siècle des Lumières, les écrivains et les philosophes attachent de l'importance à la sociabilité, et la solitude leur apparaît comme une sorte de dérèglement. Rousseau, à l'inverse, considère la solitude comme un choix ou une liberté de l'individu ; chacun doit respecter la solitude des autres en tant que droit inviolable. Beaucoup d'écrivains et de philosophes ont certes parlé de la solitude jusqu'alors, mais l'idée de Rousseau est indispensable à la formation de l'individu dans l'histoire littéraire : cette idée permet aux écrivains de revenir au cogito cartésien et de prêter attention à la solitude radicale des hommes. Il est tout de même à noter ici que la solitude de Rousseau est à la fois ambivalente et ambiguë, car, selon lui, c'est à cause de l'incompréhension et de la méchanceté des autres qu'il doit se tenir à l'écart. Rousseau doit se persuader, à moitié par force, de regarder la situation d'isolement où il se trouve malgré lui, comme un droit dont jouissent également tous les hommes. Le célèbre début des *Rêveries du promeneur solitaire* (1778) rend compte de cette ambivalence de la solitude : « Me voici donc seul sur la terre, n'ayant plus de frère, de prochain, d'ami, de société que moi-même³ ». Comme Rabaté le signale, ce passage est très littéraire et contradictoire, puisque dans cette situation, personne ne devrait pouvoir recevoir la voix de Rousseau. Tandis que Rousseau suit son inclination innée à s'isoler, il est en même temps sensible à la perception que les autres ont de lui, et continue à porter de l'intérêt à la société. Cet équilibre instable est la plus grande caractéristique de la solitude de Rousseau. Étant donné que celle-ci est ambivalente, la solitude et la sociabilité ne sont pas encore antonymes à ce moment-là. Les hommes font

³ Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, in *Œuvres complètes*, tome I, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, p. 995.

partie de la société et ont droit à la solitude en même temps ; l'espace privé des solitaires peut coexister avec la société. C'est le Romantisme qui succède à ce modèle de solitude et le renouvelle. Pour développer la relation entre la solitude et la littérature, les écrivains romantiques rompent l'équilibre instable de Rousseau. Le Romantisme transforme d'abord un conflit entre loi sociale et loi morale en un conflit entre loi collective et loi individuelle ; par conséquent, un désaccord se produit entre le temps historique et le temps individuel, accélérant la constitution de l'individu moderne. Les écrivains du premier Romantisme (Chateaubriand, Senancour, Lamartine, Vigny, etc.) en particulier, sont poussés par le « mal du siècle » et accentuent le thème de la solitude dans chacune de leurs œuvres. Pour eux, l'Histoire n'est rien d'autre qu'une folie qui exclut l'individu. À cause de ce regret, ils essaient de souligner les différences entre les hommes. De plus, il convient de rappeler que le mot « solitaire » possède une connotation religieuse, car dans le Romantisme, la solitude des personnages n'est pas nécessairement en Dieu, mais elle se produit souvent par la dérélition. En outre, les écrivains affrontent l'impossibilité d'exprimer la solitude par la langue. Enfin, comme Rabaté l'écrit, les « imprécateurs » (Nietzsche, Bloy, Céline, etc.) rédigent une œuvre qui n'a pas de destination.

Dans le courant du Romantisme, apparaît un homme qui amorce une nouvelle phase dans la relation entre l'écrivain et le solitaire : Baudelaire. Le développement qu'il apporte est, avant tout, un changement de décor. Alors que les solitaires de l'époque de Rousseau choisissent des lieux retirés, des chemins de montagne peu fréquentés ou des îles, Baudelaire crée une nouvelle figure des solitaires qui se situe dans la grande ville et parmi la foule. La solitude dans la ville moderne fait prendre conscience du soi pluriel à l'individu. Les solitaires vivent parmi les autres individus — Baudelaire garde ce paradoxe et exalte la solitude comme art de la communion. La solitude de Baudelaire et la façon de vivre du dandy sur laquelle il revient sans cesse — Camus analyse minutieusement cette posture

INTRODUCTION

solitaire, en tant qu'exemple de l'homme révolté — se succèdent chez les romanciers, en passant par Rimbaud et d'autres poètes du XIX^e siècle. Dans ce processus, la narration commence à affronter une crise. Comme Walter Benjamin le souligne, « le conteur⁴ », qui fait passer une morale utile à de petites communautés ne peut plus exister, en raison du développement de la grande ville et de l'expansion du livre ou des journaux ; les romanciers en revanche — qui sont entourés par beaucoup d'inconnus, mais se tiennent à distance — commencent à éclairer la partie secrète de chaque vie. Cette attitude entraîne l'impossibilité de partager la littérature avec les autres et réduit à la solitude non seulement l'auteur, mais aussi les lecteurs. Il en résulte que la solitude se multiplie et se banalise à cette époque-là. Une telle solitude se lie enfin à ce que Maurice Blanchot nomme « la solitude essentielle⁵ ».

La littérature contemporaine hérite de cette contradiction, c'est-à-dire de la figure des solitaires dans la foule. À partir du XX^e siècle, la littérature a surtout deux traits caractéristiques : l'un est une extension des pouvoirs de la narration à la première personne, et l'autre est l'anonymat. Les solitaires de cette époque essaient de disparaître, tout en vivant entourés des autres dans la ville moderne. Mais puisque personne ne sort du cadre subjectif, leur attitude provoque une sorte d'enfermement et un souhait d'anonymat. Il s'ensuit que la littérature du XX^e siècle développe le monologue de narrateurs en apparence ordinaires. Isolés et retirés, les écrivains ont pour but de se plonger dans l'écriture, sans savoir si elle devient une œuvre, et — ainsi que Camus essaie effectivement de le faire — de créer un monde qui peut rivaliser avec le monde réel. Le monologue intérieur est certainement destiné aux autres, mais il n'a pas d'issue. En conséquence, les paroles errent, se répètent et tendent vers le solipsisme. Rabaté souligne les problèmes de la littérature contemporaine :

⁴ Voir Walter Benjamin, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », traduit par Maurice de Gandillac, in *Œuvres*, tome III, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, pp. 114-151.

⁵ Voir Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988.

La question de la littérature du XX^e siècle serait ainsi devenue : est-il possible de sortir de la monade subjective ? Sommes-nous condamnés au solipsisme ? Un solipsisme, je le précise, conflictuel ou tensionnel puisqu'il est, à la fois et contradictoirement, conforté, par la littérature et nié par un texte fait pour être lu, pour rencontrer autrui. Le lecteur peut-il échapper à la solitude de sa lecture ? Ne peut-il pas rencontrer autrui que dans l'inégal échange littéraire, dans la communication différée qui le fonde⁶ ?

Une série de questionnements oblige les écrivains et les philosophes à considérer une nouvelle possibilité pour la communauté ; il s'agit de la communauté paradoxale par les solitaires : est-il possible de la réaliser ? Si elle se réalise, quels rôles les écrivains et la littérature jouent-ils ? Cette question concerne essentiellement l'idée de Camus sur l'art.

*
**

Examinons maintenant le problème de la solitude chez Camus. L'écrivain a besoin d'espace et de moments où il peut être solitaire pour son propre art. Son attitude reflète un attachement à la solitude. Il est possible de trouver, un peu partout dans les *Carnets*, plusieurs notes à propos de la solitude et de son sentiment d'isolement. Camus ressent, comme d'autres artistes, la nécessité de se tenir à distance d'autrui pour son activité créatrice. La solitude devient pour lui une condition essentielle de son art, et elle se manifeste dans ses personnages. Tantôt ils sont enfermés en prison, tantôt ils sont situés dans une ville fermée, tantôt ils s'isolent parmi les inconnus dans un pays étranger. Même si la raison ou le détail diffèrent selon chaque personnage et chaque histoire, il existe sans conteste une ressemblance entre leurs différentes situations. D'un autre côté, il est remarquable que les solitaires camusiens espèrent plus ou moins établir des relations avec les autres, bien qu'ils n'espèrent pas nécessairement sortir de leur isolement. Ils ont donc un projet contradictoire :

⁶ Dominique Rabaté, *art. cit.*, p. 19.

INTRODUCTION

ils veulent maintenir leur solitude, mais cherchent à créer parallèlement un lien avec autrui ; ils veulent s'éloigner des autres, mais aussi s'en rapprocher. Le motif de la mort que Camus traite en outre dans ses ouvrages d'une manière diversifiée, n'est rien d'autre qu'une forme de la solitude — une forme, pour ainsi dire, extrême. Étant donné que l'absurde et la révolte s'associent chacun à une mort différente — le suicide et le meurtre —, le thème de la solitude prend de plus en plus d'importance chez Camus.

Pour quelle raison un écrivain traite-t-il certains sujets immuables dans son œuvre pendant une longue période ? Vilayanur S. Ramachandran, neuroscientifique de l'Université de Californie, propose de trouver les « lois universelles » en fonction desquelles le cerveau humain réagit à la beauté, en les divisant en neuf catégories⁷. La beauté qu'il a pour but d'analyser, c'est évidemment celle que les hommes peuvent percevoir par les organes visuels, beauté de l'art tel que la peinture ou la sculpture. Mais certaines lois semblent, néanmoins, pouvoir s'appliquer à la littérature, à un certain degré. Nous nous intéressons surtout à deux lois : l'« Isolation » et l'« Exagération ». D'après Ramachandran, l'isolation consiste à mettre l'accent sur une source unique d'information en amenuisant les autres, pour limiter l'attention ; l'exagération revient à forcer certains traits déterminés — par exemple, la source d'information qui a été capturée par l'isolation. Strictement parlant, le fait qu'un écrivain s'attache à certains sujets immuables ne signifie pas nécessairement qu'il y trouve la beauté. L'important cependant, c'est qu'il éprouve le besoin d'écrire sur ces sujets : consciemment ou inconsciemment, il y trouve un nœud de son art. Si l'on reprend les idées de l'isolation et de l'exagération, l'écrivain isole un thème des autres et le

⁷ Au sujet du mécanisme dont le cerveau humain ressent la beauté, Ramachandran propose neuf catégories au point de vue de la neurologie : « Groupement », « Exagération », « Contraste », « Isolation », « Coucou le voilà ou la résolution du problème perceptuel », « Horreur des coïncidences », « Ordre », « Symétrie » et « Métaphore » : voir Vilayanur S. Ramachandran, *Le Cerveau fait de l'esprit : enquête sur les neurones miroirs*, traduit par Carole Delporte, Dunod, coll. « Quai des Sciences », 2011, en particulier les chapitres « Beauté et cerveau : émergence de l'esthétique » et « L'art au cœur du cerveau : les lois universelles », pp. 221-282.

transforme en art, en exagérant son trait caractéristique. Dans le cas de Camus, il choisit la solitude comme l'un des thèmes de son art — dans diverses œuvres, à maintes reprises.

Un tel attachement ne montre-t-il pas que le thème de la solitude s'enracine profondément dans son idée de l'art, dans son activité créatrice ? Puisque Camus demande, durant toute sa vie d'artiste, la possibilité d'exprimer la solitude par la littérature, il vaut mieux analyser minutieusement le rapport entre la solitude et son œuvre. De plus, si, tout en conservant leur solitude, beaucoup de personnages solitaires chez Camus espèrent établir des relations avec les autres, il n'est pas étrange que des liens ou des collectivités quelconques se forment entre eux. N'est-ce pas justement ces liens et ces collectivités qui peuvent permettre de reconsidérer les notions de Camus sur la « solidarité » ou sur le « royaume » ? En outre, les attitudes ambivalentes des solitaires camusiens donneraient aux lecteurs un point de vue concret, qui est nécessaire pour approfondir la compréhension de ses idées de la « mesure » ou de « la pensée de midi ». C'est le but principal de notre étude.

*

**

Notre étude consiste donc à rechercher les figures des solitaires dans l'œuvre de Camus, ainsi que les diverses attitudes de l'auteur qui affronte la solitude et à les synthétiser. C'est ce qui dicte l'itinéraire de cette thèse.

Dans la première partie, nous commençons par la présentation d'une vue d'ensemble des personnages solitaires dans l'œuvre de Camus, en particulier de ceux qui s'enferment dans un espace clos. En nous référant à l'évolution de l'idée qu'a Camus de l'art dans sa jeunesse, nous sondons la raison pour laquelle il persiste à décrire un espace clos où les personnages sont séparés d'autrui. La clef de l'analyse est une image de la prison et du prisonnier. C'est, par exemple, Meursault dans *L'Étranger* qui représente symboliquement

INTRODUCTION

cette image. En remarquant certains éléments qui forcent le personnage à l'isolement, nous voyons le moment où la narration commence ; cette analyse permet aussi de savoir ce qu'est la création pour Camus. Ensuite, nous considérons la conception qu'en a l'auteur, qui se trouve derrière des personnages solitaires. Dans les *Carnets* ou dans ses lettres, on découvre un homme oscillant entre deux sentiments opposés sur la solitude. Son dilemme et son ébranlement se reflètent fortement dans le personnage de Patrice Mersault, héros de *La Mort heureuse*, roman que Camus renonce à achever.

Étant donné que le sentiment d'isolement naît de la distance physique et psychologique avec les autres, le thème de la solitude s'associe naturellement au problème de la présence d'autrui. Dans la deuxième partie, il s'agit donc de la façon propre à Camus et à ses personnages d'établir des relations avec les autres. Lorsqu'il décrit des personnages solitaires, il ne néglige pas la présence des autres. Au contraire, il valorise la communication. Dans ses œuvres fictionnelles pourtant, la communication entre les personnages principaux et les autres se termine souvent par un échec. Nous relisons ainsi *Caligula*, « Le Renégat ou Un esprit confus » et *La Chute*, en essayant de mettre en relief le sentiment d'isolement de chaque héros et leurs diverses manières de communiquer. Cette analyse suggère de rechercher ce qui fait pendant à la solitude dans l'œuvre de Camus : la solidarité. Quelle est la relation entre la solitude et la solidarité chez Camus ? Comment la solidarité touche-t-elle une collectivité et une communauté ? À l'égard de ces questions, nous dégagons deux aspects de la solitude, qui permettent d'éclairer le processus du passage de la solitude individuelle à la solidarité collective. L'écrivain et son œuvre joueront également un certain rôle dans ce processus. À la fin de cette partie, nous analysons l'œuvre du cycle de la révolte — *La Peste*, *L'État de siège* et *Les Justes* —, en nous basant sur les réflexions menées jusqu'ici. La question est alors de savoir comment les personnages principaux se solidarisent avec les autres, ou bien au contraire, échouent à être solidaires.

Après de longues considérations sur l'absurde, sur la révolte et sur la relation entre la solitude et la solidarité, Camus atteint « la pensée de midi ». Cette idée sert de frein en évitant que la révolte ne soit excessive et ne tombe dans le nihilisme. D'ailleurs, elle concerne étroitement les fossés et les frontières que Camus affronte depuis son enfance, fossés entre lui et les autres, entre lui et le monde. Dans la troisième partie, nous traitons donc de trois éléments biographiques déterminants : la mère, la vie scolaire et la terre natale. Nous voyons ensuite diverses attitudes des personnages qui font face à des frontières. Il est possible de les diviser, de façon générale, en trois modèles : les personnages qui ne passent jamais la frontière, ceux qui s'attachent, en revanche, à la franchir, et ceux enfin qui essaient de se tenir sur le seuil ou tout près de la frontière. Après avoir comparé leurs attitudes d'après les descriptions dans l'œuvre de Camus, nous réfléchissons au voyage et à l'exil. Nous abordons ici ses premiers ouvrages et le recueil de nouvelles *L'Exil et le Royaume*. En outre, nous relisons *Le Malentendu* et « L'Hôte », afin d'étudier le cas dans lequel une tierce personne inconnue pénètre à l'intérieur de la frontière. En nous focalisant sur le problème de Dieu et du temps, notre étude aboutit enfin au motif de la mort, frontière inévitable pour les hommes qui apporte avec elle une solitude ultime. Dans ces analyses, nous proposons une relecture du *Premier homme*.

*

**

Camus a prévu d'écrire ses ouvrages en cinq « cycles » au moins. Dans ceux-ci, il imagine de rédiger ses essais philosophiques sur différents motifs mythologiques : Sisyphe, Prométhée et Némésis. Ces cycles ont été interrompus à cause de la mort accidentelle de Camus. Mais cette étude n'est pas strictement chronologique. Étant donné que le thème de la solitude apparaît d'une façon répétée dans son œuvre, nous citons librement les

INTRODUCTION

descriptions et les pensées de l'auteur pour synthétiser les figures des solitaires, en accentuant cependant certains moments dans l'évolution de la pensée de Camus sur cette question essentielle, littéraire et philosophique.

Première Partie

UNE ŒUVRE NÉE DE CONTRAINTES

Chapitre Premier

LE LIEU DE CRÉATION

« L'art naît de contraintes. Généralisons : la vie naît de contraintes. Le sentiment contraint doit être le plus florissant. »

(« Note de lecture », I, p. 958)

1. 1. 1 L'espace clos

Plusieurs personnages de l'œuvre d'Albert Camus s'enferment dans une pièce ou dans un espace. Chacun a ses raisons pour s'y trouver : certains ferment la porte au monde extérieur de leur propre volonté, d'autres sont emprisonnés contre leur volonté. Rester dans un espace clos et ne pas en sortir, c'est se tenir à distance d'autrui et devenir solitaire. De fait, se sentant isolés, les personnages créés par Camus considèrent leur solitude et s'en plaignent souvent. Meursault, héros et narrateur à la première personne de *L'Étranger*, passe, dans la deuxième partie, la plupart de son temps en prison, sauf quand il se rend au cabinet du juge d'instruction ou au palais de justice. Certes, dans ce cas, Meursault est emprisonné pour meurtre contre sa volonté, mais même avant qu'il ne soit arrêté, il y a, dans la première partie, un passage qui décrit ce héros passant tout le dimanche dans sa chambre. Pendant la journée, il ne fait presque rien d'autre que de regarder alternativement le ciel et les passants par la fenêtre. Son attitude montre non seulement sa vie solitaire, mais encore elle semble

1. 1 LE LIEU DE CRÉATION

suggérer par avance ses jours futurs en prison, jours où il s'applique à tuer le temps et où il regarde le changement de la couleur du ciel par la lucarne grillagée en écoutant monter les bruits de la ville. D'ailleurs, en tant que narrateur de *L'Étranger*, Meursault termine ainsi son récit : « Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine¹ » (*E*, I, p. 213). Ces mots ne sont que la preuve que Meursault se sent seul dans sa cellule de prisonnier et qu'il aspire à échapper à ce sentiment d'une manière quelconque.

L'espace clos est tout spécialement traité dans les autres œuvres romanesques de Camus. Les personnages de *La Peste* sont enfermés collectivement à Oran à cause de l'épidémie soudaine de cette maladie, et les autorités de cette ville d'Algérie leur interdisent d'en sortir. Presque tous les personnages, y compris les gens qui se trouvent par hasard à Oran, finissent par connaître la même douleur². Cette situation dans laquelle les personnages sont enfermés dans un espace contre leur volonté, équivaut à celle de Meursault, même s'il existe une différence entre le groupe et l'individu. Les notations écrites par Camus dans les *Carnets* : « Ne pas mettre « La Peste » dans le titre. Mais quelque chose comme « Les Prisonniers » » (*Carnets*, II, p. 958) ou bien : « En pratique : *il n'y a que des hommes seuls dans le roman* » (*Ibid.*, p. 985) montrent que les personnages de *La Peste* sont eux aussi prisonniers, comme Meursault, et que leur solitude est un des thèmes centraux de ce roman. Jean-Baptiste Clamence, narrateur de *La Chute*, lui aussi, après avoir quitté son travail à Paris, s'enferme volontairement dans plusieurs espaces clos à Amsterdam. « Dans la

¹ C'est nous qui soulignons.

² Cottard est une des exceptions. Ayant commis quelque crime avant l'épidémie de peste à Oran, ce personnage mystérieux a tellement peur de l'arrestation qu'il tente de se suicider au début de l'histoire. Mais, après la fermeture de la ville, il se réjouit que la maladie sépare également tous les hommes et que la vie de tout le monde soit équitablement mise en danger.

solitude » (*Ch*, III, p. 751)³, Clamence voit dans cette ville, capitale des Pays-Bas, les « cercles de l'enfer⁴ » et il ne veut pas sortir de son centre. Même chez lui, chaque soir, après s'être couché, Clamence ne peut pas s'empêcher de se lever afin de vérifier s'il a bien fermé la porte et les fenêtres, à cause du « complexe du verrou » (*Ibid.*, p. 755)⁵. L'espace clos a un rapport étroit avec « l'exil », que Camus lui-même considère comme le seul thème commun de son recueil de nouvelles, *L'Exil et le Royaume*⁶. Dans « La Femme adultère », par exemple, Janine, qui accompagne son mari Marcel, venu vendre des tissus dans les hauts plateaux algériens, après avoir passé environ vingt-cinq ans dans leur appartement, « dans la pénombre qu'ils entretenaient, volets mi-clos » (*ER*, IV, p. 5), est obligée pour la première fois d'affronter une véritable solitude. De même, le héros de « Jonas ou l'Artiste au travail » construit une soupenne dans le but d'éviter des relations ennuyeuses et de se livrer à son activité créatrice ; au bout de plusieurs jours dans ce lieu, il perd finalement connaissance après avoir laissé un mot qui peut se lire de deux manières : « [...] 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* » (*Ibid.*, p. 83). Ces termes symbolisent bien la situation analogue dans laquelle les personnages des autres nouvelles se trouvent : ils sont tous ballottés entre « solitaire » et « solidaire ». Les remarques de Hiroshi Mino s'avèrent juste : « Tous les personnages de *L'Exil et le royaume* sont plus ou moins tourmentés par la

³ Clamence mentionne sa vie solitaire à Amsterdam : « Dans la solitude, la fatigue aidant, que voulez-vous, on se prend volontiers pour un prophète » (*Id.*). Il songe ensuite aux gens qui vivent dans la solitude à Paris et dit faisant sans doute référence à sa propre vie : « Ah ! mon ami, savez-vous ce qu'est la créature solitaire, errant dans les grandes villes ?... » (*Id.*)

⁴ Voir *Ibid.*, p. 702 : « Avez-vous remarqué que les canaux concentriques d'Amsterdam ressemblent aux cercles de l'enfer ? L'enfer bourgeois, naturellement peuplé de mauvais rêves. Quand on arrive de l'extérieur, à mesure qu'on passe ces cercles, la vie, et donc ses crimes, devient plus épaisse, plus obscure. Ici, nous sommes dans le dernier cercle. Le cercle des... »

⁵ Voir *Ibid.*, pp. 755-756. En particulier, ces paroles de Clamence montrent bien son attachement fort à l'espace clos : « Je tiens aussi à condamner la porte du petit univers bien clos dont je suis le roi, le pape et le juge » (*Ibid.*, p. 756).

⁶ Voir « Prière d'insérer » de *ER*, IV, p. 123 : « Un seul thème, pourtant, celui de l'exil, y est traité de six façons différentes, depuis le monologue intérieur jusqu'au récit réaliste ».

1. 1 LE LIEU DE CRÉATION

solitude⁷ ». Le sentiment d'isolement qui fait souffrir les personnages de ce recueil de nouvelles naît, soit de leur enfermement dans un espace clos, soit du fait qu'ils s'y trouvaient autrefois.

Ainsi que les exemples précédents le prouvent, beaucoup de personnages de Camus font face à la solitude en s'enfermant dans un univers clos, même si la raison ou la situation diffèrent selon chaque personne.

Dès ses débuts d'écrivain, Camus imagine des personnages qui restent dans un espace clos et il essaie de représenter de tels caractères dans ses ouvrages. En 1932, il écrit cinq textes précédés d'un prologue, et rassemblés sous le titre « Intuitions » ; les personnages de ces textes s'enferment aussi dans une pièce, comme Paul Viallaneix le remarque : « [...] ils s'enferment, pour leur part, dans une chambre commune⁸ ». Il convient de remarquer que des personnages cloîtrés dans un espace clos continuent à paraître avec persistance dans l'œuvre de Camus, d'autant plus que les idées de l'auteur sur l'art ou sur l'activité créatrice changent beaucoup après « Intuitions ».

Il est possible de voir concrètement ce changement, en partant de la conception sur l'art que Camus élabore au moment où il écrit « Intuitions » et présente dans un texte bref, « Sur la musique », écrit pour sa collaboration à la revue *Sud*, en 1932. Dans cette petite thèse, Camus analyse successivement la philosophie de Schopenhauer et celle de Nietzsche et, dissertant sur la musique de façon un peu outrancière, il donne son avis sur le but de l'art. C'est ainsi qu'il écrit dans le « Plan », un des manuscrits de ce texte : « Le but de l'Art est de nous faire oublier le Monde où nous vivons pour nous projeter dans le monde du Rêve »

⁷ Hiroshi Mino, *Le Silence dans l'œuvre d'Albert Camus*, José Corti, 1987, p. 140.

⁸ Paul Viallaneix, « Le premier Camus », in *Cahiers Albert Camus 2*, Gallimard, 1937, p. 30.

(« Notes » de « Sur la musique », I, p. 1362)⁹. Ces lignes sont la première déclaration écrite par Camus sur le but de l'art. Ayant connu la pauvreté dans son enfance, connaissant la peur de la mort à cause de la tuberculose contractée à l'âge de dix-sept ans, le jeune Camus souhaite ici se jeter dans un monde différent de la réalité par l'intermédiaire de l'art.

Pour mieux comprendre l'idée que Camus se fait de l'art en ce temps-là, citons également Jacqueline Lévi-Valensi :

Sa première définition de l'art se fonde sur le rejet total de la réalité ; la création artistique apparaît comme un palliatif, un moyen d'échapper à la vie, et l'œuvre est douée du pouvoir de remplacer la vie¹⁰.

L'art n'est que mesure provisoire. Mais « Intuitions » est une tentative de quitter le monde réel et d'oublier la réalité par la littérature : Camus avoue dans le prologue que ces textes sont des espèces de rêveries « nées de grandes lassitudes » (« Intuitions », I, p. 941). Il a l'intention de montrer dans ces cinq textes la supériorité des intuitions ou des rêveries sur la pensée logique et concrète. De plus, « Intuitions » n'est pas le seul texte écrit en ayant pour base la même conception. À cette époque-là, Camus essaie de composer pour sa première femme Simone un conte de fées, « Le Livre de Mélusine », dans lequel paraissent des fées, un chevalier et un animal miraculeux et qui se trouve rédigé d'une manière bien différente de son œuvre ultérieure. Il est certain que Camus a effectivement l'intention d'écrire quelques ouvrages répondant à l'idée qu'il expose dans « Sur la musique » à propos de l'art, ne serait-ce que pendant peu de temps.

⁹ Il va de soi que cette thèse traite de la musique, mais Camus ajoute juste avant la conclusion : « En réalité, nous croyons que s'il y a de grandes différences de degré et de moyen entre la Musique et les autres arts, il n'y a pas de différences de nature » (« Sur la musique », I, p. 539). Camus tient donc compte du but de la littérature quand il analyse la musique.

¹⁰ Jacqueline Lévi-Valensi, *Albert Camus ou La naissance d'un romancier*, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2006, p. 55.

1. 1 LE LIEU DE CRÉATION

À l'époque, cependant, Camus est près de découvrir dans la littérature une possibilité autre que la possibilité de l'oubli et du rejet de la réalité. L'expérience de la lecture de *La Douleur* (1931) d'André de Richaud et des *Îles* (1933) de Jean Grenier change grandement son idée de la création littéraire : après la lecture de ces livres, Camus commence à choisir pour ses thèmes une inspiration plus familière, plus réaliste. La nature même de Camus y était sans doute pour beaucoup. En 1951, Camus jette un regard sur son passé et décrit le choc ressenti quand il lit *La Douleur* :

L'année suivante, je rencontrai Jean Grenier. Lui aussi me tendit, entre autres choses, un livre. Ce fut un roman d'André de Richaud qui s'appelait *La Douleur*. Je ne connais pas André de Richaud. Mais je n'ai jamais oublié son beau livre, qui fut le premier à me parler de ce que je connaissais : une mère, la pauvreté, de beaux soirs dans le ciel. Il dénouait au fond de moi un nœud de liens obscurs, me délivrait d'entraves dont je sentais la gêne sans pouvoir les nommer. [...] Je venais d'apprendre que les livres ne versaient pas seulement l'oubli et la distraction. Mes silences têtus, ces souffrances vagues et souveraines, le monde singulier qui m'entourait, la noblesse des miens, leur misère, mes secrets enfin, tout cela pouvait donc se dire ! Il y avait une délivrance, un ordre de vérité, où la pauvreté, par exemple, prenait tout d'un coup son vrai visage, celui que je soupçonnais et révérais obscurément¹¹ (« Rencontres avec André Gide », III, pp. 881-882).

Camus trouve dans *La Douleur* le monde réel, monde où il vit et qu'il connaît bien¹². Sachant qu'il peut employer des thèmes et des expressions conformes à son propre tempérament afin de créer l'œuvre littéraire, Camus modifie son idée de l'art. Il écrit donc dans la première page des *Carnets* : « L'œuvre est un aveu, il me faut témoigner » (*Carnets*, II, p. 795). L'aveu et le témoignage sont l'opposé de la rêverie ou de l'oubli, car ils vont

¹¹ C'est nous qui soulignons.

¹² La même année, Camus parle aussi de ce livre dans *Les Nouvelles littéraires*. À Gabriel d'Aubarède qui lui demande quelle fut la première apparition du goût d'écrire, Camus répond : « Je me rappelle pourtant l'ébranlement que produisit en moi la lecture d'un livre de jeune que m'avait prêté Jean Grenier : *la Douleur*, d'André de Richaud. Il faut replacer ce petit choc dans la vie d'un très jeune homme. [...] Richaud, dans *la Douleur*, parlait de choses que je connaissais : il peignait des milieux pauvres ; il décrivait des nostalgies que j'avais ressenties. J'entrevis, en lisant son livre, que moi aussi j'aurais peut-être quelque chose de personnel à exprimer » (« Rencontre avec Albert Camus », PE, p. 1338).

suivre les faits et la vie pratique pour noter le fond de son cœur ou les événements qu'il a vus et qu'il a entendus. Camus écrit ainsi des ouvrages, tels que *L'Envers et l'Endroit*, en se référant à des matières qui lui sont plus familières.

Mais, comme les exemples donnés au début de ce sous-chapitre le montrent, Camus continue à présenter constamment dans son œuvre des personnages solitaires qui se cantonnent ou qui sont enfermés dans un espace ou une pièce. Ce qui signifie que l'espace clos et les personnages solitaires sont une question essentielle pour l'auteur. Il devient alors nécessaire de voir pourquoi l'espace clos et la solitude se rattachent si étroitement à l'œuvre de Camus et à ses personnages.

1. 1. 2 La prison et l'artiste

Il est possible que la relation étroite de l'œuvre de Camus avec l'univers clos et les personnages solitaires réponde aux besoins de la situation sociale et de l'époque où il rédige des œuvres littéraires. Sans parler de l'influence des deux Guerres mondiales : à en croire la lettre que Camus écrit à Roland Barthes, *La Peste* est un roman allégorique qui représente des situations difficiles vécues pendant la Seconde Guerre mondiale et l'Occupation¹³. Étant donné qu'il travaille en tant que journaliste et entre également dans la Résistance pendant la guerre, qu'il parle de son métier d'écrivain en employant le mot « luttés » deux ans encore avant sa mort accidentelle¹⁴, certaines de ses œuvres — non seulement *La Peste*, mais aussi

¹³ Voir « Lettre à Roland Barthes sur *La Peste* », II, p. 286 : « *La Peste*, dont j'ai voulu qu'elle se lise sur plusieurs portées, a cependant comme contenu évident la lutte de la résistance européenne contre le nazisme ».

¹⁴ Voir « Ce que je dois à l'Espagne », IV, pp. 591-594.

1. 1 LE LIEU DE CRÉATION

d'autres — reflètent plus ou moins le sentiment de désespoir que les gens éprouvent pendant et après la guerre.

Il faut également tenir compte de la possibilité que Camus soit influencé par l'œuvre de ses contemporains. Un bon écrivain est souvent un bon lecteur. Camus lit bon nombre de livres de ses contemporains dans sa jeunesse. De plus, de 1938 à 1939, il se charge, dans « Alger républicain », d'une critique de livres qui s'appelle « Le Salon de lecture », et, en mars 1939, il y présente un recueil de nouvelles de Jean-Paul Sartre, *Le Mur* (1939)¹⁵. Parmi les trois nouvelles que Camus traite en détail dans cet article (« La Chambre », « Érostrate » et « Intimité »), deux nouvelles décrivent des personnes cloîtrées chez elles : « La Chambre » est l'histoire d'un couple dont la femme Ève s'enferme dans une chambre au sixième étage avec son mari malade ; le narrateur d'« Érostrate » passe presque toute la journée dans une pièce située au septième étage et regarde avec hostilité les passants depuis son balcon. En outre, bien que Camus ne le mentionne guère dans son article, « Le Mur » est un récit qui met en scène des prisonniers condamnés à mort : séquestrés dans une pièce souterraine dépendant d'un hôpital assimilée à une cellule, ces prisonniers attendent l'exécution du lendemain matin¹⁶. Il est intéressant de constater que Camus traite et analyse les nouvelles de Sartre, car Sartre y aborde des thèmes que Camus va reprendre dans son œuvre à venir, tels que la folie, la maladie ou la mort, en montrant des personnages enfermés dans une pièce close.

Mais, même si Camus était certainement influencé par l'époque et par l'œuvre de ses contemporains, n'est-il pas possible d'interpréter autrement son fort attachement à l'espace

¹⁵ Comme Camus a écrit précédemment un article sur *La Nausée* (1938) dans cette rubrique en octobre 1938, *Le Mur* est le deuxième livre du même auteur que Camus aborde. Il s'intéresse certainement à l'œuvre de Sartre à ce moment-là.

¹⁶ L'influence du « Mur » sur *L'Étranger* a été analysée par certains chercheurs. Voir Yosei Matsumoto, « *L'Étranger* de Camus et « Le Mur » de Sartre », in *Études de Langue et Littérature françaises de l'Université de Hiroshima* 31, 2012, pp. 29-43. Voir également Pierre-Georges Castex, *Albert Camus et « L'Étranger »*, José Corti, 1986, en particulier le chapitre « Intercesseurs », pp. 41-66.

clos et aux personnages solitaires ? Car de tels personnages apparaissent sans cesse, de ses premières œuvres jusqu'aux dernières, et une sorte d'entêtement se lit dans son attitude. La clef de la réflexion est une image suggérée par un espace clos et un personnage solitaire qui s'y trouve : les personnages évoquent pour les lecteurs une image de la prison et du prisonnier. Jacqueline Lévi-Valensi compare la chambre de « Délires », un des cinq textes d'« Intuitions », à la prison : « La chambre du *je* est en même temps un refuge hors du monde et une sorte de prison¹⁷ ». Notons qu'au cours de l'année qui a suivi « Intuitions », Jean Grenier décrit dans *Les Îles* la chambre mansardée du narrateur :

Souvent, couché ainsi dans mon lit, me promenant dans la chambre que sa situation très élevée isolait complètement dans la maison, chambre mansardée bâtie comme une cellule de navire, je me croyais dans une île déserte. Autour de moi, je voyais des tentures, des tapis, des glaces et comme seule ouverture une étroite fenêtre surélevée¹⁸.

Il est patent que Camus a été influencé par *Les Îles*, et cette chambre de Grenier peut être analysée comme Lévi-Valensi le fait à propos de celle de « Délires » : cette chambre mansardée est à la fois un refuge hors du monde et une sorte de prison. La prison est un endroit typique qui force les gens à la solitude. Mais, dans chaque chambre comparée à la prison et à la cellule, ni le narrateur d'« Intuitions » de Camus ni celui des *Îles* de Grenier n'ont l'air d'éprouver une sensation d'étouffement, encore moins d'hostilité à l'égard des gens extérieurs, à la différence du héros d'« Érostrate ». Loin d'autrui, ils regardent seulement par la fenêtre un coin de l'extérieur et du ciel ; ils sont absorbés dans une rêverie et se font face à eux-mêmes, pour ainsi dire, comme Meursault le fait dans sa cellule. Ainsi que Paul Viallaneix le signale, les narrateurs des quatre autres textes d'« Intuitions »

¹⁷ Jacqueline Lévi-Valensi, *Albert Camus ou La naissance d'un romancier*, op. cit., p. 62.

¹⁸ Jean Grenier, *Les Îles*, nouvelle édition préfacée par Albert Camus, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1977, pp. 45-46.

1. 1 LE LIEU DE CRÉATION

s'enferment aussi dans une pièce commune et y ont un dialogue avec leur(s) double(s), en tournant les yeux vers des passants aperçus par la fenêtre, en écoutant les bruits monter de la rue. Pourquoi s'agitent-ils tous de la même façon ? Ne peut-on considérer que cette figure des narrateurs dans « Intuitions » représente une des conceptions essentielles de Camus sur l'art, sur l'activité créatrice ? Ce qui voudrait dire que, chez Camus, l'art ou la narration naît quand une personne est en face d'elle-même dans un espace clos comme une prison, et que, tenant à cette figure, Camus persiste à placer ses personnages dans un espace clos.

Il faut citer certains textes de Camus pour examiner cette hypothèse. En janvier 1936, il écrit dans les *Carnets* :

Prisonnier de la caverne, me voici seul en face de l'ombre du monde. [...] Si j'essaie de m'atteindre, c'est tout au fond de cette lumière. Et si je tente de comprendre et de savourer cette délicate saveur qui livre le secret du monde, c'est moi-même que je trouve au fond de l'univers. [...] Tout à l'heure, d'autres choses et les hommes me reprendront. Mais laissez-moi découper cette minute dans l'étoffe du temps, comme d'autres laissent une fleur entre les pages (*Carnets*, II, pp. 798-799).

Si l'action de découper certains moments dans l'étoffe du temps exprime la création d'une œuvre d'art, le prisonnier attaché à une caverne, en face de l'ombre du monde, n'est autre que l'artiste. Quoi qu'il fasse, ce prisonnier-artiste a le pressentiment qu'il s'atteint lui-même à la fin, et il souhaite créer une œuvre avant de se tourner de nouveau vers les hommes. Camus écrit ces fragments — qui sont nettement influencés par « L'allégorie de la caverne¹⁹ » de Platon — pour son essai, « L'Envers et l'Endroit », inclus dans le recueil du même titre, qui est son premier livre publié en 1936. Même dans l'édition définitive de *L'Envers et l'Endroit*, le narrateur se trouve toujours dans une pièce close, bien que

¹⁹ Voir Platon, *La République*, traduit par Émile Chambry, in *Œuvres complètes*, tome VII, 1^{re} partie, Les Belles Lettres, 2002, particulièrement, les paragraphes « L'allégorie de la caverne » et « Ces prisonniers sont notre image », pp. 145-151.

l'expression « Prisonnier de la caverne » soit supprimée. De toute façon, il est remarquable que Camus compare le prisonnier à un artiste sur le point de créer une œuvre, à un moment du manuscrit. Dans la suite de ces notations des *Carnets*, ce personnage souhaite « [l]aisse[r] [...] ceux qui veulent se séparer du monde » (*Carnets*, II, p. 799) et il continue à rester « enchaîné au fond de la caverne » (*Id.*) jusqu'à la fin²⁰. Ce prisonnier de la caverne est convaincu qu'il deviendra de nouveau narrateur, et il espère s'enfoncer dans son intimité en quittant le monde : « Maintenant je puis parler. Je ne sais pas ce que je pourrais souhaiter de mieux que cette continuelle présence de moi-même à moi-même » (*Id.*). Selon ces notations, du moins chez le Camus de cette époque-là, l'œuvre d'art naît quand l'artiste se trouve dans un endroit séparé des autres et quand il est en face de lui-même.

Bien que toutes les allégories du prisonnier de la caverne soient supprimées dans l'édition définitive de *L'Envers et l'Endroit*, l'image d'un prisonnier apparaît aussi dans « Le Vent à Djémila », un des essais de *Noces*. Même dans cet essai, apparaît un homme comparé au prisonnier, homme qui reste immobile dans la ville déserte et qui prend brusquement conscience de vivre dans la solitude et le silence.

Le vent me façonnait à l'image de l'ardente nudité qui m'entourait. Et sa fugitive étreinte me donnait, pierre parmi les pierres, la solitude d'une colonne ou d'un olivier dans le ciel d'été. [...] Oui, je suis présent. Et ce qui me frappe à ce moment, c'est que je ne peux aller plus loin. Comme un homme emprisonné à perpétuité — et tout lui est présent. Mais aussi comme un homme qui sait que demain sera semblable et tous les autres jours. Car pour un homme, prendre conscience de son présent, c'est ne plus rien attendre (*N*, I, pp. 112-113).

À partir du moment où ce narrateur est saisi par le « présent », les mots « demain » ou « futur » n'ont aucun sens pour lui. C'est justement l'état d'une personne qui devient consciente de l'absurde. Camus décrit un homme semblable dans *Le Mythe de Sisyphe* et il

²⁰ L'expression « enchaîné au fond de la caverne » est aussi supprimée dans l'édition définitive de *L'Envers et l'Endroit*. Il se peut que Camus veuille cacher l'influence de Platon.

1. 1 LE LIEU DE CRÉATION

écrit : « Décrire, telle est la dernière ambition d'une pensée absurde » (*MS*, I, p. 284)²¹. Si on prend ces mots à la lettre, au moment d'être saisi par le présent et d'être devenu prisonnier, ce narrateur se met sur la ligne de départ de l'activité créatrice. Même ici, Camus lie l'artiste au prisonnier.

L'Étranger est l'histoire d'un prisonnier. Tarrou dans *La Peste* expose son idée sur la peine capitale à Rieux, et l'épisode du père allant voir l'exécution d'un condamné à mort est raconté trois fois chez Camus : dans *L'Étranger*, *Réflexion sur la guillotine* et *Le Premier homme*²². Il va de soi que Camus s'intéresse aux prisonniers et à la peine de mort ; compte tenu des fragments des *Carnets* et de ses essais, son intérêt semble concerner aussi ses idées sur l'art. Se réclamant des théories que Michel Foucault présente dans *Histoire de la folie à l'âge classique* (1972), Isomi Abe présume que la prison devient un des symboles de la création littéraire dans l'œuvre de Camus :

Dans presque toute la durée de la deuxième partie, Meursault reste en prison. Or nous savons que la prison est considérée depuis le dix-huitième siècle comme un lieu de création littéraire. Il nous est donc possible de dire que la prison constitue, chez Camus également, un symbole de création littéraire²³.

Si Camus traite la prison et les prisonniers comme un symbole de la création artistique, ce point peut éclairer la raison pour laquelle plusieurs de ses personnages se

²¹ De même, les paroles ci-dessous montrent bien que Camus accorde de l'importance au rapport entre l'activité créatrice et l'homme qui éprouve un sentiment absurde : « Mais la tension constante qui maintient l'homme en face du monde, le délire ordonné qui le pousse à tout accueillir lui laissent une autre fièvre. Dans cet univers, l'œuvre est alors la chance unique de maintenir sa conscience et d'en fixer les aventures » (*Ibid.*, p. 283).

²² Voir Hiroshi Mino, « « Le père est allé voir une exécution » : *L'Étranger*, *Réflexions sur la guillotine*, *Le Premier homme* », in *Albert Camus 22 : Camus et l'Histoire*, Lettres Modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres Modernes », 2009, pp. 217-235.

²³ Isomi Abe, « Intelligence et passion dans la création littéraire », in *Études camusiennes 1*, revue de la Section japonaise de la Société des Études camusiennes, Seizansha, 1994, p. 61. La mention des théories de Foucault se fait dans la note de bas de page. Voir également Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, coll. « Tel », 1994.

trouvent dans un espace clos, tel Meursault qui est effectivement mis en prison ou tels les personnages de *La Peste* que Camus appelle « Les Prisonniers ». En outre, on sait que Camus s'intéresse à Oscar Wilde, auteur de *La Ballade de la geôle de Reading* (1898) et de *De Profundis* (1905), et qu'il analyse minutieusement cet écrivain britannique dans « L'Artiste en prison²⁴ » : Camus y écrit que c'est en prison que Wilde est devenu pour la première fois un véritable artiste²⁵. S'il aborde avec ardeur le sujet de cet écrivain étranger en prison, c'est parce que Camus conçoit une image dans laquelle le prisonnier et la prison se lient respectivement avec l'artiste et avec l'endroit où cet artiste travaille, et parce que Camus superpose cette image à la vie de Wilde ainsi qu'à son œuvre propre.

Camus reçoit le prix Nobel de littérature en 1957, à l'âge de quarante-trois ans. Même dans le discours qu'il prononce après l'avoir reçu, il parle du métier d'écrivain en reprenant l'image de prisonnier.

Mais le silence d'un prisonnier inconnu, abandonné aux humiliations à l'autre bout du monde, suffit à retirer l'écrivain de l'exil, chaque fois, du moins, qu'il parvient, au milieu des privilèges de la liberté, à ne pas oublier ce silence et à le faire retentir par les moyens de l'art (*Discours de Suède*, IV, p. 240).

²⁴ Ce texte est écrit comme la préface du *Ballade de la geôle de la Reading* (publié chez Falaize en 1952) et il est repris dans *Arts* (19 et 25 décembre 1952). En ce qui concerne ce texte, Roger Martin du Gare écrit dans sa lettre destinée à Camus (datée du 22 juillet 1953) : « Enfin une préface spontanée qui ne sent pas la commande ! Ces vingt pages font partie de votre « œuvre », elles sont discrètement révélatrices, comme une méditation, comme un fragment de Journal » (Albert Camus et Roger Martin du Gard, *Correspondance 1944-1958*, Gallimard, 2013, p. 90).

²⁵ Camus reprend la même image dans *L'Homme révolté*. Attachant sa définition de la révolte à celle de l'art, il y énumère des activités des hommes — y compris les artistes — pratiquées dans « un univers clos », dans « ces mondes fermés » : « La révolte, de ce point de vue, est fabricatrice d'univers. Ceci définit l'art, aussi. L'exigence de la révolte, à vrai dire, est en partie une exigence esthétique. Toutes les pensées révoltées, nous l'avons vu, s'illustrent dans une rhétorique ou un univers clos. La rhétorique des remparts chez Lucrèce, les couvents et les châteaux verrouillés de Sade, l'île ou le rocher romantique, les cimes solitaires de Nietzsche, l'océan élémentaire de Lautréamont, les parapets de Rimbaud, les châteaux terrifiants qui renaissent, battus par un orage de fleurs, chez les surréalistes, la prison, la nation retranchée, le champ de concentration, l'empire des libres esclaves, illustrent à leur manière le même besoin de cohérence et d'unité. Sur ces mondes fermés, l'homme peut régner et connaître enfin » (*HR*, III, p. 280). C'est nous qui soulignons.

1. 1 LE LIEU DE CRÉATION

Ici, l'écrivain n'est pas directement comparé au prisonnier ; il se charge de parler au nom des prisonniers forcés au silence. D'un autre côté, les prisonniers sauvent les écrivains de l'exil et s'entremettent entre les écrivains et les autres. Dans ce discours, il n'en reste pas moins vrai que la prison est liée à la naissance de l'œuvre littéraire. Ce qui prouve non seulement que Camus porte de l'intérêt aux prisonniers et aux prisons d'un point de vue social ou institutionnel, mais encore qu'il s'y intéresse parce qu'ils deviennent le symbole des artistes et de l'art. Et Meursault de *L'Étranger* est l'exemple représentatif du personnage qui devient le narrateur solitaire en prison.

1. 1. 3 Le narrateur solitaire ou Meursault

1. 1. 3. 1 L'accomplissement de la solitude

Dans *L'Étranger*, la prison est l'endroit où Meursault entame un monologue et entend sa voix de ses propres oreilles. Autrement dit, c'est dans la prison que sa narration commence. Meursault tue un Arabe à la fin de la première partie et reste en prison dans presque toute la deuxième. Là, prisonnier, Meursault est évidemment séparé du monde extérieur, mais par ailleurs, il doit aussi être sans cesse placé sous surveillance²⁶. De fait, les lecteurs peuvent voir parfois la présence des gardiens de prison : dans le deuxième chapitre

²⁶ D'après Michel Foucault, le pouvoir d'État moderne contrôle les prisons par la séparation et la surveillance. Dans *Surveiller et punir* (1975), il analyse surtout deux schémas — les schémas disciplinaires suscités par les mesures contre la peste qui se déclare dans une ville à la fin du XVII^e siècle, et les schémas d'exclusion et du « grand Renfermement » suscités par les mesures prises jusqu'alors contre la lèpre. Et il présente aussi le panoptique inventé par Jeremy Bentham, pour en faire l'exemple de la prison strictement contrôlée. Voir Michel Foucault, *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Gallimard, coll. « Tel », 2001. De tels systèmes de séparation et de surveillance existent sûrement plus ou moins dans toutes les prisons modernes, y compris celle de Meursault.

de la seconde partie, Meursault gagne la sympathie du gardien-chef en parlant avec lui de son désir de femme et demande aussi aux gardiens de lui rendre ses cigarettes, ou bien inversement, un gardien lui annonce un jour que cinq mois ont passé depuis son arrestation. En outre, comme il se promène quotidiennement dans la cour carcérale, les autres existent autour de lui, même en prison, outre l'avocat et le prêtre qui lui rendent visite plusieurs fois. Chez Camus, cependant, c'est dans *La Peste* plutôt que dans *L'Étranger* que les lecteurs prennent clairement conscience de la situation dans laquelle les personnages sont surveillés sans cesse : bien que les regards de méfiance dans les établissements de quarantaine organisés par les formations sanitaires attirent l'attention des lecteurs de *La Peste*, chose curieuse, on ne remarque guère l'existence des surveillants de prison dans *L'Étranger*. Il serait plus juste de dire que Meursault n'éprouve pas d'intérêt pour autrui dans la prison. Notamment, après la seule et dernière visite de Marie, située avant l'ouverture des débats, la question essentielle pour Meursault consiste à savoir comment tuer le temps, parce qu'il s'habitue à la vie solitaire en prison et qu'il finit par surmonter le désir d'une femme et la douleur de ne pas pouvoir fumer. Dans les journées où il n'y a qu'une distinction entre hier, aujourd'hui et demain, Meursault passe son temps à dormir, à se souvenir et à lire un fait-divers qu'il trouve par hasard : l'existence d'autrui ne s'y fait pas sentir. C'est justement pendant ces jours que Meursault reconnaît pour la première fois sa voix qu'il a continué à faire résonner depuis longtemps. À ce moment, il est certainement seul.

Ce jour-là, après le départ du gardien, je me suis regardé dans ma gamelle de fer. Il m'a semblé que mon image restait sérieuse alors même que j'essayais de lui sourire. Je l'ai agitée devant moi. J'ai souri et elle a gardé le même air sévère et triste. [...] Je me suis approché de la lucarne et, dans la dernière lumière, j'ai contemplé une fois de plus mon image. Elle était toujours sérieuse, et quoi d'étonnant puisque, à ce moment, je l'étais aussi ? Mais en même temps et pour la première fois depuis des mois, j'ai entendu distinctement le son de ma voix. Je l'ai reconnue pour celle qui résonnait déjà depuis de

1. 1 LE LIEU DE CRÉATION

longs jours à mes oreilles et j'ai compris que pendant tout ce temps j'avais parlé seul (*E*, I, p. 188).

La teneur de son monologue n'est écrite nulle part. Puisque le gardien n'est pas auprès de lui à ce moment-là, ses paroles n'arrivent à personne sauf à lui-même. Mais il est remarquable que la situation de Meursault dans cette scène-là corresponde à l'image que Camus conçoit du prisonnier-artiste, image analysée au sous-chapitre précédent : isolé d'autrui, dans sa cellule close, Meursault devient seul narrateur sans s'en apercevoir lui-même.

La question de la narration de Meursault a été abordée sous tous ses aspects, mais quand on considère que l'espace clos est pour Camus un endroit symbolique de la création artistique, il est possible de relire *L'Étranger* comme l'histoire qui conduit le héros petit à petit en prison, endroit privilégié pour les narrateurs chez Camus, afin de produire le narrateur-Meursault. En particulier, il y aurait une sorte de règle relative au nombre de personnes amenant à faire advenir sa solitude : chaque fois qu'il se rend à la plage, les personnages qui sont autour de lui le quittent régulièrement les uns après les autres. En supposant qu'il est nécessaire d'envoyer Meursault dans un espace clos pour le faire devenir narrateur, on peut regarder même cette règle du nombre de personnes comme un des mécanismes qui va le diriger vers la prison. De plus, dans cette scène sur la plage, Camus semble accorder de l'importance à l'équilibrage des pouvoirs. Tatsuru Uchida nomme « principe d'équivalence » cette intention de garder l'équilibre et de corriger les différences, et il signale que ce principe règne dans toute l'histoire de *L'Étranger* et incite Meursault à tuer l'Arabe²⁷. D'après ce principe, les personnages de ce roman usent de violence quand un déséquilibre quelconque se produit, et au contraire, évitent l'usage de la violence quand

²⁷ Voir Tatsuru Uchida, « L'éthique du XX^e siècle — Nietzsche, Ortega y Gasset, Camus — » [écrit en japonais], in *Kobe College studies* 46, n° 1, 1999, pp. 63-97.

l'équilibre est gardé. Afin de saisir profondément le processus de mise en place de la solitude du héros, en consultant, selon les circonstances, le « principe d'équivalence » que signale Uchida, retraçons les étapes au cours desquelles les personnages quittent Meursault régulièrement. Meursault sera finalement laissé seul sur la plage après le meurtre de l'Arabe.

La première rencontre se produit alors que trois Français (Masson, Raymond et Meursault) se promènent sur la plage après avoir déjeuné : ils tombent sur deux Arabes dont l'un a de la rancune contre Raymond (trois contre deux). Dans ce cas, le déséquilibre du nombre de personnes est corrigé de justesse, car Meursault voit seulement les quatre autres se bagarrer sans que lui-même participe directement à cette querelle. Mais, malgré cette équivalence, lorsqu'un des Arabes tire un couteau, l'équilibre des pouvoirs se perd et le résultat est que les Arabes sont battus jusqu'au sang et que Raymond finit par se blesser à la bouche et au bras.

La deuxième rencontre a lieu quand Meursault suit Raymond qui descend vers la plage avec son revolver, une fois revenu de chez le docteur. Cette fois-ci, étant donné que Masson reste au cabanon, deux Français rencontrent de nouveau les deux Arabes (deux contre deux). Dans cette scène, Meursault essaie trois fois de suite de calmer Raymond qui veut les attaquer avec son revolver, comme s'il espérait briser le déséquilibre des pouvoirs (« Il ne t'a pas encore parlé. Ça ferait vilain de tirer comme ça » (*E*, p. 173) ; « Mais s'il ne sort pas son couteau, tu ne peux pas tirer » (*Ibid.*, p. 174) ; « Prends-le d'homme à homme et donne-moi ton revolver » (*Id.*)) ; il se trouve alors en possession du revolver de Raymond par la force des choses. De fait, ils réussissent à maintenir l'équilibre des forces ainsi que l'égalité du nombre de personnes, et ils n'usent pas de violence : les deux Arabes s'en vont et rien ne se passe.

Dans la dernière rencontre, Meursault retourne seul vers la plage, au lieu d'accompagner Raymond qui monte au cabanon, en pensant : « Rester ici ou partir, cela

1. 1 LE LIEU DE CRÉATION

revenait au même » (*Id.*). Cette fois-ci, un des deux Arabes est resté seul sur la plage et Meursault tombe sur lui (un contre un). Bien que le nombre de personnes soit égal, le revolver de Meursault dérangerait l'équilibre des pouvoirs. Ils ne peuvent pas éviter l'usage de la violence et Meursault finit par tuer l'Arabe. Désormais Meursault est seul sur la plage.

Quand on présente ainsi une vue d'ensemble des événements survenus à la plage, la diminution du nombre des personnes autour du héros, le « principe d'équivalence » et même le meurtre, tout donne de plus en plus l'impression d'être préparé pour créer l'isolement de Meursault. Il est sûrement possible de se réclamer des théories de Gérard Genette : tout le mouvement de Meursault est décidé par le dénouement de l'histoire, par les « déterminations *rétrogrades*²⁸ ». Mais, il vaut mieux citer plutôt les paroles de Camus lui-même qui, déjà auparavant, mentionne la relation entre l'auteur et ses personnages. Dans « L'Intelligence et l'Échafaud », Camus présente une anecdote relative à Louis XVI : quand Louis XVI demande à un de ses gardiens de faire passer un message à Marie-Antoinette, ce gardien rejette la demande du roi, en lui répondant : « Je ne suis pas ici pour faire vos commissions, je suis ici pour vous conduire à l'échafaud » (« L'Intelligence et l'Échafaud », I, p. 894). Et Camus continue :

Ce bel exemple de propriété dans les termes et d'obstination dans l'emploi, me paraît s'appliquer parfaitement, sinon à toute notre littérature romanesque, du moins à une certaine tradition classique du roman français. Les romanciers de cette famille se refusent aux commissions et leur seul souci semble être de mener imperturbablement leurs personnages au rendez-vous qui les attend [...] (*Id.*).

Camus aborde, dans ce texte, « l'unité de l'intention » (*Ibid.*, p. 895) qu'ont les romanciers français ; il n'en reste pas moins vrai, néanmoins, que Meursault est conduit par Camus vers un espace clos, en cellule. En d'autres termes, le seul souci de l'auteur rédigeant

²⁸ Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation », in *Figures II*, Seuil, coll. « Tel Quel », 1969, p. 94.

L'Étranger est de mener son personnage principal, Meursault, au lieu privilégié des narrateurs chez Camus, la prison. Emprisonné, Meursault finit par être narrateur.

1. 1. 3. 2 Les contrastes de couleurs et l'isolement

Dans *L'Étranger*, on trouve d'autres éléments qui mettent indirectement la solitude du narrateur en relief : ce sont surtout les voix et les sons que Meursault entend (ou bien qu'il n'entend pas bien) et les couleurs qu'il voit. Les voix et les sons chez Camus seront traités au premier chapitre de la deuxième partie ; analysons ici les couleurs de ce roman. À propos des couleurs de *L'Étranger*, Laurent Mailhot écrit : « À la veillée funèbre (blanche et noire), à l'enterrement rituel (noir, blanc et rouge), Meursault va faire non seulement succéder mais correspondre le meurtre de midi (rouge)²⁹ ». Et il remarque particulièrement la couleur rouge qui est caractérisée par « l'« implacabilité » et l'« inévitabilité » du destin solaire³⁰ ». De même que Mailhot, Jean Gassin accorde de l'importance à la couleur chez Camus et il consacre un chapitre de son œuvre à l'analyse du symbolisme du rouge : il signale que « le rouge règne sur la plage l'après-midi du meurtre³¹ » dans *L'Étranger*. Les deux auteurs s'intéressent ainsi à la couleur rouge lorsqu'ils analysent le meurtre de Meursault. Couleur qui peut être liée au sentiment d'isolement du héros.

Ainsi que Mailhot et Gassin le remarquent, dans *L'Étranger*, le rouge est évidemment une couleur qui symbolise le meurtre sur la plage. La narration de Meursault après l'arrestation montre à quel point cette couleur se grave dans sa mémoire. Pendant l'interrogatoire, Meursault ne regrette pas son acte ni ne se souvient du visage de la victime.

²⁹ Laurent Mailhot, *Albert Camus ou l'imagination du désert*, Presses de l'Université de Montréal / Klincksieck, 1973, p. 198.

³⁰ *Id.*

³¹ Jean Gassin, *L'Univers symbolique d'Albert Camus*, Minard, 1981, p. 173.

1. 1 LE LIEU DE CRÉATION

Il raconte machinalement la même histoire en répondant aux questions des juges³². Mais Meursault se rappelle concrètement le lieu du meurtre, du moins une fois au cours de l'instruction judiciaire, bien qu'il ne puisse pas trouver les mots pour l'exprimer. Quand le juge d'instruction lui demande pourquoi il a attendu entre le premier et les quatre autres coups, Meursault éprouve une sensation physique comme s'il se trouvait de nouveau sur les lieux : « Une fois de plus, j'ai revu la plage rouge et j'ai senti sur mon front la brûlure du soleil » (*Ibid.*, p. 180). Depuis que Roland Barthes a parlé de *L'Étranger* comme d'un « roman solaire³³ », le rapport entre ce roman et le soleil a été étudié de diverses façons. Mais il est intéressant de constater que Meursault perçoit pour commencer « la plage rouge » et ressent la chaleur du soleil, quand il se souvient de la scène de meurtre. La couleur rouge reste très nettement dans son souvenir. En outre, il est certain que le narrateur Meursault souligne quelquefois le rouge de la plage et du sable, au sixième chapitre de la première partie³⁴. Le rouge y est décrit comme un étincellement de sable qui reçoit de la chaleur et la lumière du soleil. Cette couleur est renforcée par le sang qui a coulé à cause d'une série de violences, et elle fait une impression de plus en plus forte à Meursault. Mais on ne peut pas encore vérifier s'il y a un rapport entre le rouge et la solitude de Meursault, alors que l'on comprend que cette couleur se rattache étroitement au meurtre sur la plage. Pour examiner le rôle du rouge, il faut analyser cette couleur à travers une comparaison avec une autre couleur : le vert du ciel qui fait contraste avec le rouge de la terre.

³² Meursault étant obligé de raconter son acte plusieurs fois, les interrogatoires le fatiguent : « Moi, j'étais lassé de répéter ainsi la même histoire et il me semblait que je n'avais jamais autant parlé » (*E*, I, p. 179). Quand il dit qu'il a tiré sur l'Arabe à cause du soleil, le deuxième jour du procès, il est difficile de croire qu'il repense minutieusement à la scène de meurtre, car il le « dit rapidement, en mêlant un peu les mots et en [s]e rendant compte de [s]on ridicule » (*Ibid.*, p. 201).

³³ Voir Roland Barthes, « « L'Étranger », roman solaire », in *Œuvres complètes* [nouvelle édition], tome I, Seuil, 2002, pp. 478-481.

³⁴ Meursault voit la couleur rouge juste avant la première rencontre avec deux Arabes : « Le sable surchauffé me semblait rouge maintenant » (*E*, I, p. 172). De même, au moment où il avance seul vers l'Arabe, Meursault voit une lumière rouge éclatant sur la plage : « C'était le même éclatement rouge. Sur le sable, la mer haletait de toute la respiration rapide et étouffée de ses petites vagues » (*Ibid.*, p. 174).

Schopenhauer écrit dans *Sur la vue et les couleurs* (1816) :

Le nombre des couleurs est infini : pourtant, chaque couple de couleurs opposées contient les éléments rendant possibles toutes les autres. [...] Car la couleur apparaît toujours comme *dualité* [...]. D'un point de vue chromatologique, on ne doit donc nullement parler de couleurs isolées, mais seulement de paires de couleurs [...]³⁵.

Schopenhauer nomme cette dualité de couleurs « *polarité*³⁶ » et affirme qu'il faut parler toujours des paires de couleurs. En outre, c'est le rouge et le vert — deux couleurs complémentaires — qu'il cite en exemple, le plus typique de ces paires de couleurs. Même dans *L'Étranger*, la couleur rouge caractéristique de la plage, du lieu de l'assassinat, est fortement soulignée par sa couleur opposée, le vert : alors que Meursault voit l'étincellement de « la plage rouge » au moment de commettre un meurtre, c'est « le ciel vert » qu'il contemple dans la scène où il éprouve le bonheur³⁷. Meursault regarde la couleur verte, au troisième chapitre de la première partie, sur le chemin du retour, après avoir fini son travail : « J'ai travaillé tout l'après-midi. Il faisait très chaud dans le bureau et le soir, en sortant, j'ai été heureux de revenir en marchant lentement le long des quais. Le ciel était vert, je me sentais content » (*E*, I, p. 155). De même, au cinquième chapitre de la deuxième partie, Meursault condamné à mort regarde souvent le ciel à travers les barreaux de sa cellule, et au moment où il essaie progressivement d'accepter la mort, le ciel qu'il voit apparaît vert encore une fois : « Il y avait aussi deux choses à quoi je réfléchissais tout le temps : l'aube et mon pourvoi. Je me raisonnais cependant et j'essayais de n'y plus penser. Je m'étendais, je regardais le ciel, je m'efforçais de m'y intéresser. Il devenait vert, c'était le soir » (*Ibid.*,

³⁵ Arthur Schopenhauer, *Sur la vue et les couleurs*, traduit par Maurice Élie, in *Textes sur la vue et sur les couleurs*, Vrin, coll. « Bibliothèque des Textes Philosophiques », 1986, p. 65. C'est nous qui soulignons.

³⁶ *Ibid.*, p. 66.

³⁷ Chez Camus, le vert est une couleur privilégiée du ciel. Il se trouve, par exemple, dans *Noces*, *La Mort heureuse*, *Caligula*, *L'Été* et aussi dans les *Carnets*. Dans ces ouvrages, le ciel vert apparaît toujours quand le narrateur ou le héros éprouve le contentement et le bonheur.

1. 1 LE LIEU DE CRÉATION

p. 206). À propos de la couleur verte du ciel, Laurent Mailhot écrit : « Cette couleur, végétale, contraste vivement avec les ciels blancs métalliques de l'enterrement et du dimanche meurtrier sur la plage [...] »³⁸. Quoiqu'il fasse remarquer aussi le contraste de la couleur verte avec la lumière sur la plage, Mailhot ajoute la couleur blanc métallique. Mais compte tenu du contraste, plus fort entre couleurs complémentaires, compte tenu de l'opposition entre la terre (la plage) et le ciel, c'est plutôt le rouge de la plage qui est confronté au vert du ciel. Le rouge de la plage qui pousse Meursault à commettre un meurtre en se mélangeant à un soleil violent, et le vert du ciel qui se rattache à son bonheur : s'opposant réciproquement, ces deux couleurs doivent servir à exprimer l'état de Meursault, dans la scène du meurtre sur la plage³⁹. Il est complètement éloigné de la vie quotidienne ou du sentiment de bonheur et il s'isole en se séparant du monde des hommes⁴⁰. En d'autres termes, ce contraste de couleurs est un mécanisme servant à accroître le sentiment d'isolement du héros sur la plage.

Il existe un autre contraste de couleurs dans ce roman : le noir et le blanc. Et celui-ci semble aussi être en rapport avec la solitude de Meursault. On le trouve surtout dans deux scènes : sur la plage, et dans la scène d'enterrement de sa mère.

Nous avons déjà évoqué la règle du nombre des personnes sur la plage. Le contraste entre le noir et le blanc (la lumière) a également pour rôle d'accélérer la marche de Meursault vers le lieu de meurtre. Quand il retourne seul vers la plage en recevant la lumière

³⁸ Laurent Mailhot, *op. cit.*, p. 210.

³⁹ Il est possible de trouver le même contraste dans *La Mort heureuse*, roman abandonné au profit de *L'Étranger* : la première moitié du dernier manuscrit de ce roman contient beaucoup de descriptions du sang et de la couleur rouge, alors que le ciel vert apparaît cinq fois, seulement dans la deuxième partie. Consciemment ou inconsciemment, ce contraste de couleurs exprime certainement l'opposition qui marque la situation ou le sentiment du héros.

⁴⁰ *L'Étranger* est divisé en deux parties et il est possible de considérer que le sixième chapitre de la première partie de ce roman sert de charnière à son histoire. Pliées en deux sur l'axe, c'est-à-dire sur la scène de plage, la première partie et la deuxième partie de *L'Étranger* décrivent un parallèle ; la couleur rouge apparaît intensivement dans la scène sur la plage, scène du meurtre et axe du récit, tandis que le vert apparaît une fois dans chaque partie.

de soleil, il voit deux fois la couleur noire (« Je voyais de loin la petite masse sombre du rocher entourée d'un halo aveuglant par la lumière et la poussière de mer » (*E*, I, p. 174) ; « À l'horizon, un petit vapeur est passé et j'en ai deviné la tache noire au bord de mon regard, parce que je n'avais pas cessé de regarder l'Arabe » (*Ibid.*, p. 175)). Chaque fois que le petit point noir est à portée de vue de Meursault qui continue à recevoir la lumière, celui-ci se dirige vers la source, lieu du drame, comme attiré là. Espérant se débarrasser de la lumière blanche, il est attiré par la couleur noire ; autrement dit, ce contraste est une sorte de catalyse faisant advenir la solitude de Meursault.

Dans la scène d'enterrement, le contraste entre le noir et le blanc a pour résultat de mettre en vue la solitude de Meursault et même le rouge de la plage. Bien que l'enterrement soit en principe une scène facilement liée au sentiment d'isolement du personnage, en apparence, Meursault ne manifeste pas ses sentiments. Mais juste avant de tuer l'Arabe, il pense : « C'était le même soleil que le jour où j'avais enterré maman [...] » (*Id.*). Au moment où sa solitude sur la plage est bien réelle, il se rappelle l'enterrement de sa mère. Le jour de la veillée funèbre, la lumière et la couleur blanche agressent plusieurs fois ses yeux et le fatiguent (« C'était une salle très claire, blanchie à la chaux et recouverte d'une verrière » (*Ibid.*, p. 143) ; « L'éclat de la lumière sur les murs blancs me fatiguait » (*Ibid.*, p. 145) ; « D'avoir fermé les yeux, la pièce m'a paru encore plus éclatante de blancheur » (*Id.*)), mais, en revanche, le jour de l'enterrement, la couleur noire attire les yeux de Meursault et il manque de perdre conscience (« J'étais un peu perdu entre le ciel bleu et blanc et la monotonie de ces couleurs, noir gluant du goudron ouvert, noir terne des habits, noir laqué de la voiture » (*Ibid.*, p. 150)). Dans cette couleur monotone, d'autres couleurs doivent lui faire une vive impression : la couleur, par exemple, de la terre qui couvre la bière de sa mère. Quand l'enterrement approche de sa fin, Meursault dit : « Tout s'est passé ensuite avec tant de précipitation, de certitude et de naturel, que je ne me souviens plus de

1. 1 LE LIEU DE CRÉATION

rien » (*Id.*). Mais, contrairement à ses paroles, le narrateur Meursault énumère bien des choses :

J'ai encore gardé quelques images de cette journée : par exemple, le visage de Pérez quand, pour la dernière fois, il nous a rejoints près du village. [...] Il y a eu encore l'église et les villageois sur les trottoirs, les géraniums rouges sur les tombes du cimetière, l'évanouissement de Pérez (on eût dit un pantin disloqué), la terre couleur de sang qui roulait sur la bière de maman, la chair blanche des racines qui s'y mêlaient, encore du monde, des voix, le village, l'attente devant un café, l'incessant ronflement du moteur, et ma joie quand l'autobus est entré dans le nid de lumières d'Alger et que j'ai pensé que j'allais me coucher et dormir pendant douze heures⁴¹ (*Id.*).

Bien qu'il dise qu'il ne se souvient plus de rien, il a une mémoire étonnante. Et au milieu d'une grande quantité d'informations, il ne parle de sa mère qu'une fois seulement, et indirectement. Pendant tout l'enterrement, il ne regarde jamais le visage de sa mère, ni même son cercueil ; après être retourné chez lui, il passe son week-end comme s'il n'avait en rien été marqué par l'enterrement. Il essaie simplement de retourner à la vie quotidienne en disant : « J'ai pensé que c'était toujours un dimanche de tiré, que maman était maintenant enterrée, que j'allais reprendre mon travail et que, somme toute, il n'y avait rien de changé » (*Ibid.*, p. 154). Mais pour décrire la bière de sa mère, Meursault note ici la couleur rouge, c'est-à-dire, « la terre couleur de sang ». Il est possible de considérer qu'à ce moment-là, il ressent un sentiment opposé au bonheur ou au contentement qu'il éprouve quand il regarde « le ciel vert » — qui contraste avec « la terre rouge » —, et qu'il prend fortement conscience de la mort. Quelques semaines après, un dimanche, « le même soleil » et « la plage rouge » qu'aperçoit Meursault, s'unissant ainsi au spectacle qu'il regardait pendant l'enterrement de sa mère, lui font prendre encore une fois conscience de la mort et lui font appuyer sur la détente du revolver : la solitude de Meursault est ainsi accomplie.

⁴¹ C'est nous qui soulignons.

Chapitre II

L'ESPACE INTIME

« On perçoit toujours dans les écrits d'un solitaire une sorte d'écho du désert, quelque chose qui rappelle le murmure et la circonspection farouche de la solitude [...]. Celui qui, année après année, a poursuivi nuit et jour un intime débat avec son âme, celui qui, dans sa caverne — qui peut être un labyrinthe, mais aussi une mine d'or —, est devenu l'ours de cette caverne, ou un chercheur de trésor, ou un gardien de trésor pareil à un dragon [...]¹. »

(Nietzsche, *Par-delà bien et mal*)

1. 2. 1 Faire face à soi-même

Les hommes, y compris naturellement les écrivains, regardent parfois en arrière le chemin qu'ils ont suivi. Qu'espèrent-ils vérifier à ce moment-là, la preuve qu'ils ont beaucoup changé ou celle qu'ils n'ont en rien changé ? En rassemblant huit essais qu'il écrit de 1939 à 1953, Camus publie en 1954 un recueil d'essais, *L'Été*. Si l'on considère l'année 1938 où il publie *L'Envers et l'Endroit* comme le point de départ de sa carrière littéraire, la

¹ Friedrich Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, traduit par Cornélius Heim, in *Œuvres philosophiques complètes*, tome VII, Gallimard, 1971, p. 204.

1. 2 L'ESPACE INTIME

période pendant laquelle les œuvres incluses dans *L'Été* ont été écrites, s'étend sur presque toute sa vie d'écrivain, jusqu'à 1954. Lorsqu'il publie ce recueil, Camus écrit :

Ils reprennent tous, quoique avec des perspectives différentes, un thème qu'on pourrait appeler solaire, et qui fut déjà celui d'un des premiers ouvrages de l'auteur, *Noces*, paru en 1938. / Vingt ans après, ces nouvelles *Noces* témoignent donc, à leur manière, d'une longue fidélité² (« Prière d'insérer » de *Été*, PE, p. 1829).

Faisant un retour sur son activité littéraire, Camus constate ici qu'il continue à aborder le même thème depuis le début de sa carrière, et cette cohérence prouve sa fidélité. Les essais de *L'Été* rattachent *Noces* à tous ses travaux précédents, par une trace ininterrompue, ou, pour emprunter les mots de Camus, « par une sorte de fil d'or » (« Entretien avec Franck Jotterand », III, p. 917).

Il va de soi que suivre certains sujets immuables pendant une longue période n'équivaut jamais à ne pas avancer. En 1959, à Jean-Claude Brisville qui lui demande ce qui distingue le créateur, Camus répond : « La force de renouvellement. Il dit toujours la même chose sans doute, mais il renouvelle les formes, inlassablement » (« Réponses à Jean-Claude Brisville », IV, p. 613). Même si les sujets restent semblables, les formes se diversifient : c'est dans ce principe que Camus persiste. Il n'oublie donc pas d'ajouter : « avec des perspectives différentes », pour mentionner les essais inclus dans *L'Été*. Il traite les mêmes thèmes d'une façon diverse dans un recueil, à plus forte raison dans les livres différents. De plus, dans ces sujets qu'il aborde plusieurs fois, Camus trouve non seulement la « source » (*EE*, I, p. 32) de son métier, mais aussi les signes d'une œuvre qu'il essayera d'écrire. Après la publication de *L'Été*, il rédige une préface en 1958 pour la réimpression de son œuvre de début, *L'Envers et l'Endroit* et une autre préface en 1959 pour la nouvelle

² Bien que Camus dise ici que *Noces* a été publié « en 1938 », en termes précis, c'est en 1939 que ce recueil d'essais est paru.

édition des *Îles* de Jean Grenier. On dit souvent que Camus se propose de retourner au point de départ³. Dans la préface de *L'Envers et l'Endroit*, rédigée pendant la même période que la publication de *L'Été*⁴, il dit :

[...] relisant *L'Envers et l'Endroit* après tant d'années, pour cette édition, je sais instinctivement devant certaines pages, et malgré les maladresses, que c'est cela. Cela, c'est-à-dire cette vieille femme, une mère silencieuse, la pauvreté, la lumière sur les oliviers d'Italie, l'amour solitaire et peuplé, tout ce qui témoigne, à mes propres yeux, de la vérité (*EE*, I, p.36).

Ces thèmes qu'énumère Camus — la pauvreté, la mère, la lumière solaire, l'amour et la solitude des hommes — apparaissent de façon diverse non seulement dans *L'Envers et l'Endroit*, mais aussi dans tous ses ouvrages. À propos de son œuvre, Camus reconnaît vers la fin de sa vie que ses « livres différents disent, il est vrai, la même chose » (« Dernière interview », IV, p. 662)⁵, mais dans cette préface, il se conduit comme s'il ne prenait jamais conscience que ces thèmes se trouvaient toujours au centre de son œuvre, ou bien comme s'il perdait parfois les sujets à écrire et les retrouvait à nouveau, grâce à la relecture de ce recueil. De telles attitudes sont plus nettement exprimées par les termes « les détours » ou « retrouver », qui figurent dans le dernier paragraphe de cette préface :

³ Il y a sûrement des objections. André Abbou, par exemple, fait remarquer que, depuis l'année 1955, Camus est dans un mauvais état de santé physique et mental, et qu'il veut s'éloigner de la littérature. Voir André Abbou, *Albert Camus, entre les lignes 1955-1959 : Adieu à la littérature ou fausse sortie ?*, Atlantica / Séguier, 2009.

⁴ D'après les notes sur *L'Envers et l'Endroit* incluses dans la nouvelle « Pléiade », Camus signe et note sur un des dactylogrammes de cette préface (« A. C. » et « 1954 »), et cette date « 1954 » est celle de l'année où *L'Été* est publié (voir « Notes et variantes » de *EE*, I, p. 1219). D'ailleurs, comme il y a des fragments qui ont déjà en tête un titre « Préface à *L'Envers et l'Endroit* » (*Carnets*, IV, p. 1071) dans les *Carnets*, en 1949, on peut considérer que Camus a l'intention de réimprimer *L'Envers et l'Endroit* avant les années 1950.

⁵ Au sujet de la répétition de thèmes semblables chez Camus, Paul Viallaneix signale : « De fait, toute son œuvre, lyrique ou raisonneuse, est un monument de fidélité. Elle se répète. Elle trahit des hantises [...] » (Paul Viallaneix, *art. cit.*, p. 14).

1. 2 L'ESPACE INTIME

[...] puisque du moins je sais cela, de science certaine, qu'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. Voilà pourquoi, peut-être, après vingt années de travail et de production, je continue de vivre avec l'idée que mon œuvre n'est même pas commencée (*EE*, I, p. 38).

Dans cette partie, qu'Agnès Spiquel appelle « [p]arfaite présentation de Camus par lui-même⁶ », Camus affirme que tous ses ouvrages d'autrefois existent pour rencontrer de nouveau les images qui lui sont venues à l'esprit pour la première fois : il se met à rédiger plus tard *Le Premier homme*, en employant ces premières images qu'il a retrouvées dans *L'Envers et l'Endroit*.

Mais, est-il vraiment nécessaire qu'il vérifie de nouveau les sujets à écrire ? En 1943, analysant les caractéristiques des romanciers français du classicisme, Camus écrit que « chacun de leur côté, ils disent toujours la même chose et toujours sur le même ton » (« L'Intelligence et l'Échafaud », I, p. 896). De plus, au sujet de l'efficacité de la création littéraire, remarquant l'« entêtement » et l'« obstination » des écrivains, il reprend : « [...] ce ne sont pas des qualités purement formelles [...] qui font la rigueur, la pureté, la force rentrée de cette littérature romanesque. C'est l'obstination ajustée au ton qui lui convient, la constance d'âme qui s'y rattache, la science littéraire et humaine du sacrifice » (*Ibid.*, p. 899). Si Camus revient sans cesse à une pareille idée, il est difficile de considérer qu'il perd les thèmes enracinés profondément dans son cœur. Camus s'attache effectivement à cette remarque, du moins quand, en 1952, il parle de Herman Melville dont il apprécie les ouvrages, en écrivant : « [...] Melville n'a jamais écrit que le même livre indéfiniment

⁶ Agnès Spiquel, « ENVERS ET L'ENDROIT (L'), recueil », in *Dictionnaire Albert Camus*, sous la direction de Jeanyves Guérin, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2009, p. 257. De même, Pol Gaillard appelle aussi ce texte « tracé par l'auteur, le meilleur portrait de Camus » (Pol Gaillard, *Albert Camus*, Bordas, coll. « Présence littéraire », 1973, p. 30).

recommencé » (« Herman Melville », III, p. 898)⁷. Si l'on se réfère à ces textes sur l'art, sur les écrivains et leur œuvre, et si on réfléchit au fait qu'il traite les sujets inclus dans *L'Envers et l'Endroit* durant sa vie, on peut considérer que Camus comprend clairement ce qu'il faut écrire. Il mentionne déjà dans les premières pages des *Carnets* :

Je n'ai qu'une chose à dire, à bien voir. C'est dans cette vie de pauvreté, parmi ces gens humbles ou vaniteux, que j'ai le plus sûrement touché ce qui me paraît le sens vrai de la vie. [...] Il faudrait que tout cela s'exprime par le truchement de la mère et du fils (*Ibid.*, pp. 795-796).

Camus est conscient des mots et des expressions dans les *Carnets* : comme Hiroyuki Takatsuka signale que « Camus a fait taper ses sept premiers Cahiers et qu'il a apporté des retouches ultérieures aux dactylogrammes⁸ », il est clair que Camus retouche et modifie ces textes après la première rédaction. En outre, un jeune homme qui désire créer une œuvre ne doit pas rester inconscient quant aux mots qu'il emploie dans la première page de son cahier. Ces premiers fragments des *Carnets* représentent alors une sorte de résolution de Camus voulant devenir écrivain et il y écrit ce qu'est pour lui l'attitude idéale à l'égard de l'activité créatrice. Compte tenu de la répétition des thèmes, Camus prend bien conscience des sujets qu'il doit aborder, quand il affirme qu'il n'a qu'une chose à écrire.

Or, il est un autre point remarquable dans les premières pages des *Carnets*. Sans doute influencé par *les Îles* de Jean Grenier, Camus y regarde le monde des pauvres comme « un des rares [...] qui soit replié sur lui-même, qui soit une île dans la société » (*Carnets*, II, p. 795) et il espère représenter cet espace « replié sur lui-même » et l'« île » dont Camus

⁷ Dans les *Carnets*, Camus place le nom de Merville au chapitre des « Repères étrangers », avec les noms de « Tolstoï », de « D. de Foe » et de « Cervantes » (*Carnets*, II, p. 938).

⁸ Hiroyuki Takatsuka, « Les retouches et l'avant-textualité des *Carnets* d'Albert Camus — entre la relecture des Cahiers I à VII et la rédaction du *Premier Homme* », in *Études de langue et littérature françaises*, n° 102, Société japonaise de langue et littérature françaises, 2013, p. 154. Voir également, Id., « La version originale du Cahier I — ses feuillets et leur chronologie », in *Présence d'Albert Camus*, n° 3, Société des Études camusiennes, 2012, pp. 81-97.

1. 2 L'ESPACE INTIME

était l'habitant autrefois, en choisissant les thèmes dans son souvenir ou dans ses propres expériences. Il a, pour ainsi dire, besoin d'un espace clos, tel que l'« île » ou le monde « replié sur lui-même », dès le point de départ de sa carrière de sorte qu'il mettra beaucoup de ses personnages dans un espace clos. En outre, deux choses semblent renforcer sa tendance à la solitude. D'un côté, les sujets que Camus veut traiter proviennent d'expériences très personnelles. Quand il crée des ouvrages en utilisant le souvenir, tel que celui de la vie pauvre, du rapport familial vécu dans son enfance ou de l'expérience de la tuberculose, la valeur des ouvrages achevés ne dépend toujours que de lui seul. Camus comprend bien quelle caractéristique a l'activité créatrice, au moment où un homme essaie de transformer ses propres expériences en œuvre littéraire :

Je suis seulement plus sensible aux maladdresses de *L'Envers et l'Endroit* qu'à d'autres, que je n'ignore pas. Comment l'expliquer sinon en reconnaissant que les premières intéressent, et trahissent un peu, le sujet qui me tient le plus à cœur ? La question de sa valeur littéraire étant réglée, je puis avouer, en effet, que la valeur de témoignage de ce petit livre est, pour moi, considérable. Je dis bien pour moi, car c'est devant moi qu'il témoigne, c'est de moi qu'il exige une fidélité dont je suis seul à connaître la profondeur et les difficultés (*EE*, I, p. 31).

Confiant qu'il n'a pas oublié un instant le sujet écrit dans son premier recueil d'essais, Camus parle ici de la valeur de son œuvre, en répétant des mots semblables : « pour moi », « devant moi », « de moi » et « je suis seul à connaître [...] ». L'anecdote de la lettre envoyée par un de ses amis, Jean de Maisonseul, est bien connue : après avoir lu *L'Envers et l'Endroit*, Jean de Maisonseul écrit à Camus qu'il utilise trop le mot « je »⁹. Mais si, pour Camus, l'œuvre littéraire résulte de la transformation de ses expériences en art, il est bien naturel que le narrateur « je » soit mis au premier plan de l'œuvre, et qu'il répète « pour

⁹ Olivier Todd écrit cette histoire connue dans sa biographie. Voir Olivier Todd, *Albert Camus : une vie*, Gallimard, 1996, pp. 151-152.

moi » quand il veut parler de la valeur de ce recueil même plus de vingt ans après¹⁰. Dans ce cas, les critiques d'autrui n'auraient pas fondamentalement beaucoup de sens pour Camus. Quand il rédige cette préface pour la réimpression de *L'Envers et l'Endroit*, Jean-Paul Sartre lui écrit avec ironie : « Il vous reste des souvenirs et un langage de plus en plus abstrait [...] »¹¹. Mais même si les paroles de Sartre ont été un choc pour Camus, elles ne parviennent pas à renverser son activité créatrice, car le but de Camus est d'écrire plusieurs fois ses propres expériences, en renouvelant la forme. S'il reste des souvenirs, Camus peut, malgré les moqueries de Sartre, commencer à écrire une nouvelle œuvre. Même après le débat avec Sartre, Camus se met à rédiger *Le Premier homme*, afin de transformer à nouveau ses souvenirs en roman.

D'un autre côté, un tel travail — choisir les thèmes dans ses propres expériences, approfondir ces thèmes et les transformer en œuvre littéraire — consiste à s'enfoncer dans son intériorité. Pénétrer dans son intimité, c'est, pour emprunter les mots de Camus, mettre « soi devant soi » (*Carnets*, II, p. 832). Ce travail construit à l'intérieur de l'écrivain une sorte d'espace clos qui empêche les autres d'intervenir. Quand il voyage en Italie en 1937, Camus entre dans une petite cour bordée d'arcades — un espace clos, en réalité — dans le cloître de San Francesco à Fiesole, et il songe :

Je ne veux que ce resserrement et cet espace clos — cette lucide et patiente ferveur. Et comme le pain chaud qu'on presse et qu'on fatigue, je veux seulement tenir ma vie entre mes mains, pareil à ces hommes qui ont su renfermer leur vie entre des fleurs et des colonnes. Ainsi encore de ces longues nuits de train où l'on peut se parler et se préparer à vivre, soi devant soi, et cette admirable patience à reprendre des idées, à les arrêter dans

¹⁰ À Maisonseul, Camus répond par une lettre (datée du 8 juillet 1937) : « Plus tard j'écrirai un livre qui sera une œuvre d'art. Je veux dire bien sûr une création, mais ce seront les mêmes choses que je dirai et tout mon progrès, je le crains, sera dans la forme [...] » (« Lettre à Jean de Maisonseul », I, p. 97). Même ici, on peut vérifier que l'activité créatrice de Camus plonge ses racines dans la transformation des mêmes thèmes en œuvre d'art, selon des formes diverses.

¹¹ Jean-Paul Sartre, « Réponse à Albert Camus », in *Situation IV*, Gallimard, 1964, pp. 121-122.

1. 2 L'ESPACE INTIME

leur fuite, puis à avancer encore. [...] Cette présence de moi-même à moi-même, mon effort est de la mener jusqu'au bout, de la maintenir devant tous les visages de ma vie — même au prix de la solitude que je sais maintenant si difficile à supporter¹² (*Ibid.*, pp. 832-833).

Quand un homme est complètement en face de lui-même, il est obligé d'être seul. Camus le comprend bien, mais il souhaite rester dans la solitude pour « se parler ». Cette solitude peut devenir un univers isolé, qui fait d'une personne un artiste et qui lui fait exercer l'activité créatrice. Quand Camus imagine Don Juan s'enfermant dans une cellule de monastères espagnols, et quand il écrit dans *Le Mythe de Sisyphe* que, « s'il [=Don Juan] regarde quelque chose, ce ne sont pas les fantômes des amours enfuies, mais, peut-être, par une meurtrière brûlante, quelque plaine silencieuse d'Espagne, terre magnifique et sans âme où il se reconnaît » (*MS*, I, p. 272), il est certain que Camus superpose à Don Juan sa propre image qui veut se reconnaître dans un espace clos. Beaucoup de personnages chez Camus deviennent narrateurs ou personnages principaux, en restant dans un univers clos et en se faisant face à eux-mêmes¹³ : le prototype de ce schéma est alors l'image de Camus lui-même se consacrant à la création.

Comme il essaie de témoigner de ses propres expériences dans son œuvre, et comme il veut faire complètement face à lui-même dans un tel travail, Camus commence à considérer que l'idéal de l'écrivain est de se trouver réellement dans la solitude, pour créer une œuvre. Mais il ne faut pas oublier qu'il qualifie, dans la citation ci-dessus, la solitude de « si difficile à supporter ».

¹² C'est nous qui soulignons. Ainsi que nous le verrons plus tard, Camus profite d'une partie de cette notation pour écrire *La Mort heureuse*.

¹³ Il va de soi que Meursault est un exemple typique, ainsi que Sartre l'écrit : « Ainsi s'explique déjà en partie le titre de notre roman : l'étranger, c'est l'homme en face du monde [...]. L'étranger, c'est aussi l'homme parmi les hommes. [...] — C'est enfin moi-même par rapport à moi-même, c'est-à-dire l'homme de la nature par rapport à l'esprit [...] » (Jean-Paul Sartre, « Explication de *L'Étranger* », in *Situation I*, Gallimard, 1947, pp. 95-96). C'est nous qui soulignons.

1. 2. 2 Le dilemme

Olivier Todd décrit dans son œuvre biographique Camus en train de rédiger les œuvres du cycle de l'absurde : « À Camus de ne pas s'éparpiller pour mener à bien ses œuvres. Il a besoin de solitude¹⁴ ». Selon l'analyse adoptée jusqu'ici, la solitude lui est certainement nécessaire, non seulement quand il aborde le cycle de l'absurde, mais aussi toutes les fois qu'il veut se livrer à la création. En réalité, pourtant, il ne lui est pas si facile de rester dans la solitude.

Camus rédige plusieurs notes concernant la solitude dans les *Carnets*, du premier cahier jusqu'au huitième et au neuvième dont il ne peut pas laisser les dactylogrammes. Comme les *Carnets* jouent un rôle de memento et sont là pour que Camus se mette au travail, les textes ne concernent pas toujours sa vie réelle ou l'état de son activité créatrice, mais il y a aussi des notations sur les sentiments des personnages ou des réflexions diverses sur les sujets à aborder. Les mots de Camus lui-même, toutefois, soutiennent la lecture : « Je ne crois pas, en ce qui me concerne, aux livres isolés. Chez certains écrivains, il me semble que leurs œuvres forment un tout où chacune s'éclaire par les autres, et où toutes se regardent » (*Actuelles II Chroniques 1948-1953*, III, p. 402). Ces idées permettent aux lecteurs d'étudier par le moyen des descriptions des *Carnets* comment la solitude intéresse l'activité créatrice de Camus : les fragments concernant la solitude doivent dessiner dans sa totalité les contours du sentiment d'isolement qu'il éprouve et de ses réflexions sur la solitude. Mais ce que l'on y trouve généralement, c'est un homme qui tente de rester dans

¹⁴ Olivier Todd, *op. cit.*, p. 234.

1. 2 L'ESPACE INTIME

une situation isolée pour se consacrer à son activité créatrice, mais qui échoue. La phrase suivante exprime avec précision les sentiments de Camus : « Les difficultés de la solitude sont à traiter entièrement » (*Carnets*, II, p. 947).

Chez Camus, la façon de penser la solitude — ou plutôt sa façon de défier la solitude — semble se diviser en deux. D'une part, bien qu'il la considère comme une souffrance, Camus en a besoin malgré tout et essaie d'y arriver d'une façon ou d'une autre ; d'autre part, lorsqu'au contraire il la tient pour heureuse, il ne peut pas l'atteindre du fait de son époque ou de son milieu, ou bien il ne peut pas s'y maintenir s'il lui arrive de la trouver momentanément. Gardant à l'esprit ces deux façons de penser, nous suivons le lien de l'activité créatrice de Camus avec la solitude, en particulier, grâce aux descriptions des *Carnets*.

Quand on lit les *Carnets*, la solitude apparaît tout d'abord comme un obstacle que Camus doit surmonter, car, de même que pour tout un chacun, le fait d'être isolé lui apporte parfois une souffrance difficile à supporter. Éprouvant le besoin d'être seul pour s'adonner à son activité de créateur, Camus, lorsqu'il affirme que « [l]a volonté aussi est une solitude » (*Ibid.*, p. 927), s'intéresse beaucoup à la manière de dominer le sentiment d'isolement auquel la volonté d'être artiste le soumet. En septembre 1937, Camus écrit comme une ébauche pour *Noces* :

J'ai souffert d'être seul, mais pour avoir gardé mon secret, j'ai vaincu la souffrance d'être seul. Et aujourd'hui, je ne connais pas de plus grande gloire que de vivre seul et ignoré. Écrire, ma joie profonde ! (*Ibid.*, p. 833)

De la même façon que Stephen King déclare que quiconque veut devenir écrivain a « besoin d'une pièce, d'une porte qui ferme et de la détermination de la tenir fermée¹⁵ »,

¹⁵ Stephen King, *Écriture : Mémoires d'un métier*, traduit par William O. Desmond, Albin Michel, 2001, p. 201.

Camus, lui aussi, doit fermer la porte au monde extérieur pour composer des œuvres littéraires. Espérant être un artiste, il éprouve sûrement une souffrance d'être seul, mais le plaisir d'écrire dépasse en certains cas cette douleur. Camus ne manque pas cette occasion et il essaie de lier la solitude au bonheur plutôt qu'à la souffrance.

Mais, en même temps, Camus sait qu'il doit se persuader, à moitié par force, de regarder la solitude comme un bonheur. Il mentionne ce désir de fuir l'état d'isolement, à la fin de 1942 :

Vivre avec ses passions c'est aussi vivre avec ses souffrances, — qui en est le contrepois, le correctif, l'équilibre et le paiement. Lorsqu'un homme a appris — et non pas sur le papier — à rester seul dans l'intimité de sa souffrance, à surmonter son désir de fuir, l'illusion que d'autres peuvent « partager », il lui reste peu de choses à apprendre (*Carnets*, II, pp. 969-970).

Reconnaissant que la solitude s'attache aux passions ainsi qu'aux souffrances, Camus a l'intention de rester seul et de s'y contraindre par un effort de volonté. Même dans cette notation, il tente de considérer la solitude comme un bonheur, mais cette fois-ci, au lieu d'élever la valeur de la solitude portée par l'activité de l'écriture en rabaissant d'autres valeurs — parce qu'il y abandonne une idée que d'autres comprennent, en tenant cette idée pour une « illusion » —, il la trouve relativement significative. Cette attitude ressemble à celle de Jean-Jacques Rousseau qui tente de justifier sa solitude après s'être isolé, en écrivant dans *Les Rêveries du promeneur solitaire* : « C'est de cette époque que je puis dater mon entier renoncement au monde et ce goût vif pour la solitude qui ne m'a plus quitté depuis ce tem[p]s-là¹⁶ ». Mais Camus ne désire pas en fait la séparation avec les autres. Il se montre alors parfois sceptique et écrit dans les *Carnets* en 1943 : « Le grand problème à résoudre « pratiquement » : peut-on être heureux et solitaire » (*Carnets*, II, p. 987). Il est

¹⁶ Jean-Jacques Rousseau, *op. cit.*, p. 1015.

1. 2 L'ESPACE INTIME

clair qu'au moment où il écrit cette note, Camus pense que le bonheur et la solitude s'excluent réciproquement par nature, et qu'il ne peut pas trouver de moyen efficace de concilier les deux.

Dans les *Carnets*, par ailleurs, se retrouvent également des notations qui apparaissent contradictoires par rapport aux passages cités jusqu'ici. Camus y regarde, sans aucun conflit psychique, la solitude comme un état heureux. Dans ce cas-là, la solitude par elle-même n'entraîne pas de souffrance ; au contraire, la souffrance naît simplement du fait qu'il ne peut pas rester seul. De 1944 à 1945, ressentant de plus en plus de méfiance ou de dégoût vis-à-vis des autres et de la société, Camus écrit :

Dégoût profond de toute société. Tentation de fuir et d'accepter la décadence de son époque. La solitude me rend heureux. Mais sentiment aussi que la décadence commence à partir du moment où l'on accepte. Et on reste — pour que l'homme reste à la hauteur qui est la sienne. Exactement, pour ne pas contribuer à ce qu'il en descende. Mais dégoût, dégoût nauséux de cet éparpillement dans les autres (*Ibid.*, p. 1023).

Dans ce passage, la solitude ne le tourmente pas du tout : elle est plutôt attirante et lui apporte un sentiment heureux, tandis que le maintien des liens avec les autres n'est pas toujours décrit positivement. Dans toutes les citations mentionnées, nous avons certainement vu Camus tenter de rester dans la solitude par un effort de volonté. Mais maintenant, c'est dans le monde des hommes qu'il s'efforce de demeurer malgré le dégoût qu'il lui inspire. Il semble changer complètement de façon de penser, et tenir la solitude pour heureuse. Or, cette fois-ci, le monde et l'époque où il vit, ou bien son milieu l'empêchent d'être seul.

Il s'aperçoit qu'il ne peut trouver ni l'« île » ni le monde « replié sur lui-même » dont il garde la nostalgie et dont il a besoin dans les premières pages des *Carnets* : il écrit dans « Le Minotaure ou la halte d'Oran » :

Il n'y a plus de déserts. Il n'y a plus d'îles. Le besoin pourtant s'en fait sentir. Pour comprendre le monde, il faut parfois se détourner ; pour mieux servir les hommes, les tenir un moment à distance. Mais où trouver la solitude nécessaire à la force, la longue respiration où l'esprit se rassemble et le courage se mesure ? Il reste les grandes villes. Simplement, il y faut encore des conditions (*Eté*, III, p. 567).

En dépit de la nécessité de la solitude, l'époque ne permet plus à Camus de s'isoler. Et c'est seulement dans la grande ville qu'il peut chercher le désert ou l'île. Cette vérité — c'est-à-dire, le fait qu'il ne peut plus tenir les autres à distance — peut s'interpréter de plusieurs manières, étant donné que dans *L'Homme révolté* ou dans le *Discours de Suède*, Camus mentionne aussi l'impossibilité d'être seul, mais on n'y lit pas toujours une nuance négative¹⁷. Il exprime néanmoins son mécontentement, en employant le mot « tragédie », dans les *Carnets* en 1952 :

La tragédie n'est pas qu'on soit seul, mais qu'on ne puisse l'être. Je donnerais parfois tout au monde pour n'être plus relié par rien à l'univers des hommes. Mais je suis une partie de cet univers et le plus courageux est de l'accepter et la tragédie en même temps (*Carnets*, IV, pp. 1143-1144).

Tout en déplorant de ne pas pouvoir être seul, Camus n'a plus qu'à prendre la réalité comme elle est. Ce n'est pas la première fois qu'il se rend à de tels avis. En 1937, il écrit déjà : « Curieux : Incapacité d'être seul, incapacité de ne l'être pas. On accepte les deux. Les deux profitent » (*Carnets*, II, p. 814). En outre, il mentionne plusieurs fois la solitude dans les lettres destinées à Jean Grenier — de même que dans les *Carnets*, il confie à son maître tantôt la souffrance apportée par la solitude, tantôt le bonheur d'être seul —, et à une

¹⁷ Camus écrit dans *L'Homme révolté* : « L'artiste, qu'il le veuille ou non, ne peut plus être un solitaire [...] » (*HR*, III, p. 298). De même, dans le discours, après avoir reçu le prix Nobel, il dit : « Nous autres, écrivains du XX^e siècle, ne serons plus jamais seuls » (*Discours de Suède*, IV, p. 261). Dans ces deux textes, Camus a certainement l'intention de constater la situation dans laquelle les artistes de ses contemporains se trouvent, pour donner son avis sur leur valeur et leur obligation.

1. 2 L'ESPACE INTIME

lettre de Camus, Grenier donne une réponse (datée du 12 février 1947) où il souligne les mérites des deux cas : « Vous avez eu jusqu'ici bien raison de rester à l'écart. La solitude inspire des pensées plus justes que la vie en troupeau [...]. Toujours est-il que l'homme ne peut rester seul, faire dépendre ce qu'il croit de sa propre volonté [...]»¹⁸. Le conseil de Grenier est conforme aux pensées de Camus. Mais, s'il comprend bien que les deux choix sont efficaces, Camus n'a pas d'idées simplistes. Pris dans un dilemme, il note de plus en plus ses réflexions sur la solitude, sur le rapport entre les créateurs et la solitude, dans les *Carnets*, surtout dans les années 1950. Même là, il pense à l'écrivain qui ne peut pas être solitaire malgré la nécessité. Il écrit en 1953 : « Selon Montherlant, tout créateur véritable rêve d'une vie sans amis » (*Carnets*, IV, p. 1170). Cette image peut être liée à Jonas, car, ainsi qu'Owen J. Miller le fait remarquer, pour Jonas, « la solidarité mène à l'exil ; le royaume ne saurait être que la solitude dont l'artiste a besoin pour travailler¹⁹ ». Des notes semblables deviennent de plus en plus nombreuses dans le huitième et le neuvième cahier ; là, le désir de solitude fait imaginer la mort à Camus : « Partout et toujours ce désir de solitude que je ne comprends même pas et qui est comme l'annonce d'une sorte de mort avec le goût du recueillement qui l'accompagne » (*Carnets*, IV, pp. 1238-1239). Ou bien, les réflexions sur la relation des créateurs avec la solitude lui font concevoir des doutes sur son identité : « En réalité le créateur aujourd'hui ne peut être qu'un prophète solitaire, habité, mangé par une création démesurée. Suis-je ce créateur ? Je l'ai cru. Exactement j'ai cru que

¹⁸ Albert Camus et Jean Grenier, *Correspondance 1932-1960*, Gallimard, 1981, p. 123-124.

¹⁹ Owen J. Miller, « *L'Exil et le royaume* : cohérence du recueil », in *Albert Camus 6 : Camus nouvelliste : L'Exil et le royaume*, Lettres Modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres Modernes », 1973, p. 27.

je pouvais l'être. J'en doute aujourd'hui [...] » (*Ibid.*, p. 1261)²⁰. En quelque sorte, Camus traite la solitude comme une condition nécessaire, mais plus il approfondit ses réflexions, plus il sombre dans un dilemme.

Un an avant sa mort accidentelle, la description de la solitude prend brusquement de l'ampleur dans les lettres destinées à Jean Grenier, de même que dans les *Carnets*. Camus écrit dans la lettre du 28 décembre 1959 :

Depuis le 15 novembre, je me suis retiré ici pour travailler et j'ai en effet travaillé. Les conditions de travail pour moi ont toujours été celles de la vie monastique : la solitude et la frugalité. Elles sont, sauf pour la frugalité, contraires à ma nature, si bien que le travail est une violence que je me fais. Mais il le faut²¹.

Cette lettre exprime honnêtement les sentiments de Camus : la solitude lui est indispensable pour être écrivain, s'adonner à son œuvre littéraire, mais elle est désespérément contraire à sa nature.

Jusqu'ici, nous avons vu les attitudes de Camus, comme divisées en deux, selon sa façon de traiter la solitude. Ces deux attitudes ont en commun de rechercher la solitude pour la création, mais elles diffèrent essentiellement en ce que l'une regarde la solitude comme une souffrance, tandis que l'autre la tient pour un bonheur. Si nous suivons les descriptions sur la solitude qui figurent dans les *Carnets*, ce n'est pas pour souligner une contradiction

²⁰ Il y a aussi d'autres fragments qui concernent la solitude, dans les *Carnets*. Camus écrit : « Le vrai créateur, demain, s'il se trouvait solitaire, connaîtrait une profondeur de solitude dont aucune époque n'a jamais eu l'idée » (*Ibid.*, p. 1244). De même, ces fragments trahissent l'influence de sa vie réelle : « Travail. Je ne supporte plus aucun lien, si fou de liberté que j'accrois de plus en plus une solitude qui peut être dangereuse. [...] Soir. Découragé par moi-même, par ma nature désertique » (*Ibid.*, p. 1258). En outre, quand le neuvième cahier approche de la fin, la solitude ressemble encore une fois à la mort : « Je ne peux pas vivre longtemps avec les êtres. Il me faut un peu de solitude, la part d'éternité » (*Ibid.*, p. 1303).

²¹ Albert Camus et Jean Grenier, *Correspondance 1932-1960*, *op. cit.*, p. 231. Dans les lettres qui le précèdent ou qui le suivent, Camus écrit successivement qu'il a besoin de solitude pour ses travaux. Si nous en citons une : « J'avais besoin de solitude comme de pain. Ou plutôt la solitude était mon dernier recours pour retrouver le chemin du travail personnel, tous les autres ayant échoué » (la lettre du 8 mai 1959, *Ibid.*, p. 226). Voir également les lettres du 26 mai 1959 (*Ibid.*, pp. 229-230) et du 1^{er} janvier 1960 (*Ibid.*, pp. 232-233).

1. 2 L'ESPACE INTIME

de Camus pris entre ces deux façons de penser, mais pour vérifier qu'il sera ballotté entre la solitude et son impossibilité tout au long de sa vie.

On commence par créer dans la solitude et l'on croit que c'est difficile. Mais on écrit et crée ensuite dans la compagnie. On sait alors que l'entreprise est insensée et que le bonheur était au début (*Carnets*, II, p. 1119).

En laissant cette note, il continue indéfiniment une sorte de mouvement de pendule. Et il est certain que ce mouvement alternatif de l'auteur a plus ou moins d'influence sur certaines de ses œuvres. En particulier, il se reflète fortement sur le personnage de Patrice Mersault, héros de *La Mort heureuse*, roman qu'il renonce à achever.

1. 2. 3 L'oscillation de Patrice Mersault

La Mort heureuse, roman inédit de son vivant, paraît onze ans après la mort de Camus, en 1971, en tant que premier volume des « Cahiers Albert Camus ». Jean Sarocchi, éditeur de ce volume, écrit : « [...] *La Mort heureuse*, non publiée par Camus, plutôt qu'une œuvre, est un document [...] »²². En effet, on se réfère généralement à ce roman inachevé pour étudier le processus de création des autres ouvrages de Camus, notamment *L'Étranger*. L'analyse du comportement du héros, Patrice Mersault, s'appuiera ici sur le sentiment d'isolement qu'il éprouve : ce sentiment a des conséquences sur toute l'histoire — sur le meurtre de la première partie ainsi que sur l'attitude indécise du héros dans la deuxième partie. On y voit un flottement dans la manière dont Camus traite la solitude, et aussi une première approche du rapport entre son activité créatrice et la solitude.

²² Jean Sarocchi, « Genèse de « La Mort heureuse » », in *Cahiers Albert Camus 1*, Gallimard, 1971, p. 19.

1. 2. 3. 1 Le meurtre pour échapper à la solitude malheureuse

Le dernier manuscrit de *La Mort heureuse* se divise en deux parties. La première partie, intitulée « Mort naturelle », décrit pour commencer le meurtre de Zagreus par Mersault ; la suite de cette partie, remontant dans le passé, raconte la vie quotidienne de Mersault avant le meurtre, ses entretiens avec Zagreus et les détails qui précèdent le moment où Mersault tue Zagreus. Le mobile immédiat du crime de Mersault est le vol de la fortune de Zagreus. Un meurtre pour l'argent : si l'on mentionne seulement ainsi le motif et le résultat, cette affaire ne semble pas embrouillée, mais il faut examiner plus minutieusement comment le héros en vient au meurtre.

À l'arrière-plan de ce crime, il existe des différences et un trait commun aux deux personnages : le cadre de vie de Mersault contraste avec celui de Zagreus, mais tous deux ont paradoxalement des caractères semblables. L'un est pauvre, malgré son corps en parfaite santé ; Mersault est obligé de travailler dans son bureau huit heures par jour. L'autre, au contraire, fait des économies depuis sa jeunesse et amasse les richesses qui lui permettent de mener une vie libre sans travailler, mais à cause d'un accident, Zagreus perd l'occasion de dépenser son argent. Alors qu'ils diffèrent par leur corps et leur richesse, ni l'un ni l'autre ne sont heureux. Ces deux hommes — qui s'opposent en apparence, mais qui se ressemblent — arrivent à se rencontrer, parce que Mersault, jaloux, presse son amoureuse Marthe, qui avait des relations avec Zagreus, de le présenter à son ancien amant. La jalousie de Mersault se dissipe, pourtant, dès qu'il voit Zagreus infirme, et les deux hommes finissent par se fréquenter en dehors de la présence de Marthe. Au quatrième chapitre de la première partie, leur conversation fournit à Mersault l'occasion de projeter le meurtre de Zagreus. Celui-ci considère un corps sain comme la première condition à remplir pour devenir

1. 2 L'ESPACE INTIME

heureux et dit à Mersault : « Et vous, Mersault, avec votre corps, votre seul devoir est de vivre et d'être heureux » (*MH*, I, p. 1126). Mais Mersault se plaint que les heures de travail l'empêchent d'être heureux, et Zagreus, faisant preuve de compréhension, parle d'autres conditions nécessaires : il faut du temps pour le bonheur (« Seulement, il faut du temps pour être heureux. Beaucoup de temps » (*Ibid.*, p. 1130)), en plus, il faut de l'argent pour obtenir du temps (« Le temps s'achète. Tout s'achète. Être ou devenir riche, c'est avoir du temps pour être heureux quand on est digne de l'être » (*Id.*)). À la fin, Zagreus avoue qu'il laisse dans un coffre toute sa fortune intacte et qu'il prépare un testament et un revolver²³, parce qu'il a déjà perdu la première condition permettant d'être heureux, un corps sain. Sachant cela, Mersault le tue le jour suivant, maquillant son crime en suicide.

Il faut noter que, pour Mersault, ce dialogue avec Zagreus n'est pas la seule occasion de perpétrer un crime. Certes, les mots de Zagreus font naître chez Mersault l'idée du meurtre, mais ce qui pousse finalement Mersault au crime, c'est la condition de vie de Cardona, le tonnelier à qui Mersault loue une chambre. Le soir, après avoir quitté Zagreus, entendant ce tonnelier sangloter, Mersault lui rend visite et écoute Cardona raconter sa vie. Comme il a perdu sa mère, et comme sa sœur, « lassée de sa méchanceté et de son despotisme » (*Ibid.*, p. 1133), l'a quitté, Cardona vit seul. Toute sa vie est gouvernée par la solitude : « Et il fut seul dans cette petite maison du quartier. Peu à peu la saleté l'encercla, l'assiégea, vint battre son lit, puis le submergea de manière indélébile » (*Ibid.*, p. 1134). Pour échapper à cette solitude, Cardona se réfugie chaque soir dans un café (« Il y régnait cette chaleur de troupeau qui est le dernier refuge contre les terreurs de la solitude et ses vagues aspirations » (*Ibid.*, p. 1135)), mais ce soir-là, comme il ne peut pas vaincre son

²³ Zagreus prépare un dernier message et un pistolet pour éprouver fortement sa propre vie, en braquant un fusil sur lui-même et en faisant une pseudo-expérience de la mort : « Les jours où il sentait trop la tragédie qui l'avait privé de sa vie, il posait devant lui cette lettre, qu'il n'avait pas datée, et qui faisait part de son désir de mourir. Puis il posait l'arme sur la table, approchait le revolver et y plaquait son front, y roulait ses temps, apaisait sur le froid du fer la fièvre de ses joues » (*Ibid.*, p. 1131).

sentiment d'isolement, il pleure. S'appuyant sur le commentaire bien connu de Roger Quilliot — qui écrit que *La Mort heureuse* lui « paraît à la fois mal cousue et remarquablement écrite²⁴ » —, Jean Sarocchi cite cette scène du tonnelier et dit : « Les épisodes sont trop nombreux et parfois font double emploi : ainsi, après la mort de la mère de Mersault, nous est infligée celle de la mère de Cardona²⁵ ». Il est probable que Camus renonce à achever ce roman pour la simple raison qu'il n'arrive pas à en arranger la construction. La marque des efforts de Camus est apparente, quand on lit beaucoup de manuscrits dont une partie est laissée dans les *Carnets*, et quand on sait que Camus finit par diviser cette histoire en deux parties contrairement à son premier plan. Toutefois, cette répétition d'épisodes de la mort de la mère ne s'explique pas nécessairement par des imperfections de construction, car, dans cette scène, Mersault objective sa propre image par l'intermédiaire de Cardona. Selon la description du deuxième chapitre de la première partie, après la mort de sa mère, Mersault vit dans la chambre où sa mère vivait autrefois ; sa vie solitaire actuelle et celle d'autrefois avec sa mère contrastent sur le plan de la solitude, quoique les deux vies soient également sobres. Pour emprunter les expressions de ce roman, « [a]uparavant, la pauvreté près de sa mère avait une douceur » (*MH*, I, p. 1112) ; « [m]aintenant, au contraire, la pauvreté dans la solitude était une affreuse misère » (*Ibid.*, p. 1113). La vérité qui se lit dans cette comparaison peut ruiner une des conditions du bonheur sur lesquelles Zagreus insiste, parce que la pauvreté ne tourmente pas beaucoup Mersault, du moins quand il vit avec sa mère. Selon Zagreus, il faut du temps pour être heureux et il faut de l'argent pour obtenir du temps, mais pour un homme comme Mersault, la pauvreté ne se lie pas toujours au malheur. Dans les premières pages des *Carnets*, Camus retourne sa vie pauvre, celle de son enfance, et il en a la nostalgie, ce qui renvoie aussi aux

²⁴ « Présentation » de *E* par Roger Quilliot, PT, p. 1913.

²⁵ Jean Sarocchi, *art. cit.*, p. 16.

1. 2 L'ESPACE INTIME

mots de la préface de *L'Envers et l'Endroit* : « La pauvreté, d'abord, n'a jamais été un malheur pour moi [...] » (*EE*, I, p. 32). De même, une nostalgie semblable se reflète dans *La Mort heureuse*, car c'est de sa propre volonté que Mersault reste dans cette vie pauvre : « Il eût pu se loger plus confortablement, mais il tenait à cet appartement et à son odeur de pauvreté. Là, du moins, il rejoignait ce qu'il avait été [...] » (*MH*, I, p. 1113). La pauvreté est donc une des raisons qui font que Mersault n'est pas heureux, mais elle n'est pas la première : c'est plutôt son sentiment d'isolement qui change la nature de sa vie.

Aussi, quand il écoute Cardona raconter sa vie, Mersault y trouve la solitude plus que la pauvreté. C'est pourquoi Mersault associe la solitude et le malheur, en voyant le tonnelier pleurer :

Mersault regardait le petit tonneau. Dans la chambre sordide où cet homme respirait à force, avec la chaleur du chien sous ses doigts, il fermait les yeux sur le désespoir qui pour la première fois depuis longtemps montait en lui comme une mer. Devant le malheur et la solitude, son cœur aujourd'hui disait : « Non. »²⁶ (*Ibid.*, p. 1136)

Cette expérience ressemble à celle de Meursault qui écoute dans l'enceinte d'un tribunal son avocat parler du meurtre comme s'il commettait lui-même ce crime. Dans *L'Étranger*, après avoir tué l'Arabe, Meursault voit, avec froideur, l'avocat et le procureur unir des choses indépendantes — par exemple, son attitude à l'enterrement de sa mère ou sa vie quotidienne — à l'affaire de meurtre et affabuler arbitrairement une intrigue. En revanche, Mersault, lui, superpose, avant de commettre son crime, son propre malheur et sa solitude à ceux de Cardona et essaie de se révolter contre le destin. En conséquence, le lendemain, il passe à l'exécution du meurtre de Zagreus. Camus écrit dans *Le Mythe de Sisyphe* : « Il y a beaucoup de causes à un suicide et d'une façon générale les plus apparentes

²⁶ C'est nous qui soulignons.

n'ont pas été les plus efficaces. On se suicide rarement (l'hypothèse cependant n'est pas exclue) par réflexion » (*MS*, I, p. 222). Si on remplace les mots « suicide » et « se suicider » par « meurtre » et « commettre un meurtre », il se peut que ces mots s'adaptent à l'assassinat commis par Mersault. Il est certain que l'entretien avec Zagreus « l'avait miné » (*Id.*) petit à petit, mais ce qui le presse à appuyer sur la gâchette du pistolet, c'est son malheur qu'il voit dans Cardona, surtout le malheur apporté par la solitude.

Selon cette lecture de la première partie, il n'est pas exagéré de dire que la raison immédiate pour laquelle Mersault finit par tuer Zagreus est le sentiment d'isolement qu'il éprouve. Le thème de la solitude se place donc au centre de ce roman dès la première partie, et la deuxième partie, intitulée « Mort consciente », montre un Mersault qui essaie d'affronter la solitude.

1. 2. 3. 2 L'ambivalence de la solitude

Mersault tue Zagreus et lui vole sa fortune pour être heureux. On pense naturellement que Mersault va agir pour réaliser cette vie heureuse dans la deuxième partie. Évoquant le bonheur qu'il espère, Mersault s'épanche auprès de Zagreus :

Maintenant encore, si j'avais le temps... Je n'aurais qu'à me laisser aller. Tout ce qui m'arriverait par surcroît, eh bien, c'est comme la pluie sur un caillou. Ça le rafraîchit et c'est déjà très beau. Un autre jour, il sera brûlant de soleil. Il m'a toujours semblé que c'est exactement ça, le bonheur (*MH*, I, p. 1127).

Mersault appelle le bonheur qu'il imagine « le bonheur singulier » (*Ibid.*, p. 1176) : utilisant librement le temps procuré par l'argent de Zagreus, il souhaite vivre comme un caillou qui accepte tout. La deuxième partie de ce roman décrit alors en gros le comportement de Mersault qui tâtonne pour arriver à ce qu'il considère comme la vie idéale

1. 2 L'ESPACE INTIME

et mourir comme une « pierre parmi les pierres » (*Ibid.*, p. 1196). Mais, dans cette partie, une série d'actions de Mersault visant à atteindre « le bonheur singulier » semble curieuse.

Après avoir tué Zagreus, Meursault part en voyage en Europe centrale. Mais, dès son arrivée à l'hôtel à Prague, il éprouve une sensation étrange qu'il n'a jamais eue lorsqu'il était accablé de travail (« Une affreuse douceur lui venait à la bouche devant tant d'abandon et de solitude. [...] Autour de lui des heures flasques et molles et le temps tout entier clapotait comme de la vase » (*Ibid.*, p. 1139)). Bien qu'il flâne dans la ville, Mersault ne se sent pas à l'aise avec une culture qui lui est étrangère, comme avec la langue ou la cuisine, et il finit par perdre sa santé mentale et physique. Dès qu'il est sorti d'Algérie, Mersault se trouve embarrassé dans un temps devenu flou et profondément plongé dans la solitude. Sa conduite devient encore plus remplie de contradictions, car il est tellement troublé qu'il essaie de rétablir un ordre dans le temps qui perd ses divisions et se diffuse à l'infini.

Mais il songeait à la longueur de la journée qui s'annonçait. À vivre ainsi en présence de lui-même, le temps prenait son extension la plus extrême et chacune des heures de la journée lui semblait contenir un monde. Avant tout, il fallait éviter des crises comme celle de la veille. Le mieux était de visiter la ville avec méthode. En pyjama, il s'assit à sa table et se fit un emploi du temps systématique qui devait occuper chacune de ses journées pendant une semaine (*Ibid.*, p. 1143).

Il en va de même de la solitude ; il change d'attitude pendant ce voyage. La solitude devait se lier au malheur chez lui, mais sur le bateau à destination d'Algérie, Mersault pense :

Il ne voulait que ce resserrement et cet espace clos en lui, cette lucide et patiente ferveur devant le monde. [...] Comme dans ces deux longues nuits du train où il pouvait se parler et se préparer à vivre. [...] Cette présence de lui-même à lui-même, son effort désormais était de la maintenir devant tous les visages de sa vie, même au prix d'une solitude qu'il savait maintenant si difficile à supporter (*Ibid.*, pp. 1153-1154).

Voyageant en solitaire en Europe, Mersault reconnaît exactement la douleur apportée par la solitude. Mais, en même temps, il arrive à avoir la conviction qu'il ne peut réaliser son bonheur, « pierre parmi les pierres », qu'en se faisant face à lui-même dans la solitude à laquelle il voulait tellement échapper. On voit, dans cette attitude de Mersault, une présence de l'auteur qui essaie de se parler pour créer des ouvrages. De même que Camus, Mersault est aussi enfermé dans un dilemme.

Or, quand il mentionne « ces deux longues nuits du train », Mersault se souvient des nuits passées dans le train pendant son voyage en Europe. Citons aussi cette scène :

La longue nuit seul devant soi, avec tout son temps pour former les gestes d'une vie future [...]. Mersault recherchait le mot, la phrase qui formulerait l'espoir de son cœur, où se clorait son inquiétude. [...] Il faut du temps pour vivre. Comme toute œuvre d'art, la vie exige qu'on y pense. Mersault pensait à sa vie et promenait sa conscience éperdue et sa volonté de bonheur dans un compartiment qui, en ces jours-là, fut pour lui dans l'Europe comme une de ces cellules où l'homme apprend à connaître l'homme à travers ce qui le dépasse (*Ibid.*, p. 1148).

Ces nuits dans le train servent d'exercices préparatoires au maintien de Mersault dans la solitude. Il est intéressant de constater que des métaphores comme « œuvre d'art » ou « cellules » sont employées pour décrire sa pensée. Contrairement à Meursault qui devient narrateur en prison, Mersault n'est ni accusé de meurtre ni incarcéré jusqu'à la fin. Mais, quand il passe des nuits solitaires pendant le voyage, Mersault dialogue avec lui-même dans un compartiment de train comparé à une cellule.

Les *Carnets* montrent que Camus rédige ce voyage de Mersault en Europe, en partant de son propre voyage. *La Mort heureuse* reflète alors des événements de la vie de Camus plus que d'autres ouvrages, et ce roman va jusqu'à refléter une attitude ambiguë de Camus. Sur le chemin du retour, Mersault a dû s'assurer de ce qu'il devait faire. Mais après être

1. 2 L'ESPACE INTIME

revenu en Algérie, ce qu'il fait avant tout, c'est adoucir son sentiment d'isolement : il vit avec trois femmes dans « la Maison devant le Monde » et justifie cette vie :

Comme d'autres ont besoin de solitude avant de prendre leurs grandes décisions et de jouer la partie essentielle d'une vie, lui, empoisonné de solitude et d'étrangeté, avait besoin de se retirer dans l'amitié et la confiance et de goûter une sécurité apparente avant de commencer son jeu (*Ibid.*, p. 1151).

Tourmenté par la solitude pendant le voyage, Mersault semble ne pas pouvoir renoncer aux contacts humains, bien qu'il comprenne que la solitude est indispensable à son bonheur. La vie dans cette maison continue pendant quelque temps, et un jour, il choisit de nouveau de vivre en solitaire et annonce sa décision aux femmes. Pour quitter la maison, Mersault recommence à voyager.

Un mois auparavant, Mersault avait annoncé son départ à la Maison devant le Monde. Il allait voyager d'abord et se fixer ensuite dans les environs d'Alger. Quelques semaines après il était de retour, certain que le voyage figurait pour lui une vie désormais étrangère : le dépaysement lui paraissait seulement un bonheur d'inquiet (*Ibid.*, p. 1167).

Le voyage lui sert d'intermédiaire entre deux vies. Le dernier voyage en Europe a été une parenthèse entre une vie simple et une vie riche en compagnie de trois femmes ; en revanche, Mersault fait ce petit voyage avant de sortir de « la Maison devant le Monde » pour se replonger dans une vie solitaire. Mais le rôle de ce petit voyage est le même que celui du voyage en Europe : outre le sentiment de solitude apporté par un pays qu'il ne connaît pas bien, dans sa voiture, il sent de la solitude, et « [t]out entier présent à lui-même, [...] Mersault p[eut] en même temps revenir à lui-même et à ce qui l'occup[e] » (*Ibid.*, pp. 1166-1167).

Après avoir quitté « la Maison devant le Monde », Mersault commence à habiter tout seul en banlieue, à Chenoua. Désormais, son attitude est, en un certain sens, très simple et

monotone. Il oscille constamment entre une vie solitaire et une vie pleine de contacts humains, comme un pendule. En somme, il tente d'abord de vivre dans la solitude, puis il échoue et a besoin d'amitié, et enfin éprouve du dégoût pour les autres et veut se tenir à distance d'autrui. Cette attitude illustre l'hésitation de Mersault qui ne sait comment aborder la solitude. Camus écrit : « Vous n'écrieriez pas tant sur la solitude si vous saviez en tirer le maximum » (*Carnets*, II, p. 913). Si l'auteur ne décrit dans la deuxième partie qu'une attitude ambiguë du héros, c'est que Camus ne peut pas décider de la façon de traiter la solitude.

Les mouvements de cœur de Mersault s'expriment par les répétitions des conjonctions de coordination ou des adverbes ayant une valeur d'opposition, telles que « mais » et « cependant ». Par exemple, immédiatement après être sorti de « la Maison devant le Monde », Mersault éprouve une vive inquiétude :

Mais le délassement qu'il avait espéré trouver là l'effrayait maintenant. Et cette solitude qu'il avait recherchée avec tant de lucidité lui paraissait plus inquiétante maintenant qu'il en connaissait le décor²⁷ (*MH*, I, p. 1170).

Dans la maison de Chenoua, il est solitaire et tourmenté par l'inquiétude et il ne peut pas s'empêcher de se rendre au village voisin pour développer les relations avec les habitants. Il se souvient, pourtant, du but pour lequel il a acheté une maison dans un endroit isolé, et il se force à se persuader malgré son inquiétude :

Mais ce soir, il prit conscience qu'il n'avait personne à rencontrer, ni demain ni jamais et qu'il était en face de la solitude tant souhaitée. Dès l'instant où il ne devait voir personne, le lendemain lui parut terriblement proche. Il se persuada cependant que c'était ce qu'il avait voulu : lui devant lui et pendant un long temps, jusqu'à la consommation²⁸ (*Ibid.*, p. 1171).

²⁷ C'est nous qui soulignons.

²⁸ C'est nous qui soulignons.

1. 2 L'ESPACE INTIME

Il veut se mettre face à lui-même, mais cette solitude ne dure pas ; il appelle un jour son amoureuse Lucienne (« Un soir, il écrivit à Lucienne de venir, rompant ainsi avec cette solitude dont il attendait tant » (*Ibid.*, p. 1172)). Depuis, chaque fois qu'il éprouve un sentiment d'isolement, il ne supporte pas la situation où il se trouve, et tantôt il appelle égoïstement Lucienne, tantôt il revoit les trois femmes qui habitent dans « la Maison devant le Monde », tantôt il va voir d'anciens amis à Alger.

Pendant qu'il passe des jours dans une attitude indécise — jours exprimés par les conjonctions ou les adverbes d'opposition —, Mersault commence à éprouver des sentiments contradictoires à l'égard de la solitude.

Mersault seul sur la route se sentait au fond du cœur un sentiment mêlé de délivrance et de tristesse. Aujourd'hui seulement sa solitude devenait réelle parce qu'aujourd'hui seulement il se sentait lié à elle. Et de l'avoir acceptée, de se savoir désormais maître de ses jours à venir, l'emplissait de la mélancolie qui s'attache à toute grandeur (*Ibid.*, p. 1186).

Vivre dans la solitude, c'est, pour Mersault, à la fois une victoire et une défaite. Ayant besoin de solitude, il y échappe, et il continue à chercher une façon de vivre heureux — ou bien, une façon de mourir heureux : il reste cohérent avec lui-même pour ainsi dire, en ce sens que son attitude manque toujours de logique. Une telle attitude est un de ses traits caractéristiques qui se retrouvent même avant le meurtre de Zagreus ; par exemple, elle est représentée dans cette description : « De ce tuberculeux placide à Emmanuel gonflé de chants, sa vie oscillait tous les jours dans des odeurs de café et de goudron [...] » (*Ibid.*, p. 1111). Dès le début de l'histoire, Mersault fait régulièrement des va-et-vient, entre les endroits habituels et entre les visages familiers, comme s'il cherchait la bonne distance entre les autres et lui-même. Au bout de ces jours d'hésitation, Mersault est atteint par une maladie et il achève sa vie, soigné par Lucienne. C'est la solitude qui décide alors de toute sa vie.

Ainsi que Jean Sarocchi le décrit en détail²⁹, Camus laisse quelques manuscrits de *La Mort heureuse* dans les *Carnets*, et les premiers fragments sont en réalité un plan concernant la deuxième partie de ce roman en trois parties. Camus projette de rédiger l'épisode de « la Maison devant le Monde » au présent, et celui qui concerne la jalousie de Mersault au passé³⁰. Si Camus avait continué à écrire ce roman en suivant ce projet, Mersault aurait pu osciller entre deux temps, entre présent et passé. Autrement dit, le mouvement alternatif de *La Mort heureuse* se serait étendu du comportement du héros à la construction du roman. De plus, tandis que, dans le dernier manuscrit, Mersault a pour but de se fondre dans la nature, « pierre parmi pierres », dans certains manuscrits laissés dans les *Carnets*, le héros — sur le moment il n'a qu'un prénom, « Patrice » — compte avouer son envie d'être écrivain dans la troisième partie, quoique Camus ne retienne finalement pas cette scène. Dans un manuscrit, par exemple, le héros Patrice avoue : « Je sais que maintenant je vais écrire. [...] Il me faut témoigner. [...] c'est de mes bonheurs que sortiront mes écrits. Même dans ce qu'ils auront de cruel. Il me faut écrire comme il me faut nager, parce que mon corps l'exige » (*Ibid.*, p. 811). De même, il ajoute : « [...] je sais que maintenant je vais écrire. Histoire du condamné à mort. Je suis rendu à ma véritable fonction qui est d'écrire » (*Id.*). Nous avons analysé, jusqu'ici, ce roman en superposant le héros, qui éprouve des sentiments opposés à l'égard de la solitude, à l'auteur ; nous pouvons justifier cette lecture si Camus élabore le plan de ce roman dans lequel, après avoir vécu solitairement, le héros finit par devenir écrivain et par créer une œuvre d'art, parce que cette figure du héros correspond à celle que Camus conçoit au plan de la création — la figure

²⁹ Voir Jean Sarocchi, *art. cit.*, pp. 7-19.

³⁰ Voir *Carnets*, II, p. 810. Camus numérote ces deux épisodes comme « A1, A2..., A5 » et « B1, B2..., B5 », et il a l'intention de les présenter alternativement, en mettant « A. au présent / B. au passé » (*Id.*).

1. 2 L'ESPACE INTIME

d'un homme devenant narrateur ou artiste, dans un univers clos qui lui permet d'être face à lui-même.

Deuxième Partie

LES LIENS QUI UNISSENT LES SOLITAIRES

Chapitre Premier

LA PRÉSENCE D'AUTRUI

« Autrui, c'est le tout Autre ; l'autre, c'est ce qui me dépasse absolument ; la relation avec l'autre qu'est autrui est une relation transcendante, ce qui veut dire qu'il y a une distance infinie et, en un sens, infranchissable entre moi et l'autre, lequel appartient à l'autre rive, n'a pas avec moi de partie commune [...] ¹. »

(Blanchot, *L'Entretien infini*)

2. 1. 1 Les voix lointaines

Camus ne pense pas nécessairement que les autres ne valent rien, lorsqu'il cherche à rester dans la solitude pour s'adonner à son activité créatrice. En effet, d'une part, il ne regarde pas toujours la situation isolée comme un état heureux et, d'autre part, il reconnaît la valeur du dialogue et de la communication pour les communautés qui se trouvent confrontées à une situation absurde. Camus considère « [l]a solitude sans avenir » (« La Crise de l'homme », II, p. 743) comme étant une des crises graves à laquelle ses contemporains doivent faire face, et il pense que l'entente mutuelle est indispensable pour la résoudre : « Pour sortir de la solitude, je crois qu'il faut parler, et parler franc, et ne jamais

¹ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 74.

2. 1 LA PRÉSENCE D'AUTRUI

mentir, et dire toute la vérité que l'on sait » (« Conférence au couvent de Latour-Maubourg », II, p. 510). Cette idée restera liée aux réflexions qu'il poursuit sur le rôle des artistes de son époque dans *L'Homme révolté* ou dans le *Discours de Suède*. Il la développe aussi à une autre occasion : « [...] si cette communion des hommes entre eux, dans la reconnaissance mutuelle de leur chair et de leur dignité était la vérité, c'est cette communication même, c'est ce dialogue qu'il fallait servir » (« Le Temps des meurtriers² », III, p. 360). Il approfondit ainsi invariablement ses méditations sur le rapport avec autrui dans la communication, méditations générales qui nourrissent la pensée de Camus. Mais comment les met-il en scène dans ses romans, à travers ses personnages ?

Il va de soi que le dialogue passe par l'intermédiaire des voix. Camus semble s'intéresser à ce sujet dès ses débuts : le recueil de textes qu'il offre à sa première femme Simone en 1934 est intitulé « Les Voix du quartier pauvre » et il y raconte à la lettre quatre épisodes concernant ces voix. Mais, quand on lit ce texte bref, on repère un fait étrange, car toutes les voix, dans ce manuscrit, ne servent jamais, chez les personnages principaux, à faciliter la communication avec les autres ; elles servent plutôt à mettre en relief leur solitude. La mère, décrite dans les premières pages, ne parle guère, bien qu'elle soit placée au commencement du recueil des voix ; assise immobile dans une chambre, elle suscite la peur ou l'inquiétude chez son fils. De même, lorsque le vieil homme s'adresse aux jeunes gens dans un café, personne ne veut l'écouter ; cet homme finit par mourir seul dans sa chambre. La voix de la femme venue se plaindre de son frère chez son fils « se perd, s'éteint [...] comme une fenêtre qui se ferme sur le bruit d'une rue » (« Les Voix du quartier

² D'après Fernande Bartfeld, Camus donne au moins quatre fois des conférences portant le même titre, pendant le voyage en Amérique du Sud. Ce qui montre l'importance qu'il attache à la communication en ce temps-là. Voir Fernande Bartfeld, *Albert Camus, voyageur et conférencier : le voyage en Amérique du Sud*, Lettres Modernes Minard, coll. « Archives Albert Camus », n° 7, 1995, pp. 41-43. En outre, Camus exprime un avis analogue dans la conférence précédente donnée aux États-Unis en mars 1946 (« La Crise de l'homme », II, pp. 737-748) de même que dans « Ni victimes ni bourreaux » (*Actuelles Chroniques 1944-1948*, II, en particulier dans le chapitre « Vers le dialogue », pp. 454-456).

pauvre », I, p. 82). La vieille femme malade des derniers fragments a peur de la solitude par-dessus tout, mais sa famille la laisse seule dans l'appartement pour aller au cinéma. Réunis sous ce thème des « voix », tous ces textes ont pour objectif de décrire des échecs dans la communication avec les autres, comme Hiroki Toura le fait remarquer : « Il est à noter que le point de départ de l'écrivain est, non pas la joie de vivre sous le soleil, mais la solitude, vécue dans la nuit d'un quartier pauvre, de ses habitants³ ».

« Les Voix du quartier pauvre » montre déjà un modèle de relation entre les autres et les personnages principaux chez Camus⁴. Même dans son œuvre ultérieure, les voix creusent souvent un abîme entre les personnages. Ce qui apparaît, par exemple, dans la scène où Meursault visite l'asile de vieillards et marche dans la cour avec le directeur :

Nous avons traversé une cour où il y avait beaucoup de vieillards, bavardant par petits groupes. Ils se taisaient quand nous passions. Et derrière nous, les conversations reprenaient. On aurait dit d'un jacassement assourdi de perruches (*E*, I, p. 143).

L'attitude des vieillards reflète leur embarras. Meursault est sûrement un étranger pour les pensionnaires de cet asile rendus nerveux par la mort de sa mère. Mais ici, l'important est que leurs voix disparaissent comme si elles évitaient le narrateur, et qu'en revanche le silence l'entoure. Brian T. Fitch signale l'impossibilité pour Meursault d'établir une communication : « Meursault se sent séparé des autres par un gouffre infranchissable et ce gouffre est d'un ordre ontologique. Il est étranger à toute conscience humaine autre que la sienne propre et son univers est celui de l'homme voué à la solitude et pour qui toute

³ Hiroki Toura, « Le Motif de la nuit dans l'œuvre de Camus », in *Albert Camus 22, op. cit.*, pp. 283-284.

⁴ Camus utilise ce recueil de textes surtout pour écrire *L'Envers et l'Endroit*. Dans « L'Ironie » et « Entre oui et non », apparaissent trois personnages des « Voix du quartier pauvre » — « la femme qui ne pensait pas », « l'homme qui était né pour mourir » et « la vieille femme malade ». Ces deux essais de *L'Envers et l'Endroit* décrivent donc la solitude des personnages due à l'échec de la communication.

2. 1 LA PRÉSENCE D'AUTRUI

communication avec autrui est impossible⁵ ». Comme cette scène de l'asile le montre symboliquement, dans *L'Étranger*, les voix des autres, le bourdonnement des gens et même les bruits de la ville, tout disparaît autour de Meursault, quoiqu'il n'en prenne pas conscience. Autrement dit, les voix isolent le narrateur, au lieu de le rapprocher des autres. Par contre, le silence qui l'entoure et sa solitude sont renforcés par l'attitude de Meursault lui-même, car il arrête parfois de dire ce qu'il pense. Les remarques de Robert Champigny s'avèrent juste : « Ce qui peut faire de lui un étranger, ce n'est pas tant ce qu'il dit que ce qu'il ne dit pas, ou plutôt, c'est la manière dont il dit ce qu'il dit et dont il ne dit pas ce qu'il ne dit pas⁶ ». En outre, Meursault, souvent, ne peut pas saisir les mots de l'interlocuteur ou bien ne les écoute pas jusqu'au bout⁷.

On trouve cette opposition un peu partout dans ce roman : dans sa chambre, dans la chambre de Raymond, dans sa cellule de prisonnier, dans la voiture cellulaire ainsi qu'au tribunal, Meursault écoute souvent au loin les voix et les bruits venant de l'extérieur. Surtout après l'arrestation, chaque fois qu'il entend les sons lointains, il se rend compte qu'il en est profondément éloigné⁸. D'ailleurs, cette opposition en termes de distance se rattache parfois à l'opposition entre le bas et le haut, à celle entre la vie et la mort. Dans la plupart des cas,

⁵ Brian T. Fitch, *Le Sentiment d'étrangeté chez Malraux, Sartre, Camus et S. de Beauvoir* : « étranger à moi-même et à ce monde », Minard, coll. « Reprint érudition poche », 1983, p. 213.

⁶ Robert Champigny, *Sur un héros païen*, Gallimard 1959, p. 26.

⁷ Si nous regardons seulement les deux jours de l'enterrement de sa mère, Meursault ne saisit pas les mots du directeur d'asile (« Le directeur m'a encore parlé. Mais je ne l'écoutais presque plus » (*E*, I, p. 142)), le nom de l'infirmière déléguée (« Je n'ai pas entendu le nom de cette dame et j'ai compris seulement qu'elle était infirmière déléguée » (*Ibid.*, p. 148)) et les mots de l'employé des pompes funèbres (« L'employé des pompes funèbres m'a dit alors quelque chose que je n'ai pas entendu » (*Ibid.*, p. 149)). Tous leurs mots se dissipent comme un brouillard, avant qu'ils ne lui arrivent.

⁸ Parmi plusieurs exemples, citons seulement la scène où Meursault se trouve dans une voiture cellulaire, car le contraste entre les bruits lointains et le silence proche, et la nostalgie du narrateur y sont bien montrés : « Dans l'obscurité de ma prison roulante, j'ai retrouvé un à un, comme du fond de ma fatigue, tous les bruits familiers d'une ville que j'aimais et d'une certaine heure où il m'arrivait de me sentir content. Le cri des vendeurs de journaux dans l'air déjà détendu, les derniers oiseaux dans le square, l'appel des marchands de sandwiches, la plainte des tramways dans les hauts tournants de la ville et cette rumeur du ciel avant que la nuit bascule sur le port, tout cela recomposait pour moi un itinéraire d'aveugle, que je connaissais bien avant d'entrer en prison » (*Ibid.*, pp. 197-198).

les lieux où Meursault entend les sons lointains se trouvent en hauteur : il entend les voix des passants du haut de son balcon, ou bien sa prison est située « tout en haut de la ville » (*Ibid.*, p. 183). Même dans le parloir, ce schéma est maintenu : à côté de Meursault qui ne peut presque pas parler à Marie, les voix d'une famille arabe résonnent faiblement dans le bas de la salle⁹. En outre, juste avant qu'il ne reconnaisse, une fois seul, sa propre voix dans la cellule, il entend les bruits monter vers lui à partir du bas¹⁰. Et ce schéma de l'opposition se manifeste plus clairement quand il entend les pas et la voix de Salamano ainsi que les grognements de son chien. À la fin du troisième chapitre de la première partie, après être sorti de la chambre de Raymond, Meursault s'arrête tout à coup sur le palier :

En sortant de chez lui, j'ai refermé la porte et je suis resté un moment dans le noir, sur le palier. La maison était calme et des profondeurs de la cage d'escalier montait un souffle obscur et humide. Je n'entendais que les coups de mon sang qui bourdonnait à mes oreilles. Je suis resté immobile. Mais dans la chambre du vieux Salamano, le chien a gémi sourdement (*Ibid.*, p. 160).

Ayant été condamné à mort, il mentionne de nouveau « un souffle obscur » qui monte du bas vers le haut¹¹. Si ces deux souffles sont exactement pareils, et si le « fond de [s]on avenir » n'est autre que la mort, le souffle qui monte vers lui en égalisant les valeurs des choses est une métaphore de la mort. Sur le palier de l'appartement, Meursault s'enveloppe donc dans la mort ainsi que dans le silence, tandis que les grognements légers du chien de Salamano qui s'entendent de loin deviennent une métaphore de la vie. De même, à la fin du

⁹ Voir *Ibid.*, pp. 183-184 : « La plupart des prisonniers arabes ainsi que leurs familles s'étaient accroupis en vis-à-vis. Ceux-là ne criaient pas. Malgré le tumulte, ils parvenaient à s'entendre en parlant très bas. Leur murmure sourd, parti de plus bas, formait comme une basse continue aux conversations qui s'entrecroisaient au-dessus de leurs têtes. [...] Nous nous sommes tus et Marie souriait toujours. [...] Le murmure des Arabes continuait au-dessous de nous ».

¹⁰ Voir *Ibid.*, p. 188 : « Le jour finissait et c'était l'heure dont je ne veux pas parler, l'heure sans nom, où les bruits du soir montaient de tous les étages de la prison dans un cortège de silence ».

¹¹ Voir *Ibid.*, p. 212 : « Du fond de mon avenir, pendant toute cette vie absurde que j'avais menée, un souffle obscur remontait vers moi à travers des années qui n'étaient pas encore venues et ce souffle égalisait sur son passage tout ce qu'on me proposait alors dans les années pas plus réelles que je vivais ».

quatrième chapitre, Meursault écoute les bruits de pas et les sanglots de Salamano à travers le mur. Ce qu'il imagine à ce moment, c'est toujours la mort, c'est-à-dire sa mère dont il vient d'assister à l'enterrement.

Il [=Salamano] a fermé sa porte et je l'ai entendu aller et venir. Son lit a craqué. Et au bizarre petit bruit qui a traversé la cloison, j'ai compris qu'il pleurait. Je ne sais pas pourquoi j'ai pensé à maman. Mais il fallait que je me lève tôt le lendemain. Je n'avais pas faim et je me suis couché sans dîner (*Ibid.*, p. 164).

Meursault ne comprend pas pourquoi il pense à sa mère. Arminda A. de Pichon-Rivière et Willy Baranger font remarquer les ressemblances et les différences entre la relation de Meursault avec sa mère et celle de Salamano avec son chien : « Salamano peut vivre le deuil de son chien et Meursault ne peut pas pleurer sa mère¹² ». Certes, ces deux attitudes s'opposent en apparence, mais en fait, Meursault pense à sa mère : l'opposition entre le silence proche et les voix lointaines appelle toujours l'opposition entre la mort et la vie. En entendant les sanglots et les bruits de pas de l'autre côté du mur, le narrateur s'approche de la mort dans le silence.

L'opposition entre les distances et le mouvement vertical des voix sont maintenus jusqu'au dernier chapitre de *L'Étranger*. Après avoir déversé sa colère sur le prêtre, Meursault dort un peu. Quand il se réveille, il entend au loin monter vers lui les bruits et les sirènes.

Je crois que j'ai dormi parce que je me suis réveillé avec des étoiles sur le visage. Des bruits de campagne montaient jusqu'à moi. [...] À ce moment, et à la limite de la nuit, des sirènes ont hurlé. Elles annonçaient des départs pour un monde qui maintenant m'était à

¹² Arminda A. de Pichon-Rivière et Willy Baranger, « Répression du deuil et intensifications des mécanismes et des angoisses schizo-paranoïdes (note sur *L'Étranger* de Camus) », in *Revue française de Psychanalyse*, tome 23, n° 3, Mai-Juin, 1959, p. 414.

jamais indifférent. Pour la première fois depuis bien longtemps, j'ai pensé à maman (*E*, I, p. 212).

Il est naturel qu'il songe à sa mère ; même ici, le silence autour de lui est lié à la mort, tandis que les bruits lointains sont liés à la vie. En entendant ces bruits, Meursault se souvient de sa mère et approfondit sa réflexion sur la mort.

*

**

On trouve plus clairement l'opposition entre les distances associées aux voix dans *La Peste*, car les portes de la ville servent précisément de frontière entre l'intérieur et l'extérieur. Après la fermeture des portes, les hommes appellent du dehors les habitants d'Oran, mais leurs appels ne parviennent pas aux exilés de la ville.

En même temps que les secours envoyés par air et par route, tous les soirs, sur les ondes ou dans la presse, des commentaires apitoyés ou admiratifs s'abattaient sur la cité désormais solitaire. [...] À minuit, quelquefois, dans le grand silence de la ville alors désertée, au moment de regagner son lit pour un sommeil trop court, le docteur tournait le bouton de son poste. Et des confins du monde, à travers des milliers de kilomètres, des voix inconnues et fraternelles s'essayaient maladroitement à dire leur solidarité et la disaient, en effet, mais démontraient en même temps la terrible impuissance où se trouve tout homme de partager vraiment une douleur qu'il ne peut pas voir : « Oran ! Oran ! » En vain, l'appel traversait les mers, en vain Rieux se tenait en alerte, bientôt l'éloquence montait et accusait mieux encore la séparation essentielle qui faisait deux étrangers de Grand et de l'orateur (*P*, II, p. 129).

Leurs cris révèlent aux personnages un fossé infranchissable plutôt que des liens entre eux. La vie comme les voix existe au loin ; les prisonniers d'Oran sont forcés de se taire devant de nombreux morts. Tout en sachant que ces voix sont marquées par leur bonne foi, Rieux dit malgré lui : « Ils sont trop loin » (*Id.*).

2. 1 LA PRÉSENCE D'AUTRUI

Avec le temps, cette opposition entre les distances s'introduit à l'intérieur de la ville même : les malades sont séparés de ceux qui se portent bien, et chacun fait silence quand il perd un proche. Après la mort de Tarrou, dans une salle silencieuse, Rieux entend, à travers les fenêtres, les bruits de la ville et le bourdonnement des gens qui attendent l'ouverture des portes¹³. De même que dans *L'Étranger*, le contraste entre les distances s'unit ici au contraste entre le bas et le haut, entre la vie et la mort. En prenant le deuil de Tarrou, Rieux ne peut pas participer aux voix de l'amitié, aux gens conscients de la joie de vivre. En outre, immédiatement après cette scène, Rieux reçoit un télégramme lui annonçant la mort de sa femme qui a quitté Oran avant l'épidémie ; ce télégramme renforce le contraste entre Rieux et d'autres.

À la fin de ce roman, le docteur Rieux visite le vieil asthmatique et, chez ce malade, il monte sur la terrasse où il s'est entretenu longuement avec Tarrou. Là, seul, il écoute au loin les rumeurs joyeuses monter de la ville :

Cette nuit n'était pas si différente de celle où Tarrou et lui étaient venus sur cette terrasse pour oublier la peste. La mer était seulement plus bruyante qu'alors, au pied des falaises. [...] La rumeur de la ville, cependant, battait toujours le pied des terrasses avec un bruit de vagues. [...] Au loin, un noir rougeoiement indiquait l'emplacement des boulevards et des places illuminés. Dans la nuit maintenant libérée, le désir devenait sans entraves et c'était son grondement qui parvenait jusqu'à Rieux. [...] Au milieu des cris qui redoublaient de force et de durée, qui se répercutaient longuement jusqu'au pied de la terrasse, à mesure que les gerbes multicolores s'élevaient plus nombreuses dans le ciel, le docteur Rieux décida alors de rédiger le récit qui s'achève ici [...] (*Ibid.*, pp. 247-248).

¹³ Voir *Ibid.*, p. 235 : « Ils [=Rieux et sa mère] avaient alors repris leur veillée silencieuse. [...] Les bruits familiers de la nuit s'étaient succédé dans la rue. Quoique l'autorisation ne fût pas encore accordée, bien des voitures circulaient à nouveau. Elles suçaient rapidement le pavé, disparaissaient et reparaissaient ensuite. Des voix, des appels, le silence revenu, le pas d'un cheval, deux tramways grinçant dans une courbe, des rumeurs imprécises, et à nouveau la respiration de la nuit ».

Camus écrit dans une lettre destinée à Louis Guilloux (datée du 5 janvier 1946) : « Le progrès et la grandeur vraie est dans le dialogue à hauteur d'homme et non dans l'Évangile, monologué et dicté du haut d'une montagne solitaire¹⁴ ». Mais étant donné que Rieux ne veut pas oublier un grand nombre de victimes, il ne peut pas encore descendre de ce lieu en hauteur et silencieux. Loin des voix d'autrui, il décide solitairement de devenir le narrateur de cette histoire.

Le problème des personnages dans *L'Exil et le Royaume* n'est guère différent. Au cours d'un voyage, Janine, la femme adultère, entend plusieurs fois une rumeur monter de la rue¹⁵. Et la nuit, dans une chambre d'hôtel, les bruits de la ville lui font éprouver de la peur. Bien qu'elle s'adresse à son mari endormi à côté d'elle, sa voix ne lui arrive jamais : « Elle parlait, mais sa bouche n'émettait aucun son. Elle parlait, mais c'est à peine si elle s'entendait elle-même » (*Ibid.*, p. 15). Ne supportant plus la solitude, elle laisse alors son mari dans la chambre et se précipite dehors toute seule. Une fois revenue, elle peut échanger quelques paroles avec son mari, mais cette fois, ils ne se comprennent pas du tout :

Quand Janine rentra, avec les mêmes précautions, Marcel n'était pas réveillé. Mais il grogna lorsqu'elle se coucha et, quelques secondes après, se dressa brusquement. Il parla et elle ne comprit pas ce qu'il disait. Il se leva, [...] il la regarda, sans comprendre. Elle pleurait, de toutes ses larmes, sans pouvoir se retenir. « Ce n'est rien, mon chéri, disait-elle, ce n'est rien. » (*Ibid.*, p. 18)

¹⁴ Albert Camus et Louis Guilloux, *Correspondance 1945-1959*, Gallimard, 2013, pp. 34-35.

¹⁵ Après être arrivée à la ville, dans la chambre d'hôtel ou sur le fort, elle entend au loin des bruits monter d'en bas. Et chaque fois qu'elle entend des bruits, elle se sent solitaire. Voir *ER*, IV, p. 8 : « Elle entra dans l'hôtel. [...] Elle 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. Elle rêvait en vérité, presque sourde aux bruits qui montaient de la rue avec des éclats de la voix de Marcel, plus consciente au contraire de cette rumeur de fleuve qui venait de la meurtrière et que le vent faisait naître dans les palmiers, si proches maintenant, lui semblait-il » ; voir également *Ibid.*, p. 12-13 : « Lorsqu'ils grimpèrent l'escalier du fort, il était 5 heures de l'après-midi. [...] On n'y voyait personne, mais des cours intérieures montaient, avec la fumée odorante d'un café qui grillait, des voix rieuses ou des piétinements incompréhensibles ».

2. 1 LA PRÉSENCE D'AUTRUI

Dans cette nouvelle, les voix et les mots finissent par mettre en relief l'abîme qui sépare Janine et Marcel. Le sentiment d'isolement de Janine naît de la rumeur de la ville, et la voix de son mari joue un rôle déterminant.

De même, Jonas s'éloigne des gens de sa propre volonté, et chaque fois qu'il s'enferme dans sa soupenle, il entend au loin des voix et des bruits monter d'en bas :

Le lendemain, à la première heure, il grimpa dans la soupenle [...]. Les seuls bruits qu'il entendait directement venaient de la cuisine ou des toilettes. Les autres rumeurs semblaient lointaines et les visites, les sonneries de l'entrée ou du téléphone, les allées et venues, les conversations, lui parvenaient étouffées à moitié, comme si elles arrivaient de la rue ou de l'autre cour. [...] Dans l'ombre et ce demi-silence qui, par comparaison avec ce qu'il avait vécu jusque-là, lui paraissait celui du désert ou de la tombe, il écoutait son propre cœur. Les bruits qui arrivaient jusqu'à la soupenle semblaient désormais ne plus le concerner, tout en s'adressant à lui. Il était comme ces hommes qui meurent seuls, chez eux, en plein sommeil [...] (*Ibid.*, p. 80).

Ici, le silence qui entoure Jonas est décrit par les images de la mort, opposées aux sons lointains et vivants. Jonas est peintre. Mais dans la soupenle, il ne regarde presque rien ; en revanche, il dresse exclusivement l'oreille vers les bruits qui montent. Même avant de tomber, il écoute les voix de la famille et les bruits de l'extérieur :

Il entendait les grognements de ses enfants, des bruits d'eau, les tintements de la vaisselle. Louise parlait. Les grandes vitres vibraient au passage d'un camion sur le boulevard. Le monde était encore là, jeune, adorable : Jonas écoutait la belle rumeur que font les hommes. De si loin, elle ne contrariait pas cette force joyeuse en lui, son art, ces pensées qu'il ne pouvait pas dire, à jamais silencieuses [...] (*Ibid.*, p. 82).

Il est séparé des autres dont les voix servent à montrer nettement la situation solitaire de Jonas. Owen J. Miller signale que le problème qu'affronte Yvars est principalement identique à celui de Jonas ; Miller écrit que ces deux « se retrouvent à un certain moment enfermés dans un dilemme moral et doivent faire face à une situation les contraignant à

concilier leur fidélité à eux-mêmes et à autrui¹⁶ ». Comme Jonas est trop esclave de la fidélité à autrui, il ne peut pas avoir suffisamment de temps pour travailler et finit par désirer s'éloigner des autres. Quant à Yvars et à ses camarades, leur solitude est liée à la fidélité qu'ils ont envers eux-mêmes. Après l'échec de leur grève, ils reprennent leur travail contre leur volonté, mais leur sentiment n'est plus le même. Comme le titre « Les Muets » le montre bien, ils ne peuvent plus se parler entre eux : « Eux se taisaient, humiliés de cette entrée de vaincus, furieux de leur propre silence, mais de moins en moins capables de le rompre à mesure qu'il se prolongeait » (*ER*, IV, p. 38). Étant donné qu'ils ne trouvent pas les mots appropriés pour se parler même entre camarades, il est naturel que les voix se perdent aussi pour le directeur : personne ne répond à son salut et, de plus, Yvars et ses camarades s'enferment dans un silence obstiné quand ils apprennent que la fille du directeur est tombée malade. Ni la voix du directeur ni celles des ouvriers ne parviennent de l'autre côté, et par conséquent, chacun s'isole. L'histoire finit sans que s'établisse le dialogue.

Si l'on considère donc le rôle des voix, l'on constate qu'elles n'aident pas nécessairement les personnages principaux à sortir de la solitude. Il se peut que cette impossibilité de communication avec les autres soit influencée par la vie réelle de l'auteur, car Camus lui-même éprouve parfois des difficultés au plan de l'entente mutuelle. Il écrit en 1951 : « Trop continûment seul, depuis la disparition de *Combat*, sans rien où je puisse parler, défendre, exposer, justifier à l'occasion » (*Carnets*, IV, p. 1119). Et les dernières phrases que Camus écrit dans « L'Ironie » de *L'Envers et l'Endroit* expriment bien l'opposition entre les voix vives et lointaines et le silence proche, ainsi que l'isolement des personnages causé par l'échec de la communication avec autrui : « Tout ça ne se concilie pas ? La belle vérité. Une femme qu'on abandonne pour aller au cinéma, un vieil homme

¹⁶ Owen J. Miller, « *L'Exil et le royaume* : cohérence du recueil », *art. cit.*, p. 36. Ici, Miller signale aussi que Daru et D'Arrast affrontent, d'une façon diverse, un problème analogue à ces deux personnages.

2. 1 LA PRÉSENCE D'AUTRUI

qu'on n'écoute plus, une mort qui ne rachète rien et puis, de l'autre côté, toute la lumière du monde » (*EE*, I, p. 46).

2. 1. 2 Le regard unilatéral

Quand, dans l'œuvre de Camus, le dialogue ne fonctionne pas, empêchant que les personnages sortent de la solitude, et quand les voix d'autrui mettent en relief cet isolement, ces mêmes personnages doivent chercher d'autres moyens de rétablir le contact avec le monde extérieur. Soit passer de la communication des voix à la communication des regards : c'est un moyen typique qu'emploient les personnages incapables de dialoguer avec les autres. Meursault, par exemple, refuse trois fois de recevoir l'aumônier, et il décharge sa colère sur cet ecclésiastique qui entre dans sa cellule sans permission. Après avoir ainsi rompu avec le monde extérieur, il espère finalement être regardé par beaucoup de spectateurs le jour de l'exécution. Puisque leurs voix ne sont que « des cris de haine », Meursault ne peut plus parler avec eux. Mais il déclare tout de même qu'il se sent moins seul s'il est regardé par les gens : il veut confirmer par les regards les liens avec les autres.

À propos de *L'Étranger*, René Girard aperçoit la dichotomie entre « le Moi » et « Autrui », derrière celle qui s'installe entre Meursault et les juges ; en superposant l'auteur à Meursault, il montre que tous deux ont besoin d'être vus quand ils choisissent d'être solitaires : « Pourquoi Camus aspire-t-il à la solitude et à la vie en société en même temps ? Pourquoi est-il à la fois attiré et repoussé par *les autres* ? Cette contradiction est en réalité inhérente à toute personnalité romantique. Le romantique ne veut pas vraiment être seul ; il

veut *qu'on le voit* choisir la solitude¹⁷ ». Et Girard les compare aux enfants qui font le mal pour attirer l'attention des adultes :

On nous présente Meursault comme un solitaire totalement indifférent à la société, tandis que la société, elle, est censée s'occuper de très près de son existence quotidienne. Ce tableau est manifestement faux : nous savons tous que l'indifférence est du côté de la société, et que les préoccupations angoissées sont le lot du malheureux héros solitaire¹⁸.

Cette analyse mentionne en apparence le dilemme de Camus, analysé dans la partie précédente, et certes, elle correspond aussi à ce que le jeune Camus écrit : « [...] celui qui se veut le plus solitaire et anarchiste est encore celui qui brûle le plus de paraître aux yeux du monde » (« Les Voix du quartier pauvre », I, p. 85). Mais, même si Meursault a besoin d'être vu par quelqu'un, il faut examiner s'il veut attirer l'attention des gens et se différencier par rapport aux autres. En tant que narrateur, Meursault se voit toujours comme si un autre le regardait, car, ainsi que Maurice Blanchot l'écrit : « Il est par rapport à lui-même, comme si un autre le voyait et parlait de lui. Ses actes l'absorbent entièrement. Il est tout à fait en dehors¹⁹ ». Meursault a naturellement conscience d'être regardé par autrui. Ce qui apparaît facilement parce qu'il se préoccupe souvent de sa conduite et regrette ce qu'il a dit. Alors qu'il subit un interrogatoire, il est envahi par l'envie irrésistible d'expliquer à l'avocat ou au juge d'instruction qu'il est tout à fait comme tout le monde (« J'avais le désir de lui [=à l'avocat] affirmer que j'étais comme tout le monde, absolument comme tout le monde » (*E*, I, p. 179) ; « Sans transition, il [=le juge d'instruction] m'a demandé si j'aimais maman. J'ai dit : « Oui, comme tout le monde » [...] » (*Ibid.*, p. 180)). Il n'y a pas de différence entre les autres et lui : du moins, Meursault n'en doute jamais, et il l'espère.

¹⁷ René Girard, « Pour un nouveau procès de *L'Étranger* », in *Critique dans un souterrain*, l'Âge d'Homme, coll. « Amers », 1976, p. 130.

¹⁸ *Ibid.*, p. 138.

¹⁹ Maurice Blanchot, « Le roman de l'étranger », in *Faux Pas*, Gallimard, 1975, p. 249.

2. 1 LA PRÉSENCE D'AUTRUI

De sorte que, s'il veut être regardé par les autres, c'est parce qu'il désire simplement se rapprocher d'autrui et s'assurer qu'ils sont au fond tous les mêmes.

Dans une lettre destinée à Jean Grenier (datée du 8 mai 1959), Camus écrit que dans la vie de Nietzsche, il y a une volonté d'imitation inconsciente des autres, et il montre de la sympathie à l'égard de ce philosophe allemand : « Il a mimé le Christ, il a mimé Dionysos — n'en pouvant plus, je suppose, d'être lui-même. Je le comprends, parfois. Mais il faut bien se résigner à cohabiter avec soi-même²⁰ ». Camus a plus ou moins la « nostalgie d'être autre, un autre que [lui]²¹ ». Un homme, écrit-il, ne peut jamais devenir une autre personne et doit cohabiter avec lui-même, mais il peut quand même se rapprocher des autres. Dans l'œuvre de Camus, on peut ainsi trouver des personnages qui souhaitent être comme tout le monde. Les personnages d'apparence solitaire ne sont pas l'exception, ou plutôt ces types de personnage — qui nient les autres et qui veulent s'isoler — semblent éprouver un sentiment contraire et avoir besoin d'autrui. Et le regard se rapporte étroitement à leur attitude, comme Meursault qui croit que sa solitude est soulagée par les spectateurs. À titre d'exemple, prenons ici deux personnages — Caligula et le renégat.

*

**

Caligula est l'histoire du regard. Dès le premier acte, Caligula déclare à Cæsonia :

C'est moi qui te le dis et c'est moi qui t'invite à une fête sans mesure, à un procès général, au plus beau des spectacles. Et il me faut du monde, des spectateurs, des victimes et des coupables. [...] Du public, je veux avoir mon public ! [...] Ah ! Cæsonia, je leur montrerai ce qu'ils n'ont jamais vu, le seul homme libre de cet empire ! (C, I, p. 339)

²⁰ Albert Camus et Jean Grenier, *op. cit.*, p. 226.

²¹ À Camus, Grenier répond par lettre (datée du 22 mai 1959) : « Je comprends moins votre nostalgie d'être autre, un autre que vous. Que des gens comme moi aient toujours éprouvé cette nostalgie cela se conçoit : ils sont statiques, rien ne se passe en eux de nouveau. Mais vous qui avez une si grande facilité de renouvellement ? » (*Ibid.*, p. 228)

À partir de ce moment, sa vie devient le « plus beau des spectacles » dans tout Rome. Les gens sont privés de l'occasion de parler franchement avec l'empereur, car Caligula ne prête plus l'oreille aux patriciens et ses cruautés s'exercent souvent sur les paroles ou sur les organes vocaux : il appelle un vieux patricien « petite femme » et « ma jolie », il tue Mereia par le poison c'est-à-dire qu'il lui enfonce « *la fiole entre les dents et la brise à coups de poing* » (*Ibid.*, p. 353), et il fait tuer beaucoup de gens en leur arrachant la langue. En revanche, puisqu'il a besoin de spectateurs, Caligula — qui est le réalisateur ainsi que le seul acteur de ce spectacle — désire être regardé par tout le monde. La relation de l'empereur avec les autres passe donc de « se parler » à « voir et être vu ».

Cette histoire est ainsi écrite à première vue comme si les patriciens étaient forcés de voir Caligula, et comme si celui-ci était toujours vu par les autres. Mais, en réalité, cette histoire se déroule de manière opposée à la déclaration de Caligula : personne ne regarde véritablement l'empereur. Bien que son spectacle suppose qu'il soit vu par autrui, Caligula reste, en fait, en position de voir les gens et échappe toujours à leurs regards. Tout d'abord, ce qui est raconté au début de cette histoire, c'est la fuite de l'empereur devant les regards : il a déjà disparu à cause de la mort de Drusilla, qui était à la fois sa sœur et son amante. George H. Bauer résume judicieusement cette scène : « Dès le premier moment de *Caligula*, le spectateur se trouve devant une absence commencée dans le passé, dans le passé récent, bien sûr, mais c'est une expérience d'absence intensifiée par le dernier mot que prononce cet homme disparu depuis trois jours, un mot donné en réponse à la question « Qu'avez-vous ? » : « *Rien.* »²² » Pendant ces trois jours d'absence, Caligula est signalé un peu partout dans Rome, mais personne ne le trouve. Les remarques de Bauer s'avèrent juste :

²² George H. Bauer, « *Caligula*, portrait de l'artiste ou rien », in *Albert Camus 7 : le théâtre*, Lettres Modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres Modernes », 1975, p. 36.

2. 1 LA PRÉSENCE D'AUTRUI

« Quoique vu en tous lieux, il n'est nulle part²³ ». De plus, cette fuite devant les regards est soulignée par les paroles de Caligula lui-même qui rentre en cachette au palais et ordonne à Hélicon : « Garde le silence et oublie que tu viens de me voir » (C, I, p. 332). Il fait ainsi comme si Hélicon ne le voyait pas.

Même après le deuxième acte, Caligula continue à regarder unilatéralement les autres, tandis que personne ne voit l'empereur. Il en est de même pour les scènes qui sont une sorte de théâtre dans le théâtre, scènes dans lesquelles Caligula doit être normalement regardé par les autres. Au troisième acte, il apparaît devant les patriciens, costumé en Vénus grotesque. Mais pendant qu'il joue ce rôle sur une estrade, les spectateurs, sauf Scipion, ne le regardent pas, car, aussitôt que la tenture est tirée, Cæsonia ordonne qu'ils se prosternent. Même ici, c'est Caligula qui est en position de voir, quoiqu'il se trouve sur la scène comme acteur. De même, au quatrième acte, quand il apparaît devant les patriciens, « *en robe courte de danseuse, des fleurs sur la tête* » (Ibid., pp. 374-375), il « *paraît en ombre chinoise, derrière le rideau du fond, mime quelques gestes ridicules de danse et s'éclipse* » (Ibid., p. 375) : les patriciens ne voient que sa silhouette. Caligula évite ainsi les regards des autres, bien qu'il exige qu'ils le regardent.

D'après Caligula, le despotisme a pour but de « parfaire [...] la solitude éternelle qu'[il] désire » (Ibid., p. 387). Il craint que le chagrin de la mort de Drusilla ne se perde peu à peu, et il souhaite rester dans la solitude. Dans la relation unilatérale des regards, il est à coup sûr solitaire. De plus, quand sa sœur disparaît, il comprend que « [l]es hommes meurent et ils ne sont pas heureux » (Ibid., p. 332) et fait vivre tout le monde dans cette vérité. Il dépossède alors les gens de leurs biens et tue leur famille. Mais il est à noter que, plus il tue de personnes pour parfaire sa solitude, plus une contradiction émerge. Il déclare

²³ *Id.*

alors à Cæsonia : « C'est drôle. Quand je ne tue pas, je me sens seul. [...] Je ne suis bien que parmi mes morts » (*Ibid.*, p. 384). Il s'exprime ici comme s'il voulait échapper à la solitude par la tyrannie, au lieu d'atteindre la solitude éternelle ; il reprend la parole : « Oh ! ce ne sont pas ceux dont j'ai tué les fils ou le père qui m'assassineront. Ceux-là ont compris. Ils sont avec moi, ils ont le même goût dans la bouche » (*Ibid.*, pp. 384-385). Il agit afin d'achever sa solitude, mais ceux dont la famille est tuée finissent par avoir un sentiment identique à celui de l'empereur. Il en résulte que Caligula les force à éprouver le plus affreux sentiment à son égard, le « goût dans la bouche. Ni sang, ni mort, ni fièvre, mais tout cela à la fois » (*Ibid.*, p. 338). En cherchant la solitude, il cherche finalement en même temps la sympathie des autres.

Scipion et Cherea perçoivent ce que sa conduite a de contradictoire, eux qui rompent la relation unilatérale des regards. Quand les autres patriciens se prosternent devant Caligula déguisé en Vénus grotesque, Scipion désobéit à l'ordre et lui seul regarde le jeu de l'empereur. Pour ainsi dire, Scipion et Caligula établissent une relation d'égal à égal à ce moment, en se regardant mutuellement. Cherea, lui, réussit une fois à parler franchement avec Caligula qui a dû abandonner le dialogue ; leurs idées n'arrivent pas nécessairement à un accord, mais pendant la conversation, Caligula semble « [*n*]aturel [...] pour la première fois depuis le début de la pièce » (*Ibid.*, p. 368). Chacun des deux, Scipion et Cherea, affirme qu'il peut comprendre Caligula²⁴. Et celui-ci réagit vivement au mot « solitude », quand Scipion lui dit : « Et quelle immonde solitude doit être la tienne ! » (*Ibid.*, p. 357) :

²⁴ Scipion ne peut pas complètement avoir du ressentiment contre Caligula, bien que celui-ci tue son père. Il confie à Cherea : « Mais quelque chose en moi lui ressemble pourtant. La même flamme nous brûle le cœur » (*Ibid.*, p. 372). Il dit aussi à Caligula : « [...] je crois que je t'ai compris. Ni pour toi, ni pour moi, qui te ressemble tant, il n'y a plus d'issue » (*Ibid.*, p. 383). Cherea, lui aussi, comprend Caligula : « [...] parce que je te comprends trop bien et qu'on ne peut aimer celui de ses visages qu'on essaie de masquer en soi » (*Ibid.*, p. 368). Bien que tous deux fassent preuve d'une certaine compréhension pour Caligula, ils finissent par se comporter de manière différente : Scipion quitte Caligula et Cherea agit pour assassiner l'empereur.

2. 1 LA PRÉSENCE D'AUTRUI

La solitude ! Tu la connais, toi, la solitude ? Celle des poètes et des impuissants. La solitude ? Mais laquelle ? Ah ! tu ne sais pas que seul, on ne l'est jamais ! Et que partout le même poids d'avenir et de passé nous accompagne ! [...] Seul ! ah ! si du moins, au lieu de cette solitude empoisonnée de présences qui est la mienne, je pouvais goûter la vraie, le silence et le tremblement d'un arbre ! [...] La solitude ! (*Ibid.*, pp. 357-358)

Ici, Caligula ne peut pas retenir sa colère ; d'une part parce qu'il connaît bien une véritable solitude, d'autre part parce que Scipion montre inconsciemment le manque de logique de l'empereur. Comme Caligula, Cherea éprouve du dégoût pour d'autres patriciens, mais il nie la façon de vivre de l'empereur. Et, devant Caligula, il ose parler plusieurs fois d'une ressemblance entre les autres et lui (« La plupart des hommes sont comme moi » (*Ibid.*, p. 369) ; « Je suis comme tout le monde » (*Id.*)). C'est cette ressemblance que Caligula désire ainsi que la solitude éternelle. Bien que les deux personnages aient le même souhait, ils empruntent un chemin différent. Caligula cherche à rester logique, mais Cherea a « envie de vivre et d'être heureux » (*Id.*) plutôt que d'être logique.

Dans *Caligula*, le miroir apparaît plusieurs fois. Puisque l'on se regarde dans un miroir par les yeux d'une tierce personne, le miroir concerne naturellement les regards ; il est décrit symboliquement dans cette pièce de théâtre. De fait, quand Caligula apparaît sur la scène au premier acte, il ne se trouve pas en face des autres, mais fait face d'abord à sa propre image dans un miroir : « *Il avance vers le miroir et s'arrête dès qu'il aperçoit sa propre image* » (*Ibid.*, p. 330). De plus, c'est en rassemblant les patriciens devant le miroir qu'il annonce le commencement de sa tyrannie, et désormais, il s'approche souvent du miroir pour s'adresser à sa propre image. Même avant la mort, il parle à son image spéculaire, mais finit par casser le miroir : « *Caligula [...] approche du miroir en soufflant. Il s'observe, simule un bond en avant et devant le mouvement symétrique de son double dans la glace, lance son siège à toute volée en hurlant* » (*Ibid.*, p. 388). Le miroir reflète l'image d'une

personne, mais il va sans dire que cette image n'est pas vraiment le reflet du réel²⁵. Caligula ne supporte pas que l'image spéculaire reflète à la fois sa propre image et l'image trompeuse. Jacques Lacan appelle « le stade du miroir » les étapes dans lesquelles l'enfant s'identifie devant un miroir, en se distinguant des autres : « Il y suffit de comprendre le stade du miroir *comme une identification* au sens plein que l'analyse donne à ce terme : à savoir la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image [...]»²⁶. D'après Lacan, l'enfant assume son image dans le miroir avec plaisir. Mais cet empereur — qui désire la solitude éternelle, tout en espérant aussi être comme les autres — semble vouloir casser la distinction entre les autres et lui et s'approcher des autres. Juste avant que Caligula ne casse le miroir, Hélicon est tué par « *[u]ne main invisible* » (C, I, p. 388) devant lui ; c'est une sorte d'expérience de la perte de la vue pour Caligula. Il renonce au privilège de regarder unilatéralement les autres, et il se dirige vers la position dans laquelle il est regardé par autrui²⁷. Quand le nom de Caligula apparaît pour la première fois dans les *Carnets*, Camus écrit : « Non, Caligula n'est pas mort. Il est là, et là. Il est en chacun de vous. [...] Adieu, je rentre dans l'histoire où me tiennent enfermé depuis si longtemps ceux qui craignent de trop aimer » (*Carnets*, II, p. 812). Caligula rentre non seulement dans l'histoire, mais aussi parmi les gens, et se dirige vers les autres.

*

**

²⁵ En mentionnant ce paradoxe, Owen J. Miller commence aussi ses analyses sur l'image du miroir chez Camus : voir Owen J. Miller, « L'image du miroir dans l'œuvre romanesque de Camus », in *Albert Camus 3 : sur La Chute*, Lettres Modernes, coll. « La Revue des Lettres Modernes », 1970, pp. 129-150.

²⁶ Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », in *Écrits*, tome I, Seuil, coll. « Points essais », 1999, p. 93.

²⁷ Cette analyse au sujet du rapport entre le miroir dans *Caligula* et « le stade du miroir » de Lacan doit beaucoup à l'étude de Tatsuru Uchida : voir Tatsuru Uchida, « La destruction du Miroir — une lecture lacanienne de « Caligula » » [écrit en japonais], in *Kobe College studies* 39, n° 2, 1992, pp. 1-28.

2. 1 LA PRÉSENCE D'AUTRUI

Le regard du narrateur au début du « Renégat ou Un esprit confus », dit l'impossibilité d'un dialogue : la langue de cet homme a été déjà coupée, et il surveille le désert au milieu d'un éboulis de rochers pour tuer un missionnaire.

Quelle bouillie, quelle bouillie ! Il faut mettre de l'ordre dans ma tête. Depuis qu'ils m'ont coupé la langue, une autre langue, je ne sais pas, marche sans arrêt dans mon crâne, quelque chose parle, ou quelqu'un, qui se tait soudain et puis tout recommence ô j'entends trop de choses que je ne dis pourtant pas, quelle bouillie, et si j'ouvre la bouche, c'est comme un bruit de cailloux remués. De l'ordre, un ordre, dit la langue, et elle parle d'autre chose en même temps, oui j'ai toujours désiré l'ordre. Du moins, une chose est sûre, j'attends le missionnaire qui doit venir me remplacer (*ER*, IV, p. 19).

À cause de la perte de la langue, les voix ne résonnent que dans sa tête ; ce que le narrateur prononce n'a plus aucun sens pour les autres. Comme Martha Lynch le signale, « le mot *langue* [...] désigne à la fois « partie du corps » et « système de communication », selon le contexte où il s'emploie²⁸ » ; le renégat a été privé du choix de parler à autrui. Il ne peut que s'adresser à lui-même et écouter solitairement ses propres voix dans sa tête.

En attendant l'arrivée du missionnaire, ce bavard, qui était aussi un missionnaire chrétien, se souvient de son passé et raconte la raison pour laquelle il espère tuer le nouveau missionnaire. Sa narration dévoile qu'il n'a jamais imaginé avoir un dialogue avec les autres, même avant la perte de sa langue. À propos du dialogue, Maurice Blanchot écrit : « Parler à quelqu'un, c'est accepter de ne pas l'introduire dans le système des choses à savoir ou des êtres à connaître, c'est le reconnaître inconnu et l'accueillir étranger, sans l'obliger à rompre sa différence²⁹ » ; le narrateur de cette histoire agit à l'opposé d'une telle idée. Il n'essaie pas d'accepter de différences entre les autres et lui, ni de comprendre l'inconnu, mais, en

²⁸ Martha Lynch, « Le *Je* utopique dans « Le Renégat » », in *Albert Camus 13 : études comparatives*, Lettres Modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres Modernes », 1989, p. 133.

²⁹ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 187.

revanche, il réduit toute relation humaine au rapport maître-serviteurs. Le renégat s'attache à dominer les autres en méprisant leurs différences. Son départ pour Taghâsa a pour but de conquérir les habitants par l'activité missionnaire : « [...] je subjuguerais ces sauvages, comme un soleil puissant » (*ER*, IV, p. 21). Parallèlement, après s'être converti à la religion du fétiche, il souhaite toujours dominer le monde par le mal : « Seul le mal peut aller jusqu'à ses limites et régner absolument [...] » (*Ibid.*, p. 29). Cet homme espère ainsi que Dieu en qui il croit à ce moment placera sous sa domination tous les hommes qui ont des valeurs différentes, et ce souhait est son seul principe.

De même que dans *Caligula* — où les regards se rattachent à la relation entre l'empereur et les patriciens —, le comportement du renégat est lié aux regards des autres, d'une manière plus complexe. À en croire le renégat, au séminaire, ses maîtres lui ont appris à « aller aux sauvages et [à] leur dire : « Voici mon Seigneur, regardez-le [...], voyez comme il m'a rendu meilleur [...] » » (*Ibid.*, p. 20). Cependant, ayant reçu cet enseignement, il commence à penser : « [...] je voulais être un exemple, moi aussi, pour qu'on me voie, et qu'en me voyant on rende hommage à ce qui m'avait fait meilleur, à travers moi saluez mon Seigneur » (*Id.*). Il n'y a qu'une légère différence entre la leçon de ses maîtres et son idée, mais le renégat espère déjà que les gens le regarderont avec respect, en tant que maître, au lieu de souhaiter qu'ils puissent voir Dieu. De plus, en considérant les habitants de Taghâsa comme des adversaires, il pense, prenant un air méprisant : « [...] je rêvais du pouvoir absolu, celui [...] qui force l'adversaire à capituler, le convertir enfin, et plus l'adversaire est aveugle, cruel, sûr de lui, enseveli dans sa conviction, et plus son aveu proclame la royauté de celui qui a provoqué sa défaite » (*Ibid.*, p. 21). Ainsi, avant de partir pour Taghâsa, le renégat veut être considéré par les autres avec révérence et il tient les habitants de cette ville pour des aveugles.

Mais la situation se renverse complètement, quand il arrive à Taghâsa. Tout d'abord, après un long voyage, le renégat lui-même a mal aux yeux à cause du soleil et de la lumière blanche qui se réfléchit sur les murs de la ville de sel : « Je devenais aveugle [...] » (*Ibid.*, p. 23). Quand il est pris par « les gardes » de la ville et subit des violences, il mentionne encore une fois ses « yeux rongés par les épées de sel et de feu qui sortaient de tous les murs » (*Ibid.*, p. 24). En revanche, les habitants de Taghâsa observent unilatéralement cet homme étranger ; le renégat ne peut pas supporter les regards des gens qu'il tenait pour des adversaires aveugles : « [...] eux, grands, noirs, me regardaient sans rien dire. [...] c'était le même silence et ils me regardaient, le temps passait, ils n'en finissaient plus de me regarder, et, moi, je ne pouvais soutenir leurs regards, je haletais de plus en plus fort, j'ai pleuré enfin [...] » (*Id.*). Même après avoir été enfermé dans la maison du fétiche, il passe plusieurs jours dans le noir complet et reste aveugle pendant tout ce temps. Durant ces jours, les regards des habitants sont mentionnés avec persistance. Ils ne parlent jamais ; ils ne font que le regarder³⁰. Enfin, ayant subi des tortures, le renégat est plusieurs fois forcé de voir le fétiche³¹. Contrairement à ses premières intentions, c'est lui qui regarde le Dieu païen avec respect. Comme toutes les idées qu'il avait sur les regards avant d'arriver à Taghâsa se renversent, sa foi est aussi destinée à changer complètement : ce missionnaire chrétien ne peut faire autrement que de renier sa foi.

Après être devenu littéralement renégat, il commence à rêver que la religion du fétiche domine le monde entier. Il est remarquable, cependant, que son « esprit confus »

³⁰ Citons certains exemples de description sur les regards des gens : « L'un d'eux est venu vers moi, accroupi dans un coin. [...] il me fixait en silence, un signe et je me suis levé, il me fixait de ses yeux de métal qui brillaient, inexpressifs, dans sa face brune de cheval [...] » (*Ibid.*, p. 25) ; « Ils me regardaient gémir dans l'ardeur intolérable du jour sans une ombre qui entrait par la porte largement ouverte [...] » (*Id.*) ; « [...] les maîtres ne bougeaient pas, ils me regardaient [...] » (*Id.*).

³¹ Les habitants de Taghâsa font regarder le fétiche au renégat avec persistance : « [...] je me suis retourné et j'ai vu le fétiche [...] » (*Id.*) ; « On m'a porté devant lui [=le fétiche], [...] ils m'ont relevé et forcé à lever les yeux sur le fétiche [...] » (*Ibid.*, pp. 25-26) ; « [...] les femmes [...] m'ont montré le fétiche, j'ai compris que je devais garder les yeux fixés sur lui » (*Ibid.*, p. 26).

engendre des contradictions à propos des relations humaines. Dès qu'il s'est converti à la religion du fétiche, le renégat déclare : « [...] oui oui j'étais esclave, mais si moi aussi je suis méchant je ne suis plus esclave, malgré mes pieds entravés et ma bouche muette » (*Ibid.*, p. 29). Il considère ici qu'il n'est plus esclave quand le fétiche règne. À ce moment-là, il nie ceux qui vivent dans les univers différents, et ayant besoin d'une sorte de totalité, il veut les mettre sous sa domination. En outre, il espère que tous seront blessés, de même que lui, et il décide de tuer le nouveau missionnaire : « [...] j'espérais qu'ils mutileraient les miens comme ils m'avaient mutilé » (*Ibid.*, p. 30). Mais ses idées s'embrouillent soudain ; espérant la domination du mal sur l'Europe, il proclame : « Ô mes maîtres, ils vaincront ensuite les soldats, ils vaincront la parole et l'amour, ils remonteront les déserts, passeront les mers, rempliront la lumière d'Europe de leurs voiles noirs, [...] 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 seul³² » (*Ibid.*, p. 32). Ce qu'il imagine dans la scène où le fétiche achève de conquérir l'Europe, c'est sa propre image qui est toujours esclave et est opprimée comme le sont d'autres Européens. En s'assimilant aux autres qu'il doit nier, il pense qu'il n'est plus solitaire. Pourquoi cette confusion se produit-elle ? Comparant le renégat avec Jean-Baptiste Clamence de *La Chute*, Fernande Bartfeld signale que les deux personnages ont à la fois le « [d]ésir de se fuir, [le] désir de se retrouver³³ ». De plus, Bartfeld précise :

Ici apparaît l'ambiguïté qui caractérise les rapports de Clamence aussi bien que du Renégat avec autrui. / Car l'un et l'autre, à un premier stade, sont avides de la présence d'autrui. Autrui seul, en effet, permet à leur propre moi de vérifier son pouvoir. C'est ainsi que [...] le Renégat « doit » trahir, c'est-à-dire tenter par des approches successives de se concilier des êtres chaque fois différents. Cependant, à un second stade, la présence d'autrui ébranle l'édifice, combien fragile, de leur foi en eux-mêmes et leur devient odieuse. D'où la

³² C'est nous qui soulignons.

³³ Fernande Bartfeld, « Deux exilés de Camus : Clamence et le Renégat », in *Albert Camus 6, op. cit.*, p. 93.

2. 1 LA PRÉSENCE D'AUTRUI

« *confusion d'esprit* » dans laquelle ils vivent et qui, dans une large mesure, tient à ces rapports difficiles parce que contradictoires avec autrui. Confusion d'esprit, exil, pour ces êtres tourmentés qui se fuient et se cherchent à la fois dans autrui³⁴.

Désir d'être regardé par autrui avec révérence, désir de soumettre les autres, désir de faire éprouver la même douleur à tout le monde, ou bien de devenir esclave avec les autres : tous sont différents entre eux. Mais s'il y a un seul point commun entre tous ces désirs, c'est bien le désir d'un lien avec les autres.

Bien qu'il espère la domination du fétiche, son souhait ne se réalise pas : Taghâsa subit la victoire de l'armée française. En conséquence, le renégat perd tout appui. Cette expérience est décrite comme une sorte de perte de la vue : « Tout est fini, [...] la nuit plus obscure emplit mes yeux » (*ER*, IV, p. 32). Il devient donc à nouveau aveugle ; il perd le fétiche en même temps que le Christ et est déchiré « entre le mal et le bien » (*Id.*). Mais le renégat aveuglé entend au loin un appel :

Qui parle, personne, le ciel ne s'entrouvre pas, non, non, Dieu ne parle pas au désert, d'où vient cette voix pourtant qui dit : « Si tu consens à mourir pour la haine et la puissance, qui nous pardonnera ? » Est-ce une autre langue en moi ou celui-ci toujours qui ne veut pas mourir, à mes pieds, et qui répète : « Courage, courage, courage » ? (*Id.*)

Ainsi que nous l'avons vu dans le dernier sous-chapitre, chez Camus, les voix des autres se trouvent toujours éloignées des personnages. Le renégat, lui aussi, perd sa langue et ne peut plus s'adresser aux autres. Cette scène est néanmoins le moment où la possibilité d'un dialogue naît pour la première fois, car ce narrateur, aveugle, ne sait plus penser la relation « voir et être vu » et il arrive à songer à une autre relation humaine : « Hommes autrefois fraternels, seuls recours, ô solitude, ne m'abandonnez pas ! [...] nous recommencerons, nous referons la cité de miséricorde [...] » (*Ibid.*, pp. 32-33). Comme s'il

³⁴ *Ibid.*, pp. 93-94.

dévoilait le fond de sa pensée, il fait état de son sentiment d'isolement et propose aux autres la création de « la cité de miséricorde ». Ses paroles montrent qu'il commence enfin à chercher des liens avec les autres, au lieu de la relation maître-serviteurs.

2. 1. 3 Miroir pour les autres — Jean-Baptiste Clamence

Nous avons repéré jusqu'ici, chez les personnages de Camus, l'existence des autres en prêtant attention aux voix et aux regards. Dans ce type de relations, il s'agit pour eux d'un rapport avec tous ; aucun personnage ne met en question le rapport avec une personne déterminée. Parmi eux, cependant, se profile une exception : Jean-Baptiste Clamence, le narrateur de *La Chute*. Comme les autres personnages principaux de Camus, Clamence s'isole peu à peu à cause des voix d'autrui, de sorte qu'il doit chercher une nouvelle relation avec les autres. Mais, à la différence de Caligula ou du renégat qui essaient de faire face à tout le monde sans distinction jusqu'à la fin, après avoir bien tâtonné, Clamence choisit de parler à un seul interlocuteur placé devant lui, pour rétablir les relations avec les autres. Voyons le rapport entre Clamence et les autres, en nous fixant sur sa solitude.

2. 1. 3. 1 Le jugement par autrui

Lorsque Clamence est avocat à Paris, il ne doute pas de sa valeur ni n'a d'ennuis dans les relations avec les autres. Sa confiance est tellement ferme qu'il est persuadé que « [s]on accord avec la vie [est] total » (*Ch*, III, p. 709), et il décrit son passé au moyen de l'expression suivante : « [...] j'ai plané, littéralement, pendant des années [...] » (*Id.*).

2. 1 LA PRÉSENCE D'AUTRUI

Clamence, en employant le mot « planer », s'attache en fait à se situer plus haut que les autres. La hauteur qu'il poursuit est d'abord la hauteur physique.

Je parlais justement de ces points culminants, les seuls où je puisse vivre. Oui, je ne me suis jamais senti à l'aise que dans les situations élevées. Jusque dans le détail de la vie, j'avais besoin d'être au-dessus. Je préférais l'autobus au métro, les calèches aux taxis, les terrasses aux entresols. Amateur des avions de sport où l'on porte la tête en plein ciel, je figurais aussi, sur les bateaux, l'éternel promeneur des dunettes. En montagne, je fuyais les vallées encaissées pour les cols et les plateaux ; j'étais l'homme des pénéplaines, au moins (*Ibid.*, pp. 706-707).

Après avoir raconté son goût pour les endroits hauts et dégagés, il évoque ensuite de son dégoût pour les endroits bas et étroits en énumérant des exemples concrets. Il ne se sent à l'aise que dans la hauteur d'où il peut regarder les autres. Des comparaisons entre le haut et le bas se trouvent parfois dans l'œuvre de Camus. La prison de Meursault, par exemple, est située en haut de la ville, ou bien la soupente de Jonas est aussi en haut du couloir ; chacun des deux se tient à distance d'autrui en s'enfermant dans sa cellule et sa soupente. De même, l'attachement de Clamence aux endroits élevés peut parfois le forcer à s'isoler. Mais il ne se tourmente jamais à propos de la distance avec les autres. Bien que beaucoup de personnages de Camus pris dans un dilemme hésitent, ne sachant s'ils doivent s'isoler ou non, une telle question ne signifie rien pour Clamence à ce moment-là : « Il y a des gens dont le problème est de s'abriter des hommes, ou du moins de s'arranger d'eux. Pour moi, l'arrangement était fait » (*Ibid.*, p. 708). En outre, la hauteur à laquelle il s'attache est aussi la hauteur spirituelle, c'est-à-dire la supériorité sur les autres. Quand il prend l'avantage sur les autres, il est satisfait. Et il peut obtenir un tel plaisir très facilement, car il croit sans cesse être « [d]ésigné personnellement, entre tous, pour cette longue et constante réussite » (*Ibid.*, p. 709). Clamence a ainsi besoin d'être en haut à la fois physiquement et mentalement. En jetant un regard sur son passé, il résume bien cette tendance : « À toute heure du jour, en

moi-même et parmi les autres, je grimpais sur la hauteur, j'y allumais des feux apparents [...] » (*Ibid.*, p. 707). Comme il reste toujours en haut, il ne sait comment regarder les autres, sauf s'il les regarde de haut. Autrement dit, il ne peut trouver autour de lui personne qui soit au même niveau. Et comme aucune personne n'existe autour de lui, le centre de son intérêt est nécessairement limité à lui-même. C'est pourquoi il ne pense qu'à lui-même : « Moi, moi, moi, voilà le refrain de ma chère vie [...] » (*Ibid.*, p. 718) ; c'est pourquoi aussi il n'a aucune mémoire des autres : « Je ne me suis jamais souvenu que de moi-même » (*Ibid.*, p. 719).

Mais sa conviction est ébranlée tout à coup. Par une voix qui devient la cause de ce tournant : un soir, Clamence entend un rire sur le pont des Arts. Ce rire lui semble naturel et amical, mais il jette le trouble dans son esprit. Le rire se fait entendre quelquefois derrière lui ; chaque fois que Clamence l'entend, il regarde alentour, mais ne remarque personne en train de rire. Au bout d'un certain temps, la voix diminue graduellement en descendant vers la Seine sous le pont où se trouve Clamence. Le fait que Clamence ne trouve pas le rieur et que ce rire s'écarte de lui symbolise bien, désormais, même dans ce récit, comment les voix des autres commencent à accentuer son isolement, soulignant le contraste entre les distances et celui qui est en haut ou en bas. Le même soir, après être rentré chez lui, Clamence désire parler avec quelqu'un. Il téléphone alors à un ami, mais celui-ci ne répond pas ; quand il entend monter de la rue les voix des jeunes gens mêlées d'éclats de rire, il les regarde du haut et ferme doucement la fenêtre. Les voix des autres s'éloignent de Clamence, tandis qu'il reste immobile et solitaire dans la salle silencieuse. Depuis cette nuit, chaque fois qu'il passe en voiture ou en autobus sur les ponts et les quais de la Seine, « il se fai[t] une sorte de silence en [lui] » (*Ibid.*, p. 715). C'est au cours de cette nuit que Clamence éprouve pour la première fois une sensation étrange. En entendant les voix d'autrui au travers des fenêtres, il se regarde dans un miroir : « Mon image souriait dans la glace, mais il me sembla que

2. 1 LA PRÉSENCE D'AUTRUI

mon sourire était double... » (*Ibid.*, p. 714). Cette duplicité fêlé graduellement sa vie. Alors que Meursault considère que « c'est là, dans le bruit à la fois sec et assourdissant, que tout a commencé » (*E*, I, p. 176) au moment où il vise l'Arabe sur la plage, pour Clamence, tout commence quand il entend un rire anonyme sur le pont des Arts : « Oui, je crois bien que c'est alors que tout commença » (*Ch*, III, p. 715).

Depuis cette nuit, il se souvient petit à petit des événements qu'il a oubliés³⁵, et quand il se rappelle le cri d'une femme qu'il a laissée se jeter dans la Seine autrefois, la vraie chute de Clamence commence. De plus, dans *La Chute*, les voix d'autrui creusent non seulement un fossé entre les autres et lui, mais aussi une sorte d'abîme en son intérieur. À propos du titre de ce récit, Ernest Sturm rapporte le témoignage de Jean Bloch-Michel : « On cherchait un titre. [...] Camus avait pensé au « Cri ». [...] « Le Cri » symbolisait la déchirure qui se produit dans la conscience de Clamence³⁶ ». Dans la comparaison que Camus emploie dans *L'Homme révolté*, « solitaire comme le cri » (*HR*, III, p. 63), le cri symbolise à la fois la solitude et la dualité de Clamence, et cette dualité est considérée comme un des sujets importants de ce récit par l'auteur. Au fur et à mesure que Clamence se rappelle son passé, il ne croit plus aveuglément en lui-même comme il l'a fait. Il est déchiré intérieurement par

³⁵ Parmi ses souvenirs, le premier événement qu'il raconte à l'interlocuteur est aussi une histoire concernant une voix anonyme. Un jour, Clamence s'arrête au feu rouge et il se querelle avec un motocycliste. Il descend de la voiture pour frapper ce motocycliste, mais il est injurié par un autre homme qui se trouve parmi la foule. Bien qu'il cherche cet homme, il ne le trouve pas, parce qu'il reçoit un coup violent sur l'oreille asséné par le motocycliste. Clamence se rappelle : « [...] au lieu de secouer l'imbécile qui m'avait interpellé, je retournai docilement vers ma voiture et je démarrai, pendant qu'à mon passage l'imbécile me saluait d'un « pauvre type » dont je me souviens encore » (*Ibid.*, p. 720). Il recule ainsi sans vérifier qui est « l'imbécile » jusqu'à la fin, tandis que sa voix s'entend toujours. Cette voix insultante et anonyme a deux sens pour Clamence. D'un côté, comme il comprend qu'il y a des gens qui veulent le juger même parmi les inconnus, il prend conscience d'un abîme entre les autres et lui ; de l'autre côté, au contraire, comme il ne peut plus caresser sa belle image de lui-même, il s'aperçoit qu'il est pareil aux autres.

³⁶ Ernest Sturm, *Conscience et impuissance chez Dostoïevski et Camus : Parallèle entre « le Sous-sol » et « la Chute »*, traduit par Geneviève Schmidt-Chevalier, A. G. Nizet, 1967, pp. 9-10. Jean Grenier écrit aussi à propos de ce titre primitif : « N'est-ce pas un cri que pousse dans *La Chute* cette femme qui se jette à l'eau — et *Le Cri* ne devait-il pas être le titre primitif du livre ? » (Jean Grenier, *Albert Camus : souvenirs*, Gallimard, 1968, p. 188).

les voix des autres et, pour la première fois, il doit penser à la manière de faire face à autrui ainsi qu'à un autre lui-même né dans son propre intérieur.

Après avoir reconnu sa duplicité, Clamence réalise combien il vivait dans le souci de sauver les apparences : dans sa vie jusqu'alors, « tout glissait sur [lui] » (*Ch*, III, p. 718) « par un étonnant pouvoir d'oubli » (*Id.*). Quand sa propre valeur sur laquelle il n'a jamais eu de doutes s'ébranle dans ses fondements, et quand il se connaît moins supérieur qu'avant, comment un homme pense-t-il à la relation avec autrui ? Son désir de se lier avec les autres devient-il plus fort ? Dans le cas de *Caligula*, le personnage veut être semblable aux autres, bien qu'il aspire en même temps à la solitude éternelle ; il essaie finalement d'abolir les limites entre les autres et lui en cassant le miroir. En revanche, ayant appris grâce au miroir son hypocrisie et sa dualité, Clamence observe attentivement sa propre nature et décide de devenir lui-même un miroir qui reflètera les autres. Mais ce qui influence le plus son comportement à l'égard des autres, ce sont toujours leurs voix. Depuis l'affaire du pont des Arts, Clamence a la sensation que tout le monde ricane autour de lui et le juge : « J'avais vécu longtemps dans l'illusion d'un accord général, alors que, de toutes parts, les jugements, les flèches et les railleries fondaient sur moi, distrait et souriant. Du jour où je fus alerté, la lucidité me vint, je reçus toutes les blessures en même temps et je perdis mes forces d'un seul coup. L'univers entier se mit alors à rire autour de moi » (*Ibid.*, p. 733). Le rire naturel et amical d'une seule personne que Clamence entend sur le pont se change en un rire de moquerie impitoyable qui devient celui de l'univers entier. D'ailleurs, ce rire est pour lui un « rire perpétuel » (*Ibid.*, p. 735) qui le hante sans cesse, quoi que Clamence fasse, et où qu'il soit. Le narrateur tente alors d'échapper à cette voix par divers moyens, et il arrive à la

2. 1 LA PRÉSENCE D'AUTRUI

débauche³⁷. Mais l'expérience se termine finalement par un échec, car, pendant le voyage entrepris pour fêter la guérison, sur le pont supérieur d'un bateau, il aperçoit un point noir flottant sur l'océan ; il se trouble en pensant à la femme qu'il n'a pas sauvée sur le quai de la Seine. Il est intéressant de constater qu'à ce moment, Clamence parle de cette noyée en rappelant « ce cri » :

Je compris alors, sans révolte, comme on se résigne à une idée dont on connaît depuis longtemps la vérité, que ce cri qui, des années auparavant, avait retenti sur la Seine, derrière moi, n'avait pas cessé, porté par le fleuve vers les eaux de la Manche, de cheminer dans le monde, à travers l'étendue illimitée de l'océan, et qu'il m'y avait attendu jusqu'à ce jour où je l'avais rencontré. Je compris aussi qu'il continuerait de m'attendre sur les mers et les fleuves, partout enfin où se trouverait l'eau amère de mon baptême (*Ibid.*, pp. 746-747).

C'est la voix, plutôt que le corps même de la suicidée, qui poursuit Clamence. Comme s'il insistait sur ce point, après avoir signalé qu'Amsterdam est entourée d'eau, il mentionne de nouveau les cris de goélands : « Écoutez ! N'entendez-vous pas les cris de goélands invisibles ? S'ils crient vers nous, à quoi donc nous appellent-ils ? » (*Ibid.*, p. 747). Quels qu'ils soient, ceux qui crient sont toujours invisibles pour Clamence ; il sait aussi qu'il n'y a pas de moyen d'échapper aux cris.

Le cri des autres ainsi que leur rire sont pour Clamence les voix qui lui font des reproches, et qui le jugent. Revenu du voyage en bateau, il doit donc naturellement affronter leurs voix : « [...] j'ai dû [...] me mettre en règle avec le rire de mes contemporains » (*Ibid.*, p.735). Il réfléchit ainsi à deux principes : comment réduire les voix des juges au silence et

³⁷ Clamence parle de la raison pour laquelle il arrive à la débauche, comme suit : « Désespérant de l'amour et de la chasteté, je m'avisai enfin qu'il restait la débauche qui remplace très bien l'amour, fait taire les rires, ramène le silence, et, surtout, confère l'immortalité » (*Ibid.*, p. 743).

comment se mettre du côté des rieurs³⁸. Si l'on considère le dernier de ces deux principes, Clamence semble souhaiter être comme les autres, mais il ne veut pas s'approcher d'autrui. Même après sa chute, il espère toujours avoir la supériorité sur les autres. Il avoue plusieurs fois : « Je sais bien qu'on ne peut se passer de dominer ou d'être servi » (*Ibid.*, p. 716) ou bien : « Je ne pouvais donc vivre, de mon aveu même, qu'à la condition que, sur toute la terre, tous les êtres, ou le plus grand nombre possible, fussent tournés vers moi, éternellement vacants, privés de vie indépendante, prêts à répondre à mon appel à n'importe quel moment [...] » (*Ibid.*, p. 727). En faisant tomber les autres vers un endroit situé encore plus bas que lui, Clamence essaie de les regarder à nouveau de haut. La relation qu'il désire le plus établir avec les autres consiste, pour reprendre ses mots, à « mettre tout le monde dans le bain pour avoir le droit de se sécher soi-même au soleil » (*Ibid.*, p. 760).

Mais s'il fait vraiment tomber tous les autres, il perd de nouveau ceux qui sont au même niveau. Veut-il alors vraiment être solitaire ? Pour le vérifier, voyons le mécanisme du miroir que Clamence espère devenir.

2. 1. 3. 2 Le désir d'être reconnu par autrui

Pour réduire les voix des juges au silence et être en position de juger les autres, Clamence veut devenir le miroir qui les reflète. Ce qu'il entreprend d'abord, c'est de considérer que la duplicité ne fait pas partie de son propre caractère, mais qu'elle est un caractère commun à tous les gens. Ayant entendu le rire anonyme sur le pont des Arts, il est forcé de s'enfoncer dans son intériorité. Et il comprend qu'il ne s'est jamais regardé même

³⁸ Clamence dit au sujet du premier principe : « Maintenant mon discours est orienté. Il est orienté par l'idée, évidemment, de faire taire les rires, d'éviter personnellement le jugement, bien qu'il n'y ait, en apparence, aucune issue » (*Ibid.*, p. 757). De même, il dit au sujet du dernier : « Je voulais mettre les rieurs de mon côté ou, du moins, me mettre de leur côté » (*Ibid.*, p. 738).

2. 1 LA PRÉSENCE D'AUTRUI

lorsqu'il planait en hauteur, bien qu'il ne s'intéresse qu'à lui-même. Après une longue introspection, il aboutit à une conclusion : « Toujours est-il qu'après de longues études sur moi-même, j'ai mis au jour la duplicité profonde de la créature » (*Ibid.*, p. 735). Ce en quoi, il n'est pas nécessairement logique, parce que tout en s'observant subjectivement, il parle de tout le monde. Il étend aux autres le résultat de ses études sur lui-même. Autrefois, quand il était avocat à Paris, il a dû croire qu'il avait été désigné pour vivre heureux par quelque décret supérieur, mais maintenant, il est amené à supposer qu'il est pareil aux autres. Dans sa narration, Clamence affirme assez vite que tout le monde a deux visages : « L'homme est ainsi, cher monsieur, il a deux faces [...] » (*Ibid.*, p. 711)³⁹. S'il y a quand même une différence entre les autres et Clamence, c'est seulement en cela que celui-ci se rend compte de sa propre duplicité. Il ose donc avouer sa dualité et son hypocrisie aux autres. Cet aveu a au moins deux mérites pour Clamence. En avouant plus tôt que les autres, il peut maintenir sa supériorité mentale sur eux ; il peut aussi leur faire percevoir leur duplicité et les amener à douter d'eux-mêmes. Jean Perrot signale : « [...] Clamence transforme la confession en arme du crime. Parler pour lui, c'est chercher à provoquer l'aveu, à introduire le doute, non pas pour sauver les coupables mais pour régner sur eux [...] »⁴⁰. Ayant quitté Paris, et étant finalement arrivé à Amsterdam, Clamence cherche chaque soir un interlocuteur à qui il avoue son passé pour l'inciter à avouer.

Beaucoup de personnages solitaires chez Camus renoncent à la communication par la parole et tentent de rétablir des relations avec les autres par le regard. Clamence, lui,

³⁹ Dès le début de l'histoire, Clamence suggère souvent sa propre duplicité et répète que tout le monde a un tel caractère : « Mon métier est double, voilà tout, comme la créature. Je vous l'ai déjà dit, je suis juge-pénitent » (*Ibid.*, p. 700) ; « J'aime ce peuple [...]. Je l'aime, car il est double. Il est ici et il est ailleurs » (*Ibid.*, p. 702) ; « [...] j'étais comme mes Hollandais qui sont là sans y être : j'étais absent au moment où je tenais le plus de place » (*Ibid.*, p. 736).

⁴⁰ Jean Perrot, « Le Descartes dostoïevskien de *La Chute* », in *Albert Camus 5 : journalisme et politique : l'entrée dans l'Histoire (1938-1940)*, Lettres Modernes, coll. « La Revue des Lettres Modernes », 1972, p. 150.

s'attache à la communication par la parole afin d'établir des relations avec les autres par le regard, c'est-à-dire afin de les regarder de haut. Il dit : « Mais c'est le trop-plein ; dès que j'ouvre la bouche, les phrases coulent » (*Ch*, III, pp. 701-702). Il semble ainsi, en apparence, réussir à rétablir des rapports avec autrui. Mais le dialogue de Clamence est très différent de ce que Camus présente comme le moyen essentiel de sortir de « la solitude sans avenir ». Tout d'abord, c'est Clamence seul qui parle. Fernande Bartfeld fait remarquer : « À qui, pour qui Clamence parle-t-il ? [...] Clamence *se* parle donc, en parlant à l'autre⁴¹ ». Il parle unilatéralement ; les lecteurs n'entendent la voix de son interlocuteur que par l'intermédiaire de la narration de Clamence. De plus, d'après Camus, la condition nécessaire au dialogue est le parler franc, ne pas mentir ; personne ne sait jusqu'à quel point l'histoire de Clamence est vraie. Il confie à l'interlocuteur : « Je mêle ce qui me concerne et ce qui regarde les autres. Je prends les traits communs, les expériences que nous avons ensemble souffertes, les faiblesses que nous partageons, le bon ton, l'homme du jour enfin, tel qu'il sévit en moi et chez les autres » (*Ch*, III, p. 761). Il devient ainsi un miroir pour un interlocuteur qui lui fait face et pour tous. Il reprend la parole :

[...] le portrait que je tends à mes contemporains devient un miroir. / Couvert de cendres, m'arrachant lentement les cheveux, le visage labouré par les ongles, mais le regard perçant, je me tiens devant l'humanité entière, récapitulant mes hontes, sans perdre de vue l'effet que je produis, et disant : « J'étais le dernier des derniers. » Alors, insensiblement, je passe, dans mon discours, du « je » au « nous ». Quand j'arrive au « voilà ce que nous sommes », le tour est joué, je peux leur dire leurs vérités. Je suis comme eux, bien sûr, nous sommes

⁴¹ Fernande Bartfeld, « Le Monologue séducteur de *La Chute* », in *Albert Camus 13, op. cit.*, p. 121. Le rapport entre Clamence et son interlocuteur a été analysé par certains chercheurs ; ils signalent souvent que l'interlocuteur est fermé dans le monologue de Clamence, et ils doutent parfois de l'existence de l'interlocuteur. Voir Pierre Nguyen-Van-Huy, *La Métaphysique du bonheur chez Albert Camus*, la Baconnière, coll. « Langages », 1968, p. 37 : « J.-B. Clamence, dans *La Chute*, est obligé d'imaginer un interlocuteur. Il a l'obsession de l'autre avec qui il entre en lutte et reste tour à tour vainqueur ou vaincu. « Que faire pour être un autre », demande-t-il à son interlocuteur ou plutôt à lui-même. [...] Tout le récit de Clamence est fondé sur le conflit intérieur entre le moi et l'autre ».

2. 1 LA PRÉSENCE D'AUTRUI

dans le même bouillon. J'ai cependant une supériorité, celle de le savoir, qui me donne le droit de parler (*Ibid.*, pp. 761-762).

En tant que juge-pénitent, Clamence obtient le droit de juger les autres en se jugeant d'abord. Il impose enfin ici le silence aux voix moqueuses des autres et, de plus, se met du côté des rieurs. Il dit alors : « Je me permets tout, à nouveau, et sans rire, cette fois » (*Ibid.*, p. 762). Cependant, même si le rire se calme momentanément, il ne se perd pas complètement : Clamence entend parfois au loin des voix des autres, et il doit se tenir sur ses gardes : « Parfois, de loin en loin, quand la nuit est vraiment belle, j'entends un rire lointain, je doute à nouveau » (*Ibid.*, p. 763). C'est pourquoi il doit continuer à refléter les autres en tant que miroir, pour réduire les voix au silence. Comme il est miroir, il doit faire face à une seule personne qui se trouve devant lui, tout en tenant compte de la relation entre tous et lui : « Je n'ai plus d'amis, je n'ai que des complices. En revanche, leur nombre a augmenté, ils sont le genre humain. Et dans le genre humain, vous le premier. Celui qui est là est toujours le premier » (*Ibid.*, p. 730). Il continue ainsi à chercher un interlocuteur et l'aborde dans un bar d'Amsterdam, afin de le faire tomber. Clamence — dont la chute est provoquée par le rire et le cri d'autrui — devient cette fois-ci celui qui crie et qui appelle quelqu'un⁴².

Mais il faut noter que Clamence parle de tout le genre humain comme de « complices », car il ne s'agit pas de liaisons verticales, mais de relations horizontales. Désire-t-il vraiment dominer les autres ? En tant qu'avocat à Paris, il a sa spécialité : « J'avais une spécialité : les nobles causes. La veuve et l'orphelin [...] » (*Ch*, III, p. 703). Clamence ne comprend pas la vraie raison pour laquelle il a beaucoup de clients parmi eux.

⁴² Morvan Lebesque fait remarquer que le nom de « Clamence » provient des mots latins « *vox clamans in deserto* » : voir Morvan Lebesque, *Albert Camus par lui-même*, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1963, p. 137. De même, d'après Olivier Todd, Camus lui-même reconnaît, dans une lettre destinée à une étudiante belge, qu'il y a un jeu de mots sur Clamence et que son nom signifie « celui qui crie ». Voir Olivier Todd, *op. cit.*, pp. 646-647.

De toute façon, il jouit de sa nature qui réagit face à de telles personnes et il semble se croire « le défenseur prédestiné de la veuve et de l'orphelin » (*Ibid.*, p. 722). Quand il s'aperçoit de sa propre duplicité, il se persuade qu'il se charge de leur défense, parce que leur faute ne lui cause aucun dommage et qu'il les méprise au fond de son cœur⁴³. Mais il est à noter que la veuve et l'orphelin sont tous les deux des solitaires qui ont perdu leur famille. Clamence dit à son interlocuteur : « Le plus souvent, [...] nous nous confessons à ceux qui nous ressemblent et qui partagent nos faiblesses » (*Ibid.*, p. 734). Si l'on suit ses déclarations, quand il est avocat à Paris, la veuve et l'orphelin se confient aussi à celui qui leur ressemble, c'est-à-dire Clamence qui est solitaire. Or, un homme éprouve souvent du dégoût pour ceux qui lui ressemblent. Si le dégoût et le mépris de Clamence pour la veuve et l'orphelin sont un sentiment vrai, c'est parce que ceux-ci deviennent des miroirs qui reflètent la figure solitaire de Clamence. Il dit certes : « Le dégoût de moi-même ? Allons donc, c'était surtout des autres que j'étais dégoûté » (*Ibid.*, p. 731). Mais ce sentiment de dégoût pour les autres se retourne contre lui-même, en se réfléchissant sur le miroir d'autrui. Et c'est justement ce que Clamence essaie de faire avec ses interlocuteurs à Amsterdam, car, en tant que miroir, il a pour but de refléter les autres. L'histoire même que Clamence raconte à son vis-à-vis est un aveu complet. Juge-pénitent, il choisit comme interlocuteurs ceux qui lui ressemblent. Au sujet de la relation entre Clamence et ceux avec lesquels il parle, Pierre Mertens écrit : « Un avocat parisien retiré des affaires interpelle, un soir, dans un bar d'Amsterdam, un interlocuteur dont on n'entendra jamais la voix, et qui ne présente ici d'autre utilité que celle du miroir⁴⁴ ». Alors que Clamence est un miroir pour l'interlocuteur, celui-ci peut être aussi un miroir pour Clamence dont la narration fait comprendre aux lecteurs que son

⁴³ Voir *Ibid.*, p. 736 : « Certains matins, j'instruisais mon procès jusqu'au bout et j'arrivais à la conclusion que j'excelsais surtout dans le mépris. Ceux mêmes que j'aidais le plus souvent étaient le plus méprisés ».

⁴⁴ Pierre Mertens, « Camus ou la chute de l'ange », in *L'Agent double : Sur Duras, Gracq, Kundera, etc.*, Complexe / Presses Universitaires de France, coll. « Le Regard littéraire », 1989, p. 82.

2. 1 LA PRÉSENCE D'AUTRUI

interlocuteur, âgé d'une quarantaine d'années, est avocat en France. C'est à la fois le type même du « bourgeois raffiné » (*Ch*, III, p. 700) et la figure d'autrefois de Clamence. Comme il l'affirme, Clamence parle réellement à celui qui lui ressemble. Et ce qui est important, c'est que, au cours de sa narration, il révèle à cet interlocuteur : « [...] j'ai besoin de votre sympathie » (*Ibid.*, p. 710). Certes, il détourne tout de suite la conversation. Mais ne peut-on considérer qu'il a besoin en réalité de sympathie ? Car il dit aussi un peu plus loin : « Nous souhaitons seulement être plaints et encouragés dans notre voie » (*Ibid.*, pp. 734-735). Ces mots expriment clairement son désir : il veut qu'un autre — qui lui ressemble et qui se trouve devant lui — sympathise avec lui et le reconnaisse tel qu'il est. Semblant étayer cette hypothèse, Clamence dit à son interlocuteur : « [...] vous, par exemple, à partir d'aujourd'hui, vous coucherez toutes les nuits sur le sol, pour moi » (*Ibid.*, p. 764). Il se peut alors que le vrai motif de sa conduite soit de trouver parmi les autres une seule personne qui ait pour lui de la compréhension, qui partage sa douleur.

L'influence de la vie réelle de Camus sur l'écriture de *La Chute* — entre autres, la querelle avec *Les Temps modernes* au sujet de *L'Homme révolté*, l'isolement sur la question de l'Algérie, ou bien la dépression nerveuse de sa femme — a été analysée par plusieurs critiques⁴⁵. Dans ce récit, Clamence a besoin de la sympathie de l'interlocuteur, mais s'il la trouve, il ne croit pas vraiment à son existence. Il est intéressant quand même de constater qu'il fait face à un seul interlocuteur qui lui ressemble et, en même temps, qu'il change de sujet, passe du « je » au « nous », de l'individu au groupe, dès lors que son attitude peut nous donner l'occasion de rechercher pourquoi et comment la « solidarité » — qui fait pendant à la « solitude » — naît chez Camus.

⁴⁵ Voir « Notice » de *Ch* par Gilles Philippe, III, en particulier, p. 1367.

Chapitre II

VERS LA SOLIDARITÉ

« L'une des tentations de l'artiste est de se croire solitaire [...]. Et peut-être la tragédie de chaque homme autant que de se sentir seul, parfois, est de ne pouvoir l'être, en réalité. À certaines heures, il est bien vrai qu'on souhaiterait, ne fût-ce qu'un instant, être séparé de l'univers des hommes. Mais en vain, et finalement cela est bien ; nous avons besoin des autres plus qu'ils n'ont besoin de nous. »
(« Défense de « L'Homme révolté » », III, p. 377)

2. 2. 1 La solitude et la solidarité

Si la solitude est un aspect de l'œuvre de Camus, la solidarité en est le pendant. Qu'il s'agisse de la paire de termes « solitude » et « solidarité », ou de celle des termes « solitaire » et « solidaire », quand on rencontre l'un chez lui, on trouve souvent aussi l'autre — de même que le mot laissé par Jonas se lit symboliquement de deux manières : « solitaire » et « solidaire ». Mais comment doit-on saisir leur rapport ? Certes, il faut nécessairement l'existence des autres pour qu'existe la solidarité. Cependant, Camus veut se tenir à distance d'autrui et être face à lui-même dans son activité créatrice. Cette tendance est renforcée par les thèmes qu'il choisit dans sa propre expérience, telle la pauvreté, la

2. 2 VERS LA SOLIDARITÉ

famille ou la maladie. De plus, ses personnages restent souvent dans un espace clos, ou bien s'éloignent des autres même s'ils se trouvent au milieu des gens ; chacun d'eux éprouvant la solitude. Les voix des autres ne s'entendent que de loin, et elles soulignent parfois l'isolement des personnages, au lieu d'éclairer le lien entre les personnages et les autres. Tous ces éléments énumérés semblent les empêcher de se solidariser avec eux. L'auteur et ses personnages ne peuvent donc pas facilement combler le fossé creusé entre les autres et eux ; pour emprunter l'expression d'Emmanuel Lévinas, « L'absolument Autre, c'est Autrui¹ ».

Il se peut certes que les personnages de Camus désirent les autres, et ce, d'autant plus que l'abîme qui les sépare est profond. Se référant à la philosophie de Lévinas, Lionel Cohn analyse l'existence d'autrui chez Camus ainsi que chez Kafka ; il signale que l'œuvre de Camus manifeste la recherche nostalgique et unitaire d'un domaine connu mais oublié. Cohn fait remarquer d'ailleurs que beaucoup de personnages de Camus, « dans la difficulté de leurs relations avec autrui, tendent à se retrouver eux-mêmes dans autrui, et leur souffrance provient de l'impossibilité qu'ils éprouvent à satisfaire cette exigence nostalgique, à retrouver leur moi² ». Nous avons déjà constaté leur tendance à se chercher dans les autres à travers les analyses des mots et du comportement des personnages ou de Camus lui-même : l'image spéculaire de Meursault a un visage différent de ce que son intention lui faisait espérer ; celle de Clémence apparaît double, et son interlocuteur lui tend un miroir dans lequel ils se reflètent réciproquement. De tels exemples montrent bien d'une part l'ambiguïté de leur identité, et d'autre part leur tendance à chercher leur image

¹ Emmanuel Lévinas, *Totalité et Infini : Essai sur l'extériorité*, Librairie générale française, coll. « Le Livre de Poche : Biblio essais », 15^e édition, 2014, p. 28.

² Lionel Cohn, « La Signification d'autrui chez Camus et chez Kafka — tentative de lecture de Camus et de Kafka d'après la philosophie d'Emmanuel Levinas », in *Albert Camus 9 : la pensée de Camus*, Lettres Modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres Modernes », 1979, p. 104. Cohn analyse en particulier Meursault, les exilés de *La Peste*, Janine et Clémence.

spéculaire dans les autres. Ces aspects s'observent clairement dans l'œuvre de Camus. Ainsi que Cohn le signale, il est vrai, toutefois, que leur aspiration n'est pas facilement satisfaite en raison de l'étrangeté absolue des autres. Camus n'est pas inconscient de l'existence des autres quand il écrit des œuvres ; tout simplement, son activité créatrice le dirige vers son être intérieur plus que vers les autres. Ainsi, il écrit en 1945 : « Créer pour rejoindre les hommes ? Mais peu à peu la création nous sépare de tous et nous rejette au loin sans l'ombre d'un amour » (*Carnets*, II, p. 1027). Même s'il écrit en prenant conscience des autres, la force qui le pousse vers l'intérieur dépasse le plus souvent celle qui se dirige vers les autres. Comment la solidarité naît-elle alors entre les personnages solitaires et les autres, ou bien entre Camus et ceux-ci ?

Pour le terme « solidarité », *Le Grand Robert de la langue française* indique, en tant que deuxième signification, la relation entre des personnes ayant conscience d'une communauté d'intérêts qui entraîne, pour un élément du groupe, l'obligation morale de ne pas desservir les autres et de leur porter assistance ; dans un certain sens, cette signification est synonyme de « fraternité ». Quand ce terme s'emploie dans ce sens, il est possible de considérer la solidarité comme un état dans lequel la solitude se résout, état qui s'oppose à la solitude. Dans les recherches sur Camus, la relation entre la solidarité et la solitude est souvent traitée ainsi. Raymond Gay-Crosier, pour sa part, regarde cette relation comme une « antinomie » et signale que cette opposition a une influence sur l'activité créatrice de Camus face aux problèmes sociaux : « Le problème de l'artiste confronté à ses semblables déboucha chez Camus dans la fameuse antinomie « solidaire-solitaire » qui est partiellement responsable de son mutisme volontaire vers la fin de sa vie³ ». Dans l'analyse de l'œuvre de Camus, l'opposition entre la solidarité et la solitude est considérée comme une évidence.

³ Raymond Gay-Crosier, « André Gide et Albert Camus : Rencontres », in *Études littéraires*, vol. 2, n° 3, 1969, p. 339.

2. 2 VERS LA SOLIDARITÉ

Superposant la situation de Sisyphe à celle de l'auteur, Joseph Hermet signale que ce personnage de la mythologie grecque décrit par Camus se trouve dans la solitude absolue. Il fait d'ailleurs remarquer : « Il n'est pas étonnant que Camus emploie, presque exclusivement, en effet, « je », « il », « on », « l'homme » et il n'est pour ainsi dire jamais question du pluriel « les hommes », encore moins d'un « nous » qui traduit une solidarité entre eux⁴ ». Hermet — pour qui la tonalité du *Mythe de Sisyphe* provient de « l'absurde avec son cortège de solitude, d'exil et de désespoir⁵ » — disserte sur un tournant qui mène de l'absurde à la révolte, et de la solitude à la solidarité, en supposant que les deux idées s'opposent. En outre, en analysant le bonheur et le malheur chez Camus, Pierre Nguyen-Van-Huy écrit : « Les notions camusiennes de bonheur et de malheur se confondent avec celles de la relation et de la séparation, de la solidarité et de la solitude (au sens de non-relation), de l'accord et du désaccord⁶ ». La dichotomie entre la solitude et la solidarité est soulignée par une autre dichotomie : parfois, la solitude se lie à l'absurde et au malheur qu'affrontent les personnages, et la solidarité à leur bonheur. Une série de recherches nous conduisent à un schéma assez général : chez Camus, la relation entre la solitude et la solidarité représente « l'envers et l'endroit ». Mais nous avons déjà vu que Camus traite la solitude comme une sorte d'état idéal pour les artistes, bien qu'il se heurte à un dilemme. Il nous faut donc examiner prudemment si Camus présente toujours la solidarité comme un état opposé à la solitude.

C'est après La Seconde Guerre mondiale que Camus commence à employer souvent les termes « solidarité » et « solidaire », comme Brigitte Sändig l'explique : « Les mots « solidarité » et « solidaire » apparaissent dans les écrits d'après-guerre rassemblés dans

⁴ Joseph Hermet, *À la rencontre d'Albert Camus : le dur chemin de la liberté*, Beauchesne, coll. « Beauchesne essais », 1990, p. 111.

⁵ *Ibid.*, p. 115.

⁶ Pierre Nguyen-Van-Huy, *op. cit.*, p. 9.

Actuelles et *Actuelles II*⁷ ». Il est à noter que Sändig ne mentionne pas les œuvres fictionnelles : ces termes apparaissent principalement dans les écrits politiques. Ce qui veut dire que, pour Camus, la solidarité avec les autres est d'abord étroitement liée au contexte social et politique, bien que le premier but de l'art soit, chez lui, de reproduire ses propres souvenirs dans son œuvre. Même lors de la querelle avec *Les Temps modernes* au sujet de *L'Homme révolté*, Francis Jeanson et Jean-Paul Sartre sont amenés à considérer que les textes et les paroles de Camus supposent un contexte social et politique. Sartre dit à Camus avec ironie qu'il ne lui reste que les souvenirs, mais si Sartre croyait vraiment que Camus écrit ses ouvrages uniquement d'après ses souvenirs, cette querelle n'aurait pas lieu d'être. En 1959, à la question de savoir si son origine algérienne et sa vision personnelle le placent dans la position de « l'étranger », Camus répond par l'affirmative, mais il ajoute aussi qu'il essaie, moitié par force, de s'adapter à la société et à son époque : « Par nature, je suis certainement cela. Mais, par volonté et réflexion, j'ai essayé de ne pas me séparer de mon temps » (« Dernière interview », IV, p. 662). Son œuvre et ses paroles ont donc pour rôle de refléter non seulement ses problèmes intimes, mais aussi les problèmes communs à ses contemporains ; Camus recherche des valeurs morales à proposer à ceux qui vivent dans la société contemporaine, et il en présente plus ou moins dans son œuvre. De sorte que sa conduite ne s'explique pas seulement par ses expériences de journaliste ou par la participation à la Résistance. Mais bien plutôt, le thème de la « solitude » — qui prend de plus en plus d'importance dans son œuvre, au fur et à mesure que Camus s'éloigne des autres pour faire face à lui-même, et s'adonner à sa création — ne finit-il pas par l'inciter à accepter les autres et à considérer le contexte social et politique ?

⁷ Brigitte Sändig, « SOLIDARITÉ », in *Dictionnaire Albert Camus, op. cit.*, p. 848.

2. 2 VERS LA SOLIDARITÉ

Camus n'emploie pas les termes « solidarité » et « solidaire » dans *Lettres à un ami allemand*, opus rédigé pendant La Seconde Guerre mondiale. Mais il y introduit une comparaison concernant le lien entre les hommes : dans ces lettres, quand il dit « vous », il parle aux nazis, et, en revanche, quand il dit « nous », il parle des Européens. Cette comparaison serait une étape précédant l'emploi du terme « solidarité » dans ses textes ultérieurs. Camus écrit en effet dans la quatrième et dernière lettre : « [...] nous aurons du moins contribué à sauver la créature de la solitude où vous vouliez la mettre » (*LA*, II, p. 29). Même ici, Camus compare « vous » avec « nous ». Pendant la guerre, tout le monde rencontre également des difficultés ; quand on croit qu'il n'y a qu'un seul ennemi, il devient facile, devant beaucoup de morts et de séparations, de s'unir contre cet ennemi. Ce contraste à propos de la solidarité est certainement important, et il est aussi intéressant de constater que Camus mentionne la solitude des Européens. Il connaît l'expérience de la solitude de la même façon que les autres, avant d'éprouver le lien avec eux. La solidarité naissant après ou même dans l'expérience de la solitude : ce schéma n'est pas indépendant du fait que Camus emploie les termes « solidarité » et « solidaire » dans les deux *Actuelles*. Car, si l'on prend en considération l'époque à laquelle ces deux recueils politiques sont composés, il est possible d'observer que deux expériences l'aident à concrétiser l'idée sur la solidarité. La première étant celle de l'isolement provoqué par une rechute de tuberculose. En août 1942, pour se soigner, il se rend au Panelier, près de Chambon-sur-Lignon. Selon le plan initial, il a l'intention de rentrer en Algérie avant la fin de l'année, mais en novembre, le débarquement des troupes alliées en Afrique du Nord et l'occupation de la zone Sud par les Allemands l'obligent à rester au Panelier pendant un an et trois mois. Pour Camus qui note : « 11 novembre. Comme des rats ! » (*Carnets*, II, p. 966), c'est un imprévu ; la solitude et la séparation inattendue de sa famille l'incitent à reconnaître l'importance du lien avec les autres. Il commence alors à élaborer un « [p]ersonnage supplémentaire : un séparé, un

exilé » (*Ibid.*, p. 976) pour *La Peste*, et il place au centre de cette œuvre le thème de la « séparation » qui n'apparaît pas dans le premier manuscrit : « [...] *la séparation devient générale*. Tous sont renvoyés à la solitude. / Faire ainsi du thème de la séparation le grand thème du roman » (*Ibid.*, p. 985)⁸. La deuxième expérience est celle de la guerre et de la Résistance⁹. La guerre même fait éprouver à Camus la solitude¹⁰. Si l'on suppose que c'est toujours après ou dans l'expérience de la solitude que Camus désire le lien avec les autres, on peut dire que le sentiment d'isolement provoqué par la guerre le conduit à la Résistance. Il est donc à présumer que les expériences d'une solitude excessive lui font éprouver la solidarité avec les autres.

Nous pouvons en conséquence formuler une hypothèse sur la relation entre solitude et solidarité chez Camus : la solitude et la solidarité se placent sur une seule ligne, plutôt qu'elles ne s'opposent. Autrement dit, dans son œuvre, la solidarité se situe après ou même au centre des expériences de la solitude, d'une manière plus linéaire. Pour vérifier cette hypothèse, examinons certains textes dans lesquels Camus aborde le rapport entre les deux notions.

⁸ C'est pendant son séjour au Panelier que *Le Malentendu* est achevé. Camus parle plus tard de l'incarcération et de la douleur ressentie dans cette ville : « *Le Malentendu* a été écrit en 1941, en France occupée. Je vivais alors, à mon corps défendant, au milieu des montagnes du centre de la France. Cette situation historique et géographique suffirait à expliquer la sorte de claustrophobie dont je souffrais alors et qui se reflète dans cette pièce » (« Préface à l'édition américaine de « *Caligula and Three other plays* » », I, p. 448).

⁹ D'après Hebert R. Lottman, Camus participe à la Résistance à la fin de 1943, après avoir déménagé du Panelier à Paris : « À la fin de 1943, lorsqu'il s'installe définitivement à Paris, il fut engagé par l'équipe qui éditait le journal clandestin du mouvement Combat, également intitulé *Combat*, et participa à la création du journal qui allait paraître ouvertement après la libération de Paris » (Hebert R. Lottman, *Albert Camus*, traduit par Marianne Véron, Seuil, 1978, p. 297).

¹⁰ Camus écrit un peu après la guerre : « Pour la plupart des hommes, la guerre est la fin de la solitude. Pour moi elle est la solitude définitive » (*Carnets*, IV, p. 1091). En outre, il revient à une autre occasion sur le sentiment d'isolement ressenti pendant la guerre, et il mentionne la solidarité avec André Gide qui éprouve un sentiment pareil au sien : « Une autre fois, il [=Gide] écoutait, près de moi, l'annonce, à la radio, de l'armistice. Je n'ignorais pas que la guerre, qui apporte à la plupart des gens la fin de leur solitude, était pour lui, comme pour moi, la seule vraie solitude. Pour la première fois, réunis autour de ce poste, nous avions une solidarité devant le temps » (« Rencontres avec André Gide », III, p. 884). Il est possible de voir dans ce fragment le même schéma : la solidarité après ou dans la solitude.

2. 2 VERS LA SOLIDARITÉ

Dans « Le Témoin de la liberté », il réfléchit à ce que doivent être les artistes qui vivent à l'époque des idéologies. Immédiatement après avoir écrit que les artistes contemporains doivent travailler « au nom de la passion de l'homme pour ce qu'il y a d'unique en l'homme » (*Actuelles Chroniques 1944-1948*, II, p. 494), Camus mentionne le rapport entre la solitude et la solidarité : « [...] ceci définit en même temps notre solidarité à tous. C'est parce que nous avons à défendre le droit à la solitude de chacun que nous ne serons plus jamais des solitaires » (*Id.*). Tous les artistes — ou bien tous les individus — sont certes, d'un côté, solitaires ; Camus le comprend bien. Mais il croit que, d'un autre côté, c'est justement grâce au droit à la solitude de chacun que la solidarité naît entre les gens. Cette solidarité est, pour ainsi dire, le lien qui unit les solitaires de sorte que la solidarité succède à la solitude, parce qu'elle affirme pour chacun un « droit à la solitude ».

La relation entre ces deux situations s'observe aussi dans « Remarque sur la révolte » publié en 1945. Dans ce texte, qui est une esquisse des trois premiers chapitres de *L'Homme révolté*, Camus présente pour la première fois son idée concrète de la révolte. D'après Camus, un homme révolté, c'est « d'abord un homme qui dit *non*. Mais s'il refuse, il ne renonce pas : c'est aussi un homme qui dit *oui* » (« Remarque sur la révolte », III, p. 325). Cette définition est, telle qu'on la voit, ambivalente, car l'homme révolté dit à la fois oui et non. Cette ambivalence se retrouve même, comme réfléchie, dans la relation entre la solitude et la solidarité : Camus affirme d'abord que la révolte naît « dans ce que l'homme a de plus strictement individuel » (*Ibid.*, p. 326), mais il ajoute immédiatement qu'elle incite paradoxalement l'individu à la solidarité. En d'autres termes, chaque individu affrontant l'absurde finit par trouver le lien avec ceux qui se mettent dans la même situation. Camus exprime ainsi plusieurs fois le passage à la révolte, en réalité passage de chaque individu à la collectivité : « [...] l'affirmation de la révolte s'étend à quelque chose qui transcende l'individu, qui le tire de sa solitude supposée, et qui fonde une valeur » (*Ibid.*, pp. 325-326)

ou bien : « Dans le monde absurde, le révolté garde encore une certitude. C'est la solidarité avec les hommes dans une même aventure, le fait que l'épicier et lui sont tous les deux frustrés » (*Ibid.*, p. 333). De même que Sisyphe se place dans la solitude absolue, un individu est essentiellement solitaire dans le monde absurde. La révolte s'éveille en chaque individu dans cet absurde, et, en même temps, ces individus ont chacun l'intuition que les autres font face également à leur propre solitude et deviennent aussi révoltés. C'est parmi ces individus que naît la solidarité.

Camus développe cette idée plus en détail dans *L'Homme révolté*. Là, il a pour thème « une fois de plus d'accepter la réalité du moment, qui est le crime logique, et d'en examiner précisément les justifications » (*HR*, III, p. 63). Si l'on suit sa définition de la révolte, ce sujet doit amener aussi à demander comment une personne solitaire arrive à la solidarité avec autrui. De fait, Camus lui-même écrit, dans l'introduction : « [...] l'absurde qui prétend exprimer l'homme dans sa solitude le fait vivre devant un miroir. [...] il faut briser les jeux fixes du miroir et entrer dans le mouvement irrésistible par lequel l'absurde se dépasse lui-même » (*Ibid.*, pp. 68-69). Vivre dans l'absurde ou dans la solitude, c'est faire face à soi-même, comme certains personnages de Camus se regardent réellement dans le miroir. Mais quand la révolte naît, les personnes qui regardent leur image spéculaire font face ensuite à autrui.

Camus écrit au premier chapitre de cet essai :

Dans l'expérience absurde, la souffrance est individuelle. À partir du mouvement de révolte, elle a conscience d'être collective, elle est l'aventure de tous. Le premier progrès d'un esprit saisi d'étrangeté est donc de reconnaître qu'il partage cette étrangeté avec tous les hommes et que la réalité humaine, dans sa totalité, souffre de cette distance par rapport à soi et au monde. 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

2. 2 VERS LA SOLIDARITÉ

sa solitude. Elle est un lieu commun qui fonde sur tous les hommes la première valeur. Je me révolte, donc nous sommes (*Ibid.*, p. 79).

Camus commence par susciter une personne tourmentée, dans le monde absurde, par la distance avec soi-même, ainsi qu'avec le monde. La figure d'une telle personne rappelle les personnages que nous avons analysés jusqu'ici : tantôt ils tombent dans le dilemme de la solitude, tantôt ils essaient de chercher le lien avec les autres à travers les voix ou les regards. Nous pouvons retrouver d'ailleurs l'auteur même, derrière ces personnages. Selon la description de *L'Homme révolté*, la douleur personnelle est partagée par ceux qui souffrent également et la collectivité finit par se former. Pour écrire ce passage, Camus reprend la plupart des textes du premier chapitre de « Remarque sur la révolte », mais il ajoute la dernière phrase qui est nouvelle : « Je me révolte, donc nous sommes ». Il présente même ici un modèle du passage d'un individu à la collectivité.

Il est à noter qu'il introduit plusieurs différences dans cet essai ; certaines d'entre elles peuvent être une clef ouvrant à une compréhension plus profonde de la relation entre la solitude et la solidarité chez lui. Il distingue, par exemple, la révolte de la révolution, et l'unité de la totalité : ces différences — particulièrement, celle entre unité et totalité — montrent que Camus ne regarde pas n'importe quelle collectivité de gens comme idéale par rapport à sa solidarité, vu que, d'après lui, révolte et révolution s'opposent, car la première est une revendication d'unité alors que la seconde est une revendication de totalité ; il en résulte qu'unité et totalité s'opposent aussi. Camus a de la suite dans les idées à propos de ces contrastes : il porte toujours de l'estime à la révolte et à l'unité¹¹, et critique la révolution

¹¹ Dès l'introduction, il écrit que la révolte « revendique l'ordre au milieu du chaos et l'unité au cœur même de ce qui fuit et disparaît » (*Ibid.*, p. 69). Il reprend cette idée en plusieurs occasions dans tout ce livre. Parmi beaucoup d'exemples, citons deux passages : « Le mouvement de révolte apparaît chez lui comme une revendication de clarté et d'unité. La rébellion la plus élémentaire exprime, paradoxalement, l'aspiration à un ordre » (*Ibid.*, p. 80) ; « [...] la protestation, chaque fois, s'adresse à tout ce qui, dans la création, est dissonance, opacité, solution de continuité. Il s'agit donc, pour l'essentiel, d'une interminable revendication d'unité » (*Ibid.*, p. 146).

et la totalité pour deux raisons essentielles. Premièrement, la révolte n'aboutit jamais à la révolution, et même si celle-ci éclatait temporairement, elle serait nécessairement ramenée vers la révolte¹². Deuxièmement, la totalité signifie l'affirmation absolue ou la négation aveugle ; elle soumet même l'irrationnel et aboutit au nihilisme¹³. Compte tenu d'une série de contrastes, on peut reconnaître que la révolte a un caractère relatif et répétitif. Quant à la solidarité, elle est liée sans aucun doute à la revendication d'unité qu'affirme Camus. Ici, il est à présumer que l'important, c'est la revendication même d'unité plutôt que son résultat, car la révolte est une action toujours répétée qui n'arrive jamais à la révolution. S'il réfléchit au rapport entre la solitude et la solidarité dans ce mouvement continu, Camus doit s'attacher à l'importance du processus même dans lequel chaque solitaire se dirige vers la solidarité avec les autres. En outre, puisqu'il critique la totalité, la solidarité pour lui ne supprime pas complètement la diversité ou la liberté, bien qu'elle revendique l'unité, mais maintient plus ou moins l'étrangeté des autres, le fossé qui nous sépare d'eux et même la solitude essentielle de chacun.

Camus parle de l'identification à l'autre individu, dans *L'Homme révolté* :

Remarquons ensuite que la révolte ne naît pas seulement, et forcément, chez l'opprimé, mais qu'elle peut naître aussi au spectacle de l'oppression dont un autre est victime. Il y a donc, dans ce cas, identification à l'autre individu. Et il faut préciser qu'il ne s'agit pas d'une identification psychologique, subterfuge par lequel l'individu sentirait en

¹² Camus présente déjà cette idée, dans « Remarque sur la révolte ». Il y déclare, à propos de la raison pour laquelle la révolte n'arrive pas à la révolution : « [...] on peut dire qu'il n'y a jamais eu de révolution dans l'histoire, car il ne peut y avoir qu'une révolution et son caractère est d'être définitive. [...] l'histoire des hommes n'est que la somme de leurs révoltes successives. S'il y avait *une fois* révolution, il n'y aurait plus d'histoire » (« Remarque sur la révolte », III, p. 331). Parallèlement, il explique la raison pour laquelle la révolution est nécessairement ramenée vers la révolte : « Il y a dans toute révolution une étape où elle suscite un mouvement de révolte opposé qui indique ses limites et annonce ses possibilités d'échec. [...] On comprend ainsi que le mouvement de révolte se répète » (*Ibid.*, pp. 332-333).

¹³ Voir *HR*, III, p. 277 : « La revendication de la révolte est l'unité, la revendication de la révolution historique la totalité. La première part du non appuyé sur un oui, la seconde part de la négation absolue et se condamne à toutes les servitudes pour fabriquer un oui rejeté à l'extrémité des temps. L'une est créatrice, l'autre nihiliste ».

2. 2 VERS LA SOLIDARITÉ

imagination que c'est à lui que l'offense s'adresse. Il peut arriver au contraire qu'on ne supporte pas de voir infliger à d'autres des offenses que nous-mêmes avons subies sans révolte. [...] Il ne s'agit pas non plus du sentiment de la communauté des intérêts. Nous pouvons trouver révoltante, en effet, l'injustice imposée à des hommes que nous considérons comme des adversaires. Il y a seulement identification de destinées et prise de parti. L'individu n'est donc pas, à lui seul, cette valeur qu'il veut défendre. Il faut, au moins, tous les hommes pour la composer (*Ibid.*, p. 74).

À en juger par ce passage, même si la solidarité de Camus crée une communauté quelconque, celle-là n'a pas nécessairement de contours précis ; il n'y aurait pas non plus de logique claire. Il écrit d'ailleurs : « Il [=L'individu] agit donc au nom d'une valeur, encore confuse, mais dont il a le sentiment, au moins, qu'elle lui est commune avec tous les hommes. On voit que l'affirmation impliquée dans tout acte de révolte s'étend à quelque chose qui déborde l'individu dans la mesure où elle le tire de sa solitude supposée et le fournit d'une raison d'agir » (*Ibid.*, p. 73). Il retrace ici l'étape du passage de la solitude à la solidarité, en termes très ambigus, tels qu'« encore confuse » ou « quelque chose qui déborde l'individu ». Sans une lecture spontanée de cette ambiguïté, cependant, on ne pourra pas approcher de la solidarité telle que l'entend Camus. La coexistence de la solitude et de la solidarité rappelle, par exemple, la description que fait Maurice Blanchot dans *Le Dernier homme* (1957). Dans cette œuvre, Blanchot, en effet, décrit un homme qui séjourne dans une maison de cure à cause de la maladie ; ce personnage se tient à distance des autres, et il s'enferme dans la solitude. Mais, malgré cet isolement, il unit paradoxalement les gens : « [...] il nous séparait et nous liait d'une manière qui passait dangereusement hors de nous¹⁴ ». Et autour de lui, les gens, y compris le narrateur, forment une collectivité ambiguë : « [...] je souffrais de tout ce qui semblait l'enfermer. Cela me rendait anxieux, agité. C'est cette agitation qui m'ôtait de moi-même, y introduisant à la place un être plus général,

¹⁴ Maurice Blanchot, *Le Dernier homme*, Gallimard, 1957, p. 29.

parfois « nous », parfois ce qu'il y avait de plus vague et de plus indécis¹⁵ ». Le contraste avec la dernière œuvre inachevée de Camus — c'est-à-dire, *Le Dernier homme* et *Le Premier homme* — semble être un hasard. Mais par comparaison avec les voix lointaines, la solitude ou le silence des personnages de Camus évoque parfois la mort. Il y a certains points de ressemblance. Ce n'est donc pas nécessairement une faute que de se référer à ce personnage de Blanchot pour réfléchir à la solidarité chez Camus. Blanchot décrit un homme solitaire qui se lie paradoxalement à autrui. Ce qui est formé autour de lui, d'ailleurs, c'est une communauté étrange sans contours fermes, communauté qui est qualifiée et désignée par les mots « nous » ou « ce qu'il y avait de plus vague et de plus indécis ». Dans un tel lien, chaque individu doit accepter l'étrangeté des autres, mais se solidarise quand même avec eux. Si on applique le lien entre les hommes dans le livre de Blanchot à celui qui existe dans l'œuvre de Camus, on peut considérer que la solidarité de ce dernier, lien qui réunit une collectivité vague, est aussi une tentative pour accepter l'étrangeté des autres et pour se retrouver quand même avec eux sur des valeurs communes.

Nous avons vu jusqu'ici le processus du passage de la solitude individuelle à la solidarité collective. Lié aux expériences personnelles, le thème de la « solitude » conduit littéralement l'auteur à l'isolement. Ce caractère représente, pour ainsi dire, l'aspect fermé ou oppressif de la solitude (ici, les adjectifs « fermé » et « oppressif » ne s'emploient pas nécessairement au sens négatif). Car d'un autre côté, ce thème prend un autre aspect qui incite l'auteur à accepter les autres, qui pousse son œuvre à être en lien avec les contextes sociaux et politiques, étant donné que ce thème lui fait prendre fortement conscience de l'existence d'autres personnes qui se trouvent dans la même situation. La collectivité est formée justement par cette conscience. C'est l'aspect ouvert ou l'aspect libérateur de la

¹⁵ *Ibid.*, p. 16.

2. 2 VERS LA SOLIDARITÉ

solitude. En choisissant ses sujets dans ses propres expériences, Camus veut être solitaire, mais plus il se plonge dans la solitude, plus il désire paradoxalement le lien avec les autres, la société et le monde humains. En outre, si l'on se rappelle que pendant qu'il se trouve enfermé au Panelier, Camus finit par élaborer un personnage « exilé » pour *La Peste*, il semble qu'il regarde la solitude comme une sorte d'« exil ». Dès lors, de ce point de vue, la solitude et la solidarité ne sont pas nécessairement « l'envers et l'endroit ». Au contraire, la solidarité est un « royaume » construit par les exilés, c'est-à-dire les solitaires.

Camus écrit en 1940 : « Si isolé et si proche. On touche ici sa liberté, et qu'elle est affreuse ! Solidaire, solidaire de ce monde où les fleurs et le vent ne feront jamais pardonner tout le reste » (*Carnets*, II, p. 917). Ce fragment — que Camus écrit pendant qu'il aborde encore le cycle de l'absurde — semble déjà suggérer que la solitude et la solidarité se trouvent sur une seule ligne et que les deux situations coexistent. Quand Camus approfondit ses réflexions sur le rapport entre les deux, il est naturel qu'il s'intéresse ensuite à la façon d'utiliser cette relation pour son activité créatrice, pour ses idées sur l'art. Il s'interroge alors sur le rôle des artistes-écrivains, et sur celui de l'art du roman, qui doit aboutir à ce que les gens se solidarisent.

2. 2. 2 La révolte par les écrivains

Dans *L'Homme révolté*, Camus considère l'activité créatrice des artistes comme une forme de révolte, car l'activité des artistes refuse une partie du réel, mais accepte en revanche d'autres parties. Chez Camus, la définition de la révolte peut être celle de l'art : « Pour créer la beauté, il doit en même temps refuser le réel et exalter certains de ses aspects. L'art conteste le réel, mais ne se dérobe pas à lui » (*HR*, III, p. 282). Camus aborde donc le

rapport entre la révolte et l'art, surtout au quatrième chapitre de cet essai philosophique. Il y donne d'abord des exemples de certains domaines de l'art, tels que la sculpture ou la peinture, et il analyse brièvement la façon dont ces arts se révoltent. Mais ce qui l'intéresse le plus, c'est son art propre qui exprime clairement sa révolte à lui — pour reprendre son expression, « l'art qui se propose, précisément, d'entrer dans le devenir pour lui donner le style qui lui manque : le roman » (*Ibid.*, p. 283). Puisque la révolte et la solidarité se rattachent étroitement l'une à l'autre, l'œuvre littéraire se rapporte aussi à la solidarité. Il faut analyser alors comment l'écrivain et son activité créatrice influencent le rapport entre l'individu et les autres, entre la solitude et la solidarité.

Avant d'aborder *L'Homme révolté*, voyons *Le Mythe de Sisyphe* : lorsque, déjà, il considère la création absurde, Camus souligne que l'activité créatrice des artistes peut servir d'intermédiaire à un individu pour qu'il fasse face aux autres.

Elle [=L'œuvre d'art] n'offre pas une issue au mal de l'esprit. Elle est au contraire un des signes de ce mal qui le répercute dans toute la pensée d'un homme. Mais pour la première fois, elle fait sortir l'esprit de lui-même et le place en face d'autrui, non pour qu'il s'y perde, mais pour lui montrer d'un doigt précis la voie sans issue où tous sont engagés (*MS*, I, pp. 284-285).

Il faut remarquer les résultats qui apparaissent après que l'œuvre d'art a agi sur chaque homme. Un individu fait face pour la première fois aux autres grâce à l'œuvre d'art, mais il ne s'assimile pas complètement à eux. Pour cet individu, les autres restent toujours étrangers, et l'art lui montre plus clairement cette réalité. Cette idée sera reliée aux réflexions sur la solidarité ou à une série de critiques contre la totalité dans *L'Homme révolté* : d'une part parce que la solidarité des hommes révoltés est formée chez Camus par le lien des solitaires, d'autre part parce qu'il nie la totalité qui écrase l'étrangeté ou la liberté par l'affirmation totale ou la négation totale. De plus, l'œuvre d'art montre qu'il n'y a

2. 2 VERS LA SOLIDARITÉ

d'issue nulle part. Compte tenu de « la solitude sans avenir » que Camus propose en tant qu'un exemple de l'absurde, le mal sans issue de l'esprit contient naturellement la solitude. Ce fragment confirme alors ses considérations sur la solitude, indispensable à chaque individu.

Pour disserte sur la création absurde, Camus attache surtout de l'importance à la diversité. Dans *Le Mythe de Sisyphe*, il écrit que les artistes doivent poursuivre la diversité, même s'ils renoncent à l'unité : « Toute pensée qui renonce à l'unité exalte la diversité. Et la diversité est le lieu de l'art » (*Ibid.*, p. 299). Mais cette idée se modifie plus tard, quand Camus lie l'activité créatrice des artistes à la révolte : puisque l'essence de la révolte est la revendication d'unité, la renonciation à l'unité finit par couper le lien entre l'art et la révolte. Modifiant cette approche dans *L'Homme révolté*, il commence alors à souligner la tendance de l'art qui se dirige vers l'unité : « La création est exigence d'unité et refus du monde » (*HR*, III, p. 278). La création se rattache ainsi à la révolte, à la revendication d'unité et à la solidarité. Mais que signifie l'exigence d'unité, lorsque la révolte se présente sous la forme de l'activité créatrice ? Même ici, la définition de la révolte est toujours le point de départ : le refus et l'acceptation simultanés de certaines parties du réel¹⁶. Lorsque les gens qui vivent dans cette contradiction voient la surface de la vie des autres, ils y trouvent une sorte d'unité qu'ils n'ont pas dans leur propre vie. Ils envient alors parfois cette vie. Pour Camus, c'est justement le premier pas vers la composition de romans :

Ici naît cette malheureuse envie que tant d'hommes portent à la vie des autres. Apercevant ces existences du dehors, on leur prête une cohérence et une unité qu'elles ne peuvent avoir, en vérité, mais qui paraissent évidentes à l'observateur. Il ne voit que la ligne de

¹⁶ Pour considérer le rapport entre la révolte et le roman, Camus affirme de nouveau le fait suivant : « La contradiction est celle-ci : l'homme refuse le monde tel qu'il est, sans accepter de lui échapper. En fait, les hommes tiennent au monde et, dans leur immense majorité, ils ne désirent pas le quitter. Loin de vouloir toujours l'oublier, ils souffrent au contraire de ne point le posséder assez, étranges citoyens du monde, exilés dans leur propre patrie » (*Ibid.*, p. 285).

faîte de ces vies, sans prendre conscience du détail qui les ronge. Nous faisons alors de l'art sur ces existences. De façon élémentaire, nous les romançons. Chacun, dans ce sens, cherche à faire de sa vie une œuvre d'art (*Id.*).

Dans le roman, la première revendication d'unité consiste donc à chercher dans la vie d'autrui des choses qui manquent dans sa propre vie ; la création peut satisfaire cette exigence. La vie n'a ni style ni forme, et par conséquent, « [l]'homme [...] cherche en vain cette forme qui lui donnerait les limites entre lesquelles il serait roi » (*Ibid.*, p. 286) ; le roman est une forme que l'on cherche. Cette envie à l'égard de la vie d'autrui s'approche peu à peu de l'art avec l'approfondissement des thèmes.

Il est donc juste de dire que l'homme a l'idée d'un monde meilleur que celui-ci. Mais meilleur ne veut pas dire alors différent, meilleur veut dire unifié. Cette fièvre qui soulève le cœur au-dessus d'un monde éparpillé, dont il ne peut cependant se déprendre, est la fièvre de l'unité. [...] tout effort humain obéit, finalement, à ce désir déraisonnable et prétend donner à la vie la forme qu'elle n'a pas. Le même mouvement, qui peut porter à l'adoration du ciel ou à la destruction de l'homme, mène aussi bien à la création romanesque, qui en reçoit alors son sérieux. / Qu'est-ce que le roman, en effet, sinon cet univers où l'action trouve sa forme, où les mots de la fin sont prononcés, les êtres livrés aux êtres, où toute vie prend le visage du destin (*Ibid.*, pp. 286-287).

Chez les écrivains, dans le domaine de l'activité créatrice, refuser et accepter simultanément certaines parties de la réalité, c'est corriger le monde ; c'est ce monde, qui est créé par la correction du réel, qui devient un roman¹⁷. L'effort et la fièvre des écrivains sont donc consacrés à l'unité à créer dans leur monde imaginaire, tandis que, de leur côté, les lecteurs essaient aussi de satisfaire leur exigence d'unité à travers l'œuvre. Dans *L'Homme révolté*, Camus cite certaines tentatives d'écrivains à la recherche de l'unité : les romans américains des années 1930-1940, l'œuvre de Marcel Proust, ou bien les échecs

¹⁷ Voir *Ibid.*, p. 287 : « Le monde romanesque n'est que la correction de ce monde-ci, suivant le désir profond de l'homme ».

2. 2 VERS LA SOLIDARITÉ

subis par l'artiste réaliste et l'artiste formel. Il essaie ainsi d'expliquer l'importance de l'unité dans l'art.

Mais même si Camus modifie son idée sur l'art et commence à donner de l'importance à l'unité, il faut rester prudent et constater que cela ne signifie pas nécessairement négliger la diversité. Et ce, pour deux raisons. Premièrement, comme nous l'avons vu dans le dernier sous-chapitre, c'est au mouvement de la revendication d'unité plutôt qu'à son résultat que Camus accorde de la valeur. De même que la révolte — qui a un caractère relatif et répétitif et n'arrive jamais à la révolution —, l'activité créatrice est essentiellement une répétition ayant pour visée l'unité¹⁸. Deuxièmement, Camus critique invariablement la totalité, à travers ses critiques sur l'artiste réaliste et l'artiste formel¹⁹. La totalité écrase la liberté et la diversité ; cela n'est pas l'intention de Camus. D'ailleurs, pour conclure le chapitre du *Mythe de Sisyphe* « La Création absurde », il écrit déjà : « Ainsi je demande à la création absurde ce que j'exigeais de la pensée, la révolte, la liberté et la diversité » (*MS*, I, p. 299). Ici, les trois idées — la révolte, la liberté ainsi que la diversité — sont mises sur le même rang : cette phrase est la preuve que Camus considère qu'elles peuvent coexister même dans le domaine de l'art. La création ne doit pas complètement perdre sa liberté et sa diversité, alors que les œuvres du cycle de la révolte exigent l'unité. De fait, en 1948, il écrit, au sujet du rôle de l'artiste : « [...] ce que cherche le conquérant de droite ou de gauche, ce n'est pas l'unité qui est avant tout l'harmonie des contraires, c'est la totalité, qui est l'écrasement des différences. L'artiste distingue là où le conquérant nivelle.

¹⁸ Cela se voit, par exemple, dans la phrase suivante : « Une analyse détaillée des romans les plus célèbres montrerait, dans des perspectives chaque fois différentes, que l'essence du roman est dans cette correction perpétuelle, toujours dirigée dans le même sens, que l'artiste effectue sur son expérience » (*Ibid.*, p. 288).

¹⁹ Selon Camus, par rapport au réel, l'artiste réaliste est l'affirmation absolue, et, en revanche, l'artiste formel la négation absolue. Tous les deux peuvent se lier à la totalité : « L'artiste réaliste et l'artiste formel cherchent l'unité où elle n'est pas, dans le réel à l'état brut, ou dans la création imaginaire qui croit expulser toute réalité. Au contraire, l'unité en art surgit au terme de la transformation que l'artiste impose au réel » (*Ibid.*, p. 292).

L'artiste qui vit et crée au niveau de la chair et de la passion, sait que rien n'est simple et que l'autre existe » (*Actuelles Chroniques 1944-1948*, II, p. 493). En comparant le conquérant avec l'artiste, Camus montre d'un ton critique que la totalité abîme les différences, tandis que l'artiste qui cherche l'unité distingue. L'artiste qui a pour but de distinguer les individus, au lieu de les niveler, rappelle la définition de l'art et de l'artiste que Marcel Schwob écrit dans la préface de *Vies imaginaires* : « L'art est à l'opposé des idées générales, ne décrit que l'individuel, ne désire que l'unique. Il ne classe pas ; il décline²⁰ ». L'important, c'est qu'une telle distinction aboutit à reconnaître l'existence des autres, écrit Camus. Distinguer les individus et reconnaître les autres porteurs de valeurs différentes : l'un et l'autre supposent la diversité. En conséquence, l'activité des écrivains respecte la diversité et la liberté, bien qu'elle revendique l'unité. Camus maintient cette idée jusqu'aux dernières années de sa vie : en 1959, il dit dans une interview : « [...] l'écrivain vit pour son œuvre et se bat pour les libertés » (« Réponses à Jean-Claude Brisville », IV, p. 611). L'activité des artistes orientée vers ce but est en apparence impossible à mener à bien : Camus lui-même écrit que « [l']art est une exigence d'impossible mise en forme » (*HR*, III, p. 294). Mais l'écrivain révolté continue sans cesse la correction du monde pour créer l'unité, d'autant plus que cette exigence est impossible.

Si nous suivons les analyses sur le rapport entre la révolte et la solidarité jusqu'ici, un écrivain révolté est, en d'autres termes, un artiste qui cherche la solidarité, bien qu'il reconnaisse la solitude de chaque homme. En 1952, répondant à une interview, Camus souligne que le thème de *L'Homme révolté* provient de ses propres expériences et que ce

²⁰ Marcel Schwob, *Vies imaginaires*, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2012, p. 9. Au sujet de la distinction des individus, Schwob écrit aussi, en parlant de son propre art, art du biographe : « Il [=L'art du biographe] n'a pas à se préoccuper d'être vrai ; il doit créer dans un chaos de traits humains. [...] L'art du biographe serait de donner autant de prix à la vie d'un pauvre acteur qu'à la vie de Shakespeare » (*Ibid.*, pp. 16-17).

2. 2 VERS LA SOLIDARITÉ

livre est une sorte de « confidence²¹ ». Ainsi, la figure de l'artiste dans cet essai philosophique peut être sa propre image, ou bien son idéal, en tant qu'écrivain. Comme pour affirmer cette hypothèse, Camus se décrit ainsi : « [...] un écrivain, à la fois solitaire et solidaire de sa cité [...] » (« Sous le signe de la liberté », III, p. 1036). Cette image est à coup sûr en rapport avec la figure de l'écrivain révolté dans *L'Homme révolté*, image que Camus garde toujours, car il fait cette autoanalyse à d'autres occasions²². En outre, imaginant sans doute une certaine façon de vivre de l'artiste, il écrit en 1952 : « J'entends les uns dire qu'il faut mourir dans le désert, les autres qu'il faut fuir vers l'oasis. Je me méfie de tous. Il faut vivre dans le désert, voilà tout, et le forcer pour que jaillissent un jour les eaux de la lumière » (« Lettre préface à « Contre-amour » de Daniel Mauroc », III, p. 891). Chez Camus, le désert est un des lieux de création : il est juxtaposé aux îles dans *L'Été*. Le désert, dans la préface du livre de Mauroc, doit être placé dans le même contexte. Dans ce cas-là, ce qu'il imagine quand il écrit cette lettre préface, c'est un écrivain ressemblant à sa propre image. Le désert force l'artiste à la solitude. Camus écrit qu'il ne doit ni y échapper ni y mourir, mais y vivre. L'image de l'écrivain dans *L'Homme révolté* revenant toujours de façon analogue même dans ses autres textes est une figure qui s'enracine profondément dans son esprit et montre que l'écrivain révolté est lié étroitement, et à la solidarité, et à la solitude.

L'activité créatrice des artistes révoltés s'associe donc aussi étroitement aux deux aspects de la solitude présentés dans le dernier sous-chapitre, c'est-à-dire à l'aspect fermé

²¹ Voir *Actuelles II Chroniques 1948-1953*, III, p. 402 : « Mais j'ai voulu seulement retracer une expérience, la mienne, dont je sais aussi qu'elle est celle de beaucoup d'autres. À certains égards, ce livre est une confidence, la seule sorte de confidence, du moins, dont je sois capable, et que j'ai mis quatre ans à formuler avec les scrupules et les nuances qui s'imposaient ». Camus croit ici pouvoir partager ses propres expériences avec les autres, par l'intermédiaire de *L'Homme révolté*. Cette idée même exprime bien ce que doit être sa solidarité.

²² Même dans le texte de la conférence en 1958, Camus affirme une fois encore qu'il est solitaire, mais il ajoute tout de suite qu'il n'est pas solitaire, parce qu'il est solitaire autant que les autres : « J'ai lu ces temps-ci que j'étais un solitaire. Oui, si l'on veut dire que je ne dépends de personne. Non, puisque je le suis en même temps que des millions d'hommes qui sont nos frères et dont j'ai pris le pas » (« Ce que je dois à l'Espagne », IV, p. 592).

et oppressif et à l'aspect ouvert et libérateur. Dans « Retour à Tipasa », un des essais inclus dans *L'Été*, Camus lui-même touche au premier aspect en parlant de la beauté : « La beauté isolée finit par grimacer, la justice solitaire finit par opprimer » (*Été*, III, p. 610). Par ailleurs, dans le *Discours de Suède*, il parle de la force de l'art qui libère les hommes : « Et l'art, en raison de cette libre essence que j'ai essayé de définir, réunit, là où la tyrannie sépare. [...] Les tyrans savent qu'il y a dans l'œuvre d'art une force d'émancipation [...] » (*Discours de Suède*, IV, p. 263). L'artiste crée des œuvres dans un espace clos. La solitude est plus ou moins nécessaire pour son activité créatrice, mais elle l'opprime certainement. L'écrivain, cependant, s'unit à travers l'œuvre aux lecteurs qui partagent cette situation d'isolement. On peut dire alors que, pour Camus, le rôle des écrivains est de créer des œuvres qui servent de pont assurant le passage de la solitude à la solidarité.

À propos du rôle des artistes, il écrit dans « Le Témoin de la liberté » :

Et ce n'est pas un hasard si l'on ne trouve pas de paysages dans la grande littérature européenne depuis Dostoïevsk[i]. Ce n'est pas un hasard si les livres significatifs d'aujourd'hui, au lieu de s'intéresser aux nuances du cœur et aux vérités de l'amour, ne se passionnent que pour les juges, les procès et la mécanique des accusations, si au lieu d'ouvrir les fenêtres sur la beauté du monde, on les y referme avec soin sur l'angoisse des solitaires (*Actuelles Chroniques 1944-1948*, II, p. 492).

Camus essaie de faire le point : les artistes contemporains referment les fenêtres sur les solitaires. Si l'on sonde son intention qui se cache derrière le ton critique, il s'agit pour les artistes d'ouvrir les fenêtres sur l'angoisse des solitaires, et d'établir le lien entre eux. Et il est naturel que Camus, lui aussi, doive affronter ce problème, étant donné qu'il réfléchit effectivement à la manière dont la création des artistes va devenir le pont entre un individu et les autres ; il laisse d'ailleurs plusieurs notes dans les *Carnets*. Là, la solidarité est parfois exprimée par le terme « complicité » : « Justification de l'art : La véritable œuvre d'art aide

2. 2 VERS LA SOLIDARITÉ

à la sincérité, renforce la complicité des hommes [...] » (*Carnets*, II, p. 1017) ou bien : « Et la création elle-même. Que faire ? C'est le révolté qui a *le moins de chances* d'écarter les complices. Mais ils le seront » (*Ibid.*, p. 1023). Il est remarquable que Camus mette à nouveau en avant le problème de la communication, pour considérer cette complicité qui passe par l'activité créatrice. Approfondissant ses considérations sur la révolte, il note : « Révolte. Finalement la politique aboutit aux partis qui desservent la communication (complicité) » (*Id.*). D'après Roger Quilliot, le mot « complicité » se trouve en fait écrit au-dessus du mot « communication », dans le manuscrit²³. Ce fragment des *Carnets* montre alors que, dans la pensée de Camus, la complicité est proche de la communication, au point de s'y substituer. Certes, cette note est une réflexion sur la révolte dans le champ politique, mais Camus juxtapose, sous le thème de la « révolte », la politique, l'histoire ainsi que l'art. On peut par ailleurs se fonder sur ce qu'il écrit dans le texte sur la révolte : « [...] la révolte est avant tout affirmation de la parole et de la complicité [...] » (« Remarque sur la révolte », III, p. 334). Alors, ce n'est pas nécessairement une faute, même si l'on ose appliquer le contexte politique de cette note à l'art. Quand il rédige *L'Homme révolté*, Camus étudie la façon de ne pas desservir la communication ou la complicité, car, même dans le champ de l'art, le problème, pour les artistes, est de savoir comment maintenir la communication.

Dans l'œuvre fictionnelle, Clamence de *La Chute* s'aperçoit de sa propre duplicité quand il entend le rire d'autrui sur le pont, et il finit par perdre sa confiance aveugle en lui-même. À ce moment-là, il considère ce rire comme une sorte d'« appel », et il pense qu'il doit répondre à cet appel : « À partir du soir où j'ai été appelé, car j'ai été appelé réellement, j'ai dû répondre ou du moins chercher la réponse » (*Ch*, III, p. 735). Tâtonnant pour chercher la réponse, il décide de devenir un miroir qui reflète les autres. Et c'est lui qui

²³ Voir « Notes et variantes » de *Carnets*, II, p. 1393.

appelle les autres « complices ». Dans un certain sens, la conduite de Clamence semble symboliser l'activité créatrice de Camus : son activité est aussi une sorte d'appel destiné à éveiller la complicité et la solidarité des lecteurs. Ses personnages se trouvent souvent en dehors de la communication vocale, et cette situation reflète étroitement leur sentiment d'isolement. Et même s'ils échouent la communication directe, l'œuvre littéraire leur donnera un nouveau moyen de communication ; à travers l'œuvre, les gens peuvent recommencer à agir pour la solidarité. Si l'activité des artistes sert d'appel à la solidarité pour les solitaires, cet appel n'est pas unilatéralement lancé vers le « tu » ou vers le(s) « vous », mais doit s'adresser à « nous ». Il incite aussi les gens à répondre — de même que, dans *La Chute*, Clamence éprouve le besoin de répondre au rire, et change adroitement de sujet, passant du « je » au « nous », dans sa narration. En outre, compte tenu de l'analyse menée jusqu'ici, cet appel maintient la diversité et la liberté des autres en visant l'unité.

Même dans d'autres fictions de Camus, certains personnages entendent ou poussent symboliquement de telles voix qui appellent à la solidarité. Par exemple, après avoir tout perdu, le renégat entend un appel et décide d'établir « la cité de miséricorde », au lieu d'établir une relation maître-serviteurs. De même, le père Paneloux prêche deux fois dans *La Peste*, et change de sujet entre ces deux prêches : il s'adresse à « vous » dans le premier prêche, mais, après avoir participé aux formations sanitaires, il dit ensuite « nous ». Dans « La Pierre qui pousse », la dernière nouvelle de *L'Exil et le Royaume*, D'Arrast éprouve un sentiment d'isolement : « [...] je n'ai pas trouvé ma place. Alors, je suis parti » (*ER*, IV, p. 105). À Iguape, une municipalité du Brésil, il regarde le coq porter à l'église une pierre lourde sur son épaule ; lorsque le coq tombe à terre à mi-chemin, D'Arrast décide soudain de la porter à sa place. Il dépasse alors l'église sans savoir pourquoi, et se dirige vers la case où la famille du coq habite. Alors que la solitude de D'Arrast est soulignée même lorsqu'il

2. 2 VERS LA SOLIDARITÉ

porte la pierre²⁴, les habitants de la case s'adressent à lui, à la fin de l'histoire : « Assieds-toi avec nous » (*Ibid.*, p. 111). Tous ces exemples concernant l'appel expriment le passage de la solitude à la solidarité, passage du singulier au pluriel. Les personnages, après avoir supporté des difficultés, entendent ou prononcent les mots d'appel à la solidarité. Et il se peut que Camus veuille lancer de tels appels par l'intermédiaire de son œuvre²⁵. Il écrit, dans une lettre destinée à Guy Dumur (datée du 22 mars 1944) : « J'ai cru éprouver aussi ce sentiment de solitude et d'abandon. Mais une des rares choses que je sache aujourd'hui c'est que nous ne sommes pas seuls. Il y a la parole et l'écriture, l'amour, la haine ou la violence, aucun de nous n'est désert ni silence absolu » (« Textes complémentaires » de *HR*, PE, p. 1670). Ce qui est écrit ici, c'est le fait qu'un individu, c'est-à-dire Camus, ressent la solitude, et garde l'espoir que l'écriture adoucira cette solitude²⁶. Dans cette lettre, Camus

²⁴ L'état de D'Arrast est décrit simplement : « Il était seul » (*Ibid.*, p. 110). De même, la solitude de D'Arrast est plusieurs fois mentionnée dans cette histoire : « J'étais fier, maintenant je suis seul » (*Ibid.*, p. 98) ; « Il lui semblait qu'il aurait voulu vomir ce pays tout entier, la tristesse de ses grands espaces, la lumière glauque des forêts, et le clapotis nocturne de ses grands fleuves déserts. Cette terre était trop grande [...]. Ici, l'exil ou la solitude, au milieu de ces fous languissants et trépidants, qui dansaient pour mourir » (*Ibid.*, p. 104).

²⁵ Bien que Jean-Paul Sartre attaque Camus à propos de *L'Homme révolté*, il définit aussi l'œuvre des écrivains comme un appel. D'ailleurs, il est intéressant de constater qu'il signale que cet appel se rattache à la diversité ou à la liberté des autres, à la solidarité et à l'unité : « Puisque la création ne peut trouver son achèvement que dans la lecture, puisque l'artiste doit confier à un autre le soin d'accomplir ce qu'il a commencé, puisque c'est à travers la conscience du lecteur seulement qu'il peut se saisir comme essentiel à son œuvre, tout ouvrage littéraire est un appel. Écrire, c'est faire appel au lecteur pour qu'il fasse passer à l'existence objective le dévoilement que j'ai entrepris par le moyen du langage. Et si l'on demande à *quoi* l'écrivain fait appel, la réponse est simple. [...] l'écrivain en appelle à la liberté du lecteur pour qu'elle collabore à la production de son ouvrage » (Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, coll. « Folio essais », 2008, p. 53) ; et aussi : « L'appel est tout d'abord reconnaissance de la diversité. Je ne m'adresse pas à une liberté de derrière la liberté qui serait *la même* chez l'autre et chez moi. [...] je conçois que l'acte que je demande sera expressément destiné à créer une solidarité et une unité qui *n'existent pas encore* » (Id., *Cahiers pour une morale*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1983, pp. 285-286).

²⁶ Camus croit certainement que l'écriture l'unit aux autres, car il écrit dans les *Carnets* : « [...] cessez d'écrire ou de parler, isolez-vous et vous les verrez fondre autour de vous [...] » (*Carnets*, II, p. 982).

change, sans doute inconsciemment, le sujet qui, de « je », devient « nous » révélant combien cette lettre reflète ses idées sur l'activité créatrice des écrivains²⁷.

Les artistes jouent ainsi, chez Camus, un rôle de pont, permettant que les individus solitaires agissent pour la solidarité. À travers leurs œuvres, les gens s'unissent, sans se perdre complètement. Camus parle du rapport entre la communication et les artistes, dans le *Discours de Suède* :

Dès cet instant, ils ont nié que l'artiste ait droit à la solitude et lui ont offert comme sujet, non pas ses rêves, mais la réalité vécue et soufferte par tous. [...] ces hommes ont voulu que l'artiste se proposât au contraire de parler du et pour le plus grand nombre. Qu'il traduise les souffrances et le bonheur de tous dans le langage de tous, et il sera compris universellement. En récompense d'une fidélité absolue à la réalité, il obtiendra la communication totale entre les hommes. / Cet idéal de la communication universelle est en effet celui de tout grand artiste. [...] pour parler de tous et à tous, il faut parler de ce que tous connaissent et de la réalité qui nous est commune. La mer, les pluies, le besoin, le désir, la lutte contre la mort, voilà ce qui nous réunit tous. Nous nous ressemblons dans ce que nous voyons ensemble, dans ce qu'ensemble nous souffrons (*Discours de Suède*, IV, pp. 254-255).

L'activité créatrice est une correction incessante du monde, et elle se fait dans la solitude. Mais la révolte peut faire advenir la communication entre les hommes à travers l'artiste. Dans ce discours, Camus reprend plusieurs fois cette idée au sujet de l'artiste et l'on peut résumer en disant que son rôle est d'offrir aux solitaires, par l'œuvre, un nouveau moyen de communication : « Autrement dit, c'est au moment même où l'artiste choisit de partager le sort de tous qu'il affirme l'individu qu'il est. Et il ne pourra sortir de cette

²⁷ Il y a encore un point notable dans cette lettre : même la haine ou la violence peuvent solidariser les gens. C'est pourquoi Clamence constate non seulement un fossé, mais aussi des ressemblances avec les autres ; c'est pourquoi Meursault croit soulager le sentiment d'isolement par les regards de haine. Mais il est à noter que Camus n'estime pas nécessairement ce genre de lien : « Je ne connais pas une seule grande œuvre qui se soit édifiée sur la seule haine, alors que nous connaissons les empires de la haine » (*Actuelles Chroniques 1944-1948*, II, p. 493).

2. 2 VERS LA SOLIDARITÉ

ambiguïté » (*Ibid.*, p. 260) ou bien : « Je crois qu'il [=l'espoir] est au contraire suscité, ranimé, entretenu, par des millions de solitaires dont les actions et les œuvres, chaque jour, nient les frontières et les plus grossières apparences de l'histoire, pour faire resplendir fugitivement la vérité toujours menacée que chacun, sur ses souffrances et sur ses joies, élève pour tous » (*Ibid.*, p. 265). Pour Camus qui se penche sur la création absurde, il s'agit de vivre dans le dilemme de la solitude. Mais quand il écrit dans *Le Mythe de Sisyphe* que l'absurde est un point de départ, ce dilemme le pousse à la réflexion sur l'existence des autres. Il essaie ainsi d'établir le lien avec ceux qui vivent dans la même situation que lui.

Voyons alors, dans le sous-chapitre suivant, certains caractères de la liaison et de la collectivité qui se produisent par l'œuvre d'art.

2. 2. 3 Le lieu de la communauté des solitaires

Lorsqu'il écrit *Le Mythe de Sisyphe*, Camus recherche comment rester dans le monde absurde et dans la solitude. De même qu'il écrit plus tard qu'il faut vivre dans le désert, cette recherche se rattache étroitement à sa façon de vivre en tant qu'écrivain. La révolte est une attitude qu'il atteint au bout de ses réflexions sur l'absurde. Mais de même que Sisyphe essaie sans cesse de se diriger vers le sommet d'une montagne, la révolte a aussi une destination à atteindre. À ce propos, Camus écrit : « La fin de la révolte est la pacification des hommes. Toute révolte s'achève et se prolonge dans l'affirmation de la limite humaine — et d'une communauté de tous les hommes, quels qu'ils soient, en deçà de la limite » (*Carnets*, II, p. 1073). La révolte se fonde ainsi sur la reconnaissance et l'acceptation de la

limite, idée que Camus développe dans *L'Homme révolté*²⁸. Or, si la révolte établit une communauté des hommes, l'art doit aussi finir par produire une communauté quelconque, car l'art est considéré, chez Camus, comme une forme de révolte. Les fragments des *Carnets* montrent que l'art a pour but de reconnaître cette communauté humaine et de l'accepter. Mais comment Camus décrit-il une communauté au moyen de l'art ? En tant qu'écrivain, il essaie de produire des œuvres qui poussent les individus à la solidarité. Dès lors, ce que nous entendons analyser ici, c'est la figure de l'individu comme lecteur, plutôt que celle de l'artiste. Et, à cet égard, nous allons aborder en particulier trois textes de Camus : la préface des *Îles* de Jean Grenier, celle de *L'Envers et l'Endroit* et un texte concernant Dostoïevski. Chaque texte montre de façon différente le lien créé par l'intermédiaire de l'art.

Voyons premièrement la préface des *Îles* de Jean Grenier : Camus l'écrit pour sa nouvelle édition en 1959. Toute sa vie, Camus laissera beaucoup d'articles et de préfaces pour les œuvres de ses contemporains. Ces textes sont certainement précieux pour la connaissance de ses idées sur la littérature et d'autres arts, mais il les écrit naturellement en prenant conscience de sa position d'écrivain ou de journaliste. Il semble ainsi écrire la préface des *Îles*, en se plaçant du point de vue d'un simple lecteur. Là, Camus reconnaît qu'il découvre la culture grâce à ce livre²⁹, et que celui-ci exerce une grande influence sur sa propre activité créatrice. Ce qu'il écrit dans cette préface, ce sont donc ses expériences de lecture pendant sa jeunesse, avant qu'il ne devienne écrivain, plutôt qu'un commentaire ou une critique :

Il [=Grenier] nous parle seulement d'expériences simples et familières dans une langue sans apprêt apparent. Puis il nous laisse traduire, chacun à notre convenance. À ces

²⁸ Voir *HR*, III, p. 71 : « Il [=L'esclave révolté] affirme, en même temps que la frontière, tout ce qu'il soupçonne et veut préserver en deçà de la frontière ».

²⁹ Voir « Préface aux « Îles » de Jean Grenier », IV, p. 622 : « *Les Îles* venaient, en somme, de nous initier au désenchantement ; nous avions découvert la culture ».

2. 2 VERS LA SOLIDARITÉ

conditions seulement, l'art est un don, qui n'oblige pas. Pour moi, qui ai tant reçu de ce livre, je sais l'étendue de ce don, je reconnais ma dette (*Ibid.*, p. 624).

Il faut s'arrêter sur deux points. D'abord, Camus estime l'auteur dont il confie l'interprétation aux lecteurs, car il considère que la lecture suppose la liberté des lecteurs. Camus lui-même montre, en tant que lecteur, que l'activité créatrice des écrivains ne supprime pas complètement la liberté ou la diversité des hommes, lorsqu'elle revendique l'unité. De plus, sous la condition dans laquelle cette liberté est assurée, Camus regarde l'œuvre littéraire comme un « don ». Il va de soi que le don est un moyen de communication dans la société humaine et est essentiellement acte gratuit, et acte unilatéral en apparence. Mais parfois, ceux qui reçoivent un don veulent en offrir un en retour, et ceux qui font un don peuvent l'attendre. Dans ce cas-là, il se peut que le don établisse non seulement un lien simplement unilatéral, mais aussi une communication interactive³⁰. Il en est de même si le don se fait sous la forme des œuvres littéraires. Tout du moins, quand il lit le livre de Grenier, Camus découvre une relation réciproque :

Parmi les demi-vérités dont s'enchantent notre société intellectuelle figure celle-ci, excitante, que chaque conscience veut la mort de l'autre. Aussitôt nous voilà tous maîtres et esclaves, voués à nous entre-tuer. Mais le mot maître a un autre sens qui l'oppose seulement au disciple dans une relation de respect et de gratitude. Il ne s'agit plus alors d'une lutte des consciences, mais d'un dialogue, qui ne s'éteint plus dès qu'il a commencé, et qui comble certaines vies. Cette longue confrontation n'entraîne ni servitude ni obéissance, mais seulement l'imitation, au sens spirituel du terme (« Préface aux « Îles » de Jean Grenier », IV, p. 623).

³⁰ Il y a sûrement des objections. En analysant Georges Bataille, Maurice Blanchot écrit, à propos du rapport entre la littérature et le don : « Il y a le don par lequel on oblige celui qui le reçoit à rendre un surplus de pouvoir ou de prestige à celui qui donne — ainsi, on ne donne jamais. Le don qui est abandon voue l'être abandonné à perdre sans esprit de retour, sans calcul et sans sauvegarde jusqu'à son être qui donne : d'où l'exigence d'infini qui est dans le silence de l'abandon » (Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, Minuit, 1983, p. 30).

Entre l'auteur et les lecteurs, l'œuvre littéraire n'établit pas la relation maître-esclaves, mais elle établit celle de maître-disciples. Ce rapport ne se base pas sur le lien de domination et d'obéissance, mais se fonde sans cesse sur l'imitation et le dialogue. Étant donné le caractère du dialogue, les lecteurs peuvent aussi agir sur l'auteur ; il existe ainsi une communication réciproque par l'intermédiaire de l'œuvre, ou bien dans l'œuvre. Dans les fictions de Camus, le renégat et Clamence tentent de réduire toute relation humaine au rapport maître-serviteurs. Pourtant, en réalité, une fois que tous les plans se sont terminés par un échec, le renégat en vient à réfléchir à « la cité de miséricorde » ; tout en bavardant pour déguiser ses véritables intentions, Clamence avoue qu'il demande la sympathie de l'interlocuteur. Le rapport que ces personnages cherchent véritablement est alors analogue à celui que Camus trouve dans l'œuvre de Grenier³¹. Et cette liaison réciproque entre les gens est un caractère de la communauté par l'art que conçoit Camus.

Fortement influencé par le livre de Grenier, Camus décrit souvent les îles comme un lieu de création, comme constaté dans les premières pages des *Carnets* et le passage de *L'Été*. De même, dans *Le Mythe de Sisyphe*, il reprend une image de l'île pour réfléchir à la création absurde : « Ces hommes [=Tous les hommes absurdes] savent d'abord, et puis tout leur effort est de parcourir, d'agrandir et d'enrichir l'île sans avenir qu'ils viennent d'aborder » (*MS*, I, p. 284). Cette description est une image formée par le dialogue perpétuel avec Grenier, à travers l'œuvre. En ce qui concerne les images des îles, Lionel Cohn fait remarquer qu'il y a trois degrés : « [...] il faut d'abord découvrir l'île, savoir où l'on se trouve, connaître le sens de cette île où l'on a abordé ; dans une deuxième étape, l'île sera un havre de paix de solitude ; enfin la solitude se mue en fraternité, et l'île devient prétexte

³¹ Camus compare souvent la liaison horizontale avec la liaison verticale, le mouvement horizontal avec le mouvement vertical. Quand il réfléchit à la transcendance de l'individu provoquée par la révolte, il annote son texte et écrit : « Il s'agit bien entendu, dans toute cette remarque, d'une transcendance qu'on pourrait appeler horizontale par opposition à la transcendance verticale qui est celle de Dieu ou des Essences platoniciennes » (« Remarque sur la révolte », III, p. 326).

2. 2 VERS LA SOLIDARITÉ

à la solidarité³² ». Les artistes doivent commencer par chercher chacun une île personnelle, pour leur art propre ; cette île doit faire tomber les artistes dans le dilemme de la solitude. Mais quand ils restent dans ce lieu isolé, et quand ils créent des œuvres, la solidarité est là. À ce moment, l'île devient aussi un lieu où ils trouvent le lien avec les autres.

Camus n'est sûrement pas le seul à considérer que l'œuvre est un lieu privilégié pour la communication avec autrui. Prenons ici un exemple de Marcel Proust, car Camus consacre plusieurs pages de *L'Homme révolté* à l'analyse de l'activité créatrice et des œuvres de Proust. Ce dernier signale également que le livre unit auteur et lecteur :

[...] il [=Ruskin] montre que la lecture est exactement une conversation avec des hommes beaucoup plus sages et plus intéressants que ceux que nous pouvons avoir l'occasion de connaître autour de nous. J'ai essayé de montrer dans les notes dont j'ai accompagné ce volume que la lecture ne saurait être ainsi assimilée à une conversation, fût-ce avec le plus sage des hommes ; que ce qui diffère essentiellement entre un livre et un ami, ce n'est pas leur plus ou moins grande sagesse, mais la manière dont on communique avec eux, la lecture, au rebours de la conversation, consistant pour chacun de nous à recevoir communication d'une autre pensée, mais tout en restant seul, c'est-à-dire en continuant à jouir de la puissance intellectuelle qu'on a dans la solitude et que la conversation dissipe immédiatement, en continuant à pouvoir être inspiré, à rester en plein travail fécond de l'esprit sur lui-même³³.

Camus traite de nombreux écrivains dans *L'Homme révolté*, mais il cite la plupart de leurs noms pour démontrer les échecs de leur révolte. Cependant, parmi eux, c'est l'activité créatrice de Proust que Camus apprécie beaucoup, car l'auteur d'*À la recherche du temps perdu* est arrivé à « avoir pu extraire de la fuite incessante des formes, par les seules voies du souvenir et de l'intelligence, les symboles frémissants de l'unité humaine » (*HR*, III,

³² Lionel Cohn, *La Nature et l'homme dans l'œuvre d'Albert Camus et dans la pensée de Teilhard Chardin*, l'Âge d'homme, coll. « Lettera », 1976, p. 65.

³³ Marcel Proust, « Journées de lecture », in *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 174.

p. 291). Ce jugement montre qu'il y a des points communs dans leurs idées sur la littérature. Selon Proust, l'auteur et chaque lecteur se rattachent réciproquement l'un à l'autre dans la lecture solitaire, et cette idée ressemble certainement à celle de Camus. D'un autre côté, pour Camus, l'activité créatrice rattache aussi un lecteur aux autres lecteurs. Autrement dit, l'œuvre littéraire peut devenir non seulement le lieu de communication entre l'auteur et les lecteurs, mais aussi un lieu de communication entre les lecteurs³⁴. C'est un autre trait de la communauté littéraire de Camus.

Citons ensuite la préface écrite pour la réédition de *L'Envers et l'Endroit*. Camus y décrit le jour où il va au théâtre :

Parfois, dans ces « premières » de théâtre, qui sont le seul lieu où je rencontre ce qu'on appelle avec insolence le Tout-Paris, j'ai l'impression que la salle va disparaître, que ce monde, tel qu'il semble, n'existe pas. Ce sont les autres qui me paraissent réels, les grandes figures qui crient sur la scène. Pour ne pas fuir alors, il faut se souvenir que chacun de ces spectateurs a aussi un rendez-vous avec lui-même ; qu'il le sait, et que, sans doute, il s'y rendra tout à l'heure. Aussitôt, le voici de nouveau fraternel ; les solitudes réunissent ceux que la société sépare³⁵ (*EE*, I, p. 35).

Devant la scène du théâtre, Camus éprouve une sensation étrange : il a le sentiment de s'éloigner peu à peu du monde réel, et il s'approche du monde théâtral. C'est une sorte de sentiment d'isolement ; cette sensation est tellement forte qu'il veut fuir. Mais s'il peut rester là, c'est parce qu'il croit y rencontrer les autres personnes qui auront regardé la même pièce de théâtre. Dans cette citation, certes, Camus mentionne seulement le théâtre et n'évoque pas la lecture. Mais ce texte se révèle précieux dans la mesure où il indique

³⁴ Même dans la préface des *Îles*, Camus termine son texte sur une pensée pour les lecteurs à venir qui rencontreront ce livre : « Je voudrais être encore parmi eux, je voudrais revenir à ce soir où, après avoir ouvert ce petit volume dans la rue, je le refermai aux premières lignes que j'en lus, le serrai contre moi et courus jusqu'à ma chambre pour le dévorer enfin sans témoins. Et j'envie, sans amertume, j'envie, si j'ose dire, avec chaleur, le jeune homme inconnu qui aujourd'hui, aborde ces *Îles* pour la première fois... » (« Préface aux « Îles » de Jean Grenier », IV, p. 624).

³⁵ C'est nous qui soulignons.

2. 2 VERS LA SOLIDARITÉ

comment il accepte les œuvres d'art. De plus, on peut supposer qu'il éprouve une sensation identique lorsqu'il lit des livres, et ce, pour un certain nombre de raisons. D'abord, lorsqu'il rédige ce texte, il retrouve la « source » de son métier dans *L'Envers et l'Endroit* et décide d'écrire *Le Premier homme* : cette préface concerne en effet étroitement son idée principale en ce qui concerne l'œuvre littéraire. Par ailleurs, il rédige non seulement des pièces de théâtre originales, mais encore il adapte des romans de Faulkner ou de Dostoïevski au théâtre. Il y a un rapport réciproque dans son art, entre le théâtre et le roman. Au point qu'il écrit, à propos du monde réel et du monde romanesque, qu'« il s'agit bien du même monde » (*HR*, III, p. 287) : sa sensation de la réalité devant la scène du théâtre doit aussi ressembler à celle qu'il éprouve à l'égard du monde romanesque. Il est possible de considérer qu'il met le monde du roman et celui du théâtre sur la même ligne, à un certain degré. Quant à la relation entre la solitude et la solidarité, Brian T. Fitch écrit : « Mais la solidarité exclut-elle nécessairement la solitude ? Au contraire, la solidarité qu'éprouvait Camus à l'égard de ses semblables était fondée sur la solitude essentielle de chaque homme³⁶ ». L'œuvre d'art sépare certes les individus, mais, en même temps, elle les lie. La communauté par l'art se base ainsi paradoxalement sur la solitude de chaque individu.

Un tel lien entre les solitaires créé par l'œuvre littéraire rappelle la « communication » de Georges Bataille. Après avoir lu « Remarque sur la révolte » de Camus, Bataille rédige certains textes portant sur la révolte³⁷. Celle de Bataille ne s'accorde pas toujours avec celle de Camus. Comparant les deux conceptions, Raymond Gay-Crosier

³⁶ Brian T. Fitch, *op. cit.*, p. 214.

³⁷ Après l'année 1945 où « Remarque sur la révolte » paraît, Bataille rédige quatre textes sur le cycle de la révolte chez Camus, pour *Critique* (« La morale du malheur : « La Peste » » (1947), « Le gouvernement du monde : André Breton — Malcolm de Chazal — Albert Camus » (1949), « Le temps de la révolte » (1951), « L'affaire de « L'Homme révolté » » (1952)). Il est clair que Bataille s'intéresse à l'œuvre de Camus ainsi qu'à l'idée de la révolte. Il disserte aussi sur sa propre révolte dans un essai qu'il écrit pour *Botteghe oscure* en 1952 : voir Georges Bataille, « Le souverain », in *Œuvres complètes*, tome XII, Gallimard, 1988, pp. 195-208.

note cependant « la profonde affinité spirituelle qui existe entre la révolte camusienne et le cri rebelle de Bataille qui refuse non seulement la solitude, mais dont le discours, avec toutes ses digressions et contradictions, ne cesse de mettre à nu le besoin et la volonté de communication³⁸ ». De même que la révolte et la solidarité de Camus concernent l'art, la révolte et la communication de Bataille s'unissent étroitement à la littérature. Bataille écrit que la littérature vise la communication, mais cette même communication ne signifie pas un lien superficiel entre les gens³⁹ ; la communication de Bataille est plutôt une relation établie sur la base de l'impossibilité de l'entente mutuelle, comme une conversation que les gens continuent à poursuivre, malgré leur solitude et leurs différences. Bataille développe cette idée dans *La Littérature et le mal* :

La littérature est *communication*. La communication commande la loyauté : la morale rigoureuse est donnée dans cette vue à partir de complicités dans la connaissance du Mal, qui fondent la communication intense⁴⁰.

Bataille considère que la littérature est un espace où l'écrivain invite les lecteurs inconnus, et où, en même temps, l'écrivain lui-même se montre comme un inconnu devant

³⁸ Raymond Gay-Crosier, « Révolte, souveraineté et jeu chez Bataille et Camus : étude conceptuelle », in *Albert Camus 12 : la révolte en question*, Lettres Modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres Modernes », 1985, p. 11. Gay-Crosier évoque cette idée à travers les analyses des fragments de « Jean-Paul Sartre et l'impossible révolte de Jean Genet (II) », essai que Bataille écrit pour *Critique* en 1952 ; Bataille retouche ensuite cet essai et l'emploie dans *La Littérature et le mal* (1957) : voir Georges Bataille, *La Littérature et le mal*, in *Œuvres complètes*, tome IX, Gallimard, 1979, en particulier pp. 310-311. La révolte de Bataille vise certainement la communication, mais — contrairement à l'avis de Gay-Crosier — sa communication ne refuse pas nécessairement la solitude, car, comme nous le verrons, il s'agit même ici du lien des solitaires.

³⁹ En 1944, Bataille rédige un bref texte pour *Combat* ; il y traite la solitude des écrivains (ou de la littérature) : « Sa vraie tâche est à l'opposé : s'il [=l'écrivain] révèle à la solitude de tous une part intangible que personne jamais n'asservira » (Id., « La littérature est-elle utile ? », in *Œuvres complètes*, tome XI, Gallimard, 1988, p. 13) ; « Ce qu'enseigne ainsi l'écrivain authentique — par l'authenticité de ses écrits — est le refus de la servilité (c'est en premier lieu la haine de la propagande). C'est pour cela qu'il n'est pas à la remorque des foules et qu'il sait mourir dans la solitude » (Id.). Selon Bataille, les écrivains montrent solitairement aux lecteurs les différences entre les hommes ; ces différences peuvent se rattacher au « Mal » dans *La Littérature et le mal*.

⁴⁰ Id., *La Littérature et le mal*, *op. cit.*, pp. 171-172. Il écrit aussi : « Ce n'est pas clair en ce sens que l'aspect de la révolte est souvent le plus voyant, mais la tâche littérature authentique n'est concevable que dans le désir d'une communication fondamentale avec le lecteur » (*Ibid.*, p. 183).

2. 2 VERS LA SOLIDARITÉ

les lecteurs. Dans cet espace, les gens se rencontrent, en maintenant leur diversité⁴¹. Parmi les termes de Camus, Bataille préfère plutôt employer le mot « complicité » que le mot « solidarité » ; il y a là une différence entre deux idées portant sur le lien qui existe entre les gens, sur la révolte. Mais il est possible néanmoins de dire que la communication de Bataille a une ressemblance avec la communauté par la littérature de Camus que nous venons d'analyser.

Voyons enfin le texte sur Dostoïevski. Camus ne raconte pas directement ses expériences de lecture ou celles qui concernent d'autres domaines de l'art, mais il raconte comment il a pris conscience du lien avec autrui, grâce aux œuvres littéraires et aux écrivains. Camus estime beaucoup l'œuvre de Dostoïevski, et il a adapté au théâtre *Les Possédés*, roman de cet écrivain russe, en 1959. Avant la présentation de cette pièce, en 1955, il rédige un texte bref, pour un hommage collectif de *Radio Europe*. Il commence en décrivant le jour où il invite un jeune homme russe dans son bureau. Ce qu'il se rappelle surtout, c'est le visage épanoui de cet homme étranger au moment où celui-ci regarde les portraits de Tolstoï et de Dostoïevski :

Cette lumière que j'ai vue sur le visage de mon jeune ami et qui, à elle seule, ferait oublier toutes les bêtises et les cruautés qu'on accumule aujourd'hui pour séparer les hommes, je ne l'ai pas portée au compte de la Russie ni de la France, mais du génie de la création qui resplendit au-dessus des frontières et qu'on sent au travail, presque sans trêve, dans toute l'œuvre de Dostoïevski (« Pour Dostoïevski », IV, p. 590).

⁴¹ Mentionnant l'idée de Bataille, Jean-François Lyotard écrit à propos du lien établi entre les solitaires par l'art : « Comme nous sommes amants ou fraternels par fusion de gorges étanches, de même l'œuvre d'art met en communion des solitudes absolues, les unes avec les autres, et avec la stridulation du cosmos. Bataille nomme « communication » ce partage à plusieurs, entre les écrivains, les artistes, les lecteurs et les amateurs, où transite l'impartagé qui excède et éclipe chacun » (Jean-François Lyotard, *Chambre sourde : L'antiesthétique de Malraux*, Galilée, coll. « Incises », 1998, p. 111). Lyotard croit ainsi que la communication de Bataille ne refuse pas toujours la solitude : cela montre une ressemblance entre l'idée de Bataille et celle de Camus.

Il est difficile de combler complètement le fossé avec autrui. Ce fossé provoque souvent des malentendus ou le silence ; il est d'autant plus profond que la culture et la nation sont différentes. Mais l'œuvre littéraire peut devenir un lieu de communication : les lecteurs peuvent trouver ce lien réciproque dans l'œuvre d'un grand écrivain, sans que ce lien ait aucun rapport avec la nationalité, la culture ou bien l'époque. Ce lien est créé dans le silence. De fait, après que son visage s'est éclairé, le jeune homme russe ne parle plus, mais Camus et lui se comprennent sans rien dire. Ce passage concernant le portrait de Dostoïevski montre le moment où Camus ressent effectivement la solidarité avec les autres qui naît par la littérature ; cette expérience s'associe aussi à la sensation qu'il éprouve devant la scène du théâtre. Comme l'exemple de Camus et du jeune homme russe le montre, si un plus grand nombre de personnes se rendent compte du lien réciproque créé par l'œuvre littéraire, la communauté par l'art peut se réaliser, dans le silence, en maintenant la diversité ou la solitude de chacun.

On peut revenir, en se référant surtout à ces trois textes, à la communauté par l'art. D'un certain point de vue, la solitude est un échec, l'impossibilité d'être comme les autres, et elle est aussi une rupture de la communication : il en résulte que chaque individu est réduit au silence. Dans l'œuvre de Camus, il est certains personnages qui suivent ce schéma : bien qu'ils s'attachent à être comme tout le monde, leurs tentatives échouent et ils sont renvoyés en dehors de la communication verbale. Il est remarquable que ces personnages solitaires habitent souvent dans une ville⁴². La ville est un espace immense où les gens se pressent. Si un homme y ressent la solitude, il est plus ou moins aliéné de la communauté qui doit y exister. Là, les gens doivent parler à leur façon, mais, du moins chez les personnages solitaires de Camus, leurs voix ne se rattachent pas véritablement à la communication. La

⁴² Comme nous l'avons déjà vu dans une citation de *L'Été*, dans la première partie, Camus trouve toujours la même possibilité de s'isoler dans la ville que dans les îles ou dans le désert.

2. 2 VERS LA SOLIDARITÉ

littérature, cependant, est une communication qui se fait dans le silence, silence qui peut donc avoir un caractère positif. Si on rappelle les deux aspects de la solitude, les œuvres littéraires servent — en tant que clef permettant que l'aspect fermé et oppressif passe graduellement à l'aspect ouvert et libérateur — à la fois d'intermédiaire et de lieu, permettant aux exilés solitaires d'établir un royaume, une collectivité.

S'interrogeant sur le rapport du roman avec la révolte, Camus souligne l'ambiguïté des hommes : « Mais les êtres s'échappent toujours et nous leur échappons aussi ; ils sont sans contours fermes » (*HR*, III, p. 286). Ainsi, la communauté par la littérature n'aura pas de contours fermes — de même que la communauté par la révolte n'en a pas non plus. Si les artistes appellent à la solidarité par l'intermédiaire de leur œuvre, leurs appels n'ont aucun sens pour ceux qui ne leur prêtent jamais l'oreille. La communauté littérature serait donc fragile et éphémère. Mais Camus écrit : « Les hommes vivent et ne peuvent vivre que sur l'idée qu'ils ont quelque chose en commun où ils peuvent toujours se retrouver » (*Actuelles Chroniques 1944-1948*, II, p. 491). Et il croit justement que le rôle des artistes est d'offrir des images communes aux gens. Quant au rapport entre l'art et la communauté, il déclare à ce sujet, dans le *Discours de Suède* :

L'art n'est pas à mes yeux une réjouissance solitaire. Il est un moyen d'émouvoir le plus grand nombre d'hommes en leur offrant une image privilégiée des souffrances et des joies communes. Il oblige donc l'artiste à ne pas s'isoler ; il le soumet à la vérité la plus humble et la plus universelle. Et celui qui, souvent, a choisi son destin d'artiste parce qu'il se sentait différent, apprend bien vite qu'il ne nourrira son art, et sa différence, qu'en avouant sa ressemblance avec tous. L'artiste se forge dans cet aller-retour perpétuel de lui aux autres, à mi-chemin de la beauté dont il ne peut se passer et de la communauté à laquelle il ne peut s'arracher (*Discours de Suède*, IV, p. 240).

Les images que l'œuvre offre aux gens unissent l'auteur aux lecteurs, ainsi qu'un lecteur aux autres lecteurs. C'est pourquoi l'artiste doit trouver sa place entre l'individu et

la communauté, dans un mouvement d'aller-retour incessant entre les deux. Si l'on tient compte des points communs entre les expressions « aller-retour perpétuel » et « à mi-chemin », il est à présumer que Camus valorise l'intervalle, le milieu ou bien le « niveau moyen⁴³ ». Et tout ceci suggère l'existence de la limite, de la frontière ou de la mesure. En conclusion de *L'Homme révolté*, Camus arrive, de fait, à réfléchir à la mesure qui donne aux pensées et aux actions des hommes un point de vue relatif, pour que la révolte ne se transforme pas en démesure, pour qu'elle ne tombe pas dans le nihilisme. Voilà ce que Camus appelle « la pensée de midi ». Si la révolte est une attitude à laquelle il arrive au bout de ses réflexions sur l'absurde, la pensée de midi est une attitude relative qu'il atteint après de longues considérations sur la révolte. Comme analysé au début de ce sous-chapitre, dans une note des *Carnets*, Camus juxtapose la limite humaine et la communauté des hommes. Il écrit que les hommes affirment toujours de l'intérieur cette limite et cette communauté. Même si la communauté par l'art n'a pas de contours précis, les hommes s'y rattachent aux autres, et ils y trouvent la solidarité et la pacification.

Dans la préface des *Îles*, Camus écrit que le don de livre établit une relation maître-disciples entre l'auteur et les lecteurs et que cette relation se fonde sur l'imitation, ainsi que sur le dialogue. L'imitation incite parfois les lecteurs à devenir à leur tour des auteurs qui font des dons d'œuvre aux autres. Selon Camus, c'est après la lecture des *Îles* qu'il a décidé de devenir écrivain : « À l'époque où je découvris *Les Îles*, je voulais écrire, je crois. Mais je n'ai vraiment décidé de le faire qu'après cette lecture. [...] Aujourd'hui encore, il m'arrive d'écrire ou de dire, comme si elles étaient miennes, des phrases qui se trouvent pourtant dans *Les Îles* ou dans les autres livres de son auteur » (« Préface aux « Îles » de Jean Grenier », IV, p. 623). Ce passage montre qu'il n'y a qu'un pas du lecteur à

⁴³ Voir *HR*, III, p. 320 : « Il y a donc, pour l'homme, une action et une pensée possibles au niveau moyen qui est le sien ».

2. 2 VERS LA SOLIDARITÉ

l'auteur. La communauté par l'œuvre prend ainsi quelque étendue et se caractérise par la diversité ; elle a la possibilité de se prolonger perpétuellement dans les lecteurs qui deviendront auteurs dans l'avenir.

Chapitre III

LES SOLITAIRES AU MILIEU DES DIFFICULTÉS

« Mais que faire ? Je suppose que la réponse est : donner sa forme au malheur, le nommer. Cela nous ramène à *La Peste*¹. »

(Lettre destinée à Francis Ponge)

2. 3. 1 La solidarité avec les vaincus dans *La Peste*

L'Homme révolté est publié en tant que dernière œuvre du cycle de la révolte. Cet essai philosophique est donc le résultat de plusieurs années de réflexions sur le sujet. Mais il ne faut pas oublier que Camus écrit aussi : « On ne pense que par image. Si tu veux être philosophe, écris des romans » (*Carnets*, II, p. 800)². En conséquence, c'est, d'après lui, dans les œuvres fictionnelles que ses idées se manifestent le plus clairement. *La Peste*, première œuvre du cycle de la révolte, et les deux pièces de théâtre publiées immédiatement après ce roman, *L'État de siège* et *Les Justes*, portent les traces des considérations de

¹ Lettre de Camus, datée du 11 juillet 1943 : Albert Camus et Francis Ponge, *Correspondance 1941-1957*, Gallimard, 2013, pp. 55-56.

² Il reprend une telle idée dans d'autres occasions. En répondant à une interview, par exemple, il souligne qu'il est écrivain : « Je ne suis pas un philosophe. Je ne crois pas assez à la raison pour croire à un système » (« Interview à « Servir » », II, p. 659)

2. 3 LES SOLITAIRES AU MILIEU DES DIFFICULTÉS

Camus et doivent donc refléter ses idées sur la question³. Dans les premières étapes de l'écriture de *La Peste*, Camus, comparant ce roman et *L'Étranger*, avoue son intention :

L'Étranger décrit la nudité de l'homme en face de l'absurde. *La Peste*, l'équivalence profonde des points de vue individuels en face du même absurde. C'est un progrès qui se précisera dans d'autres œuvres. Mais, de plus, *La Peste* démontre que l'absurde *n'apprend rien*. C'est le progrès définitif (*Ibid.*, p. 955).

Dans *L'Étranger*, le principal personnage est un individu qui se trouve confronté à une situation absurde, y compris la solitude. *La Peste*, de son côté, dévoile les actions et la pensée de plusieurs personnes en face de l'absurde. La construction et les personnages de *La Peste* vont beaucoup changer, au fur et à mesure de la réécriture. Mais la révolte ayant un rapport étroit avec la solidarité, et la solitude et la solidarité se mettent sur une même ligne, on peut voir dans ces trois œuvres fictionnelles un individu solitaire qui se révolte et se solidarise avec les autres, ou bien au contraire, l'échec de la solidarité.

Voyons d'abord *La Peste*, qui est la première œuvre du cycle de la révolte.

2. 3. 1. 1 Plusieurs solitaires dans la ville close

Dans *La Peste*, l'épidémie se répand brusquement à Oran et se transmet rapidement des rats aux humains. Comment la révolte et la solidarité prennent-elles alors corps dans cette situation ? Certes, le narrateur mentionne l'action des formations sanitaires organisées par les habitants ; il évoque aussi, à la fin, les liens qui unissent les gens quand la ville s'ouvre. Mais comme Camus l'écrit plusieurs fois dans les *Carnets*, et comme le narrateur

³ Strictement parlant, dans les *Carnets*, Camus classe les trois œuvres suivantes parmi les œuvres du cycle de la révolte : « 2^e — Révolte : *La Peste* (et annexes) — *L'homme révolté* — Kaliayev » (*Carnets*, p. 1085) (« Kaliayev » signifie *Les Justes*). Mais *L'État de siège* doit aussi refléter ses idées sur la révolte, parce que cette pièce de théâtre est publiée entre *La Peste* et *Les Justes*, et qu'elle traite presque du même thème que *La Peste*.

l'affirme aussi⁴, le thème principal de cette œuvre est avant tout l'exil et la séparation. Ne peut-on pas alors considérer que ce qui est présenté dans tout le récit, c'est la solitude des gens plutôt que leur solidarité ? Dès lors, examinons la question de la solitude, en divisant le récit selon quelques étapes.

Voyons d'abord la situation qui précède la fermeture de la ville. À Oran, une grande quantité de rats morts joue le rôle de présage de l'épidémie. Après la mort de Michel, concierge de l'immeuble où habite Rieux, le nombre de morts qui présentent les mêmes symptômes que ce concierge s'accroît peu à peu. Mais les habitants croient pouvoir rester à l'écart, sans rapport avec ces victimes. Quand le narrateur se rappelle, un peu plus loin, leur vie de cette période, il dit : « Jusque-là, malgré la surprise et l'inquiétude que leur avaient apportées ces événements singuliers, chacun de nos concitoyens avait poursuivi ses occupations, comme il l'avait pu, à sa place ordinaire. Et sans doute, cela devait continuer » (*Ibid.*, p. 78). Ainsi, bien que ceux qui demeurent dans la ville éprouvent une vague inquiétude, ils ne changent pas de manière de vivre. En outre, de même que la plupart des habitants de la ville moderne, ils ne s'intéressent guère aux autres personnes. C'est à leurs propres habitudes qu'ils attachent de l'importance⁵. Et l'on remarque que la maladie et la mort — ou bien les malades et les morts — sont exclus de leur quotidien, comme le narrateur l'affirme dans le prologue :

Ce qui est plus original dans notre ville est la difficulté qu'on peut y trouver à mourir. Difficulté, d'ailleurs, n'est pas le bon mot et il serait plus juste de parler d'inconfort. Ce n'est jamais agréable d'être malade, mais il y a des villes et des pays qui vous soutiennent

⁴ Quand les portes de la ville s'ouvrent, le narrateur écrit : « Oui, la peste était finie avec la terreur, et ces bras qui se nouaient disaient en effet qu'elle avait été exil et séparation, au sens profond du terme » (*P*, II, p. 241).

⁵ Oran est décrite comme une ville moderne que l'on trouve partout. Le narrateur signale leur attachement aux habitudes comme un des traits de caractère des habitants de cette ville : « Dans notre petite ville, est-ce l'effet du climat, tout cela se fait ensemble, du même air frénétique et absent. C'est-à-dire qu'on s'y ennue et qu'on s'y applique à prendre des habitudes » (*Ibid.*, p. 35).

2. 3 LES SOLITAIRES AU MILIEU DES DIFFICULTÉS

dans la maladie, où l'on peut, en quelque sorte, se laisser aller. [...] Mais à Oran, les excès du climat, l'importance des affaires qu'on y traite, l'insignifiance du décor, la rapidité du crépuscule et la qualité des plaisirs, tout demande la bonne santé. Un malade s'y trouve bien seul. Qu'on pense alors à celui qui va mourir, pris au piège derrière des centaines de murs crépitants de chaleur, pendant qu'à la même minute, toute une population, au téléphone ou dans les cafés, parle de traites, de connaissements et d'escompte⁶ (*Ibid.*, pp. 36-37).

Dès le début de la narration, une personne qui est sur le point de mourir derrière les murs, crée un contraste avec les vivants et cette opposition semble déjà suggérer que les portes fermées de la ville séparent la mort et la vie⁷. À Oran, le malade est isolé. S'il existe autant de solitaires que de malades, les lecteurs peuvent facilement imaginer que, désormais, beaucoup de solitaires naissent dans la ville avec la propagation de la peste. Leur façon de vivre dans laquelle ils ne peuvent voir ni la maladie ni la mort est directement liée à leur conduite d'avant la fermeture de la ville. Quand des rats morts sont trouvés partout dans les rues, les gens s'affolent devant cette apparition et quand l'épidémie commence à se transmettre aux hommes, ils essaient d'oublier leur trouble, parce qu'ils ne remarquent plus les rats morts et qu'il n'y a encore que peu de victimes. « [L]es rats meurent dans la rue et les hommes dans leur chambre » (*Ibid.*, p. 57), pendant que les Oranais retournent à leur vie d'avant, vie où ils ne s'intéressent qu'à leurs occupations personnelles. L'attachement aux habitudes et aux affaires personnelles, l'isolement des malades, l'éloignement de la mort, tout annonce que les habitants de cette ville vont souffrir de la solitude.

⁶ C'est nous qui soulignons.

⁷ Dans *La Peste*, on peut trouver d'autres exemples du contraste entre la vie et la mort (la maladie) qui apparaît à travers les murs ou les fenêtres. Citons ici deux exemples : « Le docteur regardait toujours par la fenêtre. D'un côté de la vitre, le ciel frais du printemps, et de l'autre côté le mot qui résonnait encore dans la pièce : la peste » (*Ibid.*, p. 60) ; « Ils [=Les gens qui étaient placés en quarantaine] savaient ainsi que la vie dont ils étaient exclus continuait à quelques mètres d'eux, et que les murs de ciment séparaient deux univers plus étrangers l'un à l'autre que s'ils avaient été dans des planètes différentes » (*Ibid.*, p. 199). Comme signalé précédemment, un tel contraste se retrouve aussi dans d'autres œuvres de Camus où l'opposition entre la vie et la mort s'unit souvent à l'opposition des distances et à celle entre le haut et le bas.

Au cours de la période comprise entre la fermeture de la ville et l'organisation des formations sanitaires, deux événements s'imposent aux habitants. D'un côté, la fermeture des portes est décidée de façon assez soudaine pour eux. Et comme l'arrêté préfectoral interdit non seulement le va-et-vient, mais aussi l'échange de lettres, tout le monde éprouve un sentiment d'isolement : « Une des conséquences les plus remarquables de la fermeture des portes fut, en effet, la soudaine séparation où furent placés des êtres qui n'y étaient pas préparés » (*Ibid.*, p. 78). D'un autre côté, le premier prêche du père Paneloux a une influence sur certains habitants. De même que la déclaration de la peste détermine leur peur, ce prêche apporte à certains des raisons et des images concrètes de leur séquestration : « Simplement, le prêche rendit plus sensible à certains l'idée, vague jusque-là, qu'ils étaient condamnés, pour un crime inconnu, à un emprisonnement inimaginable » (*Ibid.*, p. 102). Isolés du monde extérieur, ils ne savent pas quand la mort survient : on dirait qu'ils sont prisonniers dans une grande prison qui n'est autre qu'Oran⁸. Évoquant ces exilés, Jacqueline Lévi-Valensi signale : « Il est tout à fait significatif qu'à partir du moment où il devient « possible de dire que la peste fut notre affaire à tous », le « nous » collectif remplace très souvent les autres pronoms⁹ ». Mais un nouveau lien naît-il vraiment entre les gens qui sont qualifiés par ce « nous » collectif ? Même à cette étape, le narrateur souligne toujours qu'ils sont d'autant plus tourmentés par le sentiment individuel que tout le monde est traité sans distinction.

À partir de ce moment, il est possible de dire que la peste fut notre affaire à tous. [...] Mais une fois les portes fermées, ils s'aperçurent qu'ils étaient tous, et le narrateur lui-même,

⁸ Il y a plusieurs expressions qui comparent Oran à la prison et les habitants aux prisonniers. Citons ici deux exemples : « Impatients de leur présent, ennemis de leur passé et privés d'avenir, nous ressemblions bien ainsi à ceux que la justice ou la haine humaines font vivre derrière des barreaux » (*Ibid.*, p. 83) ; « Et alors que les uns continuaient leur petite vie et s'adaptaient à la claustration, pour d'autres, au contraire, leur seule idée fut dès lors de s'évader de cette prison » (*Ibid.*, p. 102).

⁹ Jacqueline Lévi-Valensi, « *La peste* » d'Albert Camus, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1991, p. 83.

2. 3 LES SOLITAIRES AU MILIEU DES DIFFICULTÉS

pris dans le même sac et qu'il fallait s'en arranger. C'est ainsi, par exemple, qu'un sentiment aussi individuel que celui de la séparation d'avec un être aimé devint soudain, dès les premières semaines, celui de tout un peuple, et, avec la peur, la souffrance principale de ce long temps d'exil (*P*, II, p. 78).

Les habitants se trouvent dans une situation ambivalente. Devant la peste, aucune exception n'est admise ; ils sont obligés d'agir comme s'ils n'avaient pas de sentiments personnels. En réalité, pour échapper à la souffrance de la séparation et de l'exil, ils continuent à attacher de l'importance à leurs intérêts individuels¹⁰. Même si, depuis la fermeture de la ville, ils prennent certainement conscience que tous affrontent la même absurdité, au lieu de se montrer solidaires, les gens sont saisis de « ces extrémités de la solitude » (*Ibid.*, p. 84) et se renferment dans leur coquille.

C'est après l'organisation des formations sanitaires qu'ils commencent à percevoir la nécessité de s'entraider et se mettent à agir de façon concrète. Mais le narrateur préfère parler de leurs activités avec retenue. En revanche, il mentionne l'épuisement qui provient d'un long emprisonnement, ainsi que la disparition de l'individualité : « Il n'y avait plus alors de destins individuels, mais une histoire collective qui était la peste et des sentiments partagés par tous. Le plus grand était la séparation et l'exil, avec ce que cela comportait de peur et de révolte » (*Ibid.*, p. 149). Lorsque le mot « révolte » est employé, les gens commencent à résister à l'absurde malgré la peur. Mais la peste dont on ne voit pas la fin les fatigue et rend tout abstrait. Comme Rieux le pense, « [p]our lutter contre l'abstraction, il faut un peu lui ressembler » (*Ibid.*, p. 96). Ce qui signifie que, plus la peste se prolonge, plus la diversité de chacun se perd. Peter Cryle signale ainsi : « Au lieu donc d'être un simple

¹⁰ Voir *Ibid.*, p. 86 : « Il y avait les sentiments communs comme la séparation ou la peur, mais on continuait aussi de mettre au premier plan les préoccupations personnelles » ; ou bien, *Ibid.*, p. 88 : « [...] nous continuions à mettre au premier plan nos sentiments personnels ».

empêchement, la peste se révèle être un processus, par lequel le concret se perd [...]»¹¹. La disparition de l'individu et l'abstraction accélèrent certes la formation de groupe, mais un tel lien est différent de la solidarité que Camus évoque dans *L'Homme révolté*. Car les personnages de *La Peste* n'approchent pas de l'unité que la révolte revendique et qui ne nie pas complètement la diversité ou la liberté de chaque individu ; ils approchent, au contraire, de la totalité qui naît de la négation ou de l'affirmation absolue et que Camus critique.

L'épidémie de longue durée démantèle aussi des communautés traditionnelles. Les moines des couvents sont dispersés et logés dans des familles pieuses ; de petites compagnies sont mises en garnison dans des écoles ou des immeubles publics. Le narrateur explique : « Ainsi la maladie qui, apparemment, avait forcé les habitants à une solidarité d'assiégés, brisait en même temps les associations traditionnelles et renvoyait les individus à leur solitude. Cela faisait du désarroi » (*P*, II, p. 152). La solidarité n'est qu'un résultat introduit de force par l'épidémie, et la solitude l'emporte sur ce lien superficiel. De plus, selon le système de quarantaine, dès qu'un malade apparaît dans une famille, leurs membres en sont isolés et séparés : « La quarantaine, qui au début n'était qu'une simple formalité, avait été organisée par Rieux et Rambert, de façon très stricte. En particulier, ils avaient exigé que les membres d'une même famille fussent toujours isolés les uns des autres » (*Ibid.*, p. 180). De telles désintégrations de la vie en communauté mettent davantage en relief leur état de solitaire.

Au sommet de la maladie, les jours monotones se succèdent sans relâche. Rambert dit que la peste « consiste à recommencer » (*Ibid.*, p. 146), et les gens doivent continuer la bataille interminable, en travaillant de plus en plus ensemble. Les patients, qui répugnaient à se faire examiner au début, commencent à se montrer coopératifs avec les docteurs.

¹¹ Peter Cryle, « *La Peste* et le monde concret : étude abstraite », in *Albert Camus 8 : Camus romancier : La Peste*, Lettres Modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres Modernes », 1977, p. 10.

2. 3 LES SOLITAIRES AU MILIEU DES DIFFICULTÉS

Cependant derrière ce changement, se profile parfois un renoncement à leurs sentiments individuels.

On a déjà compris que cela consistait à renoncer à ce qu'ils avaient de plus personnel. Alors que dans les premiers temps de la peste, ils étaient frappés par la somme de petites choses qui comptaient beaucoup pour eux, sans avoir aucune existence pour les autres, et ils faisaient ainsi l'expérience de la vie personnelle, maintenant, au contraire, ils ne s'intéressaient qu'à ce qui intéressait les autres, ils n'avaient plus que des idées générales et leur amour même avait pris pour eux la figure la plus abstraite (*Ibid.*, p. 161).

Étant donc obligés d'abandonner leurs intérêts personnels, ils perdent naturellement de plus en plus leur diversité.

Jusqu'ici, nous avons exclusivement suivi le processus à l'intérieur duquel la solitude des habitants s'approfondit au fur et à mesure que se prolonge leur emprisonnement. Or, au chapitre précédent, en notant les deux aspects de la solitude, nous avons constaté qu'il était possible que la solidarité naisse parmi les solitaires qui se trouvent dans la même situation. Ainsi, les exilés de *La Peste* sont enfermés dans une ville close, et chacun d'eux éprouve une solitude extrême. Il est possible alors qu'ils se dirigent vers la solidarité qui n'est ni le résultat forcé de l'épidémie, ni celui de la renonciation aux sentiments individuels. Dans la quatrième partie, Tarrou dit à Rieux que la sympathie est le chemin à prendre pour arriver à la paix perdue ; on peut dire que cette idée s'associe étroitement à la solidarité dans la ville fermée. Dans le roman, même pendant les jours épuisants où tous perdent tout intérêt pour les autres ainsi que pour eux-mêmes, se trouvent plusieurs épisodes dans lesquels les personnages changent un peu, grâce à la sympathie¹². Parmi ces épisodes, ce qui fait sortir

¹² Rambert espère seulement, au début, rentrer chez la femme qu'il aime et qu'il a laissée à l'extérieur de la ville ; il refuse d'agir pour les habitants d'Oran. Mais après avoir entendu Tarrou parler de la femme de Rieux, soignée aussi hors de la ville, Rambert décide de travailler avec eux. Grand et Rieux, eux aussi, parlent réciproquement de leur femme. Rieux s'étonne de son changement : « C'est avec lui que Rieux se surprit un jour à parler de sa propre femme sur le ton le plus banal, ce qu'il n'avait jamais fait jusque-là » (*Ibid.*, p. 164).

les personnages de l'abstraction, ne serait-ce que pendant peu de temps, et ce qui les fait se rapprocher, c'est notamment la mort du fils d'Othon. Ce jour-là, les personnages principaux se réunissent autour du lit de l'enfant, sur qui on essaie le sérum de Castel, un des confrères de Rieux. Pendant toute la nuit, ils vont regarder l'enfant souffrir plus longtemps que d'autres malades et mourir. Cette scène est trop éprouvante pour qu'ils la regardent fixement ; même le docteur Rieux, qui doit avoir plus d'occasions de voir des patients mourir que les autres personnages, déclare : « Je ne peux plus les supporter » (*Ibid.*, p. 183). La mort de cet enfant change cependant certains d'entre eux. Le narrateur explique, par exemple, à propos de Paneloux : « Mais à partir de ce jour où il avait longtemps regardé un enfant mourir, il parut changé » (*Ibid.*, p. 186). De fait, quand il prononce son second prêche, il emploie le sujet pluriel « nous », au lieu du « vous ». En outre, bien qu'Othon soit placé dans un camp d'isolement et qu'il ne puisse pas être à côté de son fils à ses derniers moments, il est décrit comme suit : « Le docteur pensa seulement qu'il y avait quelque chose de changé » (*Ibid.*, p. 214). Après être sorti du camp, il y retourne travailler. La mort de cet enfant donne ainsi aux solitaires de *La Peste* l'occasion de diriger leurs regards vers les autres.

De même, peu de temps après cet événement, Tarrou, par amitié, raconte pour la première fois son passé à Rieux, sur la terrasse de la maison du vieil asthmatique. Et les mots de Rieux, qui écoute les paroles de Tarrou, semblent bien exprimer la solidarité : « [...] vous savez, je me sens plus de solidarité avec les vaincus qu'avec les saints » (*Ibid.*, p. 211). La solidarité avec les vaincus. Si l'on prend en considération le taux de létalité des patients atteints de la peste, le combat contre cette maladie n'est, pour le docteur, qu'« [u]ne interminable défaite » (*Ibid.*, p. 122). Toutefois, c'est le sentiment de solidarité avec les victimes ou avec ceux qui perdent quelqu'un de cher, qui s'enracine profondément dans l'esprit de Rieux. Il est possible de dire que c'est la solidarité avec les solitaires. Et comme

2. 3 LES SOLITAIRES AU MILIEU DES DIFFICULTÉS

Rieux est le véritable narrateur, ce sentiment va être à la base de *La Peste*. C'est pourquoi il décrit la solitude qui tourmente les gens, plutôt qu'il ne veut exagérer le rôle des formations sanitaires.

Quand la maladie recule peu à peu, le narrateur exprime de plus en plus nettement son sentiment de solidarité avec les vaincus et les solitaires. Ce qui apparaît d'abord dans la scène de la mort de Tarrou, juste avant l'ouverture de la ville, car, songeant à leur amitié, Rieux décrit sa mort en tant que perte : « [...] celui-ci était mort, ce soir, sans que leur amitié ait eu le temps d'être vraiment vécue. Tarrou avait perdu la partie, comme il disait » (*Ibid.*, pp. 235-236). Sa solidarité avec les solitaires s'exprime aussi après l'ouverture des portes de la ville. Dans cette scène où les gens attendent le train sur le quai, le narrateur mentionne leur communauté, c'est-à-dire une solidarité, dont il n'a pas clairement parlé jusque-là :

Sur ce quai de gare où ils recommençaient leur vie personnelle, ils sentaient encore leur communauté en échangeant entre eux des coups d'œil et des sourires. Mais leur sentiment d'exil, dès qu'ils virent la fumée du train, s'éteignit brusquement sous l'averse d'une joie confuse et étourdissante (*Ibid.*, p. 238).

Les gens qui attendent le train se souviennent des jours de souffrance, et chacun éprouve en silence un sentiment de solidarité avec les autres. Il faut remarquer, cependant, deux aspects : d'abord, sitôt que la ville s'ouvre, les habitants recommencent leur vie personnelle ; de plus, le sentiment d'exil disparaît brusquement, au moment où ils voient le train arriver. Ces deux points se lient ici à l'oubli des victimes et des solitaires qui prennent le deuil à ce moment-là¹³. Au contraire des habitants, le narrateur ose prêter attention à la

¹³ Voir *Ibid.*, p. 239 : « Serrés les uns contre les autres, tous rentrèrent alors chez eux, aveugles au reste du monde, triomphant en apparence de la peste, oublieux de toute misère et de ceux qui, venus aussi par le même train, n'avaient trouvé personne et se disposaient à recevoir chez eux la confirmation des craintes qu'un long silence avait déjà fait naître dans leur cœur ». De même, à la fin du récit, le narrateur parle de nouveau des gens oubliés : « Cottard, Tarrou, ceux et celle que Rieux avait aimés et perdus, tous, morts ou coupables, étaient oubliés » (*Ibid.*, p. 248). C'est nous qui soulignons.

solitude de ceux qui sont oubliés ; il note : « Pour ces derniers, qui n'avaient maintenant pour compagnie que leur douleur toute fraîche, pour d'autres qui se vouaient, à ce moment, au souvenir d'un être disparu, il en allait tout autrement et le sentiment de la séparation avait atteint son sommet. [...] Mais qui pensait à ces solitudes ? » (*Ibid.*, p. 239). Après l'ouverture de la ville, les gens s'attroupent pour fêter la fin de l'épidémie, comme s'ils niaient leur emprisonnement ou les jours de solitude¹⁴. Mais, quoi qu'ils veuillent oublier et nier, il existe certainement des gens qui ont perdu quelqu'un de cher et pour ceux-ci, « c'[est] toujours la peste » (*Ibid.*, p. 239). Ces solitaires ne peuvent rien faire d'autre que de fermer les fenêtres, et de faire silence en entendant au loin les voix joyeuses.

Cependant, Rieux sent aussi le lien avec ceux qui fêtent l'ouverture des portes de la ville. À la fin de l'histoire, entendant au loin, sur la terrasse, les bruits de la cité, il reprend : « [...] les hommes étaient toujours les mêmes. Mais c'était leur force et leur innocence et c'est ici que, par-dessus toute douleur, Rieux sentait qu'il les rejoignait » (*Ibid.*, p. 248). Pourtant, d'un autre côté, il ne participe pas complètement à la réjouissance quand les portes s'ouvrent et, tout en évoquant la joie des Oranais, il ajoute : « [...] bien que lui-même fût de ceux qui n'avaient pas la liberté de s'y mêler tout entiers » (*Ibid.*, p. 237). Comme il éprouve un sentiment de solidarité avec les solitaires et les vaincus autant qu'avec les vivants, Rieux ne veut ni les oublier ni les nier. Comment va-t-il faire alors ? L'action de Rieux est, dans un sens, un véritable passage de la solitude à la solidarité dans le livre : c'est

¹⁴ Voir *Ibid.*, p. 240 : « Ils niaient tranquillement, contre toute évidence, que nous ayons jamais connu ce monde insensé où le meurtre d'un homme était aussi quotidien que celui des mouches, cette sauvagerie bien définie, ce délire calculé, cet emprisonnement qui apportait avec lui une affreuse liberté à l'égard de tout ce qui n'était pas le présent, cette odeur de mort qui stupéfiait tous ceux qu'elle ne tuait pas, ils niaient enfin que nous ayons été ce peuple abasourdi dont tous les jours une partie, entassée dans la gueule d'un four, s'évaporait en fumées grasses, pendant que l'autre, chargée des chaînes de l'impuissance et de la peur, attendait son tour ». C'est nous qui soulignons. Avec la note précédente, le narrateur souligne évidemment que les gens qui surmontent la peste veulent s'écarter des victimes ou de leur souvenir des jours de souffrances. Mais une série de descriptions a pour résultat de mettre en relief la solitude des victimes.

alors qu'il décide de devenir le chroniqueur de *La Peste*. Cette décision d'écrire est liée à l'attention aux solitaires, au lien qui se crée avec eux. D'où l'importance d'analyser plus minutieusement le processus par lequel naît le narrateur.

2. 3. 1. 2 L'unité de diverses voix solitaires

Dans le plan initial de Camus, Rieux n'était pas le narrateur ; Marie-Thérèse Blondeau présente le premier narrateur dans un feuillet : « Le narrateur, dont la personnalité importe peu [...] » (« Notice » de *P*, II, p. 1137)¹⁵. À cette étape-là, bien que ce narrateur dispose de trois documents — c'est-à-dire les notes du docteur Bernard Rieux, le journal de Philippe Stephan et les carnets de Jean Tarrou —, le centre du récit est principalement constitué par ces documents et leurs auteurs que juxtapose le narrateur. Mais au fur et à mesure de la réécriture, Rieux devient le narrateur unique et les personnages, comme la construction, changent beaucoup. Camus écrit au sujet de *La Peste* : « Il faut décidément que ce soit une relation, une chronique. Mais que de problèmes cela pose » (*Carnets*, II, p. 976). Le narrateur occupe alors une place de plus en plus importante. En outre, Camus essaie de fixer le point de vue, en maintenant la diversité du plan initial. Narrateur, le docteur Rieux obtient donc les témoignages et les documents de gens avec qui il a des relations pendant l'épidémie, et c'est grâce à eux qu'il évoque largement la ville et les habitants. Il affirme ainsi : « [...] c'est de tous qu'il faut parler » (*P*, II, p. 238)¹⁶. La façon dont il raconte

¹⁵ Dans la nouvelle « Pléiade », Marie-Thérèse Blondeau annote en détail ce qui touche à la genèse de *La Peste*. Voir *Ibid.*, pp. 1133-1169 ; voir également Marie-Thérèse Blondeau, « Notes pour une édition critique de *La Peste* », in *Roman 20-50 : Revue d'étude du roman du XX^e siècle*, n° 2, décembre, 1986, pp. 69-90.

¹⁶ Le narrateur évoque une idée analogue dans d'autres occasions : « Mais il [=le narrateur] continuera d'être l'historien des cœurs déchirés et exigeants que la peste fit alors à tous nos concitoyens » (*Ibid.*, p. 124).

est un essai visant à unifier les points de vue isolés, sans perdre leur diversité¹⁷. Rieux, pour ainsi dire, transforme l'état polyphonique dans lequel plusieurs voix sont simplement juxtaposées en symphonie, au sens étymologique du terme.

Afin de satisfaire à la fois à l'unité et à la diversité, et afin de parler objectivement de tous ceux qui vivent la période de la peste, dans une chronique, Rieux ne confiera qu'il est le narrateur que dans la dernière partie. Marie-Thérèse Blondeau présente un autre feuillet de Camus : « Le narrateur n'a pu se priver de se mettre en scène. Mais pour enlever à cette chronique tout caractère personnel et lui donner le ton objectif, le désintéressement qui peut seul lui convenir, il n'a parlé de lui-même qu'à la troisième personne. On le reconnaîtra toujours à temps » (« Notice » de *P*, II, p. 1163). Mais il est d'autres raisons pour lesquelles il ne confie pas qui est le narrateur au début, et il termine sa chronique en prenant la décision d'en rédiger le récit. Trois raisons, en effet, incitent Rieux à se décider à ce moment-là, et toutes trois se rapportent étroitement à la solitude des personnages de *La Peste*.

La première raison est celle de l'espace clos. Nous avons déjà vu, dans la première partie, que l'espace clos est un lieu privilégié chez Camus, le lieu où une personne se fait face à soi-même et devient narrateur ; Meursault de *L'Étranger* s'isole peu à peu sur la plage, et dans sa cellule de prisonnier, il devient tout seul narrateur. Après la fermeture des portes de la ville, Oran devient aussi une sorte de prison. Dès le début, les lecteurs pressentent l'espace clos et la présence d'un ou plusieurs prisonniers, car l'épigraphe, passage emprunté à *Robinson Crusoé* (1719) de Daniel Defoe, parle justement de l'emprisonnement : « Il est aussi raisonnable de représenter une espèce d'emprisonnement par une autre que de

¹⁷ Il est possible de trouver ici la façon de se révolter que nous avons analysée au chapitre précédent : dans *L'Homme révolté*, la révolte revendique l'unité, mais elle ne nie pas complètement la diversité et la liberté des autres.

2. 3 LES SOLITAIRES AU MILIEU DES DIFFICULTÉS

représenter n'importe quelle chose qui existe réellement par quelque chose qui n'existe pas » (*P*, II, p. 33). De même que dans le cas de Meursault, il est possible de considérer que l'auteur situe Rieux dans cette ville close, afin de produire le narrateur-Rieux. Autrement dit, c'est en étant enfermé qu'il peut devenir narrateur : ce qui explique qu'il prend sa décision à la fin de la narration, non au début.

La deuxième raison est liée à certains points communs entre les personnages que Rieux rencontre pendant l'épidémie. À la différence de la cellule de Meursault, cette ville close abrite beaucoup d'autres solitaires. Pour devenir narrateur, Rieux doit faire face, non seulement à lui-même, mais aussi à ceux qui se trouvent dans la même situation que lui. Parmi ces personnages, attachons-nous à quatre figures principales : Rambert, Grand, Paneloux et Tarrou. Ils ont surtout deux points communs : chacun d'eux vit dans la solitude ; par ailleurs, bien que tous les quatre écrivent habituellement, ils arrêtent d'écrire, temporairement ou définitivement, à cause de la peste. Le premier de ces deux points communs se relie au thème central que développe Rieux, et le dernier au motif pour lequel il décide de rédiger le récit. Pour vérifier cette assertion, commençons par analyser leur solitude.

Il va de soi que le sentiment d'exil et de séparation se rattache étroitement à la solitude des personnages principaux. Rambert vient à Oran en tant que journaliste juste avant l'épidémie, et il y est emprisonné par hasard¹⁸. Camus fait de la séparation le grand thème du roman : la solitude de Rambert est certainement provoquée par la séparation due à la fermeture de la ville. Mais il est intéressant de constater que la solitude des trois autres personnages existe même avant l'épidémie. Pour ce qui est de Grand, sa femme, Jeanne, l'a

¹⁸ Séparé de sa patrie ainsi que de la femme qu'il aime, Rambert fait de nombreuses démarches pour sortir de la ville, et pour la contacter. Mais ses tentatives échouent. Le narrateur dit donc, à propos de Rambert et d'autres semblables : « Dans l'exil général, ils étaient les plus exilés [...] » (*Ibid.*, p. 83).

quitté avant la peste, et désormais il continue à se tourmenter à cause de la séparation¹⁹. Ainsi que Rieux le lui fait remarquer, il peut recommencer, mais il choisit de rester dans la solitude par manque de confiance en lui-même. La solitude de Paneloux, quant à elle, se rattache étroitement à sa foi. Il veut être solitaire et il vit et meurt effectivement ainsi. Après avoir participé aux activités des formations sanitaires, il finit par tomber malade. Juste avant la mort, il déclare à Rieux qui lui parle avec gentillesse : « Merci [...]. Mais les religieux n'ont pas d'amis. Ils ont tout placé en Dieu » (*Ibid.*, p. 195). Chez Tarrou, l'origine du sentiment de solitude remonte à sa jeunesse. À dix-sept ans, il a regardé son père, avocat général, condamner un inculpé à mort en cour d'assises, et en a eu le cœur malade. Il quitte ses parents un an après, et ceux-ci meurent l'un après l'autre, au bout d'un certain temps. Tarrou participe à un mouvement politique, mais à mesure qu'il prend conscience qu'il souscrit indirectement à la mort des hommes, il ressent à nouveau la solitude, lorsqu'il agit avec ses camarades : « J'étais avec eux et j'étais pourtant seul » (*Ibid.*, p. 208). C'est avec ce sentiment d'isolement qu'il va arriver à Oran.

Les quatre personnages affrontent donc la solitude d'une façon différente et pour diverses raisons. Leur solitude donne à Rieux l'occasion de sympathiser avec eux dans un espace clos : juste avant l'épidémie de la peste, la femme de Rieux est sortie de la ville pour se faire soigner. Quand la peste se termine, Rieux espère la retrouver. Mais il reçoit la nouvelle de sa mort. Et le narrateur accorde d'autant plus nettement d'importance au thème de la « solitude » qu'il termine son récit avec l'épisode qui met en scène un autre personnage solitaire, Cottard : « Il est juste que cette chronique se termine sur lui qui avait un cœur ignorant, c'est-à-dire solitaire » (*Ibid.*, p. 244). Rieux et Cottard adoptent une attitude

¹⁹ En 1938, Camus laisse déjà des fragments portant sur l'épisode de la séparation avec Jeanne dans les *Carnets*. Mais à cette étape-là, le mari de Jeanne est Stephan, un des personnages principaux du plan initial. Dans la mesure où Grand remplace Stephan et reprend presque tout l'épisode de Jeanne, il est introduit dans le récit, de même que Rambert, pour permettre à Camus d'approfondir le thème de la séparation.

2. 3 LES SOLITAIRES AU MILIEU DES DIFFICULTÉS

opposée à l'égard de la peste : quand le premier éprouve un sentiment de solitude, le dernier s'imagine se lier avec les autres ; au contraire, quand le premier manifeste de la solidarité, le dernier souffre de l'isolement. Certes, Cottard est aussi solitaire que les autres personnages, mais il diffère des autres en ce qu'il est atteint de « [p]sychose de l'arrestation » (*Carnets*, II, p. 942). Avant l'épidémie, il ne peut pas avoir confiance en personne et s'isole, malgré sa peur de la solitude. Mais après la fermeture de la ville, sachant que la police n'a pas le temps de s'occuper de lui, Cottard se réjouit à la pensée que tout le monde souffre équitablement de la séparation²⁰. C'est pourquoi il approuve dans son cœur ce qui fait mourir des enfants et des hommes, tout en regardant Rieux qui espère sauver les patients en œuvrant avec les membres des formations sanitaires. Lorsque la maladie recule, Cottard s'effraie d'être séparé des autres et il perd la raison. Si le narrateur le mentionne à la fin de l'histoire, c'est que *La Peste* est, avant tout, une chronique des solitaires.

Les quatre personnages ont aussi en commun d'écrire mais d'arrêter l'écriture à cause de la peste. Le journaliste Rambert vient à Oran enquêter pour un grand journal de Paris sur les conditions de vie des Arabes. Mais, après la fermeture de la ville, il abandonne son travail, en disant : « Je n'ai pas été mis au monde pour faire des reportages » (*Ibid.*, p. 91). Grand essaie d'écrire « un livre ou quelque chose d'approchant » (*Ibid.*, p. 65)²¹. Celui que Morvan Lebesque appelle « Sisyphe de l'écritoire²² », ne trouve jamais ses mots, et ce qu'il rédige n'est finalement qu'une seule phrase indéfiniment recopiée. Lorsqu'il présente les symptômes de la peste, il demande à Rieux de brûler son manuscrit d'une cinquantaine de

²⁰ D'après Tarrou, Cottard « commence à aimer ces hommes emprisonnés entre le ciel et les murs de leur ville » (*P*, II, p. 169).

²¹ Après que sa femme l'a quitté, Grand espère aussi écrire une lettre à Jeanne pour se justifier.

²² Morvan Lebesque, *op. cit.*, p. 82.

feuilles²³. Rieux, d'autre part, estime que « Paneloux est un homme d'études » (*P*, II, p. 120) : celui-ci est apprécié pour ses collaborations fréquentes au bulletin de la société géographique d'Oran. Après avoir assisté à la mort du fils d'Othon, il se remet à écrire un traité, mais il meurt de la peste, en le laissant inachevé²⁴. Tarrou, pour sa part, écrit une sorte de chronique dans ses carnets²⁵. De même que Paneloux, il finit par mourir en laissant ses carnets. Ainsi, bien que la raison et la situation varient, ils arrêtent tous d'écrire pendant l'épidémie.

Rieux, en revanche, n'a pas l'habitude d'écrire. Il ne le fait qu'en cas de besoin même pendant la période de la peste. Quand il envoie une lettre à sa femme en profitant d'un système de correspondance clandestine, Rieux se donne du mal pour la rédiger : « Il écrivit, pour la première fois depuis de longs mois, mais avec les plus grandes difficultés. Il y avait un langage qu'il avait perdu » (*Ibid.*, p. 214). Cette description montre bien qu'il n'a pas écrit depuis longtemps. Mais en tant que médecin, il a l'occasion de rencontrer les autres et de parler avec eux. Il obtient aussi les carnets de Tarrou. De sorte que, quand Rieux songe

²³ Quand Grand présente les symptômes de la peste, sur son lit, il demande à Rieux de lire son manuscrit : « C'était un court manuscrit d'une cinquantaine de pages. Le docteur le feuilleta et comprit que toutes ces feuilles ne portaient que la même phrase indéfiniment recopiée, remaniée, enrichie ou appauvrie » (*P*, II, p. 217). Le travail de Grand rappelle celui du vieux peintre Frenhofer du « Chef-d'œuvre inconnu », écrit par Honoré de Balzac. L'ouvrage dont Frenhofer s'occupe depuis dix ans n'est qu'un pied dans une débauche de couleurs ; de même que le manuscrit de Grand, ce tableau est brûlé à la fin. Voir Honoré de Balzac, « Le Chef-d'œuvre inconnu », in *La Comédie humaine*, tome X, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, pp. 413-438.

²⁴ Paneloux commence déjà à rédiger son texte ; sa propre parole et celle d'un jeune diacre le montrent bien : « Et le jour où il dit à Rieux, en souriant, qu'il préparait en ce moment un court traité sur le sujet : « Un prêtre peut-il consulter un médecin ? », le docteur eut l'impression qu'il s'agissait de quelque chose de plus sérieux que ne semblait le dire Paneloux » (*Ibid.*, p. 186) ; « Le jeune diacre, la tête baissée pour se protéger du vent, assura qu'il fréquentait beaucoup le père, qu'il était au courant de son évolution et que son traité serait beaucoup plus hardi encore et n'aurait sans doute pas l'*imprimatur* » (*Ibid.*, p. 192).

²⁵ Voir *Ibid.*, p. 50 : « Mais il s'agit d'une chronique très particulière qui semble obéir à un parti pris d'insignifiance. [...] Dans le désarroi général, il s'appliquait, en somme, à se faire l'historien de ce qui n'a pas d'histoire ».

2. 3 LES SOLITAIRES AU MILIEU DES DIFFICULTÉS

à partager ce qu'il apprend à travers ces témoignages et ces documents, il décide, cette fois, de se mettre en position d'écrire²⁶.

La troisième raison touche au rôle des œuvres littéraires. Les livres servent à établir une communication dans le silence, en faisant le pont entre un individu et les autres. Dans *La Peste*, beaucoup de gens veulent épancher leur douleur, mais ils échouent souvent à établir un dialogue avec les autres personnes. Par exemple, dans un camp d'isolement, les internés veulent parler, mais ils ne peuvent pas trouver d'interlocuteur : « [...] à partir du moment où le camp avait été surpeuplé, il y avait eu de moins en moins d'oreilles complaisantes. Il ne restait donc plus qu'à se taire et à se méfier » (*Ibid.*, p. 200). La douleur est essentiellement personnelle. D'ailleurs, il est d'autant plus difficile de la partager avec les autres, que l'emprisonnement de longue durée épuise les gens au point qu'ils perdent tout intérêt pour les autres. Au sommet de la maladie, les habitants d'Oran se tiennent sur leurs gardes et ne peuvent trouver d'interlocuteur nulle part. Le silence et le sentiment d'isolement règnent dans toute la ville. D'ailleurs, lorsque la ville s'ouvre, les gens oublient rapidement les victimes ou ceux qui sont en deuil. Rieux, lui, souhaite mettre fin à cette situation :

Quand il se trouvait tenté de mêler directement sa confiance aux mille voix des pestiférés, il était arrêté par la pensée qu'il n'y avait pas une de ses souffrances qui ne fût en même temps celle des autres et que dans un monde où la douleur est si souvent solitaire, cela était un avantage. Décidément, il devait parler pour tous (*Ibid.*, p. 244).

²⁶ Comme nous l'avons déjà vu, Camus considère l'œuvre littéraire comme une sorte de don, et il décide réellement de devenir écrivain, après avoir lu *Les Îles* ; cette décision, chez lui, est une façon d'aborder la solidarité et s'adresse à l'étendue de la communauté reliée par l'art. Derrière la décision de Rieux, il est possible de retrouver la même solidarité, parce que, dans *La Peste*, elle se prolonge, quand le lecteur devient auteur, et quand l'interlocuteur devient narrateur.

Quand la peste recule peu à peu, il comprend que les autres personnes éprouvent aussi une douleur semblable, et il sympathise avec elles²⁷, voulant maintenir le lien établi entre tous les gens, y compris les victimes. C'est ce souhait qui le conduit à la décision de rédiger le récit. C'est pourquoi il crée, par la chronique, un lieu de communication entre les solitaires et cette décision devient alors une sorte de passage de la solitude à la solidarité.

Sa narration montre bien le processus au cours duquel Rieux dirige peu à peu son regard vers les autres. Au début, comme s'il soulignait la particularité d'une chronique, le narrateur commence son histoire comme suit : « Les curieux événements qui font le sujet de cette chronique se sont produits en 194., à Oran » (*Ibid.*, p. 35). Il va continuer à rapporter en détail les dates et les chiffres des décès. Les données numériques apportent l'objectivité nécessaire à la chronique et à la relation — pour emprunter les mots du roman, ce qu'il écrit est la chronique d'un « délire calculé » (*Ibid.*, p. 240). Pourtant, ainsi que certains chercheurs le remarquent, les chiffres concrets diminuent, au fil des pages²⁸. Les dates précises, par exemple, ne sont guère indiquées à partir du mois de mai. De même, les chiffres des décès sont notés, au début, par jour ou par semaine, puis se perdent de plus en plus. Cependant, dans la mesure où le narrateur répète qu'il est « chroniqueur », il est un peu étrange qu'il ne consigne qu'une expression vague, même le jour de l'ouverture des portes : « à l'aube d'une belle matinée de février » (*P*, II, p. 237). Comment doit-on considérer de telles ambiguïtés ? Il est certainement possible de considérer que, comme dans le cas de Meursault, Rieux n'éprouve plus le besoin de distinguer les jours à cause d'un long emprisonnement. D'un autre côté, on peut aussi penser que cela est dû au fait que

²⁷ Il est possible de trouver ici le passage entre les deux aspects de la solitude, c'est-à-dire le passage de l'aspect fermé et oppressif à l'aspect ouvert et libérateur.

²⁸ Jacqueline Lévi-Valensi, par exemple, signale : « Il est significatif que la « chronique » ne donne de date précise qu'au début du récit, lorsque le temps est vécu au quotidien, normalement ; mais très vite quand l'inquiétude commence à naître les repères se troublent [...] » (Jacqueline Lévi-Valensi, « *La peste* » d'Albert Camus, *op. cit.*, p. 128).

2. 3 LES SOLITAIRES AU MILIEU DES DIFFICULTÉS

l'abstraction provoquée par la peste a entraîné la perte de la mémoire des chiffres concrets. Quoi qu'il en soit, ces ambiguïtés indiquent le changement graduel du sentiment du narrateur et mettent en lumière des existences qui ne se résument pas nécessairement à des chiffres. Pendant les premiers jours où les dates et les chiffres des décès sont consignés, le narrateur n'a pas encore de relations étroites avec les autres personnages. Il peut regarder objectivement les circonstances, en l'occurrence la ville et les gens. Toutefois, au fur et à mesure qu'il les connaît mieux, ce qui ne s'exprime pas par les chiffres augmente, par exemple, la mort d'un ami qui expire sous ses propres yeux. Tarrou mort, le narrateur Rieux écrit :

Il [=Rieux] avait seulement gagné d'avoir connu la peste et de s'en souvenir, d'avoir connu l'amitié et de s'en souvenir, de connaître la tendresse et de devoir un jour s'en souvenir. Tout ce que l'homme pouvait gagner au jeu de la peste et de la vie, c'était la connaissance et la mémoire (*Ibid.*, p. 236).

Les chiffres précis peuvent être un moyen d'éviter la diversité ou la polysémie des mots. Ils servent à partager la mémoire avec les autres ; les données numériques sont commodes pour décrire en particulier les premiers jours qui s'écoulent avant que le narrateur n'apprenne quelque chose à travers la peste. Mais lorsque celui-ci fait l'expérience de l'épidémie, connaît la peste, l'amitié et la tendresse, les chiffres s'avèrent souvent insuffisants pour les traduire. Après l'ouverture de la ville, Rieux dit qu'il souhaite rédiger le récit « pour ne pas être de ceux qui se taisent, pour témoigner en faveur de ces pestiférés, pour laisser du moins un souvenir de l'injustice et de la violence qui leur avaient été faites, et pour dire simplement ce qu'on apprend au milieu des fléaux, qu'il y a dans les hommes plus de choses à admirer que de choses à mépriser » (*Ibid.*, p. 248). On peut donc considérer que *La Peste* est une histoire dans laquelle la solidarité s'établit quand Rieux devient auteur.

2. 3. 2 Les différents visages de l'autre dans *L'État de siège*

La Peste est publié en 1947. En 1955, Roland Barthes critique Camus et lui reproche d'avoir représenté l'Occupation à travers l'image de l'épidémie : « Une morale de la solidarité [...] peut suffire à combattre le mal des choses. Est-elle suffisante devant le mal des hommes ? L'Histoire ne propose pas que des fléaux inhumains, mais aussi des maux très humains (des guerres, des oppressions) et pourtant tout aussi meurtriers, sinon plus²⁹ ». Si Barthes n'estime pas ce roman, c'est qu'il croit que les maux de l'Histoire « ne sont remédiables que si on les regarde dans leur propriété absolue, et non comme des symboles ou des germes possibles d'équivalence³⁰ ». De même, en 1963, Simone de Beauvoir se souvient de l'époque où *La Peste* a paru ; elle reproche aussi à Camus d'employer l'allégorie pour écrire un fait historique : « *La Peste* parut à ce moment-là ; [...] la voix de Camus nous touchait ; mais assimiler l'occupation à un fléau naturel, c'était encore un moyen de fuir l'Histoire et les vrais problèmes³¹ ». Certes, en répondant à Barthes, Camus lui-même reconnaît qu'il a l'intention de présenter le nazisme à travers la description de l'épidémie dans ce roman, et l'arrière-plan historique éclaire beaucoup les lecteurs. Mais il est quand même significatif qu'il écrive et considère *La Peste* comme un roman allégorique, car cette forme permet au roman de se libérer, jusqu'à un certain degré, de l'époque ou du lieu ; les lecteurs, de nos jours, peuvent choisir un point de vue plus libre et l'interpréter plus diversement. Susan Sontag écrit d'ailleurs : « Contrairement à certaines interprétations, le roman de Camus n'est pas une allégorie politique dans laquelle l'apparition de la peste

²⁹ Roland Barthes, « « La Peste » — Annales d'une épidémie ou roman de la solitude ? », in *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 544.

³⁰ Id., « Réponse de Roland Barthes à Albert Camus », in *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 573.

³¹ Simone de Beauvoir, *La Force des choses*, Gallimard, 1963, p. 144.

2. 3 LES SOLITAIRES AU MILIEU DES DIFFICULTÉS

bubonique dans une ville portuaire méditerranéenne représenterait l'occupation nazie. Cette peste n'est pas vengeresse. Camus ne s'élève contre aucun mal, ni la corruption, ni la tyrannie, même pas le caractère mortel de l'être humain. Cette peste n'est ni plus ni moins qu'un événement exemplaire, l'irruption de la mort qui donne tout son sérieux à la vie³² ». Hiroshi Mino signale aussi : « Dans le roman, la peste n'est pas seulement une épidémie, ni non plus une allégorie du nazisme. Sa portée est encore plus longue et plus vaste. Camus a représenté au moyen de l'allégorie toutes les faces du mal absurde qui surprend l'humanité : guerres, fascismes, fléaux, calamités, catastrophe³³ ». Après avoir bien compris que Camus reflète la mémoire collective de La Seconde Guerre mondiale dans *La Peste*, les lecteurs peuvent alors imaginer de nombreuses possibilités d'interprétation.

Cette maladie, qui surgit soudain devant les yeux des habitants d'Oran, dépasse leur compréhension et échappe à leur contrôle. La peste apparaît aux personnages comme l'inconnu ou l'étranger, c'est-à-dire ce qu'on appelle « l'autre ». Il est alors possible de considérer la peste — ou bien, la mort provoquée par elle ou par d'autres calamités — comme autrui pour les hommes³⁴. Ce qui soutient cette hypothèse, c'est l'œuvre même de Camus, *L'État de siège*, paru en 1948, l'année qui suit la parution de *La Peste*. Car dans cette pièce de théâtre, la peste et la mort personnifiées apparaissent effectivement devant les personnages principaux, comme des intrus difficiles à comprendre. Lorsque le gouverneur

³² Susan Sontag, *Le Sida et ses métaphores*, traduit par Brice Matthieussent, Christian Bourgeois Éditeur, coll. « Choix-Essais », 1993, p. 192.

³³ Hiroshi Mino, « *La Peste* : la force de l'allégorie », in *Albert Camus*, L'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne », 2013, p. 258.

³⁴ Il est intéressant de constater que, quand le titre « Peste » apparaît pour la première fois dans les *Carnets* en avril 1941, Camus écrit à côté du titre « ou aventure (roman) » (*Carnets*, II, p. 923). Si on consulte le *Dictionnaire mondial des littératures* (Larousse), certains romans d'aventures ont pour intrigue les rencontres de pays inconnus ou de personnes inconnues. Étant donné que Camus modifie beaucoup la construction et les personnages de *La Peste*, personne ne sait vraiment dans quelle mesure ce roman comprend définitivement les caractéristiques de l'« aventure ». Mais cette note des *Carnets* amène à considérer que *La Peste* est une histoire dans laquelle les personnages rencontrent un inconnu et essaient de le comprendre. En outre, il est à noter que Camus met en épigraphe une phrase du troisième tome de *Robinson Crusoé*, un des premiers grands romans d'aventures, et qu'en outre *La Peste* est influencé par un autre roman d'aventures plein de symbolismes, *Moby-Dick* (1851) de Herman Melville.

aperçoit la peste et la secrétaire qui entrent dans Cadix, une ville fortifiée espagnole, il leur demande : « Que me voulez-vous, étrangers ? » (*ES*, II, p. 313). Il est donc clair qu'ils ne font pas partie des habitants de Cadix³⁵. Cette pièce de théâtre commence ainsi précisément au moment où les habitants de Cadix rencontrent soudain les deux étrangers, la peste et la mort. La forme du théâtre, pour Camus, rappelle souvent la solidarité ; c'est ce qu'il dit dans une interview : « [...] il existe des choses dont j'ai la nostalgie, par exemple la camaraderie telle qu'elle existait dans la Résistance où à *Combat*. Tout cela est loin ! Mais je retrouve au théâtre cette amitié et cette aventure collective dont j'ai besoin et qui sont encore une des manières les plus généreuses de ne pas être seul » (« Interview à « France-Soir », IV, p. 651). Mais d'un autre côté, comme nous l'avons déjà vu dans la préface de *L'Envers et l'Endroit*, il éprouve un sentiment d'isolement devant la scène du théâtre ; il y a d'ailleurs un rapport réciproque dans son art, entre le roman et le théâtre. Il explique à ce sujet : « J'écris sur des plans différents pour éviter justement le mélange des genres. J'ai composé ainsi des pièces dans le langage de l'action, des essais à forme rationnelle, des romans sur l'obscurité du cœur. [...] Mais après tout, ils ont le même auteur et à eux tous ils forment une seule œuvre [...] » (« Dernière interview », IV, p. 662)³⁶. De même que d'autres personnages, le personnage principal de *L'État de siège* est, lui aussi, ballotté entre la solitude et la solidarité. Compte tenu de la valeur didactique de cette pièce, en choisissant le même thème que dans *La Peste*, l'auteur essaie de montrer, dans *L'État de siège*, un autre aspect de la relation entre ces deux notions. Il faut donc analyser cette pièce, pour comprendre plus profondément cette relation, telle qu'elle apparaît chez Camus.

³⁵ La secrétaire, qui est la mort incarnée, dit aussi, comme si elle soulignait ce fait : « Après tout, nous sommes en visite [...] » (*Ibid.*, p. 314).

³⁶ De même, à Jean-Claude Brisville qui lui demande : « Du récit, de l'essai ou du théâtre, quelle est celle de ces techniques, en tant que créateur, qui vous donne le plus de satisfaction ? » (« Réponses à Jean-Claude Brisville », IV, p. 613), Camus répond : « L'alliance de toutes ces techniques au service d'une même œuvre » (*Id.*).

2. 3 LES SOLITAIRES AU MILIEU DES DIFFICULTÉS

Il écrit alors : « Il doit être clair que *L'État de siège*, quoi qu'on en ait dit, n'est à aucun degré une adaptation de mon roman [...] » (« Avertissement » de *ES*, II, p. 291). Il y a, certes, plusieurs points communs entre *La Peste* et *L'État de siège*. Ils traitent de la même maladie, laquelle peut s'interpréter comme faisant partie de certains maux, tels que le nazisme ou le totalitarisme ; les habitants de chacune des villes, avant l'épidémie, attachent de l'importance à leurs habitudes³⁷ ; ils sont collectivement emprisonnés dans une ville close et deux personnages, Rieux et Diego s'occupent chacun de soigner des malades. Mais il faut plutôt prêter attention à des différences repérables entre les deux ouvrages. Dans *La Peste*, après la période de l'exil, les gens se retrouvent dans la solidarité, et Rieux devient narrateur pour que ce lien se maintienne. Au contraire, *L'État de siège* met l'accent sur l'incompréhension mutuelle, sur l'égoïsme qui signe l'échec de la solidarité ou de la communication. Ce point apparaît exclusivement dans les trois relations humaines qui se concentrent autour de Diego, le personnage principal : la relation avec Victoria, celle avec d'autres habitants de Cadix, celle avec la peste et la secrétaire.

L'État de siège est divisé en trois « parties³⁸ ». Dans la première, la peste et la secrétaire apparaissent à Cadix, et placent les habitants sous leur domination. Pendant l'épidémie, Diego et sa fiancée Victoria restent ensemble dans la ville, à la différence de ce que vivent les personnages de *La Peste*. Tandis que ce roman est le récit de la séparation, *L'État de Siège* est « une pièce d'amour, par un côté (au sens large)³⁹ ». Là, Camus pose

³⁷ Le gouverneur de Cadix dit, dès qu'il apparaît sur la scène : « Le changement m'irrite, j'aime mes habitudes ! » (*ES*, II, p. 305) Les alcades disent aussi : « Si le ciel a des habitudes, remerciez-en le gouverneur puisqu'il est roi de l'habitude » (*Ibid.*, p. 306).

³⁸ Dans cette pièce de théâtre, Camus emploie le terme « partie », au lieu d'« acte » ; il déclare au sujet de la construction : « Il ne s'agit pas d'une pièce de structure traditionnelle, mais d'un spectacle dont l'ambition avouée est de mêler toutes les formes d'expression dramatique depuis le monologue lyrique jusqu'au théâtre collectif, en passant par le jeu muet, le simple dialogue, la force et le chœur [...] » (« Avertissement » de *ES*, II, p. 291).

³⁹ Camus l'écrit dans une lettre (datée du 15 janvier 1949) destinée à Jean Grenier : Albert Camus et Jean Grenier, *op. cit.*, p. 151.

deux conditions — « par un côté » et « au sens large » —, car il y a diverses façons de décrire l'amour ; toutes les pièces d'amour ne se terminent pas par un heureux dénouement. Avant l'épidémie de la peste, les deux amoureux se parlent d'amour avec emphase, sous la fenêtre de Victoria. Lorsque le père de Victoria approuve leur mariage, ils sont au comble du bonheur. Il est à noter, cependant, que la fenêtre les sépare déjà. C'est un obstacle entre eux : « *Il approche et, passant ses bras à travers les barreaux, elle le serre aux épaules* » (*ES*, II, p. 302). Les barreaux ici évoquent une prison et suggèrent aussi les obstacles futurs.

De fait, leur bonheur est ébranlé par l'apparition de la peste. Dès le prologue, les habitants repèrent un présage sinistre : une comète surgit dans le ciel. Malgré leur inquiétude, ils essaient de continuer à vivre comme s'ils ne voyaient rien, sans prononcer le mot « comète » et ses synonymes. Mais au moment où un homme tombe et où le nom de maladie est prononcé, ils ne peuvent pas ne pas reconnaître l'épidémie de la peste. La façon d'agir des habitants de Cadix ressemble beaucoup à celle des habitants d'Oran pendant les premiers jours de l'épidémie : ils agissent diversement et ne se solidarisent pas encore. Avec le chaos qui s'instaure, la relation entre Diego et Victoria commence aussi à changer. Après l'avoir cherché partout, Victoria trouve enfin Diego qui porte le « *masque des médecins de la peste* » (*Ibid.*, p. 311), au chevet des malades. Il est clair que l'auteur met déjà l'accent sur certains décalages entre leurs sentiments et leurs actions. Bien que Victoria pense avant tout à Diego, celui-ci agit pour les malades plutôt que pour elle. Ils échangent des paroles, mais ne peuvent trouver que des mots exprimant l'inquiétude ou la peur. Victoria s'effraie du masque qu'il porte et pousse deux fois un cri ; Diego refuse d'être touché par elle, de peur de la contaminer. Finalement, il repousse Victoria qui lui demande de rester avec elle, et il s'en va.

C'est dans ce désordre que la peste et la secrétaire entrent dans la ville, comme si l'inquiétude et la peur des habitants étaient incarnées. Les moyens de gouvernement qu'ils

2. 3 LES SOLITAIRES AU MILIEU DES DIFFICULTÉS

emploient attisent chez ceux-ci le sentiment de solitude. D'un côté, les deux porteurs de mort énoncent leurs principes de domination par l'intermédiaire des messagers ; toutes les ordonnances sont cohérentes, en ce sens qu'elles isolent les gens. Les maisons infectées sont marquées d'une étoile noire, pour que le voisinage les reconnaisse au premier coup d'œil ; la trahison peut avoir lieu au sein de la famille, car la dénonciation venant de ses propres membres est récompensée. De plus, les gens sont privés de leur liberté d'expression⁴⁰. Dans cette situation, personne n'a confiance en personne. De l'autre, parallèlement à l'annonce des ordonnances, la peste et la secrétaire ferment les six portes de la ville, l'une après l'autre. Lorsque les gens achèvent de placer un tampon dans leur bouche, la dernière porte « se referm[e] sur [leur] malheur » (*Ibid.*, p. 318). Le chœur dit alors, s'exprimant à la place de ceux qui sont forcés de se taire : « Frères, cette détresse est plus grande que notre faute, nous n'avons pas mérité cette prison ! » (*Ibid.*, p. 321) Ailleurs Camus écrit : « La tragédie est un monde clos — où on bute, où on se heurte » (*Carnets*, II, p. 874). Et le rideau de la première partie se baisse précisément au moment où l'espace clos voit s'achever sa fonction de théâtre de la tragédie.

Quand le rideau de la deuxième partie se lève, c'est « *les fossoyeurs en tenue de bagnard* » (*ES*, II, p. 324) qui apparaissent sur la scène : ils rappellent à nouveau que cette ville close est une grande prison. Bien que le théâtre soit un art collectif, Camus semble oser, dans cette partie, décrire l'égoïsme et l'isolement. Les habitants sont contrôlés par les certificats, les listes ou les matricules, et les membres d'une famille sont isolés les uns des autres. Ceux qui sont rassemblés forment en apparence de nouvelles collectivités, comme l'explique la peste : « Jusqu'ici, ils vivaient dans la dispersion et la frivolité, un peu délayés

⁴⁰ Le cinquième (le dernier) messenger leur ordonne : « Afin d'éviter toute contagion par la communication de l'air, les paroles mêmes pouvant être le véhicule de l'infection, il est ordonné à chacun des habitants de garder constamment dans la bouche un tampon imbibé de vinaigre qui les préservera du mal en même temps qu'il les entraînera à la discrétion et au silence » (*Ibid.*, p. 321).

pour ainsi dire ! Maintenant ils sont plus fermes, ils se concentrent ! » (*Ibid.*, p. 330) Mais il va sans dire qu'en réalité, les communautés établies sont détruites, et que leur sentiment d'isolement devient plus fort qu'auparavant⁴¹. De même que dans *La Peste*, tous sont traités comme s'il n'y avait pas de sentiments individuels, et ils connaissent aussi le silence, l'exil, l'emprisonnement et la destruction des communautés.

C'est dans cette situation que Diego affronte la peste pour la première fois. Néanmoins, à partir de ce moment et jusqu'à la fin de la deuxième partie, il ne montrera que lâcheté et faiblesse. Bien qu'il ose provoquer la peste, il s'enfuit, marqué d'un signe propre annonçant la maladie. Poursuivi par les gardes, il arrive chez Victoria de justesse. Pour la famille de sa fiancée, Diego n'est qu'un intrus introduisant brusquement la maladie dans la maison. Les désordres provoqués par la peste dans la ville se reproduisent dans une communauté plus petite, à savoir une famille, en raison de l'intrusion de Diego. Casado, le père de Victoria, essaie naturellement de le chasser de sa maison. Diego qui défiait la peste auparavant, est devenu un visiteur importun. Il prend lâchement le fils de Casado (le frère de Victoria) comme otage, et menace pour pouvoir rester dans la maison. Mais suite à ce comportement, la désunion commence à se faire jour dans la famille de Victoria : en proie à la colère et au mécontentement, aucun des membres de la famille ne fait plus confiance aux autres. Après les avoir vus s'insulter, Diego éprouve de la honte et quitte la maison.

Dans ce drame, chaque fois que Diego et Victoria se retrouvent, un obstacle les empêche de se comprendre. Même ici, quand Victoria rattrape Diego, la secrétaire surgit entre eux et marque Diego du deuxième signe de la maladie. En conséquence, Diego et Victoria font chacun l'épreuve d'une forte solitude, lorsque la secrétaire les laisse en tête à tête. Les différences entre leurs pensées, et leurs comportements se sont déjà manifestées

⁴¹ Les paroles du chœur proclament : « Nous étions un peuple et nous voici une masse ! » (*Ibid.*, p. 333)

2. 3 LES SOLITAIRES AU MILIEU DES DIFFICULTÉS

plusieurs fois. Leurs idées divergent en particulier sur la conception du bonheur. Pour Diego, le bonheur suppose celui de son milieu ou bien la paix dans la ville, comme il l'explique dans le prologue : « Je dois m'occuper d'être heureux. C'est un long travail, qui demande la paix des villes et des campagnes » (*Ibid.*, p. 300). S'il travaille pour les malades en portant le masque des médecins aussitôt que la peste se répand dans la cité, c'est que la paix de la ville est nécessaire à son propre bonheur⁴². En revanche, Victoria fait passer les autres et la ville après la relation avec Diego. Elle lui demande alors d'enlever son « masque de tourment et de maladie » (*Ibid.*, p. 311) ; quand Diego l'invite à entendre les cris des malades ou à regarder la charrette chargée de morts, elle répond : « Je suis sourde jusqu'à la mort ! [...] Mes yeux ne voient plus ! L'amour les éblouit » (*Ibid.*, p. 342). Quand les pestiférés commencent à surgir un peu partout, Victoria erre en criant : « Diego, où est Diego ? » (*Ibid.*, p. 308) ; Diego demande au contraire : « Où est l'Espagne ? Où est Cadix ? » (*Ibid.*, p. 333) Leurs paroles se font échos, même après que Diego a été marqué du deuxième signe. Par crainte de mourir seul, Diego dit à Victoria : « Je suis seul » (*Ibid.*, p. 342). Mais quand il s'enfuit en échappant à Victoria, c'est elle qui s'écrie cette fois : « Ah ! Solitude ! » (*Ibid.*, p. 343) Ils s'aiment certainement. Cependant leur bonheur suppose des choses différentes, et comme ils essaient d'employer des moyens différents pour le réaliser, chacun tombe dans la solitude, bien qu'ils restent ensemble dans le même espace clos. De telles divergences durent jusqu'à la fin de la pièce.

Loin de sa fiancée, Diego tente de fuir en mer, abandonnant tout : la ville, les habitants ainsi que Victoria. Ayant convaincu le batelier avec de l'argent et de belles paroles, il est près de s'embarquer sur le bateau, mais la secrétaire le gêne encore une fois.

⁴² À la différence de Rieux qui manifeste de la solidarité avec les vaincus, Diego semble avoir du dégoût pour les malades, car après avoir été marqué du deuxième signe, il dit à Victoria : « Désormais, je suis avec les autres, avec ceux qui sont marqués ! Leur souffrance me fait horreur, elle me remplit d'un dégoût qui jusqu'ici me retranchait de tout. Mais finalement, je suis dans le même malheur, ils ont besoin de moi » (*Ibid.*, p. 341).

Apparaissant derrière lui, elle tue le batelier qui tente de fuir. C'est sur elle que Diego — qui n'a montré que lâcheté et faiblesse jusqu'alors — décharge pour la première fois sa véritable colère.

Tuez-moi donc c'est la seule façon, je vous le jure, de sauver ce beau système qui ne laisse rien au hasard. Ah ! Vous ne tenez compte que des ensembles ! Cent mille hommes, voilà qui devient intéressant. C'est une statistique et les statistiques sont muettes ! On en fait des courbes et des graphiques, hein ! [...] Mais je vous en préviens, un homme seul, c'est plus gênant, ça crie sa joie ou son agonie. Et moi vivant, je continuerai à déranger votre bel ordre par le hasard des cris. Je vous refuse, je vous refuse de tout mon être ! (*Ibid.*, pp. 346-347)

Diego résiste à la secrétaire et à la peste qui ne s'intéressent qu'aux statistiques, aux chiffres. Dans *La Peste*, comme nous l'avons vu, les dates et les chiffres précis diminuent au fil des pages, et nous y voyons l'évolution graduelle du sentiment du narrateur face à des existences qui ne s'expriment pas par des chiffres. Diego change aussi quand il se rend compte qu'un homme ne peut pas toujours s'exprimer à l'aide des statistiques. Il affirme à la secrétaire : « Vous êtes perdus, je vous le dis. Au sein de vos plus apparentes victoires, vous voilà déjà vaincus, parce qu'il y a dans l'homme — regardez-moi — une force que vous ne réduirez pas, une folie claire, mêlée de peur et de courage, ignorante et victorieuse à tout jamais » (*Ibid.*, p. 347). Cette scène décrit le moment où un homme qui a supporté l'absurde dit enfin non, et où naît la révolte. Laquelle est aussi didactique, car, en même temps, les circonstances qui l'entourent changent complètement : ses deux marques annonçant la maladie disparaissent, une fois qu'il a giflé la secrétaire. Celle-ci lui explique : « [...] il a toujours suffi qu'un homme surmonte sa peur et se révolte pour que leur machine commence à grincer » (*Ibid.*, p. 348). Autrement dit, la révolte est le seul moyen de vaincre la peste. La secrétaire s'en va ; Diego retrouve le pêcheur bâillonné qui, à son tour, lui dit : « Bonsoir, frère. Voilà bien longtemps que je n'avais parlé » (*Ibid.*, p. 349). Ses paroles

2. 3 LES SOLITAIRES AU MILIEU DES DIFFICULTÉS

expriment à la fois la solidarité et la révolte. Le rideau de la deuxième partie se baisse, laissant pressentir le passage de la solitude à la solidarité.

Au début de la troisième partie, Diego est en train de s'affairer avec les habitants de Cadix. On se solidarise enfin autour de lui, car il connaît le moyen de vaincre la peste et les gens commencent à se révolter. La maladie et la mort étant personnifiées dans cette pièce de théâtre, la révolte des habitants se manifeste par des actions plus concrètes que dans *La Peste*. Comme la peste, voulant les dominer, force les habitants à s'isoler, leur révolte a naturellement pour but de surmonter la solitude. Ils effacent alors les marques d'étoile noire et ouvrent les fenêtres des maisons les unes après les autres. L'ouverture des fenêtres est tout à fait symbolique, car il est possible de la considérer comme l'action visant à tendre une main aux malades solitaires, à la fois physiquement et psychologiquement.

Pour s'opposer à la révolte des habitants, la peste tue au hasard certains d'entre eux, et ordonne aux gardes de refermer les fenêtres. Les gens hésitent un peu, mais encouragés par Diego, ils continuent à s'organiser. Comme ils sont parfaitement solidaires, leur victoire semble être assurée. Pourtant, cette victoire n'est pas si facile : d'une part, parce que la révolte se transforme en révolution sans qu'ils s'en rendent compte ; d'autre part, parce que les habitants font preuve de lâcheté et de faiblesse, tout comme Diego dans la partie précédente. Dans *L'Homme révolté*, Camus compare la révolte à la révolution et critique cette dernière en montrant qu'elle suscite un autre mouvement de révolte. Les habitants de Cadix en arrivent justement à cette situation. La secrétaire qui le prévoit les manipule et essaie de provoquer des troubles : « On se croirait en révolution, ma parole ! Ce n'est pas le cas pourtant, vous le savez bien. Et puis, ce n'est plus au peuple à faire la révolution, voyons, ce serait tout à fait démodé » (*Ibid.*, p. 353). Elle leur propose de constituer un comité pour choisir ceux qu'ils vont exécuter, à la majorité des voix, suggérant ici que tout le monde a la possibilité d'être en position de dominer les autres. Et elle laisse voler sciemment le cahier

à l'aide duquel on peut tuer librement les habitants en rayant leur nom. Il en résulte que les habitants se disputent ce cahier et tuent, tour à tour, égoïstement ceux qu'ils détestent⁴³. La peste dit alors à Diego triomphalement : « Ils font eux-mêmes le travail ! Crois-tu qu'ils vaillent la peine que tu prends ? » (*Ibid.*, p. 354) Il est facile de se rappeler Caligula : ayant été tyran, cet empereur déclare aux patriciens : « [...] enfin, c'est moi qui remplace la peste » (*C*, I, p. 379) ; dans *L'État de siège*, celui qui porte le cahier remplace exactement la peste, et il tue comme un vrai tyran.

Diego réussit tout de même à obtenir le cahier et à le déchirer ; les gens reprennent à nouveau le dessus sur la peste. Mais, acculée, elle prend Victoria, marquée du signe de la maladie, en tant qu'otage. En fait, la lâcheté passée de Diego se manifeste également chez les autres — les habitants de la ville ou bien la peste — sous ses yeux. Tout comme Diego l'a fait dans la maison de Casado, la peste le menace à son tour en mettant la vie de Victoria en danger, et lui ordonne d'arrêter sa révolte. D'autant plus que, bien que Diego croie résister à la peste avec le peuple, il est, à son insu, seul en face à celle-ci. Laquelle le force à choisir : « Je te donne la vie de cette femme et je vous laisse fuir tous les deux, pourvu que vous me laissiez m'arranger avec cette ville » (*ES*, II, p. 358). On retrouve ici un dilemme typique assez présent dans l'œuvre de Camus : Diego souhaite le bonheur avec Victoria, mais celui-ci présuppose la paix de la ville. Il n'arrive donc pas à choisir, et à la place, propose sa mort pour sauver à la fois Victoria et les habitants. Face à la peste qui tente de lui faire reconnaître que les gens ne font rien d'autre que de l'isoler, il répond : « Depuis que les portes de cette ville se sont fermées, j'ai eu tout le temps de les regarder. [...] Mais de gré ou de force, ils sont avec moi. [...] Je sais qu'ils ne sont pas purs. Moi non plus. Et

⁴³ C'est la sœur de Victoria qui agit la première : elle arrache brutalement le cahier et raie un nom de sa famille. Entendant le cri et la chute d'un corps chez le juge, une autre personne ensuite l'arrache et raie le nom de la sœur de Victoria. Puis, un autre homme l'arrache et tue quelqu'un d'autre.

2. 3 LES SOLITAIRES AU MILIEU DES DIFFICULTÉS

puis je suis né parmi eux. Je vis pour ma cité et pour mon temps » (*Ibid.*, p. 359). Dans l'œuvre de Camus, beaucoup de personnages s'isolent, bien qu'ils souhaitent être comme tout le monde. Et pour Diego qui fait preuve de lâcheté et de faiblesse, les défauts des autres montrent bien qu'il est comme tout le monde. En conséquence, quoique la peste lui présente la possibilité d'un isolement, il arrive à croire à la solidarité. La peste reconnaît sa défaite, due à cette décision ; ainsi, le sacrifice de Diego sauve les habitants et Victoria. Mais, ironie des choses, ce qui attend Diego, sauveur de la ville, ce sont les paroles de reproche de Victoria et la mort solitaire. Victoria lui déclare : « Il fallait me choisir contre le ciel lui-même. Il fallait me préférer à la terre entière » (*Ibid.*, p. 363). La divergence de vues au sujet du bonheur conduit les deux amants à la véritable solitude.

Ainsi que la mort solitaire de Diego le montre clairement, cette histoire ne s'appuie jamais sur des lieux communs, tels que l'importance de la rencontre avec autrui ; elle décrit plutôt une autre vérité : la rencontre avec autrui est souvent remplie de douleur. En face des autres, si difficiles à comprendre, un homme montre parfois sa faiblesse. S'il veut améliorer la situation et la relation, lui-même doit changer, mais ce changement peut impliquer la souffrance ou le sacrifice. Suivant les cas, il n'y a jamais vraiment espoir, et ce jusqu'à la fin. La mort de Diego décrit un résultat possible, quand on se trouve devant les autres⁴⁴.

Après avoir perdu leur combat, la peste et la secrétaire quittent Cadix. Il est remarquable que les femmes souhaitent le malheur au mort, Diego, comme si elles le tenaient pour la racine de leurs maux. Elles peignent à leur tour la solitude qui l'attend :

Malheur sur lui ! Malheur sur tous ceux qui désertent nos corps ! [...] Vienne la peste, vienne la guerre et, toutes portes closes, vous à côté de nous, nous défendrons jusqu'à la

⁴⁴ Il est d'autant plus intéressant de constater que Camus dit, à propos de *L'État de siège* dont presque tous les personnages oscillent entre la solitude et la solidarité : « Certainement, il y a peu de pièces qui aient bénéficié d'un éreintement aussi complet. Ce résultat est d'autant plus regrettable que je n'ai jamais cessé de considérer que *L'État de siège*, avec tous ses défauts, est peut-être celui de mes écrits qui me ressemble le plus » (« Préface à l'édition américaine de « *Caligula and Three other plays* » », II, p. 372).

fin. Alors, au lieu de cette mort solitaire, peuplée d'idées, nourrie de mots, vous connaîtrez la mort ensemble, vous et nous confondus dans le terrible embrassement de l'amour ! [...] Ils fuient leur mère, ils se détachent de l'amante, et les voilà qui courent à l'aventure, blessés sans plaie, morts sans poignards, chasseurs d'ombres, chanteurs solitaires, appelant sous un ciel muet une impossible réunion et marchant de solitude en solitude, vers l'isolement dernier, la mort en plein désert ! (*ES*, II, p. 364)

Dès les premières phrases, la malédiction prononcée à l'égard de Diego s'étend à tous les hommes qui abandonnent leurs femmes. Il est possible de considérer que la divergence des idées de Diego et de Victoria sur le bonheur est celle des hommes et des femmes. De plus, ce qui s'observe ici, c'est la solitude essentielle face à la mort. Après ces paroles, l'ancien gouverneur et les anciens alcades reviennent à Cadix et recommencent à gouverner. Et, les regardant de biais, Nada, personnage nihiliste qui collabore avec la peste et la secrétaire se jette dans la mer. Comme il n'y a pas de descriptions ultérieures des habitants et de la ville, on ne sait pas si les gens changent après cet événement. Il se peut que la mémoire de Diego et celle d'autres victimes soient destinées à l'oubli. Hiroki Toura le signale : « La révolte de Diego est une révolte solitaire. [...] Diego se révolte, mais le « nous » n'existe pas. Il dirige certes les habitants de Cadix, mais ceux-ci ne sont qu'une foule désordonnée⁴⁵ ». Cependant, si un seul homme se souvient du fait que Diego s'est uni aux autres, ne serait-ce que pendant peu de temps, la solidarité et la révolte se prolongeront. Cette pièce se termine par la scène où le pêcheur survivant dit, comme s'il répondait aux paroles des femmes :

Elle [=La mer] crie le ralliement de tous les hommes de la mer, la réunion des solitaires.
Ô vague, ô mer, patrie des insurgés, voici ton peuple qui ne cédera jamais. La grande lame de fond, nourrie dans l'amertume des eaux, emportera vos cités horribles⁴⁶ (*ES*, II, p. 366).

⁴⁵ Hiroki Toura, *La Quête et les expressions du bonheur dans l'œuvre d'Albert Camus*, Eurédit, coll. « Université Kwansei Gakuin », 2004, p. 307.

⁴⁶ C'est nous qui soulignons.

Ces paroles réaffirment, pour ainsi dire, « la solidarité avec les vaincus ». Et en même temps, elles sont aussi un appel à la solidarité qui s'adresse à d'autres solitaires ; le pêcheur déclare donc ici qu'en succédant à Diego, il maintient un lien avec les autres.

2. 3. 3 Le lien créé par la mort dans *Les Justes*

Diego et Victoria ne se comprennent pas, bien qu'ils se trouvent en danger de mort — ou bien, en raison même de cette situation : il en résulte que Diego meurt seul. Mais même si leur amour se termine tragiquement, ils ont certainement eu le temps d'éprouver des sentiments et de se parler réciproquement d'amour, avant que la peste ne surgisse. Toutefois, s'il ne reste pas de temps, et si l'on veut quand même aimer quelqu'un, où doit-on chercher l'amour ?

Les personnages des *Justes* sont des terroristes russes, qui préparent un attentat à la bombe pour tuer le grand-duc Serge. Faisant partie du même groupe terroriste, Kaliayev (dit Yanek) et Dora semblent avoir de l'amour l'un pour l'autre, mais ils n'ont malheureusement pas le temps de vivre cet amour, car ils ont l'intention de perpétrer des actes de terrorisme dans un proche avenir⁴⁷. C'est la foi en la justice qui les pousse à organiser un attentat, et dans ce but, ils doivent sacrifier tout sentiment personnel. Kaliayev déclare : « Oui, c'est là notre part, l'amour est impossible » (*J*, III, p. 31). Dora, pour sa part, répondant à Stepan, un des membres du groupe, qui lui demande si elle aime Kaliayev, poursuit : « Il faut du temps pour aimer. Nous avons à peine assez de temps pour la justice » (*Ibid.*, p. 32). Plus on trouve l'amour impossible, plus on en parle : les personnages de cette pièce de théâtre

⁴⁷ À la fin du premier acte, la date de l'attentat est fixée au lendemain.

en débattent beaucoup plus fréquemment que d'autres personnages chez Camus. Mais ce qu'ils mettent en avant ce n'est pas l'amour personnel, mais l'amour en général, conçu de façon plus abstraite, car il est destiné à beaucoup d'autres, comme celui de la justice, du peuple ou bien de la vie. Si Kaliayev veut lancer la bombe sur le grand-duc, c'est qu'il croit que l'amour existe au bout de la haine⁴⁸. Ils ne peuvent attendre aucune récompense d'un tel amour qui demeure caché derrière leur acte, ainsi que Hiroshi Mino le remarque : « Les « Justes » sont aussi solitaires que le Prométhée présenté dans *L'Homme révolté*. Leur cri de la révolte ne rencontre que le silence du peuple⁴⁹ ». Quand Kaliayev déclare qu'ils aiment leur peuple, Dora questionne :

Nous l'aimons, c'est vrai. Nous l'aimons d'un vaste amour sans appui, d'un amour malheureux. Nous vivons loin de lui, enfermés dans nos chambres, perdus dans nos pensées. Et le peuple, lui, nous aime-t-il ? Sait-il que nous l'aimons ? Le peuple se tait. Quel silence, quel silence... (*J*, III, p. 29)

Kaliayev, lui, répond quand même, pour les terroristes qui croient à la justice, « c'est cela l'amour, tout donner, tout sacrifier sans espoir de retour » (*Id.*).

Mais ne veulent-ils pas, au fond de leur cœur, un autre amour ? Dora, en effet, croit qu'il peut y avoir un amour qui ne soit pas « un monologue » (*Id.*)⁵⁰, un amour qu'ils peuvent se jurer, même si elle montre de la compréhension pour l'amour unilatéral de Kaliayev. Aussi, lui demande-t-elle : « [...] mais réponds-moi, je t'en supplie, réponds-moi. M'aimes-tu dans la solitude, avec tendresse, avec égoïsme ? » (*Ibid.*, p. 30) Kaliayev, harcelé de questions, essaie de la calmer et la réprimande. Elle semble finir par renoncer à

⁴⁸ Voir *Ibid.*, p. 29 : « Tout ce mal, tout ce mal, en moi et chez les autres. Le meurtre, la lâcheté, l'injustice... Oh ! il faut, il faut que je le tue... Mais j'irai jusqu'au bout ! Plus loin que la haine ! [...] Il y a l'amour ».

⁴⁹ Hiroshi Mino, *Le Silence dans l'œuvre d'Albert Camus, op. cit.*, p. 117.

⁵⁰ Voir *Id.* : « À certaines heures, pourtant, je me demande si l'amour n'est pas autre chose, s'il peut cesser d'être un monologue, et s'il n'y a pas une réponse, quelquefois ».

2. 3 LES SOLITAIRES AU MILIEU DES DIFFICULTÉS

son amour personnel, mais quand l'heure de l'attentat approche, elle dit à Kaliayev qui fait ses adieux aux membres du groupe : « Non, pas adieu. Au revoir. Au revoir, mon chéri. Nous nous retrouverons » (*Ibid.*, p. 31). Ses paroles montrent où ces terroristes privés de futur cherchent une possibilité pour leur amour : ils essaient de la trouver au moment de mourir ou après la mort. Il va de soi que le passage de *Roméo et Juliette* (1597) que Camus cite en épigraphe, confirme aussi cette hypothèse : « Ô mon amour ! Ô ma vie ! Non plus vie, mais amour dans la mort⁵¹ ! »

Comme pour la plupart des pestiférés d'Oran et de Cadix, la mort est essentiellement solitaire. Dans *Les Justes*, la grande-duchesse a une entrevue en prison avec Kaliayev, auteur principal du meurtre de son mari, et lui dit : « On meurt seul. Il [=Le grand-duc Serge] est mort seul » (*J*, III, p. 43). Mais il y a quand même deux raisons pour lesquelles Kaliayev et Dora cherchent la possibilité de l'amour dans la mort. D'une part, pour les terroristes, c'est plutôt la vie qui est liée à la solitude, et la mort peut les en délivrer⁵². De même que dans les autres œuvres de Camus, les conduites des personnages principaux des *Justes* supposent l'emprisonnement des hommes. À la différence de ceux de *La Peste* et de *L'État de siège*, ils ne sont pas réellement isolés dans un espace clos⁵³, mais se croient dans une prison. Certains des membres du groupe mentionnent leur isolement. Au début de drame, par exemple, Stepan, qui a subi des tortures en prison autrefois, affirme : « La liberté est un baigne aussi longtemps qu'un seul homme est asservi sur la terre » (*Ibid.*, p. 6). De plus,

⁵¹ Camus met en épigraphe le texte anglais : « O love ! O life ! Not life but love in death » (*Ibid.*, p. 1). La traduction que nous employons ici est empruntée aux « Notes et variantes » de *J*, III, p. 1197 : le texte traduit par Jean-Michel Départs (voir également William Shakespeare, *Roméo et Juliette*, in *Tragédies*, tome I : *Œuvres complètes I*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, pp. 410-411).

⁵² Les idées de la grande-duchesse et de Kaliayev divergent le plus sur ce point. La grande-duchesse pense que la mort sépare les gens qui s'aiment, et elle épanche sa douleur liée à la solitude auprès de Kaliayev : « Je ne peux plus rester seule. Auparavant, si je souffrais, il pouvait voir ma souffrance. Souffrir était bon alors. Maintenant... Non, je ne pouvais plus être seule, me taire... » (*Ibid.*, p. 40)

⁵³ Il faut faire remarquer néanmoins qu'à l'exception du quatrième acte, quatre actes sur cinq se passent dans la même salle close, et que le quatrième acte se passe dans la prison.

répondant à Dora qui dit : « Nous sommes des prisonniers » (*Ibid.*, p. 48), Annenkov, dirigeant de l'Organisation, déclare : « La Russie entière est en prison. Nous allons faire voler ses murs en éclats » (*Id.*). L'assassinat à la bombe représente donc, pour eux, une action visant à détruire les murs des prisons. Dans le milieu des années 1950, où les mouvements d'indépendance s'intensifient dans les pays colonisés, Camus donne son avis sur les terrorismes ; pour lui, ces derniers ont pour but de surmonter leur solitude. Dissertant sur le cas de l'Algérie, il écrit : « [...] le terrorisme s'explique par l'absence d'espoir. Il naît toujours et partout, en effet, de la solitude, de l'idée qu'il n'y a plus de recours ni d'avenir, que les murs sans fenêtres sont trop épais et que, pour respirer seulement, pour avancer un peu, il faut les faire sauter » (« Terrorisme et répression », III, p. 1023)⁵⁴. Dans *La Mort heureuse*, Mersault tue Zagreus en cherchant à échapper à la solitude malheureuse ; les terroristes des *Justes* souhaitent aussi tuer le grand-duc pour surmonter leur solitude. Mais tandis que Mersault commet un meurtre pour son propre bonheur, Kaliayev et les membres du groupe agissent au nom d'autres inconnus qui doivent souffrir du même isolement. Si le terrorisme signifie pour eux être délivré de la solitude, ils pourront trouver le lien avec les autres après l'attentat⁵⁵. Kaliayev et Dora espèrent donc que la mort les réunira.

⁵⁴ À cette époque-là, Camus exprime un avis analogue à d'autres occasions : « Le terrorisme naît de la solitude, de l'idée qu'il n'y a plus de recours, que les murs sans fenêtres sont trop épais, qu'il faut les faire sauter » (« Terrorisme et amnistie », III, p. 933). Cela soit dit en passant, Camus ne nie pas nécessairement toutes les violences. Serge Doubrovsky écrit sur ce point : « Camus n'a jamais nié que, dans certains cas exceptionnels, la violence doive être une arme, mais il s'est toujours refusé à ce qu'elle puisse être une politique. Simple nuance, mais, pour des millions d'êtres humains, capitale » (Serge Doubrovsky, « La morale d'Albert Camus » in *Les Critiques de notre temps et Camus*, Garnier Frères, coll. « Les Critiques de notre temps », 1970, p. 163).

⁵⁵ En 1948, Camus écrit une petite thèse sur les terroristes russes, pour *La Table ronde*. Il y écrit qu'ils réussissent finalement à surmonter la solitude et à réaliser le bonheur et l'amitié : « Leur seule victoire apparente est de triompher de la solitude. Au milieu d'un monde qu'ils nient et qui les rejettent, ils tentent, comme tous les grands cœurs, de refaire, homme après homme, une fraternité. L'amour qu'ils se portent réciproquement, qui fait leur bonheur jusque dans le désert du bagne, qui s'étend à l'immense masse de leurs frères asservis et silencieux, donne la mesure de leur détresse et de leur espoir. Cette contradiction ne se résoudra pour eux qu'au moment dernier. Solitude et chevalerie, déréliction et espoir ne seront surmontés que dans la libre acceptation de la mort. Mais c'est alors la paix étrange des victoires définitives » (« Les Meurtriers délicats », III, p. 343).

2. 3 LES SOLITAIRES AU MILIEU DES DIFFICULTÉS

D'autre part, ils croient que c'est après l'attentat que les terroristes obtiennent la liberté. D'après Dora, les terroristes meurent deux fois : « Mais aller vers l'attentat et puis vers l'échafaud, c'est donner deux fois sa vie. Nous payons plus que nous ne devons » (*J*, III, p. 14). Étant donné que les terroristes sacrifient une fois leur vie quand ils exécutent l'attentat, ils se délivrent de la mort à ce moment-là ; désormais, même l'échafaud n'est pas une entrave à leur liberté. C'est pourquoi Kaliyev trouve une forme d'éternité entre les deux morts : « Mourir au moment de l'attentat laisse quelque chose d'inachevé. Entre l'attentat et l'échafaud, au contraire, il y a toute une éternité, la seule peut-être, pour l'homme » (*Id.*). S'ils peuvent obtenir la liberté, après la première mort rencontrée au cours de l'attentat, ils pourront aussi obtenir le temps d'aimer. D'ailleurs, ils semblent penser que, pour que le couple s'unisse, l'un et l'autre doivent mourir, même si un décalage existe. Kaliyev répond à la grande-duchesse : « Ceux qui s'aiment aujourd'hui doivent mourir ensemble s'ils veulent être réunis. [...] Mais ne peut-on déjà imaginer que deux êtres renonçant à toute joie, s'aiment dans la douleur sans pouvoir s'assigner d'autre rendez-vous que celui de la douleur ? [...] Ne peut-on imaginer que la même corde unisse alors ces deux êtres ? » (*Ibid.*, p. 43) Dora, elle aussi, prête les mêmes idées aux terroristes. Après avoir tué le grand-duc, Kaliyev est condamné à mort. Le jour de l'exécution, Dora, imaginant minutieusement la scène de sa mort, attend le retour de ses camarades qui ont des informations. Annenkov, qui les attend aussi, parle de la possibilité de la grâce, de la clémence, mais Dora ne doute jamais que Kaliyev sera exécuté. Quand ses camarades sont de retour, elle essaie d'obtenir tous les renseignements concernant le moment de sa mort, malgré les autres membres qui veulent l'en empêcher. Si elle se conduit ainsi, c'est qu'elle croit que la mort lui donnera la seule l'occasion d'être unie à Kaliyev. Une fois informée, elle demande donc à lancer une bombe au prochain attentat, et souhaite être exécutée avec la même corde : « Donne-moi la bombe. [...] Oui, la prochaine fois. Je veux la lancer. [...]

Tu me la donneras, n'est-ce pas ? Je la lancerai. Et plus tard, dans une nuit froide... [...] Une nuit froide, et la même corde ! Tout sera plus facile maintenant » (*Ibid.*, p. 52).

Dans *Les Justes*, la mort crée ainsi une possibilité pour les personnages privés de temps de se libérer de la solitude et de s'unir. Pourtant, il vaut mieux réfléchir à présent à une autre mort, car, dans cette pièce, elle est étroitement liée à la solidarité et à la révolte. Bien que Dora affirme que les terroristes risquent deux fois leur vie — au moment de l'attentat et de l'exécution —, Kaliayev fait également l'expérience d'une autre mort avant l'attentat : celle d'un enfant. Ce thème est commun aux œuvres fictionnelles du cycle de la révolte, et il exerce une influence sur les conduites et l'état d'âme des personnages principaux⁵⁶. Dans *Les Justes*, l'épisode concernant la mort des enfants est situé au centre de la narration, et cet événement décide des actions ultérieures des personnages principaux. Au deuxième acte, Kaliayev aperçoit deux enfants au moment où il va lancer une bombe, et il arrête son geste. En conséquence, les terroristes sont obligés de modifier leur plan : après une discussion, ils reportent l'attentat pour ne pas tuer les enfants. Si l'on regarde seulement leurs conduites et le résultat, la mort des enfants est évitée de justesse. Mais si la vie des enfants est épargnée, il en va différemment d'une autre mort d'enfant : c'est, si l'on peut dire, la mort d'enfant que Kaliayev possède en lui-même. D'ailleurs, pour lui, le thème de la mort des enfants est relié à d'autres personnes inconnues, tandis que les deux morts auxquelles Dora se réfère sont reliées à l'amour personnel. Pour vérifier cette assertion, il convient d'abord d'examiner les comportements de Kaliayev avant et après l'attentat.

⁵⁶ Dans *La Peste*, Rieux et d'autres personnages essaient un sérum sur le fils d'Othon, mais cet enfant perd la vie sous leurs yeux. Dans *L'État de siège*, Diego prend le fils de Casado comme otage et met la vie de cet enfant en danger, bien qu'il ne le tue pas finalement. Dans le premier cas, les personnages veulent sauver la vie d'un enfant, mais ils échouent ; dans le dernier, en revanche, le personnage tente de tuer un enfant, mais il échoue. Il est intéressant de constater que dans chaque œuvre, le père de l'enfant est juge.

2. 3 LES SOLITAIRES AU MILIEU DES DIFFICULTÉS

Au premier acte, Kaliayev a l'air innocent ; il ne semble pas qu'il ait l'intention de lancer une bombe pour tuer le grand-duc. Il est gai comme un enfant qui attend une fête : il s'amuse à changer le signal qui permet d'entrer dans l'appartement des terroristes et décrit avec joie les jours où il se déguise en colporteur pour préparer leur attentat. D'ailleurs, son enfantillage s'exprime avant tout par le rire. Dès le début, « *Kaliayev rit* » (*Ibid.*, p. 9), et cette indication se répète cinq fois, jusqu'à la dispute avec Stepan⁵⁷. Kaliayev montre facilement non seulement sa joie, mais aussi d'autres émotions. Quand Stepan interrompt Kaliayev qui parle interminablement de choses sans aucun rapport avec leur projet d'attentat, il a l'air très surpris ; Kaliayev montre alors ouvertement sa colère face aux reproches de Stepan. Ces deux personnages se heurtent souvent à cause de leurs différences d'idées sur la révolte, la justice et le terrorisme. Mais, au vu de l'importance du projet, Stepan semble avoir raison de s'opposer à Kaliayev. Stepan vient juste de rejoindre le groupe, et il voit son protagoniste pour la première fois. Quelle qu'en soit la raison, ils projettent de tuer un homme ; l'échec de l'attentat ou les fuites de secrets peuvent mettre tous les membres en danger. Il n'est donc pas étrange que Stepan trouve la conduite de Kaliayev particulièrement légère. Après que Stepan a quitté la salle, Kaliayev pâlit et ne peut dissimuler son trouble. Mais même ici, ses paroles de plainte sont plus sentimentales et puérides que logiques : « Il ne m'aime pas. [...] Je suis triste. J'ai besoin d'être aimé de vous tous. J'ai tout quitté pour l'Organisation. Comment supporter que mes frères se détournent de moi ? » (*Ibid.*, p. 12) De même que d'autres personnages chez Camus, il insiste sur le fait qu'il est comme tout le monde : « Je voudrais leur expliquer que je ne suis pas extraordinaire. Ils me trouvent un peu fou, trop spontané. Pourtant, je crois comme eux à l'idée. Comme eux, je veux me

⁵⁷ De plus, à Dora qui lui demande s'il riait quand il vivait en se déguisant en colporteur, Kaliayev répond : « Tu sais bien que je ne peux m'en empêcher. Ce déguisement, cette nouvelle vie... Tout m'amusait » (*Id.*). On peut présumer qu'il rit habituellement même avant le premier acte.

sacrifier » (*Ibid.*, p. 13). Ce que l'on perçoit à travers ses conduites du premier acte, c'est, dans l'ensemble, le besoin d'affection et le désir d'être reconnu par autrui. Il se peut que Kaliyev lui-même prenne conscience de son caractère enfantin, car il dit à Dora :

La nuit, je me retourne parfois sur ma paillasse de colporteur. 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. Je souris, vois-tu, et je me rendors comme un enfant (*Ibid.*, p. 14).

En imaginant sa propre mort, Kaliyev continue de croire à son innocence et dort paisiblement. Dora a de la compréhension pour ses actes et ses paroles, mais, bien qu'elle lui apporte un soutien moral, elle s'inquiète pour lui, d'une part, parce qu'elle connaît la mort plus que Kaliyev, car elle a vécu la perte de Schweitzer, ancien membre du groupe ; d'autre part, parce qu'elle sait que le meurtre est exclusif et sonne la fin du sommeil paisible et de l'innocence. Dora lui suggère qu'il regarde sans doute le grand-duc au moment de lancer une bombe, et elle lui indique aussi ce qu'elle sentirait si elle faisait face au grand-duc avant l'attentat. Mais Kaliyev ne l'entend pas ; il lui répond seulement : « Je ne le verrai pas. [...] Dieu aidant, la haine me viendra au bon moment, et m'aveuglera » (*Ibid.*, p. 15). Sa confiance ne repose sur aucun fondement. Il déclare avec force : « Je le tuerai. Avec joie ! » (*Id.*)

Le souci de Dora prend corps, sous une forme un peu différente. Kaliyev ne regarde pas le visage du grand-duc, mais celui des deux enfants, son neveu et sa nièce ; il sait pour la première fois ce que c'est que de tuer. Sa façon d'entrer en scène est nettement différente entre le premier et le deuxième acte : au cours du premier, il apparaît en riant dans l'appartement des terroristes, au deuxième acte, il y entre, « *le visage couvert de larmes* »

2. 3 LES SOLITAIRES AU MILIEU DES DIFFICULTÉS

(*Ibid.*, p. 18)⁵⁸. Après avoir écouté les explications de Kaliayev, les terroristes sont obligés de discuter du problème de la mort des enfants⁵⁹ ; ils débattent entre eux afin de décider s'ils doivent tuer le grand-duc et les enfants ensemble. Stepan énonce une opinion plus radicale que les autres. Il reproche à Kaliayev d'avoir perdu le temps consacré à la préparation et rendu vains les sacrifices de leurs camarades, et il affirme qu'ils doivent fermer les yeux sur la mort des enfants pour réussir l'attentat. Kaliayev perçoit des signes de despotisme dans les paroles de Stepan. Il a alors la conviction qu'il ne faut pas tuer d'enfants, quelle que soit l'idée que l'on ait ; sinon leur attentat perdra innocence et honneur, et, comme le dit Dora, « la révolution sera haïe de l'humanité entière » (*Ibid.*, p. 21). Autrement dit, le meurtre des enfants rompt complètement les liens entre les terroristes et les autres, bien qu'ils vivent déjà dans la solitude. Kaliayev reprend : « [...] moi, j'aime ceux qui vivent aujourd'hui sur la même terre que moi, et c'est eux que je salue. C'est pour eux que je lutte et que je consens à mourir » (*Ibid.*, p. 23). En évitant la mort des enfants, il veut en même temps garder le lien unilatéral avec les autres.

Les terroristes repoussent ainsi leur attentat de deux jours. Et tandis que Kaliayev décide de ne pas tuer le neveu et la nièce du grand-duc, il laisse mourir l'enfant qu'il a au fond de lui. Désormais, jusqu'à la fin, il ne rira plus. La perte de son enfance se révèle à travers les réactions de Stepan. Celui-ci approuve même la mort des enfants : sans doute,

⁵⁸ D'après Kaliayev, il a ri devant la calèche du grand-duc : « Quand les lanternes de la calèche ont commencé à briller au loin, mon cœur s'est mis à battre de joie, je te le jure. [...] Je crois que je riaais » (*Ibid.*, pp. 18-19). Mais il arrête de rire, parce qu'il regarde les deux enfants ; ici, son rire est comparé à l'expression du visage des enfants : « Ils ne riaient pas, eux. Ils se tenaient tout droits et regardaient dans le vide. Comme ils avaient l'air triste ! » (*Ibid.*, p. 19) Même dans cette description, son enfantillage est souligné par l'attitude de dignité précoce des deux enfants.

⁵⁹ C'est toujours Kaliayev et Stepan qui s'affrontent. Kaliayev confie qu'il craignait de tuer les enfants depuis longtemps : « Autrefois, quand je conduisais la voiture, chez nous, en Ukraine, j'allais comme le vent, je n'avais peur de rien. De rien au monde, sinon de renverser un enfant. J'imaginai le choc, cette tête frêle frappant la route, à la volée... » (*Id.*). En revanche, Stepan mentionne les enfants futurs : « Parce que Yanek n'a pas tué ces deux-là, des milliers d'enfants russes mourront de faim pendant des années encore. [...] Et si cette mort vous arrête, c'est que vous n'êtes pas sûrs d'être dans votre droit. Vous ne croyez pas à la révolution » (*Ibid.*, pp. 21-22).

cette idée a-t-elle quelque rapport avec sa vive répugnance à l'égard des enfantillages de Kaliayev. Mais depuis le troisième acte, son attitude envers ce dernier se modifie. En le regardant sortir de l'appartement pour perpétrer l'attentat, Stepan dit à Dora : « Comme il marche droit. J'avais tort, tu vois, de ne pas me fier à Yanek. Je n'aimais pas son enthousiasme » (*Ibid.*, p. 32). Stepan ne voit plus d'enfant à l'intérieur de Kaliayev. La perte de son enfant interne s'exprime aussi par le ton de sa voix. Au cinquième acte, Stepan retourne dans l'appartement pour donner des informations sur la mort de Kaliayev ; à Dora qui lui demande quels ont été les derniers mots de Kaliayev, il répond : « Moins la fièvre et l'impatience que vous lui connaissez » (*Ibid.*, p. 51). Il n'est plus celui qui s'amusait à parler à bâtons rompus.

Il va de soi que le meurtre même se rapporte évidemment à la mort de son enfant interne⁶⁰. Kaliayev dit à Dora qu'à l'idée de risquer sa propre vie, il peut s'endormir comme un enfant ; l'ayant écouté, Dora, par contre, ne parle pas franchement avec Kaliayev, et arrête plusieurs fois de lui dire ce qu'elle pense (« Je voudrais encore t'aider. Seulement... » (*Ibid.*, p. 14) ; « Depuis la mort de Schweitzer, j'ai parfois de singulières idées. Et puis, ce n'est pas à moi de te dire ce qui sera difficile » (*Id.*) ; « Peut-être vaut-il mieux en parler à l'avance... pour éviter une surprise, une défaillance... » (*Id.*)). Si elle parle en termes tellement vagues, c'est qu'en fait, elle ne partage pas complètement ses idées. Après l'arrestation de Kaliayev, elle épanche son cœur auprès d'Annenkov : « J'ai si froid que j'ai l'impression d'être déjà morte. [...] Au premier meurtre, l'enfance s'enfuit » (*Ibid.*, p. 47). Elle sait ainsi à l'avance que l'enfance de Kaliayev se perd elle aussi au moment de l'attentat.

⁶⁰ Kaliayev essaie cependant de ne pas croire être assassin, même après l'attentat. Il dit à Skouratov, directeur du département de police, dans la prison : « J'ai lancé la bombe sur votre tyrannie, non sur un homme » (*Ibid.*, p. 38). Il explique la même idée aux membres du groupe avant l'attentat.

2. 3 LES SOLITAIRES AU MILIEU DES DIFFICULTÉS

La conduite de Kaliayev montre qu'il y a deux révoltes dans *Les Justes*. La première s'incarne dans l'attentat qui vise à abattre le despotisme, et la deuxième consiste à se retenir pour ne pas tuer les enfants au dernier moment. Dans le premier cas, comme la solitude a dépassé toute limite, ceux qui sont opprimés s'élèvent contre l'injustice. En revanche, dans le dernier cas, une autre révolte pointe à l'intérieur de la première. Les terroristes peuvent justifier leur attentat contre le grand-duc, mais comme les deux enfants s'asseyent à côté de lui, ils disent non à leur propre action. La deuxième révolte sert de frein évitant que la première révolte ne soit excessive.

Camus découvre une limite de la révolte dans le deuxième cas, et il s'y intéresse beaucoup : c'est pourquoi dans *L'Homme révolté*, il traitera plusieurs fois des terroristes russes historiques et écrira *Les Justes*. Il y a des divergences de vues même entre les membres du groupe des terroristes — non seulement entre Kaliayev et Stepan, mais aussi entre eux tous. Il est normal que les idées de Kaliayev diffèrent de celles du grand-duc Serge⁶¹. Mais si Kaliayev croit quand même que son attentat est juste, c'est qu'il sacrifie sa propre vie en compensation de la vie du grand-duc⁶², et se retient pour ne pas tuer les enfants. Selon Camus, ces idées montrent que la révolte ne signifie pas la liberté complète.

⁶¹ La relativité de la justice est aussi soulignée par la conversation entre Kaliayev et la grande-duchesse. Dans la prison, la grande-duchesse superpose la voix de Kaliayev qui parle de la justice et celle de son mari : « La même voix ! Tu as eu la même voix que lui. Tous les hommes prennent le même ton pour parler de la justice. Il disait : « Cela est juste ! » et l'on devait se taire. Il se trompait peut-être, tu te trompes... » (*Ibid.*, p. 41) Ses paroles montrent que quand deux personnes ne doutent pas de leur propre justice, leurs voix ou leur apparence se rapproche mutuellement, aux yeux des tierces personnes.

⁶² Camus ne tient pas nécessairement pour juste le meurtre compensé par le sacrifice de soi, bien qu'il s'y intéresse. Il écrit dans les *Carnets* : « La grande pureté du terroriste style Kaliayev, c'est que pour lui le meurtre coïncide avec le suicide [...]. Une vie est payée par une vie. Le raisonnement est faux, mais respectable. (Une vie ravie ne vaut pas une vie donnée.) Aujourd'hui le meurtre par procuration. Personne ne paye. / 1905 Kaliayev : le sacrifice du corps. 1930 : le sacrifice de l'esprit » (*Carnets*, II, p. 1083).

Autrement dit, il existe des frontières de la révolte⁶³. Se penchant sur « les meurtriers délicats », y compris Kaliayev, Camus écrit :

C'est la déchirante et fugitive découverte d'une valeur humaine qui se tient à mi-chemin de l'innocence et de la culpabilité, de la raison et de la déraison, de l'histoire et de l'éternité. À l'instant de cette découverte, mais alors seulement, vient pour ces désespérés une paix étrange, celle des victoires définitives (*Ibid.*, p. 208).

Pour Camus qui réfléchit à l'étendue et à la limite de la révolte, la façon de se révolter des terroristes russes s'associe justement à sa « pensée de midi ». Et l'important, pour lui, c'est de tenir à cette limite. Or, l'attitude qui invite à rester à mi-chemin entre deux choses ne peut qu'exercer une influence sur la conception de la solitude dans l'œuvre de Camus : nous le verrons dans la troisième partie.

⁶³ Voir *HR*, III, p. 306 : « Fidèle à ses origines, le révolté démontre dans le sacrifice que sa vraie liberté n'est pas à l'égard du meurtre, mais à l'égard de sa propre mort. Il découvre en même temps l'honneur métaphysique. Kaliayev se place alors sous la potence et désigne visiblement, à tous ses frères, la limite exacte où commence et finit l'honneur des hommes ».

Troisième Partie

LA SOLITUDE ET LES FRONTIÈRES

Chapitre Premier

LES BARRIÈRES INVISIBLES

« Coïncidence : je pensais aussi ces derniers temps à Alger et à mon enfance. Mais j'ai grandi dans des rues poussiéreuses, sur des plages sales. Nous nagions, et un peu plus loin c'était la mer pure. La vie était dure chez moi et j'étais prodigieusement heureux, la plupart du temps¹. »

(Lettre destinée à René Char)

3. 1. 1 La mère

L'homme révolté doit découvrir la limite de son action et procéder avec mesure, pour que la révolte ne se transforme pas en démesure ; ce qui signifie aussi qu'il trouve sa place au milieu des choses. Une telle morale de la révolte, résultant de plusieurs années de réflexions, peut paraître simple. Si cette idée se fonde tout de même sur les expériences de sa jeunesse, et si elle exerce une influence sur son œuvre, c'est là une question qui demande réflexion. Il est effectivement possible de trouver les origines de son idée dans les éléments biographiques : né en Algérie, sur la rive opposée de la Méditerranée, Camus a grandi dans un environnement où il était obligé d'avoir conscience des frontières et des limites. À la

¹ Lettre de Camus, datée du 30 octobre 1953 : Albert Camus et René Char, *Correspondance 1946-1959*, Gallimard, 2007, p. 114.

3. 1 LES BARRIÈRES INVISIBLES

lecture de son œuvre, il est possible de comprendre qu'il y a plusieurs fossés entre le jeune Camus et les autres personnes, entre celui-ci et le monde. Les fossés, qui isolent parfois Camus, peuvent certainement se rattacher au thème de la solitude. Parmi les différents éléments biographiques qui paraissent éclairer ce problème, trois éléments qui concernent la solitude — la relation avec sa mère, la vie scolaire et la terre natale — seront traités dans ce chapitre.

Voyons d'abord la relation avec sa mère. Dès le début de sa carrière, Camus essaie plusieurs fois de décrire la relation existant entre un fils et sa mère, et ce, par différents moyens². Certains épisodes, qui évoquent la figure de la mère dans ses premiers ouvrages, se lient même à la description dans son roman inachevé, *Le Premier homme*. Il est facile d'imaginer que le modèle de la mère dans ces œuvres est la mère réelle de l'auteur et que ces épisodes se basent sur sa propre expérience. Le fragment inaugural des *Carnets* montre que Camus considère la relation avec sa mère comme le point de départ de sa création :

Ce que je veux dire : / Qu'on peut avoir — sans romantisme — la nostalgie d'une pauvreté perdue. Une certaine somme d'années vécues misérablement suffisent à construire une sensibilité. Dans ce cas particulier, le sentiment bizarre que le fils porte à sa mère constitue toute sa sensibilité (*Carnets*, II, p. 795).

Tant dans ses essais biographiques que dans ses fictions telles que *La Mort heureuse*, *L'Étranger*, *Le Malentendu* ou bien encore *La Peste*, Camus fait apparaître des personnages qui mènent — ou qui menaient — une vie pauvre ; il décrit le rapport particulier de ceux-ci avec leur mère. La pauvreté et « le sentiment bizarre » à l'égard de sa mère ont évidemment une influence sur sa conception de l'art.

² Dans ses premiers écrits par exemple, pour raconter cette relation, il écrit « Les Voix du quartier pauvre » (essai à la troisième personne), « Louis Raingard » (fiction à la troisième personne), et après ces deux textes, il achève « Entre oui et non » (essai à la première personne) qui est inclus dans *L'Envers et l'Endroit*.

Que ce soit dans les fictions ou dans les essais, la description de la figure de la mère faite par Camus a certains traits communs : elle est en partie sourde et elle ne parle guère. Et sans doute, à cause de ce handicap sensoriel et linguistique, elle pense difficilement. Dans *L'Envers et l'Endroit* par exemple, lorsque quelqu'un demande à la mère à quoi elle pense, elle répond toujours : « À rien³ ». Il est aussi remarquable qu'en apparence, elle n'exprime guère son amour envers ses deux enfants — Camus et son frère aîné, Lucien : « Elle les aime d'un égal amour qui ne s'est jamais révélé à eux » (*Id.*). Pour le fils qui a perdu son père avant l'âge de raison, la mère représente la seule personne de laquelle une affection parentale peut être exigée. Si elle ne montre pas clairement son amour, il n'est pas étonnant que le fils la trouve mystérieuse, bien qu'il doive en principe se sentir proche d'elle. Puis, la mère, qui est trop silencieuse et qui ne pense presque pas chez Camus, fait éprouver un sentiment d'isolement, à deux niveaux, à son fils. Autrement dit, elle produit deux fossés devant lui : l'un est creusé entre le fils et la mère et l'autre se creuse entre celui-ci et le monde. Ces deux sentiments de solitude se voient en particulier dans deux épisodes présents dans « Entre oui et non » ainsi que dans « Louis Raingeard ».

Le premier épisode est un événement qui a lieu lorsque le fils — c'est-à-dire Camus — était élève. Un soir, lorsqu'il rentre à la maison, sa mère est assise seule sur une chaise dans le noir. Les autres membres de la famille sont sortis. N'entendant pas les pas, la mère ne remarque pas la présence de son fils. Dans la salle où l'ombre du soir s'épaissit peu à peu, elle se perd dans la poursuite éperdue d'une rainure du parquet. C'est à ce moment-là que le fils éprouve de la peur et qu'il prend conscience d'un fossé provenant du « silence animal » (*Id.*) de sa mère. Il se sent trop aliéné pour pouvoir pleurer ; en restant debout, il

³ D'après Camus, sa mère ne pense de fait à rien : « Et c'est bien vrai. Tout est là, donc rien. Sa vie, ses intérêts, ses enfants se bornent à être là, d'une présence trop naturelle pour être sentie. Elle était infirme, pensait difficilement » (*EE*, I, p. 49).

3. 1 LES BARRIÈRES INVISIBLES

est contraint de se demander s'il l'aime. Mais le fossé entre les deux prouve paradoxalement que l'affection du fils envers sa mère existe bien, car quand il s'imagine qu'il n'a aucun rapport avec elle, il souffre : « À se sentir étranger, il prend conscience de sa peine » (*Id.*). De plus, il sait vaguement que son silence animal crée un « intervalle⁴ » : « Mais maintenant, ce silence marque un temps d'arrêt, un instant démesuré » (*EE*, I, p. 50). L'intervalle ou le temps d'arrêt est une faille infranchissable qui apparaît soudain dans la vie quotidienne. Il comprend qu'il y a des frontières et des limites. Se trouver devant un temps d'arrêt chez Camus, c'est découvrir l'absurde ; il le montre dans *Le Mythe de Sisyphe* : « [...] la découverte absurde coïncide avec un temps d'arrêt où s'élaborent et se légitiment les passions futures » (*MS*, I, p. 284). Il écrit cette phrase dans le chapitre intitulé « La Création absurde », pour établir le lien entre l'absurde et l'activité créatrice. Cela veut dire que Camus considère la découverte de l'absurde ainsi que celle du temps d'arrêt comme deux choses essentielles à son art. S'il commence sa carrière par la réflexion sur le silence animal de sa mère, ce n'est donc ni un hasard ni une nécessité simple de surmonter le trauma. L'intervalle est plutôt le temps privilégié qui dirige vers l'écrivain, par-dessus tout. En outre, si l'on tient compte de la portée de sa révolte qui s'étend jusqu'à l'art, l'idée de la limite ou de la mesure, à laquelle il aboutit après une longue réflexion sur la révolte, peut être influencée par le fossé qu'il reconnaît entre lui et sa mère.

La mère dans l'œuvre de Camus fait éprouver l'isolement à son fils tout en vivant elle-même dans la solitude. Son indifférence envers tous les hommes et à toutes les choses creuse un fossé entre elle et le monde. Parfois, le fils y est aussi entraîné : « L'indifférence de cette mère étrange ! Il n'y a que cette immense solitude du monde qui m'en donne la

⁴ Comme plusieurs critiques le signalent, et comme Jacqueline Lévi-Valensi et Samantha Novello le font aussi remarquer dans la nouvelle « Pléiade », Camus a songé un temps au titre « Intervalle », au lieu d'« Entre oui et non ». Voir « Notice » de *EE*, I, p. 1215.

mesure » (*EE*, I, p. 50). L'autre épisode raconté dans « Entre oui et non » est l'événement d'un autre soir où le fils se retrouve isolé du monde avec sa mère. À la différence de l'épisode précédent, le fils a grandi et est déjà parti de chez sa mère. Ce soir-là, il est appelé auprès d'elle, parce qu'un homme l'a brutalisée alors qu'elle était assise sur une chaise à regarder les gens passer dans la rue. Étant donné qu'elle souffre d'une commotion cérébrale, il rentre la soigner. Assis près d'elle, il passe la nuit à ses côtés. Le narrateur dit : « Ce n'est que plus tard qu'il éprouva combien ils avaient été seuls en cette nuit. Seuls contre tous » (*Ibid.*, p. 51). À l'extérieur, les tramways de minuit roulent, et le bruit et les voix résonnent encore dans la rue ; en revanche, le silence règne dans toute la salle. Seuls les gémissements de la mère qui fait un cauchemar rompent ce silence et les courtes somnolences du fils. Dans ce contraste — que l'on voit souvent chez Camus — entre les bruits lointains et le silence proche à travers les murs ou bien celui entre la vie et la pseudo-mort, le narrateur ressent une distance qu'il n'a jamais vue, entre eux et le monde : « Lui ne s'était jamais senti aussi dépaysé » (*Id.*). Il s'isole du monde avec sa mère : c'est « l'image désespérante et tendre d'une solitude à deux » (*Id.*) qu'évoque cette situation. Le fils sent naturellement un lien étroit avec sa mère qui se couche près de lui et il a le pressentiment qu'il se souviendra de cette nuit ainsi que de l'odeur de la salle. Mais ce qui les unit, cette nuit-là, est en fait leur solitude, car en décrivant le même épisode dans « Louis Raingeard », Camus ajoute la phrase suivante : « Pour lui sa mère l'ancrait encore dans sa solitude » (« Louis Raingeard », I, p. 91). Certes, le fils et la mère s'éloignent du monde ensemble, mais en même temps, chacun d'eux est solitaire. Il y a alors plusieurs intervalles et plusieurs frontières autour du narrateur.

Les deux épisodes du soir mettent en relief certains abîmes existant entre le fils et sa mère. Dans la préface de la réédition de *L'Envers et l'Endroit*, après avoir réaffirmé que ces

3. 1 LES BARRIÈRES INVISIBLES

fossés sont à la « source » de son métier, Camus décide de les raconter dans un autre ouvrage :

Si, malgré tant d'efforts pour édifier un langage et faire vivre des mythes, je ne parviens pas un jour à récrire *L'Envers et l'Endroit*, je ne serai jamais parvenu à rien, voilà ma conviction obscure. Rien ne m'empêche en tout cas de rêver que j'y réussirai, d'imaginer que je mettrai encore au centre de cette œuvre l'admirable silence d'une mère et l'effort d'un homme pour retrouver une justice ou un amour qui équilibre ce silence (*EE*, I, p. 38).

Il va de soi que Camus songe ici au *Premier homme*. Suivant cette résolution, il est possible de lire ses précédents essais pour voir ce qui le sépare de sa mère dans les fragments de son roman inachevé. Jacques, le personnage principal, a déjà grandi. Il rend un jour visite à sa mère et, lors de cette visite, il s'arrête soudain sur son regard : en se rappelant le visage indifférent de sa mère dans son enfance, il comprend que la vision de celle-ci n'a pas changé. Ce que Jacques se rappelle, c'est le regard de sa mère lorsque sa grand-mère le frappait : « [...] elle [=la mère de Jacques] avait gardé [...] le même regard dont elle voyait, trente ans auparavant, sans intervenir, sa mère [=la grand-mère de Jacques] battre à la cravache Jacques [...] » (*PH*, IV, p. 775). Si Jacques se souvient de son regard, c'est parce qu'il retrouve l'abîme qui existe entre eux :

Il allait dire : « Tu es très belle » et s'arrêta. Il avait toujours pensé cela de sa mère et n'avait jamais osé le lui dire. Non pas qu'il craignît d'être rebuté, ou doutât qu'un tel compliment pût lui faire plaisir. Mais c'eût été franchir la barrière invisible derrière laquelle toute sa vie il l'avait vue retranchée — douce, polie, conciliante, passive même, et cependant jamais conquise par rien ni personne, isolée dans sa demi-surdité, ses difficultés de langage, belle certainement mais à peu près inaccessible et d'autant plus qu'elle était plus souriante et que son cœur à lui s'élançait plus vers elle [...] ⁵ (*Ibid.*, pp. 774-775).

⁵ C'est nous qui soulignons.

Jacques Cormery est un des personnages potentiels que le garçon d'« Entre oui et non » deviendra trente ans après. Quand il était élève, il éprouvait de la peur face à la barrière invisible que créait sa mère et il se tourmentait en doutant de leur lien affectif. Au contraire, le fils du *Premier homme* a déjà surmonté cette étape : il ne doute jamais de l'amour mutuel. D'ailleurs, il prend garde de ne pas franchir cette barrière avec des paroles imprudentes⁶. Camus emploie aussi l'expression « barrière invisible » dans la préface des *Îles* de Jean Grenier ; en se souvenant de la première découverte de la culture, il écrit : « La mer, la lumière, les visages, dont une sorte d'invisible barrière soudain nous séparait, s'éloignèrent de nous, sans cesser de nous fasciner » (« Préface aux « Îles » de Jean Grenier », IV, pp. 621-622). Après avoir lu cet essai de Grenier, le jeune Camus est attiré par la nature de l'Algérie, mais en est à la fois éloigné : c'est dans cette ambivalence qu'il sait ce qu'est l'art. La barrière entre lui et sa mère ne joue-t-elle pas le même rôle ? La mère dans l'œuvre de Camus attire beaucoup le fils, mais en même temps, elle l'éloigne par une barrière invisible. C'est pourquoi elle est l'objet de son art et la raison pour laquelle il persiste à la décrire. Alain Costes, qui examine l'œuvre de Camus d'une façon psychanalytique, analyse aussi deux épisodes du soir dans « Entre oui et non ». D'après Costes, c'est pour détruire un mur du silence existant entre Camus et sa mère que ce dernier écrit plusieurs fois sur la relation avec sa mère : « Reprenant inlassablement la scène du fils fasciné devant l'immobilité de sa

⁶ Une telle barrière entre les deux se voit aussi, par exemple, dans une sensation étrange que Jacques porte à sa mère, aussitôt qu'il la revoit : « « Mon fils, disait-elle, tu étais loin. » Et puis, tout de suite après, détournée, elle retournait dans l'appartement, et allait s'asseoir dans la salle à manger qui donnait sur la rue, elle semblait ne plus penser à lui ni d'ailleurs à rien, et le regardait même parfois avec une étrange expression, comme si maintenant, ou du moins il en avait l'impression, il était de trop et dérangeait l'univers étroit, vide et fermé où elle se mouvait solitairement » (*Ibid.*, p. 773).

3. 1 LES BARRIÈRES INVISIBLES

mère, Camus s'efforce à chaque fois de briser ce mur du silence⁷ ». Mais compte tenu du fragment du *Premier homme* cité plus haut, l'abîme entre le fils et sa mère — c'est-à-dire la barrière invisible ou le silence animal — n'est pas nécessairement l'obstacle à franchir d'après Camus. Mais il le considère plutôt comme une sorte de frontière devant laquelle il doit s'arrêter. Du moins, dans *Le Premier homme*, bien qu'il reconnaisse l'abîme, Jacques essaie de garder une bonne distance avec sa mère ; il n'envahit jamais la solitude paisible de celle-ci. Il se peut que l'attitude de Jacques, qui s'arrête pour ne pas franchir la frontière, se superpose à celle de l'homme révolté, car celui-ci découvre aussi la limite de son action et essaie de procéder avec mesure.

Le narrateur d'« Entre oui et non » se rappelle les soirs qu'il a passés avec sa mère, en s'asseyant seul « [d]ans [l]e café maure, tout au bout de la ville arabe » (*EE*, I, p. 48). Le lieu où il passe est donc presque la limite entre les deux villes et le temps où il se plonge dans ses souvenirs est entre le jour et la nuit : « [...] cette heure est comme un intervalle entre oui et non [...] » (*Ibid.*, p. 52). Le lieu et le temps se rattachent aussi au milieu des choses, ainsi qu'à la découverte des frontières : on peut trouver déjà ici certains signes de Camus qui valorise la mesure et la limite. Il est aussi à noter que le narrateur est un personnage qui regagne son pays natal : « S'il est vrai que les seuls paradis sont ceux qu'on a perdus, je sais comment nommer ce quelque chose de tendre et d'inhumain qui m'habite aujourd'hui. Un émigrant revient dans sa patrie. Et moi, je me souviens » (*Ibid.*, p. 47). Il a franchi une ou plusieurs fois la frontière pour aller de l'autre côté et il revient : ce narrateur se lie aux personnages tels que Jan du *Malentendu* ou Jacques du *Premier homme*, car après

⁷ Alain Costes, *Albert Camus et la parole manquante : étude psychanalytique*, Payot, coll. « Science de l'homme », 1973, pp. 131-132. De plus, quant aux deux soirs d'« Entre oui et non », Costes signale que le premier donne au fils un sentiment ambivalent — la peur et l'affection — à l'égard de sa mère et que le second remplit ses désirs incestueux. Costes écrit ensuite que par l'activité créatrice, Camus essaie de surmonter cette ambivalence et a pour but de satisfaire ses désirs : « Camus écrit pour lutter contre le silence car le silence le fascine. Ses désirs incestueux qui le portent vers sa mère muette le portent donc aussi vers un abîme de silence [...] » (*Ibid.*, p. 129). Voir également *Ibid.*, pp. 71-72, pp. 87-88.

s'être éloignés de leur patrie, l'un et l'autre rentrent chez leur mère, même si le but et la raison de leur retour sont différents. En outre, il est intéressant de constater que le narrateur de *L'Envers et l'Endroit* mentionne le paradis perdu. Qu'est-ce que le paradis perdu pour lui ? L'expression « la nostalgie d'une pauvreté perdue », au début des *Carnets*, suggère une réponse. Le narrateur se rappelle donc ici la pauvreté, que Camus juxtapose au sentiment bizarre envers sa mère en tant que point de départ de son art. Quand il commence à l'écrire, la pauvreté est déjà un endroit perdu, dont il a la nostalgie. Il est possible de donner plusieurs réponses à la question suivante : quand perd-il sa pauvreté ? Les descriptions du *Premier homme* donneront des clefs en particulier pour réfléchir à l'apparition des abîmes dans la vie de l'auteur. L'éducation donne à Camus d'autres solitudes et d'autres frontières.

3. 1. 2 La vie scolaire

Aller à l'école, c'est faire un pas en avant, vers l'extérieur de la famille franchissant littéralement le seuil d'un monde inconnu. Cela est le cas tout particulièrement de Camus dont la mère et la grand-mère sont analphabètes ; les connaissances apportées par les enseignants et les livres contribuent beaucoup à lui ouvrir de nouveaux horizons. Il projette sa joie passée de fréquenter l'école sur Jacques du *Premier homme*. Dans cette histoire, ce personnage principal a l'habitude d'aller à l'école avec Pierre, qui habite dans une rue proche et qui a aussi perdu son père à la guerre :

Seule l'école donnait à Jacques et à Pierre ces joies. Et sans doute ce qu'ils aimaient si passionnément en elle, c'est ce qu'ils ne trouvaient pas chez eux, où la pauvreté et l'ignorance rendaient la vie plus dure, plus morne, comme refermée sur elle-même ; la misère est une forteresse sans pont-levis (*PH*, IV, p. 830).

3. 1 LES BARRIÈRES INVISIBLES

Alors que la joie de recevoir une éducation est comparée avec le milieu familial, les enfants tels que Jacques et Pierre se rendent compte pour la première fois de la pauvreté de leur famille. De plus, cette pauvreté implique non seulement des difficultés financières, mais également un déficit culturel. Il s'agit ici de la pauvreté intellectuelle de leur famille. Comme Camus l'écrit dans les premières pages des *Carnets*, le monde des pauvres peut certes devenir un monde fermé et une île dans la société, mais pour lui, l'espace clos est aussi un lieu privilégié pour qu'un homme devienne artiste. Toutefois, il y a une grande différence quand un homme s'y cantonne malgré le dilemme, bien qu'il sache que c'est un espace clos, et quand il reste là sans savoir. S'il n'en sort jamais, il ne s'apercevra pas qu'il s'isole. Du moins, Camus a l'occasion d'observer objectivement l'environnement où il vivait jusqu'alors, après être sorti de la famille ; un peu plus loin, il peut donc avoir la nostalgie de la pauvreté perdue, celle-ci devenant un des thèmes principaux de son œuvre.

En grandissant, Camus voit, à divers moments, de plus en plus clairement la pauvreté de sa famille et du quartier où il a grandi. L'une des occasions d'en prendre conscience, c'est, par exemple, quand il décide de s'inscrire dans un lycée. Car, étant donné sa situation familiale, Camus n'aurait pas pu s'y inscrire. Lorsque Louis Germain, instituteur de l'école communale, conseille à Camus et à d'autres élèves d'entrer au lycée, sa grand-mère lui dit de refuser cette proposition pour des raisons économiques. Gérant le budget familial, elle ne souhaite pas que son petit-fils poursuive ses études, quoiqu'il puisse mieux gagner sa vie dans l'avenir ; elle préfère qu'il travaille pour améliorer le quotidien de la famille le plus tôt possible. Quel est le sentiment de Camus quand il annonce à Germain et aux autres élèves qu'il doit renoncer à entrer au lycée ? Il décrit cet événement dans *Le Premier homme*. Ainsi, il est possible de comprendre les émotions de l'écrivain et la situation effective de cette époque-là, même par l'entremise de la fiction : « Le lendemain, les trois autres annoncèrent

à Jacques que leurs familles avaient accepté. « Et toi ? — Je ne sais pas », dit-il, et de se sentir tout d'un coup plus pauvre encore que ses amis lui serrait le cœur » (*Ibid.*, p. 839). Il s'afflige de la pauvreté de sa famille. Camus peut néanmoins continuer ses études malgré l'opposition de sa grand-mère, parce que l'instituteur se rend chez lui et qu'il persuade sa famille ; Germain donne d'ailleurs des leçons gratuites pour que ses élèves se préparent aux concours des bourses. Ainsi, grâce aux efforts de Germain, Camus est admis au lycée.

En touchant une bourse, Camus peut commencer à fréquenter le lycée, alors qu'en principe, il aurait dû y renoncer. Ceci signifie qu'il sorte de l'espace clos de la pauvreté parmi sa famille. Si l'on songe à Lucien, son frère aîné, qui commence à travailler dès l'âge de quinze ans, il est aisé de comprendre, ô combien, que Camus est une exception au sein de sa famille. Son sentiment ainsi que cette situation sont bien reflétés dans *Le Premier homme* : Jacques obtient aussi une bourse sous la direction de son instituteur, Bernard. La famille de Jacques est contente de cette nouvelle, mais il est intéressant de constater qu'en regardant Bernard s'éloigner, Jacques a des sentiments mêlés : il se sent séparé de sa famille en raison de cette réussite.

Il [=Bernard] partait et Jacques restait seul, perdu au milieu de ces femmes, puis il se précipitait à la fenêtre, regardant son maître qui le saluait une dernière fois, et qui le laissait désormais seul, et, au lieu de la joie du succès, une immense peine d'enfant lui tordait le cœur comme s'il savait d'avance qu'il venait par ce succès d'être arraché au monde innocent et chaleureux des pauvres, monde refermé sur lui-même comme une île dans la société mais où la misère tient lieu de famille et de solidarité, pour être jeté dans un monde inconnu, qui n'était plus le sien, où il ne pouvait croire que les maîtres fussent plus savants que celui-là dont le cœur savait tout, et il devrait désormais apprendre, comprendre sans aide, devenir un homme enfin sans le secours du seul homme qui lui avait porté secours, grandir et s'élever seul enfin, au prix le plus cher⁸ (*Ibid.*, pp. 848-849).

⁸ C'est nous qui soulignons.

3. 1 LES BARRIÈRES INVISIBLES

Le mot « seul » est employé quatre fois dans cette longue phrase : Jacques éprouve ici un sentiment d'isolement plutôt que la joie du succès, et une telle solitude se produit entre lui et sa famille. La pauvreté et l'ignorance formaient jusque-là un mur autour de lui, et il passait son enfance sur une île isolée de la société. Cependant, en franchissant le seuil de la maison, il doit se frayer seul le chemin par lequel aucun membre de sa famille n'est passé⁹. Quand l'auteur écrit cette scène, il se souvient sans doute du sentiment d'alors et le projette plus ou moins sur Jacques.

Désormais, l'abîme entre Camus et sa famille se creuse économiquement et intellectuellement. La différence de langage, par exemple, les sépare, car Camus élargit ses connaissances, alors qu'il n'y a « [p]as un livre à la maison¹⁰ ». Plus il étudie et lit dans le cadre de ses études, plus le fossé avec sa famille s'étend. D'après Olivier Todd, Camus est forcé d'employer trois langages et de mener trois vies selon les circonstances :

[...] il ne peut partager, même avec Lucien, ce qu'il apprend au Lycée. [...] Les enfants de prolétaires instruits sont voués à une triple vie, avec leur famille, souvent analphabète, en compagnie de leurs profs et copains, seuls avec eux-mêmes. Triple langage : l'un, scolaire, académique, convenu, plus écrit que parlé ; le deuxième utilisé à Belcourt. [...] Enfin, ces gosses-là se forment un jargon d'adolescent¹¹.

De nos jours, après avoir fait des études, beaucoup de jeunes hommes peuvent vivre une expérience semblable : ils changent judicieusement de langage selon qu'ils se trouvent à l'école ou en famille. Mais ce qui est particulier dans le cas de Camus, c'est qu'il a ressenti une distance non seulement avec sa famille, mais aussi avec ses camarades d'école. Au

⁹ Cela correspond au propos initial du *Premier homme*. En 1954, Camus parle pour la première fois du plan de ce roman dans une interview : « J'imagine donc un « premier homme » qui part à zéro, qui ne sait ni lire, ni écrire, qui n'a ni morale ni religion. Ce serait, si vous voulez, une éducation, mais sans éducateur » (« Entretien avec Franck Jotterand », III, pp. 916-917).

¹⁰ Olivier Todd., *op. cit.*, p. 32.

¹¹ *Ibid.*, pp. 40-41.

lycée, il peine à s'intégrer : la pauvreté est ici la cause de cette situation. Une séparation s'établit entre Camus et les élèves quand il compare son milieu familial avec le leur. En 1946, Camus laisse dans les *Carnets* le plan d'un roman, d'après sa vie scolaire. Ce roman est resté à l'étape de brouillon. Camus y décrit déjà minutieusement le processus par lequel le narrateur s'aperçoit, au lycée, du fossé existant entre lui et les autres à travers la comparaison, et il décrit aussi ses sentiments d'alors :

Roman. Enfance pauvre. « J'avais honte de ma pauvreté et de ma famille (Mais ce sont des monstres !) Et si je puis en parler aujourd'hui avec simplicité c'est que je n'ai plus honte de cette honte et que je ne me méprise plus de l'avoir ressentie. Je n'ai connu cette honte que lorsqu'on m'a mis au lycée. Auparavant, tout le monde était comme moi et la pauvreté me paraissait l'air même de ce monde. Au lycée, je connus la comparaison (*Carnets*, II, p. 1068).

Quand Camus élabore des personnages en se souvenant de la période où il fréquente l'école, ceux-ci sont presque toujours enfermés dans un dilemme, car ils ne parlent ni de leur famille avec leurs camarades de classe, ni de l'école avec leur famille¹². En outre, ils ont honte de leur pauvreté et ils se méprisent ensuite d'en avoir eu honte. Quand Camus écrit ce fragment dans les *Carnets*, il a sans doute déjà brisé ce cercle vicieux. En jetant un regard sur son passé, il écrit dans la préface de *L'Envers et l'Endroit* : « Pour moi, je sais que ma source est dans *L'Envers et l'Endroit*, dans ce monde de pauvreté et de lumière où j'ai longtemps vécu et dont le souvenir me préserve encore des deux dangers contraires qui menacent tout artiste, le ressentiment et la satisfaction. / La pauvreté, d'abord, n'a jamais été un malheur pour moi : la lumière y répandait ses richesses » (*EE*, I, p. 32). Or, si la

¹² Herbert R. Lottman écrit à propos de Camus lorsque celui-ci est étudiant à l'université : « Il ne laissait jamais paraître sa pauvreté (présent ou passée), et cela contribuait à renforcer le mystère. Sa pudeur le faisait sans doute paraître ce qu'il n'était probablement pas du tout : prétentieux » (Herbert R. Lottman, *op. cit.*, p. 80). Il ne parle pas de sa pauvreté avec ses camarades même à l'université ; il est facile à imaginer qu'il se trouvait dans une situation pareille au lycée.

3. 1 LES BARRIÈRES INVISIBLES

situation où il ne peut parler librement ni de la famille ni de l'école est analysée objectivement, il est possible de présumer qu'il est en réalité isolé d'une façon multiple, contrairement à la nostalgie qu'il avait montrée pour cette époque durant ses derniers jours.

Camus décrit dans *Le Premier homme* de telles solitudes multiples qui sont, pour ainsi dire, une sorte de division intime :

[...] Pierre et lui [=Jacques] s'aperçurent très vite qu'ils étaient seuls. [...] Dans cette maison où il n'y avait pas de journaux, ni, jusqu'à ce que Jacques en importât, de livres, pas de radio non plus, où il n'y avait que des objets d'utilité immédiate, où l'on ne recevait que la famille, et que l'on ne quittait que rarement et toujours pour rencontrer des membres de la même famille ignorante, ce que Jacques ramenait du lycée était inassimilable, et le silence grandissait entre sa famille et lui. Au lycée même il ne pouvait parler de sa famille dont il sentait la singularité sans pouvoir la traduire, si même il avait triomphé de l'invincible pudeur qui lui fermait la bouche sur ce sujet. / Ce n'était même pas la différence des classes qui les isolait (*PH*, IV, pp. 862-863).

À l'instar de l'auteur, Jacques ne peut pas parler de sa famille au lycée, puisque celle-ci ne comprend pas ce qu'il apprend à l'école¹³. Ces fossés l'isolent souvent et le forcent au silence. Paul Viallaneix écrit à propos de l'auteur de ce roman inachevé : « Silences de l'enfant qui ne peut se confier faute d'être écouté, qui s'enferme dans le monde des livres, inaccessible aux siens, ou qui, devenu lycéen, ne sait ni ne veut devant des camarades volubiles, traduire ses expériences de la solitude¹⁴ ». Camus, qui ne se mélange pas, mène donc une vie multiple et solitaire.

¹³ Dans cet ouvrage, il y a une autre description dans laquelle Jacques est ballotté entre l'école et la famille : « Ainsi, pendant des années, la vie de Jacques se partagea inégalement entre deux vies qu'il ne pouvait relier l'une à l'autre. Pendant douze heures, au son du tambour, dans une société d'enfants et de maîtres, parmi les jeux et l'étude. Pendant deux ou trois heures de vie diurne dans la maison du vieux quartier, auprès de sa mère qu'il ne rejoignait vraiment que dans le sommeil des pauvres. Bien que la plus ancienne de sa vie fût en réalité ce quartier, sa vie présente et plus encore son avenir étaient au lycée. Si bien que le quartier, d'une certaine manière, se confondait à la longue avec le soir, le sommeil et le rêve. Existait-il d'ailleurs ce quartier, et n'était-il pas ce désert qu'il devint un soir pour l'enfant devenu inconscient ? » (*Ibid.*, p. 893)

¹⁴ Paul Viallaneix, *art. cit.*, pp. 40-41.

En outre, il se produit un autre événement qui creuse le fossé entre Camus et les autres élèves. C'est l'expérience de la maladie qui le frappe brusquement. À l'âge de dix-sept ans, il est atteint de la tuberculose et il doit suspendre ses études pendant une certaine période. Cette expérience est l'un des thèmes importants de ses premiers écrits, tels que « L'Hôpital du quartier pauvre » ou bien « Louis Raingard » ; il est indéniable que la maladie et sa convalescence séparent de plus en plus le jeune Camus d'autrui. En se souvenant de son passé, comme dans le cas de la pauvreté, il dit à certaines occasions que la maladie ne donne pas toujours un mauvais résultat, bien que celle-ci ajoute des entraves à sa vie. Il doit certes être confronté à l'abîme qui le sépare des autres à cause de la tuberculose, mais en même temps, grâce à cette maladie, il peut rester éloigné des intérêts humains¹⁵. Il est, cependant, logique que cette expérience soit assez grave pour lui ôter « la force de vie » (*EE*, I, p. 34)¹⁶. Il y a aussi des fragments concernant la maladie dans les appendices, et Camus également avait l'intention d'aborder cette expérience dans *Le Premier homme* : « Adolescence — Sa force de vie, sa foi dans la vie. Mais il crache le sang. La vie serait donc ça, l'hôpital, la mort, la solitude, cette absurdité. D'où la dispersion. Et tout au fond de lui : non, non, la vie est autre chose » (« Appendices » de *PH*, IV, p. 942). L'expérience de la maladie a toujours eu une influence sur son activité créatrice, et ce, même dans les dernières années de sa vie. Selon cette note, il est possible de comprendre combien il éprouve de la solitude en faisant face à la mort.

¹⁵ En 1951, Camus laisse dans les *Carnets* un brouillon de la préface de *L'Envers et l'Endroit* : « Cette maladie ajoutait d'autres entraves, et les plus dures, à celles qui furent les miennes. Mais elle favorisait finalement cette liberté du cœur, cette légère distance à l'égard des intérêts humains qui m'a toujours préservé de l'amertume et du ressentiment » (*Carnets*, IV, p. 1105).

¹⁶ Voir *Id.* : « Même plus tard, quand une grave maladie m'ôta provisoirement la force de vie qui, en moi, transfigurait tout, malgré les infirmités invisibles et les nouvelles faiblesses que j'y trouvais, je pus connaître la peur et le découragement, jamais l'amertume ».

3. 1 LES BARRIÈRES INVISIBLES

Jean Grenier se souvient aussi, dans son essai, de l'époque où Camus s'absente de ses cours à cause de la tuberculose. Ce que Grenier se rappelle surtout, c'est le jour où il va voir Camus avec un autre élève :

La maison était d'apparence pauvre. Nous montâmes un étage. Dans une pièce je vis assis Albert Camus qui me dit à peine bonjour et répondit par des monosyllabes à mes questions sur sa santé. Nous avions l'air de gêneurs, son ami et moi. Le silence tombait entre chaque phrase. Nous nous décidâmes à repartir. [...] Ce qui m'était resté dans l'esprit de cette entrevue, c'est ceci : pour des raisons que je ne démêlais pas bien à cette époque, l'homme à qui j'avais affaire refusait la main qui lui était tendue [...] ¹⁷.

La maladie éloigne Camus des gens en bonne santé ; cette faille se voit non seulement du côté du malade, mais aussi du côté de Grenier. Plus tard, dans une lettre destinée à Grenier (datée du 18 septembre 1951), Camus avoue que la raison pour laquelle il ne peut pas bien parler ce jour-là, c'est qu'il est « suffoqué de timidité et de reconnaissance ¹⁸ ». Mais n'est-il pas possible de considérer que, dans un certain sens, leur visite — même s'ils font cela de bonne foi — revient pour Camus à franchir inconsciemment une barrière par laquelle il se maintient à distance des autres ? Séparé des autres par plusieurs abîmes, Camus ressent habituellement la solitude ; il ne peut donc pas réagir à ceux qui passent cet abîme sans préavis. De plus, si on réfléchit sur le fait qu'il ne parle pas du milieu familial avec ses camarades, il se peut qu'il se trouble, parce que la pauvreté de sa famille est découverte par les visiteurs.

Après avoir commencé à fréquenter l'école, Camus ressent ainsi plusieurs écarts et une solitude multiple. Dans une autre lettre destinée à Grenier (datée du 22 septembre 1942), Camus écrit de nouveau sur la visite de celui-ci. Il est intéressant que Camus mentionne une relation à plus grande échelle en se rappelant le fossé entre lui et les autres ; il écrit à

¹⁷ Jean Grenier, *Albert Camus : souvenirs*, *op. cit.*, pp. 10-11.

¹⁸ Albert Camus et Jean Grenier, *op. cit.*, p. 179.

Grenier : « Oui, je me souviens de votre visite à Belcourt. Aujourd'hui encore, je peux me rappeler tous les détails. Peut-être, absolument parlant, représentiez-vous la Société¹⁹ ». Camus remplace l'écart avec sa famille ou avec ses camarades par celui entre lui et la société. Cette façon de penser est d'une part due à l'éducation, car celle-ci lui sert à ouvrir des horizons nouveaux, et se rapporte à un autre grand écart, c'est-à-dire le fossé existant entre la France et l'Algérie, fossé géographique et culturel.

3. 1. 3 La terre natale

L'Algérie offre beaucoup de suggestions pour approfondir la compréhension de l'œuvre de Camus ; elle est non seulement sa patrie, mais aussi le décor de plusieurs scènes de son œuvre. L'Algérie décrite par Camus montre aux lecteurs divers visages selon les ouvrages. Les villes dans *Noces*, *L'Étranger* ou bien *L'Été* sont colorées par la lumière solaire et la mer. Oran dans *La Peste* est une ville moderne dont les habitants attachent de l'importance à l'habitude. Les régions décrites dans « La Femme adultère », « Le Renégat ou Un esprit confus » ou « L'Hôte », nouvelles incluses dans *L'Exil et le Royaume*, sont des terres de sable s'étendant à l'infini. En outre l'Algérie s'unit aussi étroitement à la solitude du jeune Camus, qui écrit dans « L'Été à Alger » : « Mais tout ici exige la solitude et le sang des hommes jeunes » (*N*, I, p. 118). Camus passe environ vingt-cinq ans dans ce pays, jusqu'à ce qu'il déménage en France. Jean Grenier écrit : « Pour parler d'Albert Camus, il aurait fallu d'abord parler de l'Algérie — non pour « l'expliquer » par son pays, mais parce

¹⁹ *Ibid.*, p. 78. Si Camus se souvient ici de la visite de Grenier, c'est pour répondre de la lettre de Grenier (datée du 19 septembre 1942) : « Je me rappelle ma visite chez vous à Belcourt il doit y avoir dix ans. Je représentais à vos yeux la SOCIÉTÉ, mais pour moi vous n'avez jamais été « l'Étranger » » (*Ibid.*, p. 77).

3. 1 LES BARRIÈRES INVISIBLES

que des traits de son caractère ne peuvent se comprendre que par là²⁰ ». Pour avancer dans l'analyse de la solitude et de l'idée sur la frontière, il est mieux de voir comment sa terre natale exerce une influence sur la pensée et l'œuvre de Camus.

Il est à noter tout d'abord que Camus se considère invariablement comme un Français d'Algérie. Cette conscience de soi est peut-être trop naturelle pour qu'il s'en rende compte. Mais à partir de la seconde moitié des années 1950, il semble prendre fortement conscience de sa position : au fur et à mesure que le mouvement d'indépendance d'Algérie s'intensifie et que sa patrie est entraînée dans le tourbillon de la violence, il doit éclaircir sa position. Après le commencement de la guerre d'indépendance qui tire son origine de l'insurrection du FLN, il écrit huit articles, qui sont intitulés « L'Algérie déchirée », pour *L'Express*. Ces textes portent la marque de son effort à la recherche un moyen de coexistence pacifique entre les Français et les Algériens. Et il est remarquable que Camus y mentionne plusieurs fois la solitude des Français d'Algérie. À cette époque-là, Camus réside déjà en France, mais il est possible de présumer qu'il donne son avis en se mettant du côté des Français qui habitent en Algérie ; il écrit : « Mais qui pense au drame des rappelés, à la solitude des Français d'Algérie, à l'angoisse du peuple arabe ? » (*Actuelles III Chroniques algériennes 1939-1958*, IV, p. 356)²¹. Le sentiment d'isolement des Français d'Algérie se cristallise particulièrement autour de deux fossés profonds : l'un existe entre eux et les gens qui habitent en France métropolitaine (« Entre la métropole et les Français d'Algérie, le fossé n'a jamais été plus grand » (*Id.*) ou bien « Le fossé qui sépare l'Algérie de la métropole, j'ai dit que celle-ci pouvait aider à le combler en renonçant aux simplifications démagogiques » (*Ibid.*, p. 361)) ; l'autre se creuse entre eux et d'autres habitants d'Algérie, pour emprunter

²⁰ Jean Grenier *Albert Camus : souvenirs, op. cit.*, p. 167.

²¹ D'après Camus, les Français d'Algérie se solidarisent réciproquement à cause de cette solitude : « Mais il n'empêche [...] que les Français de là-bas, réunis dans un amer sentiment de solitude, ne se séparent que pour dériver vers des rêves de répression criminelle ou de démission spectaculaire » (*Ibid.*, p. 359).

ses mots, les « Arabes²² » (« Le fossé entre les deux populations s'accroît, les extrémistes s'affrontent dans une surenchère de destructions » (*Actuelles III Chroniques algériennes 1939-1958*, IV, p. 357)). Ainsi Camus n'écrit pas que le fossé « se creuse », mais qu'il « s'accroît », il doit reconnaître ces deux fossés qui existent avant le commencement de la guerre d'indépendance d'Algérie, sans doute depuis sa jeunesse. En considérant cette situation, Camus ne pense pas que le mouvement d'indépendance soit dû à une opposition simple entre la France et l'Algérie ; il y ajoute les Français d'Algérie. Donc, il pense que le mouvement d'indépendance est dû à une opposition entre les trois : les deux fossés finissent par bâtir des « barrières qui séparent les Français d'Algérie aussi bien des Arabes que des métropolitains » (*Id.*). La terre d'Algérie est ainsi la raison pour laquelle Camus se trouve face à plusieurs frontières. En tant que Français d'Algérie, il est ballotté entre la France et l'Algérie et il souhaite que les deux coexistent : cette situation peut se rattacher à sa pensée de midi, à son idée sur la mesure.

Voyons plus minutieusement les deux fossés qui font éprouver de la solitude à Camus. Quant à l'abîme avec la France métropolitaine, Jean-Jacques Gonzales signale que l'Algérie est pour les Français de là-bas, y compris certainement Camus, une terre d'exil à triple sens : elle est séparée de la métropole historiquement, géographiquement et linguistiquement²³. Autrement dit, l'abîme avec la France métropolitaine crée déjà plusieurs barrières pour

²² Quant au terme « Arabes » chez Camus, Pierre-Louis Rey signale : « À la manière de la plupart des Français, d'Algérie ou de métropole, il englobe toujours sous le terme d'« Arabes » la diversité des populations indigènes non-juives qui composent le pays. [...] L'emploi indifférencié du mot « Arabe » ne signifie de la part de Camus ni mépris, ni ignorance : il reflète un usage habituel dans la communauté française à laquelle il appartenait » (Pierre-Louis Rey, « Les « Arabes » dans l'œuvre de Camus », in *Études camusiennes 10*, revue de la Section japonaise de la Société des Études camusiennes, Seizansha, 2011, p. 58). Malgré la remarque juste de Rey, il est symptomatique que Camus emploie ce mot pour désigner tous les autochtones d'Algérie.

²³ Voir Jean-Jacques Gonzales, *Albert Camus : L'exil absolu*, Manucius, coll. « Le Marteau sans maître », 2007, p. 24 : « Cette position, celle des pieds-noirs, nommée ici *position algérienne*, est une position de proximité et de distance, de familiarité et d'étrangeté avec la terre algérienne. Une sorte d'*exil chez soi*. Le sentiment de n'être ni d'ici, ni de là, ou d'ici et de là. Un impossible séjour, pourtant bien réel. / Séjour qui peut se lire sous le signe d'un triple exil : historique, géographique, linguistique [...] ».

3. 1 LES BARRIÈRES INVISIBLES

Camus. Ces fossés multiples se réfléchissent diversement dans les fragments du *Premier homme*. En ce qui concerne l'écart historique et géographique, la mère de Jacques n'en a aucune connaissance, mais elle a certainement la sensation que l'Algérie est séparée de la France par la mer : « [...] sa mère qui ne pouvait même pas avoir l'idée de l'histoire ni de la géographie [...] savait seulement qu'elle vivait sur de la terre près de la mer, que la France était de l'autre côté de cette mer qu'elle non plus n'avait jamais parcourue [...] » (*PH*, IV, p. 780). Bien que Camus imagine ce personnage d'après sa propre mère, celle-ci n'est pas nécessairement l'archétype des Français d'Algérie. Camus — qui a grandi avec cette mère — ressent tout de même une certaine distance avec la France depuis son enfance. De plus, dans ce roman inachevé, les villes que Jacques visite à la recherche de ses origines et de son père décédé n'ont pas de passé historique. Elles ne conservent rien et elles sont décrites comme des terres d'oubli qui répètent la destruction et la reconstruction ; même les mairies ne gardent pas de documents²⁴. Jacques tente alors de compter non seulement sur des enregistrements, mais aussi sur la mémoire des gens. Bien qu'il les entende parler, il lui semble que leur souvenir est vague à cause de la vie pauvre dans un pays sans histoire. Le souvenir de sa mère n'est pas une exception : elle a déjà oublié certaines choses précises concernant son mari.

De même, c'est l'éducation qui permet aux Français d'Algérie de prendre conscience de l'abîme avec la métropole. Olivier Todd écrit sur l'enseignement scolaire en Algérie de cette époque-là, en particulier sur les manuels scolaires : « Pour les jeunes Français

²⁴ Sur le chemin du voyage, Jacques visite la ferme de Mondovi où il est né. Mais Veillard, le fermier, ne lui apporte aucune information utile. Veillard dit à Jacques : « Puisque vous êtes du pays, vous savez ce que c'est. Ici on ne garde rien. On abat et on reconstruit. On pense à l'avenir et on oublie le reste » (*Ibid.*, p. 850). De plus, à propos des mairies, il y a une phrase dans les appendices : « Les mairies d'Algérie n'ont pas d'archives la plupart du temps » (« Appendices » de *PH*, IV, p. 918).

d'Algérie, les manuels sont exotiques. Il y est question de neige, de pâturages²⁵ ». Les élèves qui sont nés et qui ont grandi en Algérie, et qui ne connaissent effectivement pas la France, trouvent les pages des livres de classe étranges ; c'est un sentiment de désaccord. En tant qu'élève recevant une éducation française en Algérie, Camus doit aussi percevoir des différences entre le paysage qui l'entoure et les connaissances apportées par les livres et les enseignants.

En outre, les nouveaux immigrants qui viennent de France font éprouver un autre isolement à Camus. Dans *Le Premier homme*, il y a des descriptions dans lesquelles Jacques est embarrassé envers ses camarades de la métropole qui sont dans son école. Alors que Jacques se lie d'amitié pour Georges Didier, dont le père est un de ces immigrants, il ne comprend pas les idées de celui-ci à l'égard de la France. Didier n'hésite pas à croire que la France est sa patrie et que sa famille s'y enracine ; au contraire, c'est en Algérie que Jacques prend racine. Pour celui-ci, la France n'est qu'un pays lointain qui n'a guère de réalité, mais qui exerce tout de même l'autorité sur les habitants d'Algérie :

Quand il [=Didier] parlait de la France, il disait « notre patrie » et acceptait d'avance les sacrifices que cette patrie pouvait demander (« ton père est mort pour la patrie », disait-il à Jacques...), alors que cette notion de patrie était vide de sens pour Jacques, qui savait qu'il était français, que cela entraînait un certain nombre de devoirs, mais pour qui la France était une absente dont on se réclamait, et qui vous réclamait parfois, mais un peu comme le faisait ce Dieu dont il avait entendu parler hors de chez lui et qui, apparemment, était le dispensateur souverain des biens et des maux, sur qui on ne pouvait influencer, mais qui pouvait tout au contraire sur la destinée des hommes (*PH*, IV, p. 866).

²⁵ Olivier Todd, *op. cit.*, p. 31. De même, Jean-Jacques Gonzales écrit : « Dans les livres, il ne rencontre que la France, que de la neige, des prés verts, des vaches grasses, de la terre humide, des rivières, rien de ce qui est ici, en Algérie. Et cela est désigné comme la patrie, une patrie lointaine, imprécise, étrangère à laquelle il faut faire allégeance. Partir d'ici tout en y restant. *Étrangeté chez soi* » (Jean-Jacques Gonzales, *op. cit.*, p. 25).

3. 1 LES BARRIÈRES INVISIBLES

Étant donné que plusieurs générations de la famille de Didier vivaient en France, celui-ci prend conscience de l'histoire de ce pays. Sa perception contraste avec celle de Jacques ou de Pierre qui ont grandi dans une terre d'exil et d'oubli. Dans ce fragment, Jacques compare la France à Dieu ; cela veut dire que ce pays n'a guère de lien avec lui, car il y a une description au sujet de la relation entre la religion et sa famille : « À vrai dire la religion ne tenait aucune place dans la famille » (*Ibid.*, p. 841)²⁶. C'est pourquoi, malgré l'amitié avec Didier, « Jacques, et Pierre aussi, quoique à un moindre degré, se sentait d'une autre espèce » (*PH*, IV, p. 867).

Ayant passé son adolescence en Algérie, Camus se rend en Europe pour son travail. Même en France, Camus — qui ressentait une distance avec la métropole, d'une façon multiple — se considère sans doute comme un étranger, plutôt qu'il a de la sympathie pour les hommes et les villes. Il se rend compte plus clairement de l'abîme existant avec la métropole et de sa solitude, car un tel sentiment se reflète énormément dans son œuvre. Meursault de *L'Étranger* raconte qu'il vivait un temps à Paris, mais cette ville et ses habitants ne semblent pas lui faire une bonne impression. Il refuse carrément la proposition d'un patron qui lui demande de travailler à Paris ; il parle négativement de cette ville avec Marie qui se fait des illusions au sujet de la vie là-bas : « Je lui ai dit : « C'est sale. Il y a des pigeons et des cours noires. Les gens ont la peau blanche. » » (*E*, I, p. 165). Comme Meursault, Jacques reconnaît, lui aussi, l'existence d'un fossé entre la France et l'Algérie après s'être rendu en Europe. En quittant l'Algérie, il erre un peu partout dans le monde et il regagne sa terre natale ; dans l'avion du retour, il pense que le monde est divisé en deux par la Méditerranée :

²⁶ De même, dans les appendices du *Premier homme*, il y a quelques expressions semblables. Citons-en une : « Le Christ n'a pas atterri en Algérie » (« Appendices » de *PH*, IV, p. 929). Selon les textes concernant la religion dans *Le Premier homme*, il est possible de comprendre que l'Algérie est pour Camus une terre d'exil, même religieusement.

L'avion descendait maintenant vers Alger. Jacques pensait au petit cimetière de Saint-Brieuc où les tombes des soldats étaient mieux conservées que celles de Mondovi. La Méditerranée séparait en moi deux univers, l'un où dans des espaces mesurés les souvenirs et les noms étaient conservés, l'autre où le vent de sable effaçait les traces des hommes sur de grands espaces. Lui avait essayé d'échapper à l'anonymat, à la vie pauvre, ignorante obstinée, il n'avait pu vivre au niveau de cette patience aveugle, sans phrases, sans autre projet que l'immédiat (*PH*, IV, p. 861).

Une série de descriptions montrent que certains personnages chez Camus voient des barrières entre l'Algérie et la France. Quand Camus écrit *L'Homme révolté*, et qu'il y présente la pensée de midi, il a probablement en tête une telle frontière. Peu après, il écrit dans « Lettres sur la révolte » :

J'ai dit seulement que, depuis cent cinquante ans, l'idéologie européenne s'était constituée contre les notions de nature et de beauté (par conséquent de limite), qui ont été, au contraire, au centre de la pensée méditerranéenne. J'ai dit que du même coup un équilibre s'était rompu, que l'Europe n'avait jamais été que dans cette lutte entre midi et minuit et qu'une civilisation vivante ne pourrait pas se constituer en dehors de cette tension, c'est-à-dire sans cette tradition méditerranéenne négligée depuis si longtemps. [...] Des rives d'Afrique où je suis né, la distance aidant, on voit mieux le visage de l'Europe et on sait qu'il n'est pas beau (*Actuelles II Chroniques 1948-1953*, III, p. 402).

En répondant aux questions de Pierre Berger²⁷, Camus mentionne un équilibre que la pensée méditerranéenne et européenne a déjà perdu et la notion de limite ; en plus, il critique généralement l'état de l'Europe. Si Camus est tellement critique et s'il voit toujours l'Europe de l'extérieur, c'est parce qu'en considérant la Méditerranée comme frontière, il a grandi sur la rive opposée à la France. Son sens des distances envers la France

²⁷ « Lettres sur la révolte » comprend six lettres ouvertes et un compte-rendu d'un entretien. Ce passage est cité ce dernier.

3. 1 LES BARRIÈRES INVISIBLES

métropolitaine lui apporte non seulement un sentiment d'isolement, mais aussi l'objectivité et la mesure.

Or, dans *L'Étranger*, les murs de prison symbolisent une frontière, comme Christiane Chaulet-Achour le fait remarquer : « [...] nous avons vu que dans *L'Étranger*, il y a peu d'Arabes dans les rues et beaucoup dans les prisons. L'entourage de Meursault est européen. L'Autre est réduit à l'anonymat [...] »²⁸. Cette opposition représente un abîme existant entre les Français et les Arabes, en Algérie. Même avant d'être incarcéré, le narrateur Meursault exprime la façon dont les Arabes regardent les Européens comme suit : « Ils nous regardaient en silence, mais à leur manière, ni plus ni moins que si nous étions des pierres ou des arbres morts » (*E*, I, p. 169). Pour les Français d'Algérie, il y a ainsi un fossé entre les gens qui ont une culture différente. Au sujet de la société algérienne de cette époque-là, Pierre Bourdieu signale : « Considérée synchroniquement, la société coloniale fait songer à un *système de castes*. Elle est composée en effet de deux « communautés » juxtaposées et distinctes. [...] Les deux sociétés sont placées dans un rapport de supérieur à inférieur et séparées par une foule de barrières invisibles, institutionnelles ou spontanées, qui font que le rapport entre les membres des deux castes semble réduit [...] »²⁹. Bourdieu emploie ici l'expression « barrières invisibles », que Camus emploie aussi dans la préface des *Îles* ainsi que dans *Le Premier homme*. Camus ne reconnaît-il pas ces barrières invisibles qui séparent les Arabes des Français d'Algérie ?

Loin de la France, Camus a grandi dans un quartier pauvre d'Algérie. Olivier Todd l'explique en détail : « La famille passe du 17 au 93 rue de Lyon, au cœur de Belcourt, quartier populaire à l'est d'Alger, en lisière du Marabout, quartier arabe. Frontière invisible,

²⁸ Christiane Chaulet-Achour, *Albert Camus, Alger : L'Étranger et autres récits*, Atlantica, coll. « Les Colonnes d'Hercule », 1998, p. 60.

²⁹ Pierre Bourdieu, *Sociologie de l'Algérie*, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 8^e édition, 2001, pp. 116-117.

la rue de Lyon traverse Belcourt avec, au nord, les « indigènes » et, au sud, les autres³⁰ ». À côté de son immeuble, il y a des gens qui ont des valeurs différentes des siennes, ne serait-ce qu'un peu³¹. Pour ainsi dire, le lieu où il habite se situe sur une frontière.

En 1939, Camus a écrit un reportage intitulé « Misère de la Kabylie » ; il y traite de la famine qui règne dans la région cette année-là, des difficultés financières des habitants et de leur problème d'éducation. Comme il vit en Algérie, il essaie de montrer des aspects que les Français qui habitent la métropole ne connaissent pas. Et il est remarquable que Camus croie que les Européens qui supportent la pauvreté en Algérie peuvent se solidariser avec les populations indigènes. Hormis certains riches, la plupart des immigrants d'Europe mènent une vie pauvre ; Camus, qui est aussi né dans une famille pauvre, pense que la pauvreté peut être une clef pour supprimer les barrières entre les Français et les Arabes. En outre, il relève dans ce reportage qu'il y a peu d'écoles dans cette région et que le taux de scolarisation des enfants arabes y est très bas ; il insiste sur l'importance de leur donner accès à l'éducation. Mais il faut prendre garde à ce que l'éducation signifie pour Camus, c'est-à-dire donner des connaissances sur la France aux enfants des autochtones. Cela n'amène-t-il pas plus de fissures entre les deux communautés ? Comme cité plus haut, même les élèves français qui ont grandi en Algérie sont troublés devant la différence entre les connaissances dans les livres et le paysage réel devant eux, sans parler du cas des autochtones. Il se peut que Camus lui-même s'en aperçoive plus tard, car vingt ans après « Misère de la Kabylie », il écrit « L'Hôte » dont le personnage principal, Daru, est un

³⁰ Olivier Todd, *op. cit.*, p. 25. C'est nous qui soulignons.

³¹ D'après José Lenzini, Belcourt est un quartier où la plupart des habitants sont des Européens pauvres et où il y a peu d'Arabes : « Dans Belcourt même on trouve peu d'Arabes. [...] Leurs enfants sont rares à fréquenter l'école [...] et donc ces gamins ne se rencontrent pas. Les deux pauvretés s'ignorent malgré leur aspiration commune à la plénitude dans la communion avec une nature généreuse » (José Lenzini, *L'Algérie de Camus*, Édisud, coll. « Les Chemins de l'œuvre », 1987, p. 31). Mais sans aucun doute, les Français doivent prendre conscience de la présence des Arabes qui habitent tout près. Bien qu'ils en prennent conscience réciproquement, ils ne se rencontrent pas : cette situation peut mettre paradoxalement en relief la présence réciproque.

3. 1 LES BARRIÈRES INVISIBLES

instituteur dans une école bâtie sur le flanc d'une colline, dans une région intérieure. Cette nouvelle commence par le contraste existant entre le paysage à l'extérieur de l'école et les connaissances sur la France que Daru apprend aux élèves :

L'instituteur regardait les deux hommes monter vers lui. [...] Ils peinaient, progressant lentement dans la neige, entre les pierres, sur l'immense étendue du haut plateau désert. [...] Sur le tableau noir les quatre fleuves de France, dessinés avec quatre craies de couleurs différentes, coulaient vers leur estuaire depuis trois jours. [...] Daru ne chauffait plus que l'unique pièce qui constituait son logement, attendant à la classe, et ouvrant aussi sur le plateau à l'est. Une fenêtre donnait encore, comme celles de la classe, sur le midi. De ce côté, l'école se trouvait à quelques kilomètres de l'endroit où le plateau commençait à descendre vers le sud. Par temps clair, on pouvait apercevoir les masses violettes du contrefort montagneux où s'ouvrait la porte du désert (*ER*, IV, pp. 46-47).

Compte tenu de la région où Daru vit, ses élèves sont des Arabes ; il est donc Français d'Algérie qui apprend des connaissances sur la France aux enfants indigènes. Dès le début, la comparaison entre la carte de France sur le tableau noir et le paysage d'Algérie par la fenêtre produit une faille. Dans cette histoire, les élèves sont tous absents depuis quelque temps à cause de la neige ; Daru attend tout seul qu'ils reviennent à l'école. C'est alors qu'un gendarme français apparaît et livre un Arabe à l'instituteur³². Cet Arabe n'est pas un élève, mais un meurtrier ; le gendarme demande à Daru de le ramener à la police le lendemain. Bien que Daru se méfie d'abord de l'Arabe, il commence peu à peu à se sentir proche de lui³³. Il finit par le délivrer en lui donnant de la nourriture et de l'argent, mais ce

³² Ève Morisi signale que ces trois personnages symbolisent l'opposition autour de l'Algérie : « Ce ne sont pas deux, mais trois protagonistes que nous y découvrons. Une dynamique triangulaire fait ainsi obstacle à la mise en place et à l'intelligibilité du schéma hospitalier — schéma sisyphéen, lui-même déjà torturé, on l'a vu. La prise en considération détaillée des deux personnages les plus présents au sein du récit, le prisonnier arabe et Daru, ne peut ainsi s'effectuer sans l'évocation du troisième terme qui les accompagne initialement : le gendarme Balducci » (Ève Morisi, *Albert Camus, le souci des autres*, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2013, p. 107).

³³ Voie *ER*, IV, p. 55 : « [...] les hommes, qui partagent les mêmes chambres, soldats ou prisonniers, contractent un lien étrange comme si, leurs armures quittées avec les vêtements, ils se rejoignaient chaque soir, par-dessus leurs différences, dans la vieille communauté du songe et de la fatigue ».

meurtrier suit le chemin de la prison de lui-même. Après être rentré dans l'école, Daru trouve sur le bureau noir les mots de vengeance écrits par une tierce personne qui ne sait pas la vérité : « Derrière lui, sur le tableau noir, entre les méandres des fleuves français s'étalait, tracée à la craie par une main malhabile, l'inscription qu'il venait de lire : « Tu as livré notre frère. Tu paieras. » » (*Ibid.*, p. 58). Alors que Daru, un des Français d'Algérie, a un sentiment de solidarité avec les Arabes, la personne qui écrit ces mots — et qui est sans doute Arabe — ne comprend pas du tout le cœur de ce héros. Les mots de vengeance qui sont écrits sur la carte de France semblent nier radicalement les illusions de Camus ou bien des Français d'Algérie, qui croient que l'éducation et l'assimilation des autochtones peuvent combler le fossé entre les deux. Même les méandres des fleuves de France sur le bureau noir semblent représenter symboliquement plusieurs barrières infranchissables. Oscillant entre le lien avec le meurtrier arabe et les mots de vengeance, Daru éprouve une solitude qu'il n'a jamais ressentie.

Nous avons vu jusqu'ici plusieurs distances que ressent Camus. Devant lui, il y a des fossés multiples, mais il est à noter sans doute que jusqu'au bout, il croit que les Français d'Algérie peuvent se réconcilier avec les Arabes, par l'intermédiaire de la pauvreté. Le fragment intitulé « Fin », qui est inclus dans les appendices du *Premier homme*, le montre bien :

Rendez la terre, la terre qui n'est à personne. [...] Et il s'écria, regardant sa mère, et puis les autres : / « Rendez la terre. Donnez toute la terre aux pauvres, à ceux qui n'ont rien et qui sont si pauvres qu'ils n'ont même jamais désiré avoir et posséder, à ceux qui sont comme elle dans ce pays, l'immense troupe des misérables, la plupart arabes, et quelques-uns français et qui vivent ou survivent ici par obstination et endurance, dans le seul honneur qui vaille au monde, celui des pauvres, donnez-leur la terre comme on donne ce qui est sacré à ceux qui sont sacrés et moi alors, pauvre à nouveau, et enfin, jeté dans le pire exil à la pointe du monde je sourirai et mourrai content sachant que sont enfin réunis sous le soleil de ma naissance la terre que j'ai tant aimée et ceux et celle que j'ai

3. 1 LES BARRIÈRES INVISIBLES

révérés. / (Alors le grand anonymat deviendra fécond et il me recouvrira aussi — Je reviendrai dans ce pays.) (« Appendices » de *PH*, IV, pp. 944-945)

La terre d'Algérie est à tous les pauvres qui y habitent : à mesure que le mouvement d'indépendance se développe, Camus prépare ce fragment pour le dénouement de l'histoire. Le cri de Jacques est aussi celui de Camus. Jacques y affirme que la terre d'Algérie doit être rendue à sa mère, aux Arabes et aux Français pauvres de là-bas. Parmi eux, sa mère et les Arabes sont ceux de qui Camus, l'auteur, se sent séparé par des barrières invisibles, et les Français pauvres d'Algérie sont ceux dont il croit faire partie. Par « l'honneur des pauvres », ils se séparent et se solidarisent, tout à la fois. Jacques finit par déclarer qu'il sera jeté dans le pire exil quand la terre sera rendue : cela veut dire qu'il souhaite revenir dans sa terre natale en tant qu'homme anonyme. Même derrière les mots de cette déclaration, il y a les sentiments de l'auteur, qui valorise la mesure³⁴.

³⁴ Lors de la querelle sur *L'Homme révolté* avec *Les Temps modernes*, Jean-Paul Sartre dit à Camus que celui-ci n'a plus le droit de prendre la parole au nom des pauvres, parce que Camus est déjà devenu bourgeois : voir Jean-Paul Sartre, « Réponse à Albert Camus », *art. cit.*, p. 93 : « Il se peut que vous ayez été pauvre mais vous ne l'êtes plus ; vous êtes un bourgeois, comme Jeanson et comme moi ». Il se peut que la déclaration de Jacques suggère cette querelle et qu'elle soit une réponse indirecte à Sartre.

Chapitre II

LES DEUX CÔTÉS DE LA FRONTIÈRE

« Le vide, l'ennui, un ciel indifférent, quelles sont les séductions de ces lieux ? C'est sans doute la solitude et, peut-être, la créature. Pour une certaine race d'hommes, la créature, partout où elle est belle, est une amère patrie. »

(Eté, III, p. 574)

3. 2. 1 Les contrées éloignées

Camus était confronté à plusieurs barrières depuis son enfance. Compte tenu de ces éléments biographiques, il est possible de considérer qu'à travers tous ses ouvrages et toutes ses pensées, il essaie de décrire plusieurs façons de se comporter vis-à-vis des frontières. Car la solitude qui est un des thèmes importants de l'œuvre de Camus — ou bien, l'espace clos qui oblige ses personnages à la situation isolée — trace aussi une frontière avec les autres. Camus semble employer deux moyens pour montrer comment les hommes se conduisent face aux frontières. D'une part, dans les essais, il présente des modèles presque cohérents : les hommes essaient de garder l'équilibre et de se tenir sur le seuil ou tout près de la frontière. D'autre part, les modèles qu'il décrit dans ses œuvres romanesques ne sont pas toujours cohérents : Camus, en décrivant différentes attitudes, semble vouloir montrer

3. 2 LES DEUX CÔTÉS DE LA FRONTIÈRE

diverses possibilités. Certains de ses personnages ne passent jamais la frontière ; en revanche, d'autres s'attachent à la franchir. Pour vérifier le rapport existant entre le thème de la solitude et les diverses façons d'agir des personnages, analysons d'abord les descriptions données dans les essais, puis celles des œuvres fictionnelles.

Dans les essais biographiques et philosophiques, les lecteurs trouvent très fréquemment des mots qui évoquent l'écart ou des expressions qui expriment le milieu des choses. Dans *L'Envers et l'Endroit* par exemple, Camus écrit en prenant conscience des frontières :

Un homme contemple et l'autre creuse son tombeau : comment les séparer ? Les hommes et leur absurdité ? Mais voici le sourire du ciel. La lumière se gonfle et c'est bientôt l'été ? Mais voici les yeux et la voix de ceux qu'il faut aimer. 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. Au reste, comment dire le lien qui mène de cet amour dévorant de la vie à ce désespoir secret¹ (*EE*, I, p. 71).

Certaines confrontations qui seront au centre du débat dans *Le Mythe de Sisyphe* se trouvent déjà dans ces fragments : l'opposition entre le monde et l'homme, ainsi que le fossé entre la vie et la mort. Dans *L'Envers et l'Endroit*, tout comme dans d'autres essais, l'auteur décrit plusieurs personnages qui souffrent de la distance avec les autres et qui font face à eux-mêmes. Ce que le narrateur, qui est un de ces personnages, affronte finalement, c'est « un monde [...] qui se referm[e] sur l'homme » (*Ibid.*, p. 67) et la mort, qui lui apportent une solitude plus fondamentale. L'important est que devant les deux choses qui s'opposent — c'est-à-dire devant les deux faces du monde —, il n'espère choisir ni l'une ni l'autre. Au premier abord, cette attitude, qui est exprimée par la succession de phrases négatives,

¹ C'est nous qui soulignons.

semble passive. Mais selon le contexte — en particulier, quand le narrateur ne détourne pas les yeux de la mort et se cramponne à la vie, bien que tout homme soit mortel —, le refus de choisir n'exprime pas nécessairement son irrésolution. Au contraire, en évitant de choisir, il ose rester au centre de ces deux choix ; pour garder l'équilibre, il essaie ainsi d'englober l'envers et l'endroit. Trouver une frontière entre le monde et l'homme et maintenir le lien entre les deux : cela se rapporte non seulement à l'attitude de l'homme absurde, mais aussi à celle de l'homme révolté et à la pensée de midi. Il est possible de considérer que les idées essentielles de son œuvre ultérieure commencent déjà à se former à cette époque-là, car en mai 1936, Camus note dans les *Carnets* son intention de se tenir sur le seuil :

Aux confins — Et par-dessus : le jeu. Je nie, suis lâche et faible, j'agis comme si j'affirmais, comme si j'étais fort et courageux. Question de volonté = pousser l'absurdité jusqu'au bout = je suis capable de... / D'où prendre le jeu au tragique, dans son effort ; au comique dans le résultat (indifférent plutôt). / Mais, pour cela, ne pas perdre son temps. Rechercher l'expérience extrême dans la solitude. Épurer le jeu par la conquête de soi-même — la sachant absurde (*Carnets*, II, pp. 808-809).

Dans cette note qui sera reliée à *Caligula* ou à *La Mort heureuse*², Camus décide de rester « [a]ux confins ». Il l'écrit certes sur un ton négatif. Mais tout en comprenant l'absurdité de son action, il essaie d'accomplir sa volonté dans la solitude : son attitude unit le narrateur de *L'Envers et l'Endroit* à Sisyphe, qui continue à pousser sa roche vers le sommet d'une montagne.

² Camus traite souvent du thème du « jeu » ou du « joueur » à cette époque-là. Dans un manuscrit dactylographié de 1939, *Caligula*, il met le sous-titre « ou le Joueur » (« Note sur le texte » de C, I, p. 1322). Pour le plan de *La Mort heureuse*, il note dans les *Carnets* : « Combiner jeu et vie » (*Carnets*, II, p. 825). En outre, à propos des fragments cités plus haut de *L'Envers et l'Endroit*, la nouvelle « Pléiade » conseille aux lecteurs de se référer à une note des *Carnets*, qui concerne le « jeu » ; cette note, qui est basée sur les éléments biographiques de l'auteur, se superpose à la conduite de Mersault de *La Mort heureuse* : « Visages graves et souriants de jeunes femmes. Sourires, plaisanteries et projets. On rentre dans le jeu. Et, sans y croire, tout le monde sourit aux apparences et feint de s'y soumettre. Pas de fausses notes. Je tiens au monde par tous mes gestes, aux hommes par toute ma reconnaissance » (*Ibid.*, p. 803).

3. 2 LES DEUX CÔTÉS DE LA FRONTIÈRE

Après ce recueil d'essais, Camus clarifie plus nettement une telle attitude. Le narrateur de *Noces* espère rester sur le seuil de sa propre volonté³ :

C'est sur ce balancement qu'il faudrait s'arrêter : singulier instant où la spiritualité répudie la morale, où le bonheur naît de l'absence d'espoir, où l'esprit trouve sa raison dans le corps. S'il est vrai que toute vérité porte en elle son amertume, il est aussi vrai que toute négation contient une floraison de « oui » (*Ibid.*, p. 136).

Le narrateur cherche l'équilibre, au milieu du contraste entre le monde qui est essentiellement fermé aux hommes et l'esprit humain qui désire la clarté⁴. C'est à partir de là qu'il définit une limite du monde et trouve le lien entre le monde et l'homme ; ce lien est justement ce que Camus analyse dans *Le Mythe de Sisyphe* en tant qu'absurde.

Alors que beaucoup d'idées sur l'absurde et la révolte se trouvent déjà dans *L'Envers et l'Endroit* et *Noces*, l'attitude des narrateurs dans ces deux essais est approfondie et est bien reflétée dans les essais philosophiques. Dans *Le Mythe de Sisyphe*, Camus énonce ses principes : « Mais c'est le chemin moyen qui mène aux visages de l'homme qu'il s'agit de trouver » (*MS*, I, p. 290). Cet essai est ainsi imagé grâce aux expressions relatives à

³ La dichotomie entre la vie et la mort est exprimée plus clairement dans *Noces* que dans *L'Envers et l'Endroit*. Le narrateur de *Noces* affronte parfois la limite de la vie, c'est-à-dire la frontière de la mort : « Et ce monde m'annihile. Il me porte jusqu'au bout. Il me nie sans colère » (*N*, I, pp. 135-136). Le problème du rapport entre la mort et la frontière chez Camus sera traité minutieusement au troisième chapitre de cette partie.

⁴ Camus emploie le mot « balancement », même juste après ce fragment. Là, se trouve non seulement l'opposition entre le monde et l'homme, mais aussi le signe de sa pensée sur l'absurde et la révolte : « À portée de ma main, au jardin Boboli, pendaient d'énormes kakis dorés dont la chair éclatée laissait passer un sirop épais. De cette colline légère à ces fruits juteux, de la fraternité secrète qui m'accordait au monde à la faim qui me poussait vers la chair orangée au-dessus de ma main, je saisisais le balancement qui mène certains hommes de l'ascèse à la jouissance et du dépouillement à la profusion dans la volupté. J'admirais, j'admire ce lien qui, au monde, unit l'homme, ce double reflet dans lequel mon cœur peut intervenir et dicter son bonheur jusqu'à une limite précise où le monde peut alors l'achever ou le détruire. Florence ! Un des seuls lieux d'Europe où j'ai compris qu'au cœur de ma révolte dormait un consentement » (*Ibid.*, p. 137).

l'équilibre ou à la mesure⁵. Il s'agit du suicide, et il va de soi qu'une notion-clef pour l'analyser est l'absurde. Mais cette notion naît justement de l'équilibre du monde irrationnel et de l'homme espérant la lucidité. Autrement dit, l'absurde lui-même se produit à la frontière entre le monde et l'homme⁶.

De même, Camus critique les philosophes qui se raccrochent au transcendant ou à l'être mystique, sans regarder la mort : il considère leur saut comme « le suicide philosophique ». Étant donné que l'absurde est une idée relative qui rattache l'homme au monde, l'homme absurde chez Camus doit chercher à vivre en équilibre, à la frontière qui est située entre les deux — pour emprunter ses propres termes, il s'agit de rester dans les « contrées éloignées » (*MS*, I, p. 226)⁷. La valorisation de la mesure est aussi exprimée par le contraste entre les deux façons d'exister. En comparant ces deux façons, Camus essaie de chercher, au milieu des deux, le chemin à suivre : « [...] il n'y a probablement que deux méthodes de pensée, celle de La Palisse et celle de Don Quichotte. C'est l'équilibre de l'évidence et du lyrisme qui peut seul nous permettre d'accéder en même temps à l'émotion

⁵ Il existe d'autres exemples montrant que Camus valorise l'équilibre ou la mesure dans cet essai. Quand il critique certains philosophes, il écrit : « Entre l'irrationnel du monde et la nostalgie révoltée de l'absurde, il [=Kierkegaard] ne maintient pas l'équilibre. Il n'en respecte pas le rapport qui fait à proprement parler le sentiment de l'absurdité » (*Ibid.*, p. 245). Il écrit aussi : « Mais si je reconnais les limites de la raison, je ne la nie pas pour autant, reconnaissant ses pouvoirs relatifs. Je veux seulement me tenir dans ce chemin moyen où l'intelligence peut rester claire » (*Ibid.*, p. 246).

⁶ Camus mentionne cette idée plusieurs fois dans *Le Mythe de Sisyphe*. Prenons ici deux exemples : « 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. L'absurde dépend autant de l'homme que du monde. Il est pour le moment leur seul lien » (*Ibid.*, pp. 233-234) ; « Nous savons qu'il [=l'absurde] ne vaut que dans un équilibre, qu'il est avant tout dans la comparaison et non point dans les termes de cette comparaison » (*Ibid.*, p. 243). En analysant l'absurde chez Camus, André Comte-Sponville signale aussi succinctement que l'absurde ne naît que dans la relation entre le monde et l'homme : « De quoi s'agit-il ? Cet absurde est précisément situé (comme sentiment) et défini (comme notion). [...] Rien n'est absurde en soi ou par soi : l'absurde, remarque Camus, naît toujours « d'une comparaison » entre deux ou plusieurs termes disproportionnés, antinomiques ou contradictoires [...] » (André Comte-Sponville, « L'absurde dans *Le mythe de Sisyphe* », in *Albert Camus et la philosophie*, Presses Universitaires de France, coll. « Thémis Philosophie », 1997, p. 161).

⁷ Voir *Ibid.*, pp. 225-226 : « Le véritable effort est de s'y tenir au contraire, autant que cela est possible et d'examiner de près la végétation baroque de ces contrées éloignées. La ténacité et la clairvoyance sont des spectateurs privilégiés pour ce jeu inhumain où l'absurde, l'espoir et la mort échangent leurs répliques ».

3. 2 LES DEUX CÔTÉS DE LA FRONTIÈRE

et à la clarté » (*Ibid.*, p. 222). D'ailleurs, Camus lui-même le résume dans *L'Homme révolté* : « La conclusion dernière du raisonnement absurde est, en effet, le rejet du suicide et le maintien de cette confrontation désespérée entre l'interrogation humaine et le silence du monde » (*HR*, III, p. 66).

Tandis que *Le Mythe de Sisyphe* traite du problème du suicide qui s'achève de lui-même, *L'Homme révolté* traite de celui du meurtre qui implique les autres. Dans ce dernier, l'idée de la mesure ou de la frontière concerne donc naturellement les relations humaines plutôt que le contraste existant entre l'irrationalité du monde et la clarté de l'homme. La frontière et la mesure se rattachent à la révolte, à la solidarité ainsi qu'à la communauté des êtres solitaires qui préservent la diversité et la liberté de chacun. Dans cet essai philosophique, l'auteur décrit l'homme révolté qui trouve plusieurs frontières. Pour Camus, la première est celle qui est posée lorsque la première action de l'homme révolté consiste à rejeter une demande exagérée venant de la part des autres :

En somme, ce non affirme l'existence d'une frontière. On retrouve la même idée de limite dans ce sentiment du révolté que l'autre « exagère », qu'il étend son droit au-delà d'une frontière à partir de laquelle un autre droit lui fait face et le limite. [...] C'est en cela que l'esclave révolté dit à la fois oui et non. Il affirme, en même temps que la frontière, tout ce qu'il soupçonne et veut préserver en deçà de la frontière (*Ibid.*, p. 71).

Camus a écrit dans *Noces* que « toute négation contient une floraison de « oui » » : se révolter contre les autres et dire non, c'est non seulement tracer une limite entre les autres et soi, mais aussi affirmer la valeur de ce qui appartient de ce côté de la limite⁸.

⁸ Il est à noter que quand l'homme révolté trace une limite, il reconnaît aussi qu'une autre valeur existe de l'autre côté de la limite. En ce sens, les mots que Camus écrit dans *Noces* peuvent s'interpréter de deux façons. Il écrit d'ailleurs : « Le *non* du révolté met en évidence la limite qu'il prétend tracer entre ce qu'il veut défendre et ce qui l'opprime. Mais, en deçà et au-delà de cette frontière, il affirme du même mouvement l'existence de deux valeurs qui s'opposent. La solidarité ici se généralise » (« Remarque sur la révolte », III, p. 335).

Comme la révolte, la solidarité fait prendre conscience de la frontière à l'homme, car la solidarité elle-même est une action qui consiste à franchir le fossé existant entre l'individu et les autres : « Dans la révolte, l'homme se dépasse en autrui et, de ce point de vue, la solidarité humaine est métaphysique » (*HR*, III, p. 74). Ce dépassement est fait, quand un homme dit non, après une longue attente et un long silence, à une demande injuste⁹. Comme analysé précédemment, la solidarité, chez Camus, ne s'oppose pas nécessairement à la solitude, mais naît après ou dans les expériences de cette dernière. Il convient alors de dire que la solidarité est une action pour « déborder » un peu la frontière vers autrui¹⁰.

Ainsi, la révolte et la solidarité sont liées chacune étroitement et de diverses manières à l'idée de frontière. Cependant, l'homme révolté se trouve finalement confronté à une autre frontière. Alors que les deux dernières se situent entre les autres et le soi, la troisième, elle, concerne la nature de sa propre conduite. Cela veut dire que c'est la limite que l'homme révolté doit découvrir, pour que la révolte ne se transforme pas en démesure : « En même temps qu'elle suggère une nature commune des hommes, la révolte porte au jour la mesure et la limite qui sont au principe de cette nature » (*Ibid.*, p. 313). En se fondant sur cette analyse, il est possible de dire qu'à l'instar de l'homme absurde, l'homme révolté est une personne qui procède par tâtonnement, pour garder l'équilibre sur la frontière. Lorsque *L'Homme révolté* est critiqué par les intellectuels contemporains, Camus essaie d'expliquer surtout cette dernière frontière en langage simple, ce qui est suffisant pour vérifier cette hypothèse :

⁹ Voir *Ibid.*, p. 72 : « Jusque-là, il se taisait au moins, abandonné à ce désespoir où une condition, même si on la juge injuste, est acceptée. Se taire, c'est laisser croire qu'on ne juge et ne désire rien et, dans certains cas, c'est ne désirer rien en effet. Le désespoir, comme l'absurde, juge et désire tout, en général, et rien, en particulier. Le silence le traduit bien. Mais à partir du moment où il parle, même en disant non, il désire et juge. Le révolté, au sens étymologique, fait volte-face ».

¹⁰ Comme cité dans le deuxième chapitre de la deuxième partie de cette thèse, Camus exprime, dans *L'Homme révolté*, la solidarité, en employant le verbe « déborder » : voir *Ibid.*, p. 73.

3. 2 LES DEUX CÔTÉS DE LA FRONTIÈRE

Chacune [de la révolution et de la révolte], pour finir, est la limite de l'autre. / C'est là en tout cas ce que j'ai voulu dire en parlant de limite et de mesure [...]. L'analyse de la révolte m'a seulement conduit à découvrir l'affirmation d'une limite par le révolté lui-même et, à l'intérieur du mouvement de rébellion, un passage au-delà duquel la révolte se niait pour finir. Cette analyse conclut que la révolte, loin d'être une négation sans limites, se définit justement par l'affirmation de cette limite. Si le révolté pose l'existence et la dignité des autres hommes en même temps que la sienne propre, une révolte qui gagne en fureur ce qu'elle perd en lucidité finit par se tourner contre cette solidarité découverte. Toute entreprise humaine rencontre ainsi une borne au-delà de laquelle elle se change en son contraire, comme le dégoût suit le plaisir prolongé. Dire qu'il faut se tenir sur cette limite revient à dire, en réalité, qu'il faut se maintenir sur la frontière la plus extrême de la lutte, où le déchirement ne se sépare pas de la lucidité. En deçà et au-delà de cette limite, en effet, il n'y a plus lutte mais consentement et, en un sens, passivité. On doit encore souligner que s'il ne faut pas franchir cette limite, et de ce point de vue on a eu raison de penser que j'assignais un terme aux entreprises de la révolte, le révolté ne peut non plus, sans se renier, rétrograder vers l'indifférence ou la composition ¹¹ (« Défense de « L'Homme révolté » », III, pp. 371-372).

La découverte de la mesure ou de la limite est fondamentale de la pensée de Camus ; à l'aide de cette idée, il est possible de prendre conscience de la notion de frontière et d'essayer activement de rester sur la ligne, sur le lieu qui garde la valeur des deux côtés de celle-ci.

*
**

Dans l'œuvre romanesque de Camus, deux personnages reprennent les attitudes décrites dans ses essais : Tarron et Rieux dans *La Peste*. Ils se heurtent littéralement aux

¹¹ C'est nous qui soulignons. En ce qui concerne cette attitude, Gérald Sfez trouve une influence dans l'activité de la Résistance : « Résister, c'est se maintenir sur la frontière. Cette expression est paradigmatique : elle dessine la nature de ce qu'est la persévérance dans la lutte, car si la résistance est persévérance et inscrit le mouvement de révolte dans la durée ou l'endurance, c'est parce qu'elle est, dès le premier instant, ce geste d'obstination par où l'homme révolté se tient en équilibre sur une ligne de frontière entre-deux, « le tracé approximatif d'une limite où les deux s'affrontent dans leur tension la plus grande » » (Gérald Sfez, « La voix incendiée », in *Albert Camus contemporain*, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 2009, p. 177).

murs, à cause de l'épidémie. Les murs sont tantôt les portes fermées de la ville, tantôt la mort qui frappe les pestiférés avec une probabilité forte, tantôt les autres personnes qui n'arrivent pas à se comprendre, parce que la peur de l'infection et la méfiance les empêchent. Tarrou associe la peste d'Oran aux problèmes sociaux qu'il a rencontrés jusqu'alors, car sa lutte a déjà commencé, avant d'arriver dans cette ville : « [...] je souffrais déjà de la peste bien avant de connaître cette ville et cette épidémie. C'est assez dire que je suis comme tout le monde. Mais il y a des gens qui ne le savent pas, ou qui se trouvent bien dans cet état, et des gens qui le savent et qui voudraient en sortir. Moi, j'ai toujours voulu en sortir » (*P*, II, p. 204). Tarrou prend plus conscience de sa position que les autres personnages de Camus. Ce qu'il exprime ici par la métaphore de la « peste », c'est d'une part la peine de mort, meurtre commis sous prétexte de justice, et d'autre part, la société qui repose sur cet assassinat. Mais le mouvement politique auquel il adhère en vue de lutter contre le meurtre et la violence recèle aussi des contradictions : les membres de celui-ci ferment les yeux sur leurs propres meurtres « pour amener un monde où l'on ne tuerait plus personne » (*Ibid.*, p. 207). En quittant la politique, Tarrou commence à adopter la troisième position dans laquelle il n'affirme aucun assassinat, aucune violence, pour ne pas être un pestiféré : « Je sais de science certaine [...] que chacun la porte en soi, la peste, parce que personne, non, personne au monde n'en est indemne. Et qu'il faut se surveiller sans arrêt pour ne pas être amené, dans une minute de distraction, à respirer dans la figure d'un autre et à lui coller l'infection. Ce qui est naturel, c'est le microbe. [...] L'honnête homme, celui qui n'infecte presque personne, c'est celui qui a le moins de distraction possible » (*Ibid.*, p. 209). Par ailleurs, si Rieux espère aussi arriver à la troisième position, c'est dû au fait qu'il est docteur. Par ses convictions et son métier, il ne devient ni meurtrier ni victime, et il nie tout ce qui a trait à l'assassinat — pour emprunter les mots de Tarrou, Rieux espère rester dans la « troisième catégorie, celle des vrais médecins » (*Ibid.*, p. 210). Ils regardent fixement la

3. 2 LES DEUX CÔTÉS DE LA FRONTIÈRE

mort, mais ils essaient d'y résister jusqu'à la fin : leur attitude reflète bien les idées que Camus présente dans les essais. À quelques exceptions près, d'autres personnages principaux de *La Peste* sont influencés par Tarrou et Rieux, et participent aux formations sanitaires ; ils finissent, à un certain degré, par s'approcher de leur attitude. Mais les personnages de ce roman sont sans doute exceptionnels, car lorsque les personnages des autres ouvrages font face à la frontière, leurs diverses attitudes ne concordent pas nécessairement avec les idées écrites dans les essais. Voyons ici l'attitude de Meursault et du renégat. Puisque leurs comportements sont diamétralement opposés, ils montrent deux exemples typiques.

Meursault ne veut jamais franchir la frontière qui est devant lui. Dans la « Préface à l'édition universitaire américaine », l'auteur le mentionne : « [...] il [=Meursault] est étranger à la société où il vit, il erre, en marge, dans les faubourgs de la vie privée, solitaire, sensuelle » (« Appendice » de *E*, I, p. 215). Le lieu de sa vie quotidienne est toujours situé à l'extérieur de celui des autres, et il est donc solitaire et étranger. Bien qu'il erre autour de la société, il ne pénètre pas à l'intérieur, ni ne se fond dans la foule. Comme Jean-Paul Sartre utilise la parabole écrite dans *Le Mythe de Sisyphe*, parabole d'un homme derrière une cloison vitrée pour commenter *L'Étranger*¹², il y a toujours une sorte de barrière entre Meursault et les autres. Étant donné que Meursault souhaite être comme tout le monde et qu'il le croit effectivement, il ne reconnaît certainement pas l'abîme existant entre eux. Cela se voit dans les expressions qu'il répète souvent : « cela m'est égal » ou bien : « cela ne veut rien dire ». Certes, ses refrains semblent montrer la même attitude que celle du narrateur de

¹² Voir Jean-Paul Sartre, « Explication de *L'Étranger* », *art. cit.*, pp. 106-107 : « [...] entre les personnages dont il parle et le lecteur il va intercaler une cloison vitrée. Qu'y a-t-il de plus inepte en effet que des hommes derrière une vitre ? il semble qu'elle laisse tout passer, elle n'arrête qu'une chose, le sens de leurs gestes. Reste à choisir la vitre : ce sera la conscience de l'Étranger. C'est bien, en effet, une transparence : nous voyons tout ce qu'elle voit. Seulement on l'a construite de telle sorte qu'elle soit transparente aux choses et opaque aux significations [...] ».

L'Envers et l'Endroit qui décide de ne pas choisir devant l'opposition du monde. Mais, tandis que le narrateur de l'essai souhaite garder l'équilibre de sa propre volonté pour valoriser les deux valeurs, le choix de Meursault est plus passif et il nie la différence ou l'opposition entre les deux. Si Meursault se trouble lorsque le procureur et le jury fixent leur regard hostile sur lui, c'est parce qu'il n'a pas eu conscience du fossé avec les autres, et que c'est à ce moment, pour la première fois, qu'il se sent aliéné¹³. Meursault ne se croit pas différent de tout le monde, dans la vie quotidienne, mais aussi après l'arrestation. Ce n'est pas lui, mais c'est les gens s'adaptant à la société qui jugent que Meursault est à l'extérieur de la frontière.

En outre, un autre élément permet d'analyser le fait qu'il y a une frontière entre Meursault et les autres, et que ce héros est toujours à l'extérieur : lorsque ce livre est paru en Angleterre, le titre a été traduit comme « *The Outsider*¹⁴ ». Il va de soi que c'est seulement par comparaison avec l'antonyme « *insider* » que ce mot a du sens. Et si le mot « *outsider* » représente Meursault, il faut nécessairement des « *insiders* » qui font pendant à celui-ci — cela renvoie aux autres personnes séparées par la frontière¹⁵. Ce titre en anglais — qui est déjà employé du vivant de Camus — affirme aussi une barrière invisible entre les autres et Meursault, et la situation dans laquelle ce héros erre toujours à l'extérieur.

À l'inverse de Meursault, le renégat prend clairement conscience de la frontière et il persiste à se rendre de l'autre côté. Dans son cas, la frontière ou la limite concerne évidemment la religion. Après avoir reçu une éducation au séminaire, il commence à

¹³ Voir *E*, I, p. 193 : « [...] pour la première fois depuis bien des années, j'ai eu une envie stupide de pleurer parce que j'ai senti combien j'étais détesté par tous ces gens-là ».

¹⁴ La première traduction en Angleterre est faite par Stuart Gilbert et a été publiée en 1946 par Hamish Hamilton. Par contre, le titre de l'édition américaine est, en général, « *The Stranger* ».

¹⁵ En analysant les regards dans *L'Étranger*, Hiroki Toura fait des remarques semblables : voir Hiroki Toura, « La Relation regardant-regardé : Réflexions sur la « petite automate » de *L'Étranger* de Camus » [écrit en japonais], in *Humanities review (The journal of the literary association of Kwansei Gakuin University)* 52, n° 3, 2002, p. 107.

3. 2 LES DEUX CÔTÉS DE LA FRONTIÈRE

distinguer le lieu catholique du lieu païen ; désormais, il éprouve un désaccord avec les cultures étrangères ou les dieux païens. Ce sentiment se transforme peu à peu en mission, à savoir propager le catholicisme, ou bien, en désir de dominer les gens « aveugles » qui habitent au-delà de la frontière. C'est pourquoi malgré les conseils de son entourage, il part ayant conscience du danger. Son acte est suggestif, car dans *Le Mythe de Sisyphe*, Camus critique les philosophes qui renoncent à rester sur le seuil et font un saut vers la religion ou l'être mystique. En un certain sens, le renégat s'approche de ceux que Camus critique dans son essai : le renégat franchit à la lettre la frontière vers la foi, différente de la sienne — vers le dieu inconnu —, même s'il y a une différence entre son but et celui des philosophes critiqués par l'auteur.

Ce qui est particulier au renégat, c'est qu'après avoir franchi la frontière, cette fois, il commence à vouloir se venger de ses maîtres d'autrefois, de la religion et de la culture auxquelles il a appartenu jadis. La cause directe de son changement est les tortures que les habitants de Taghâsa lui font subir, et la conversion à la religion du fétiche. Mais selon un autre point de vue, il est possible de considérer que les deux côtés de la frontière se renversent : quand il arrive de l'autre côté et quand il voit du dehors le lieu où il était jusque-là. Si le renégat se croit au centre, au moment de franchir la frontière, le lieu où il se trouvait devient l'extérieur. La foi, la religion et les adversaires se renversent donc aussi. Son hostilité contre l'extérieur est tournée vers le lieu catholique, et il se dirige de nouveau vers la frontière pour tuer le nouveau missionnaire.

En analysant les descriptions concernant la frontière chez Camus, nous avons vu jusqu'ici la cohérence des narrateurs dans les essais et la diversité des personnages dans les fictions. S'il y a un point commun dans ces deux cas, leur attitude devant la frontière oblige les personnages à la solitude. Cela ne se limite pas à Meursault qui est toujours à l'extérieur ou au renégat qui part seul de l'autre côté avec hostilité : même ceux qui essaient de se

maintenir sur le seuil sont solitaires. Les mots de Tarrou, qui reflètent la position des narrateurs des essais, le montrent bien : « D'ici là, je sais que je ne vaud plus rien pour ce monde lui-même et qu'à partir du moment où j'ai renoncé à tuer, je me suis condamné à un exil définitif » (*P*, II, p. 210). En outre, l'attitude de Meursault et du renégat est un peu didactique : bien que chacun d'eux subisse un échec, Meursault finit par s'ouvrir à « la tendre indifférence du monde » et le renégat décide de refaire « la cité de miséricorde ». Commentant l'œuvre de Roger Martin du Gard, Camus écrit sur Jacques, un des personnages principaux des *Thibault* : « Jacques ignore que le seul vrai progrès est [...] d'apprendre à avoir tort tout seul » (« Préface aux « Œuvres complètes » de Roger Martin du Gard », III, p. 970). Camus exprime sans doute son avis sur les personnages de Martin du Gard, en imaginant ses propres personnages ou bien lui-même¹⁶. Car ses personnages commettent aussi beaucoup de fautes dans l'isolement ; tantôt ils se cloîtent dans l'espace clos, tantôt ils sont enfermés contre leur volonté.

Camus écrit en 1938 : « Trouver une démesure dans la mesure » (*Carnets*, II, p. 849). Il montre dans cette phrase une attitude idéale des gens vis-à-vis des limites ou un comportement idéal qu'il demande à l'homme absurde et à l'homme révolté. Or, comment Camus décrit-il le voyage et l'exil dans son œuvre ? Car, alors que les deux sont des thèmes significativement importants chez lui, ils consistent à se rendre au-delà d'une frontière au lieu de rester sur le seuil, même si la situation diffère selon chaque cas. Le voyage et l'exil seraient même une sorte de démesure.

¹⁶ Il est intéressant de constater que quand Camus explique Jacques Thibault, il mentionne surtout sa solitude : « Humainement, seul Jacques émeut parce qu'il est une figure de tourment et d'échec. Parti de sa révolte solitaire, il découvre l'histoire et ses luttes, prend sa place dans le mouvement socialiste à la veille d'une de ses plus grandes défaites, vit cette défaite dans l'angoisse, découvre Jenny l'espace d'un éclair, la quitte comme il la prend, un peu en rêve, et, désespérant de tout, retourne encore à la solitude, mais cette fois à celle du sacrifice. [...] Ce solitaire ne peut rejoindre les autres que dans une forme solitaire du sacrifice » (*Ibid.*, p. 969).

3. 2. 2 Le voyage et l'exil

Camus voyage beaucoup au cours de sa vie. Parmi ces expériences, il faut surtout citer celles qu'il a tirées des trois voyages qu'il a faits dans sa jeunesse, de 1935 à 1937, et qui ont exercé une grande influence sur ses idées et son œuvre. D'abord, le voyage aux îles Baléares en Espagne, en 1935 ; ensuite, le tour d'Europe centrale en 1936 ; enfin, en 1937, le séjour dans la région des Alpes, via la France et l'Italie, pour se soigner. Des notes à propos de ces trois voyages sont présentes dans les *Carnets* et dans ses premières œuvres¹⁷. Et il est remarquable que le jeune Camus arrive à une conclusion plutôt négative, à travers ces voyages :

Ce qui fait le prix du voyage, c'est la peur. C'est qu'à un certain moment, si loin de notre pays, de notre langue (un journal français devient d'un prix inestimable. Et ces heures du soir dans les cafés où l'on cherche à toucher du coude d'autres hommes), une vague peur nous saisit, et un désir instinctif de regagner l'abri des vieilles habitudes. C'est le plus clair apport du voyage. [...] C'est pourquoi il ne faut pas dire qu'on voyage pour son plaisir. Il n'y a pas de plaisir à voyager. J'y verrais plutôt une ascèse. [...] Le plaisir nous écarte de nous-même [...]. Le voyage, qui est comme une plus grande et plus grave science, nous y ramène (*Carnets*, II, pp. 800-801).

¹⁷ Si les voyages de 1935 et de 1936 ont une grande influence sur Camus, c'est sans doute à cause de la détérioration des relations avec sa première femme, Simone. Herbert R. Lottman décrit la situation dans laquelle le premier voyage lui donne un choc : « Elle [=Simone] décida de tenter une retraite. [...] Elle irait aux Baléares, où il [=Camus] pourrait la rejoindre plus tard ; ils convinrent apparemment d'une date. Elle partit en bateau et il rentra seul, à pied, dans leur maison sur les hauteurs qui maintenant semblait immense » (Herbert R. Lottman, *op. cit.*, p. 102). D'un autre côté, pendant le deuxième voyage, comme sa maladie s'aggrave, Camus est forcé de devancer sa femme et ses compagnons plusieurs fois ; il doit les attendre seul dans les villes étrangères. Il s'inquiète non seulement à cause du sentiment d'isolement, mais aussi parce qu'il n'a pas beaucoup d'argent disponible. De plus, pendant ce voyage, il subit un dommage moral : l'infidélité de sa femme est dévoilée. Aussitôt qu'ils rentrent en Algérie, ils se séparent : voir Olivier Todd, *op. cit.*, en particulier le chapitre « La lettre de Salzbourg », pp. 110-119. Ainsi, comme nous le verrons plus tard, Camus unit souvent le voyage à la solitude ; il se peut que ces événements créent cette tendance.

Le terme « ascèse » illustre bien son idée du voyage. Du moins, pour l'auteur de cette époque-là, le voyage n'est pas un divertissement simple ; il est plutôt quelque chose de dur, qui se fait dans la pauvreté¹⁸. Voyager veut dire braver la difficulté et l'inconnu, même s'il n'y a personne avec qui échanger des paroles.

D'ailleurs, les fragments des *Carnets* de 1951 montrent comment les voyages dans sa jeunesse lui font éprouver une douleur. Quinze ans après le voyage aux Baléares, il s'en souvient encore et le reprend :

Au fond de moi, la solitude espagnole. L'homme n'en sort que pour les « *instants* » puis il regagne son île. Plus tard (à partir de 1939) j'ai essayé de rejoindre, j'ai refait toutes les étapes de l'époque. Mais au pas de charge, sur les ailes des clameurs, sous le fouet des guerres et des révolutions. Aujourd'hui, je suis au bout — et ma solitude regorge d'ombres et d'œuvres qui n'appartiennent qu'à moi (*Carnets*, IV, p. 1129).

Les souvenirs amers deviennent, pour Camus, une sorte de trauma¹⁹. La solitude d'alors le hante toujours, ou plutôt, c'est lui qui y retourne. Les souvenirs des voyages, de même que la pauvreté dans sa jeunesse, le séparent des autres et forment, bon gré mal gré, une île qui peut devenir le point de départ de sa carrière.

¹⁸ C'est pourquoi Camus critique les idées de Montherlant et de Gide sur le voyage, les taxant de dilettantisme : « Il faut singulièrement plus d'énergie pour voyager pauvrement que pour jouer au voyageur traqué. Prendre un pont sur les bateaux, arriver fatigué et creusé par l'intérieur, voyager longuement en troisième, ne faire souvent qu'un repas par jour, compter son argent et craindre à chaque minute qu'un accident inconsideré n'interrompe un voyage par lui-même déjà si dur, tout cela demande un courage et une volonté qui défendent qu'on prenne au sérieux les prêches sur le « déracinement ». Ce n'est pas gai de voyager, ni facile. Et il faut avoir le goût du difficile et l'amour de l'inconnu pour réaliser ses rêves de voyage lorsqu'on est pauvre et sans argent. Mais à bien voir, cela prévient contre le dilettantisme et sans doute je ne dirai pas que ce qui manque à Gide et à Montherlant, c'est d'avoir des réductions sur les trains qui les contraignent du même coup à rester six jours dans une même ville. Mais je sais bien que je ne puis au fond voir les choses comme Montherlant ou Gide — à cause des réductions sur les trains » (*Carnets*, II, p. 841).

¹⁹ Les mots tels que « solitude », « île » ou « voyage » rappellent les lignes des *Îles* de Jean Grenier. Contrairement à Camus, Grenier songe aux îles, non pas par le voyage réel, mais par les descriptions dans les livres. De plus, il associe l'image des îles à celle des solitaires : « D'où vient l'impression d'étouffement qu'on éprouve en pensant à des îles ? Où a-t-on pourtant mieux que dans une île l'air du large, la mer libre à tous les horizons, où peut-on mieux vivre dans l'exaltation physique ? Mais on y est « isolé » (n'est-ce pas l'étymologie ?) Une île ou un homme *seul*. Des îles ou des hommes *seuls* » (Jean Grenier, *Les Îles*, *op. cit.*, p. 108).

3. 2 LES DEUX CÔTÉS DE LA FRONTIÈRE

Camus relate ses expériences de voyage dans *L'Envers et l'Endroit*, *Noces* ou *La Mort heureuse*, sous diverses formes²⁰. Mais il est intéressant de constater que chaque fois qu'il parle du voyage dans les *Carnets*, il y ajoute fréquemment le mot « solitude ». Par exemple, en se souvenant de son itinéraire en Europe centrale pour la rédaction de *La Mort heureuse*, il écrit : « *Kupstein* — La chapelle et les champs sous la pluie le long de l'Inn. Solitude qui s'ancre. [...] *Butweiss* — Faubourg. Petit cloître gothique. Solitude » (*Carnets*, II, p. 820). De même, quand il évoque le voyage en France pour une cure, il écrit : « À Marseille, bonheur et tristesse — Tout au bout de moi-même. Ville vivante que j'aime. Mais, en même temps, ce goût amer de solitude » (*Ibid.*, p. 827)²¹.

Quel rôle joue alors le voyage pour Camus, ses personnages et son œuvre²² ? En mêlant les expériences en Europe centrale et la fiction, Camus rédige « La Mort dans l'âme », ainsi que le début de la deuxième partie de *La Mort heureuse*. Ce qu'il décrit dans ces ouvrages, c'est la situation amère dans laquelle le narrateur et le héros souffrent à cause de « ce que le monde [leur] offr[e] d'étrange et de solitaire » (*MH*, I, p. 1142). C'est surtout à Prague que les deux personnages éprouvent un sentiment fort d'isolement. Plusieurs

²⁰ Pour projeter ses expériences sur son œuvre, Camus tente de modifier et de supprimer les souvenirs personnels. Mais la remarque d'Olivier Todd est intéressante : « Un écrivain se cache derrière ses personnages et souvent, plus il est jeune, moins il se dérobe. Après ce voyage, Camus attaquera un roman. Son héros, Mersault, lui ressemble — presque trop. Le circuit en Tchécoslovaquie raconté colle à celui du couple. Camus est fatigué et démoralisé, comme Mersault, mais, dans le roman, le lecteur ne saisit pas pourquoi Mersault fuit l'Algérie après un meurtre qui ne le travaille guère » (Olivier Todd, *op. cit.*, p. 115).

²¹ Il est possible de trouver, un peu partout dans les *Carnets*, les fragments sur ses voyages qui montrent, soit directement, soit indirectement, son sentiment de solitude. Citons ici certains exemples dans lesquels Camus emploie directement le terme « solitude » : « Sur le chemin de Paris [...]. Ce qui m'attend dans les Alpes c'est, avec la solitude et l'idée que je serai là pour me soigner, la conscience de ma maladie » (*Ibid.*, p. 822) ; « Longue descente éclatante de soleil. Les lauriers-roses à Monaco et Gênes pleine de fleurs. Les soirs bleus de la côte ligurienne. Ma fatigue et cette envie de larmes. Cette solitude et cette soif d'aimer. Enfin Pise [...]. Ville pudique et sensible. Dans les rues désertes de la nuit, si près de moi — que de m'y promener seul, mon envie de larmes se délivre enfin » (*Ibid.*, p. 828) ; « Il n'y a pas d'autre vie que celle dont mes pas rythmaient la solitude le long de l'Arno » (*Id.*) ; « Fiesole. [...] On peine et lutte pour reconquérir sa solitude » (*Ibid.*, p. 831).

²² Un des rôles du voyage dans *La Mort heureuse* a déjà été vu dans la première partie de cette thèse. Le voyage sert à Mersault d'intermédiaire entre deux vies. Chaque fois que le héros décide de mener une vie solitaire pour réaliser son bonheur, « pierre parmi les pierres », il part seul en voyage.

facteurs provoquent leur solitude. Certains sont communs aux deux ouvrages : ce sont le langage de ce qu'ils voient ou de ce qu'ils entendent, les visages des personnes, le goût et l'odeur de la cuisine étrangère, ou le tumulte de la ville qui s'entend. Ces facteurs sont même présentés dans la citation précédente des *Carnets*, dans laquelle Camus affirme que le prix du voyage repose sur la peur. Ces facteurs font savoir à ses voyageurs combien ceux-ci sont éloignés de leur vie quotidienne ; par conséquent, ils leur font affronter de nouvelles frontières — en particulier, celle de l'opposition entre la vie et la mort. D'ailleurs, le voyage se lie aussi à l'idée de Camus sur l'art ou à son activité créatrice.

Chez Camus, le manque de communication est traité comme une cause typique qui isole les gens. Dès qu'il arrive à Prague, le narrateur de l'essai pense :

Autour de moi, un million d'êtres qui avaient vécu jusque-là et de leur existence rien n'avait transpiré pour moi. Ils vivaient. J'étais à des milliers de kilomètres du pays familier. Je ne comprenais pas leur langage. Tous marchaient vite. Et me dépassant, tous se détachaient de moi. Je perdis pied (*EE*, I, p. 55).

Dans les rues, dans un hôtel ou bien dans un restaurant, ce narrateur se heurte partout à la barrière de la langue. Cette barrière est tour à tour les écritures qui sont impossibles à lire et la conversation incompréhensible. Acculé, le narrateur associe cette barrière à l'idée qu'il ne peut éprouver de la sympathie pour la ville et les gens²³. Dans cette ville étrangère, le voyageur comprend qu'il n'a pas imaginé jusqu'alors la vie d'« un million d'êtres » inconnus : cette vérité — ou bien « leur existence » même — le rend plus étranger, de sorte qu'il se tient de plus en plus à distance d'autrui. D'ailleurs, il ne peut s'habituer au goût et à l'odeur de la cuisine : ceux-ci attisent l'inquiétude et le sentiment d'isolement des voyageurs. En ce qui concerne la cuisine, « l'affreuse nourriture au cumin » (*Id.*) est

²³ Voir *Ibid.*, p. 57 : « Ville dont je ne sais pas lire les enseignes, caractères étranges où rien de familier ne s'accroche, sans amis à qui parler, sans divertissement enfin ».

3. 2 LES DEUX CÔTÉS DE LA FRONTIÈRE

mentionnée plusieurs fois dans « La Mort dans l'âme »²⁴ ; une étrange odeur de concombres trempés dans du vinaigre est aussi notée avec persistance, dans cet essai ainsi que dans *La Mort heureuse*. L'odeur de concombres notamment se rattache directement à l'état d'âme des voyageurs de Camus : chaque fois que Mersault sent cette odeur, il se trouble : « Au coin de la rue, Mersault tourna et retrouva l'odeur de concombres. Avec elle, son angoisse » (*Ibid.*, p. 1144)²⁵. Au sujet des sons, le voyageur éprouve aussi un sentiment d'isolement quand il entend les bruits de la ville monter dans la chambre de l'hôtel, ou quand il entend « certain air d'accordéon » (*Id.*) en pleine rue²⁶.

Beaucoup de facteurs isolent ainsi les voyageurs de Camus, et cette solitude laisse une fissure dans la vie quotidienne qu'ils mènent inconsciemment. Mersault, par exemple, la ressent dans le tumulte de Prague et dans le paysage étranger vu de l'hôtel :

Deux ou trois avertisseurs résonnèrent dans la cour si brutalement que Mersault regagna la fenêtre. Il vit alors que sous la maison un passage en voûte menait à la rue. C'était comme si toutes les voix de la rue, toute la vie inconnue de l'autre côté des maisons, les bruits des hommes qui ont une adresse, une famille, des dissentiments avec un oncle, des préférences à table, une maladie chronique, le fourmillement des êtres dont chacun avait sa personnalité, comme de grands battements pour toujours séparés du cœur monstrueux de la foule, s'infiltraient dans le passage et montaient tout le long de la cour pour éclater comme des bulles dans la chambre de Mersault. À se sentir si poreux, si attentif à chaque signe du monde, Mersault sentit la fêlure profonde que l'ouvrait à la vie (*MH*, I, p. 1140).

²⁴ Même dans *La Mort heureuse*, Camus décrit plusieurs fois le goût de la cuisine, bien que le nom concret du plat ne soit pas mentionné. Après avoir dîné dans un restaurant, la fatigue et l'inquiétude aidant, Mersault a la nausée : « Près de son hôtel, il dut s'appuyer contre un mur et vomit avec effort » (*MH*, I, p. 1143).

²⁵ De même, le rapport entre l'odeur et l'inquiétude se retrouve dans ces descriptions de *La Mort heureuse* et de « La Mort dans l'âme » : « Mersault se levait tard, visitait cloîtres et églises, cherchait refuge dans leur odeur de cave et d'encens puis, revenu au jour, retrouvait sa peur secrète avec les marchands de concombres qu'on rencontrait à tous les coins de rue » (*Id.*) ; « Et je puis bien le dire maintenant, ce qui me reste de Prague, c'est cette odeur de concombres trempés dans le vinaigre, qu'on vend à tous les coins de rues pour manger sur le pouce, et dont le parfum aigre et piquant réveillait mon angoisse et l'étoffait dès que j'avais dépassé le seuil de mon hôtel » (*EE*, I, p. 58).

²⁶ Le narrateur de « La Mort dans l'âme » raconte : « Je me souviens encore que sur les bords de l'Ultava, je m'arrêtais soudain et, saisi par cette odeur ou cette mélodie, projeté tout au bout de moi-même, je me disais tout bas : « Qu'est-ce que ça signifie ? Qu'est-ce que ça signifie ? » » (*Id.*)

Cette fêlure est une expérience semblable à l'écroulement des décors qui décrite dans *Le Mythe de Sisyphe* et qui est très célèbre²⁷. Après avoir franchi physiquement une frontière, les personnages sont séparés de la vie quotidienne et découvrent l'absurde. En outre, cette fêlure est souvent amenée par la rencontre de la mort dans la ville étrangère. Le narrateur de « La Mort dans l'âme » apprend que le client d'une chambre voisine est mort depuis longtemps²⁸ ; Mersault voit aussi un homme fusillé dans la rue²⁹. Dans chaque scène, il y a sûrement un contraste entre la vie et la mort ; cet événement sensibilise de nouveau les voyageurs à leur propre vie, tandis qu'il suscite leurs craintes. Le voyage s'unit ainsi à la mort, et, de fait, ayant quitté Prague, le narrateur de l'essai se souvient des jours dans cette ville comme de « jours mortels » :

Au reste, je reviens souvent à Prague et aux jours mortels que j'y vécus. J'ai retrouvé ma ville. Parfois, seulement, une odeur aigre de concombre et de vinaigre vient réveiller mon inquiétude. Il faut alors que je pense à Vicence. Mais les deux me sont chères et je sépare mal mon amour de la lumière et de la vie d'avec mon secret attachement pour l'expérience

²⁷ Voir *MS*, I, pp. 227-228 : « Il arrive que les décors s'écroulent. Lever, tramway, quatre heures de bureau ou d'usine, repas, tramway, quatre heures de travail, repas, sommeil et lundi mardi mercredi jeudi vendredi et samedi sur le même rythme, cette route se suit aisément la plupart du temps. Un jour seulement, le « pourquoi » s'élève et tout commence dans cette lassitude teintée d'étonnement ».

²⁸ Voir *EE*, I, p. 59 : « Lui était mort. Seul dans sa chambre. Je savais que ce n'était pas un suicide. [...] Il y avait longtemps qu'il était mort sans doute. Et la vie avait continué dans l'hôtel, jusqu'à ce que le garçon ait eu l'idée de l'appeler. Il était arrivé là sans se douter de rien et il était mort seul ».

²⁹ Voir *MH*, I, pp. 1145-1146 : « [...] sur le trottoir d'en face, quelque chose l'arrêta et le fit s'approcher. Un homme était étendu sur le trottoir, les bras croisés et la tête retombant sur la joue gauche. Trois ou quatre personnes se tenaient appuyées au mur, semblant attendre quelque chose, très calmes cependant. L'un fumait, les autres parlaient à voix basse. Mais un homme en bras de chemise, le veston sur le bras, un feutre rejeté en arrière, mimait autour du corps une danse sauvage, sorte de pas indien, martelé et harcelant. [...] Cet homme dansant sans arrêt, ce corps aux bras croisés, ces spectateurs si calmes, cet ironique contraste et ce silence inusité [...]. Il approcha encore. La tête du mort baignait dans du sang. C'était sur la plaie que la tête s'était retournée et reposait maintenant. [...] la mort se révélait douce et insistante et c'est son appel même et son souffle humide que sentit Mersault au moment où il partit à grands pas sans se retourner ». Après être arrivé à Prague, Mersault arrête de penser à son crime. Mais la rencontre de la mort lui rappelle le meurtre de Zagreus, et il retrouve la passion de vivre. De plus, cet épisode est une image privilégiée de la mort chez Camus. Il est déjà noté dans les *Carnets*, en janvier 1936 (voir *Carnets*, II, p. 798) ; il apparaît non seulement dans *La Mort heureuse*, mais aussi dans *Le Premier homme*, en tant que, littéralement, une des « deux ou trois images privilégiées » (*PH*, IV, p. 822) dans l'enfance de Jacques.

3. 2 LES DEUX CÔTÉS DE LA FRONTIÈRE

désespérée que j'ai voulu décrire. On l'a compris déjà, et moi, je ne veux pas me résoudre à choisir³⁰ (*EE*, I, p. 63).

Face à la dichotomie entre les deux types de jours — entre ceux qui sont remplis d'amour et de lumière, et ceux qui sont remplis de mort et de désespoir —, le narrateur refuse de faire un choix. Comme analysé précédemment, son attitude a l'air passive, mais en réalité, il essaie de trouver l'équilibre. C'est justement l'attitude principale du narrateur dans *L'Envers et l'Endroit*, celle qui se liera aux idées ultérieures de son œuvre. Il est à noter, dans cette citation, qu'il souhaite écrire les jours mortels à Prague. Pourquoi s'attache-t-il à l'expérience du désespoir ? Pourquoi veut-il la transformer en œuvre d'art ? C'est parce qu'ayant franchi une frontière, le voyageur se trouve dans une situation quasi identique à celle des personnages s'enfermant dans un espace clos. Il est totalement face à lui-même dans une ville étrangère alors qu'autour de lui, il y a des personnes inconnues : « Le voyage nous ôte ce refuge. Loin des nôtres, de notre langue, arrachés à tous nos appuis, privés de nos masques [...], nous sommes tout entiers à la surface de nous-mêmes » (*Ibid.*, p. 66). Voyageant, les personnages de Camus sont parfois las de faire face à eux-mêmes et d'être en proie à une solitude extrême³¹. De telles descriptions ressemblent beaucoup à celle du dilemme dans lequel l'auteur et ses personnages tombent en oscillant entre la solitude et le contact humain. En outre, comme les autres personnages principaux de Camus, les voyageurs reconnaissent que le dialogue avec eux-mêmes est profitable malgré la douleur : « L'homme est face à face avec lui-même : je le défie d'être heureux... Et c'est pourtant par là que le voyage l'illumine. Un grand désaccord se fait entre lui et les choses » (*Ibid.*, p. 58). Si l'espace clos est un lieu privilégié afin que le personnage devienne narrateur ou artiste,

³⁰ C'est nous qui soulignons.

³¹ Voir *Ibid.*, pp. 56-57 : « J'avais peur d'être malade, là, au milieu de ces gens prêts à rire. Plus encore d'être seul dans ma chambre d'hôtel, sans argent et sans ardeur, réduit à moi-même et à mes misérables pensées. [...] Je marchai dans la vieille ville, mais incapable de rester plus longtemps en face de moi-même, je courus jusqu'à mon hôtel, me couchai, attendis le sommeil qui vint presque aussitôt ».

le voyage doit aussi conduire l'homme vers l'art. Si le voyage est l'action de franchir une frontière, il peut donc devenir un lieu où naissent les narrateurs et les ouvrages.

*

**

Voyons aussi le thème de l'exil, relativement au voyage. Ce thème se trouve généralement dans les ouvrages de Camus, mais l'objet est ici restreint à *L'Exil et le Royaume*, qui a pour titre ce terme. À la lecture de ce recueil de nouvelles, il est facile de comprendre qu'il y a, chez Camus, un rapport entre l'exil et le voyage. Dans la moitié des six nouvelles, les personnages — Janine, le renégat et D'Arrast — franchissent la frontière et se rendent dans des pays étrangers. De plus, Camus profite de son propre voyage de conférence en Amérique du Sud, en 1949, pour décrire le Brésil où voyage D'Arrast. À propos des six nouvelles dans ce recueil, Walter Jens signale : « Six fois, on voit un homme, quittant *hier* et allant vers *demain*, et qui se perd ; six fois, le héros rompt avec les conversations familières de sa vie quotidienne, pour répondre à un appel qui, dans ces régions du rêve où les phantasmes de l'irréalité semblent la seule certitude, l'entraînent dans la solitude radicale d'une situation sans issue [...]»³². L'exil, décrit dans les six nouvelles, repose largement sur trois aspects : le départ, l'éloignement du quotidien, et, par conséquent, la solitude. À l'aune des éléments communs aux nouvelles, l'exil semble forcer les personnages à une situation pareille à celle du voyage. Mais parmi ces trois éléments, les deux premiers montrent une ressemblance entre l'exil et le voyage, alors qu'en revanche, la solitude met leur différence en évidence.

³² Walter Jens, « Camus l'Européen », in *Configuration Critique d'Albert Camus II : Camus devant la critique de la langue allemande*, Revue des Lettres Modernes, 1963, p. 146.

3. 2 LES DEUX CÔTÉS DE LA FRONTIÈRE

Il y a certainement diverses façons de partir. Le but du voyage décrit par Camus est de braver la difficulté et l'inconnu, par sa propre volonté et par son corps ; l'exil est souvent fait sans aucun rapport avec la volonté, et il s'agit de l'âme plutôt que du corps. Janine, le renégat et D'Arrast ne sont pas des exceptions. Dans le cas de ces trois personnages, le voyage est une occasion d'être face à eux-mêmes de l'autre côté de la frontière et de se rendre compte de certaines fêlures. Pour ainsi dire, le voyage est une des étapes durant laquelle ils finissent par devenir exilés : chez Camus, l'exil comprend le voyage. Dans le cas des trois autres nouvelles, Yvars, Daru et Jonas ne quittent pas physiquement le lieu de leur quotidien, jusqu'à la fin de l'histoire. Mais ils font aussi une expérience semblable, comme s'ils voyageaient dans une terre étrangère : à cause d'un changement dans les relations humaines, le lieu du quotidien ou du travail devient celui qui ne leur est plus familier et celui qui provoque leur isolement. Ils s'y sentent étrangers, bien qu'ils ne partent pas réellement.

De même, l'éloignement de la vie quotidienne fait découvrir des frontières aux personnages. Il est remarquable que, dans ce recueil, cet éloignement soit parfois exprimé par l'écart entre le passé et le présent. Les personnages jettent tous un regard sur leur passé, soit heureux, soit malheureux ; ils comprennent combien leur présent en est éloigné³³. Ils

³³ Dans le cas de certains personnages de *L'Exil et le Royaume*, la séparation entre le passé et le présent est exprimée par l'exil de la mer. Ils convoquent la mer par différents moyens. Janine, par exemple, imagine « une mer de palmiers » (*ER*, IV, p. 9) et « [l]es vagues invisibles » (*Id.*) ; Yvars voit la mer réelle, au loin, au crépuscule ; dans les premiers plans, Daru est « né sur la côte, fraîche et fleurie » (« Notes et variantes » de *ER*, IV, p. 1370) ; D'Arrast est un ancien capitaine. Bien qu'ils aient un rapport à la mer, ils ne vont pas à la mer. En particulier, Janine et Yvars avaient l'habitude d'y aller, mais ils l'ont déjà perdue. La mer se rattache à leur souvenir de jeunesse. Après avoir perdu l'habitude de nager, Yvars ne veut pas voir la mer pendant la journée. C'est seulement à la fin du jour qu'il la voit sur la terrasse ; cette scène montre bien que son exil est exprimé par l'écart entre le passé et le présent, et que cet écart concerne la séparation symbolisée par la mer : « [...] il resta immobile, tourné vers la mer où courait déjà, d'un bout à l'autre de l'horizon, le rapide crépuscule. [...] Il aurait voulu être jeune, et que Fernande le fût encore, et ils seraient partis, de l'autre côté de la mer » (*ER*, IV, p. 45).

ont la nostalgie du passé, qui ne revient plus. La situation isole les personnages. Ce rôle de l'exil ressemble ainsi à celui du voyage.

Contrairement à ces éléments communs, le voyage et l'exil diffèrent, parce que le premier a un lieu de retour. La solitude provoquée par le voyage n'est que temporaire, même si elle forme une sorte d'île à l'intérieur des voyageurs. Dans *La Mort heureuse*, Mersault se souvient de l'Algérie à la fin des jours solitaires à Prague ; après son tour d'Europe centrale, il retourne dans son pays natal³⁴. Le narrateur de « La Mort dans l'âme » est aussi libéré de la solitude lorsque ses compagnons le rejoignent à Prague, quelques jours après. Dans les autres villes qu'il visite avec ses compagnons, il sent qu'« [u]ne lumière na[ît] » (*EE*, I, p. 60) et il éprouve du bonheur surtout dans Vicence, ville d'Italie³⁵. Même si les voyageurs sont momentanément séparés de leur quotidien et éprouvent alors une solitude extrême, ils peuvent ainsi retrouver leur vie. En revanche, l'exil les chasse vers une solitude plus fondamentale. Pour emprunter l'expression de Walter Jens, leur solitude est sans issue.

Mais malgré cette différence, il est quand même possible de juxtaposer les deux, dans l'œuvre de Camus. Car l'auteur prépare, pour les exilés de ce recueil, une sortie — qui équivaut au lieu de retour pour les voyageurs : c'est le « royaume ». Camus écrit :

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 (« Prière d'insérer » de *ER*, IV, p. 123).

³⁴ Voir *MH*, I, pp. 1146-1147 : « Il regarda ses mains et ses doigts, et des désirs d'enfant se levaient dans son cœur. Une ferveur ardente et secrète se gonflait en lui avec des larmes et c'était une nostalgie de villes pleines de soleil et de femmes, avec des soirs verts qui ferment les blessures. Les larmes crevèrent. En lui s'élargissait un grand lac de solitude et de silence sur lequel courait le chant triste de sa délivrance ».

³⁵ Après être arrivé à Vicence, il se souvient de nouveau des jours à Prague et écrit : « Bien sûr, je n'avais pas changé. Je n'étais seulement plus seul. À Prague, j'étouffais entre des murs. Ici, j'étais devant le monde [...] » (*Ibid.*, p. 62). Cette note montre aussi que les jours à Prague forment des murs, c'est-à-dire un espace clos, autour de lui.

3. 2 LES DEUX CÔTÉS DE LA FRONTIÈRE

Camus emploie le mot « retrouver », au lieu de « trouver ». Autrement dit, dans son œuvre, le royaume est un lieu que les exilés ont déjà trouvé autrefois. Ce royaume peut être fugace comme dans le cas de Janine — parce que son royaume se perd, quand elle rentre à l'hôtel. Il se peut aussi que le royaume n'existe que dans la tête des exilés, comme la voix appelant le renégat ou comme l'étoile de Jonas. Mais si le lieu vers lequel retourner au bout de l'exil peut quand même être trouvé, l'exil et le voyage se superposent, à un certain degré.

*
**

Dans *Le Mythe de Sisyphe*, Camus analyse l'acteur de théâtre, pour analyser l'homme absurde³⁶. Là, il cite aussi le voyageur : « À parcourir ainsi les siècles et les esprits, à mimer l'homme tel qu'il peut être et tel qu'il est, l'acteur rejoint cet autre personnage absurde qui est le voyageur » (*Ibid.*, pp. 273-274). Camus réfléchit, dans cet essai philosophique, au rapport entre l'absurde et l'activité créatrice. S'il pense que le voyageur est un exemple d'homme absurde, le voyage se rapporte évidemment à son activité créatrice et à son idée de l'art.

Examinons pour finir une note des *Carnets*. En 1955, Camus voyage en Grèce. Pendant le séjour, il songe à son métier d'écrivain, et plus particulièrement, à la relation existant entre la solidarité et la solitude :

Je n'ai jamais été heureux et pacifié que dans un métier, un travail, accompli avec d'autres hommes que je puisse aimer. Je n'ai pas de métier, mais seulement une vocation. Et mon

³⁶ Il faut faire attention à ce que Camus écrit : « Je ne dis pas que les acteurs en général [...] sont des hommes absurdes, mais que leur destin est un destin absurde qui pourrait séduire et attirer un cœur clairvoyant » (*MS*, I, pp. 272-273).

travail est solitaire. Je dois l'accepter et tâcher seulement d'en être digne [...] (*Carnets*, IV, p. 1226).

Puisqu'il a déjà acquis une certaine réputation, il ne voyage plus avec de modestes moyens, comme au cours de ses voyages de jeunesse. Mais il est intéressant de constater qu'il intègre son sentiment de solitude aux notes sur le voyage, quand il médite sur lui-même, dans une terre étrangère qui est au-delà d'une frontière. Étant donné que celle-ci concerne étroitement son activité créatrice, ce fragment justifie que le voyage, de même que l'espace clos, conduit Camus vers la création littéraire.

3. 2. 3 Les hôtes importuns

Diverses façons d'agir des personnages vis-à-vis des frontières ont été abordées jusqu'ici. Voyons finalement le problème de la frontière, d'un autre point de vue. Il s'agit du cas où une tierce personne inconnue pénètre à l'intérieur de la frontière. Camus décrit symboliquement cette situation dans *Le Malentendu* et « L'Hôte ».

Les pays où se passent les scènes diffèrent selon chaque ouvrage : *Le Malentendu* a lieu dans une ville tchèque et « L'Hôte » se déroule en Algérie. De plus, ces deux ouvrages ont été publiés à plus de dix ans d'intervalle ; pendant ce temps, les circonstances et l'arrière-plan historique ont beaucoup changé. Mais, il est tout de même remarquable qu'il y ait certains points communs. L'un d'eux est la conscience de la frontière. Dans chaque histoire, les personnages se cantonnent dans un espace clos et s'isolent. Martha et sa mère tiennent une auberge dans laquelle les clients ne logent pas souvent ; toute l'histoire s'y déroule. En revanche, Daru habite dans une école qui est sur le plateau africain, et la nature à l'entour l'empêche d'en sortir. Loin d'autrui, ils sont conscients de la frontière ; ils vivent,

3. 2 LES DEUX CÔTÉS DE LA FRONTIÈRE

plus ou moins, en pensant au-delà de la terre. Pour la plupart des personnages de Camus, la question est de sortir de la solitude ou de la supporter. Mais dans les deux œuvres, la situation est différente : une tierce personne brise soudain leur espace clos, sans aucun rapport avec leur volonté. Cette personne apparaît, pour ceux qui vivent solitairement, comme un envahisseur. Il est intéressant de constater que, dans chaque ouvrage, cet envahisseur est une personne qu'on appelle « hôte ». Jan apparaît en tant qu'hôte de l'auberge. Dans la nouvelle de *L'Exil et le Royaume*, le meurtrier arabe est considéré comme « hôte » (*ER*, IV, p. 52) par Daru. Mais l'un et l'autre sont des hôtes importuns.

Dès le début de l'histoire, Martha et Daru éprouvent certainement déjà un sentiment d'isolement. Mais la nature de leur solitude change complètement, avant et après l'apparition de l'hôte. Relisons ces deux ouvrages en portant une attention particulière à la relation entre la frontière et la solitude.

*
**

Le Malentendu, selon Camus, a été écrit « comme une tentative pour créer une tragédie moderne » (« Préface à l'édition américaine de « *Caligula* and Three other plays » », I, p. 448). Il s'en explique ainsi :

Un fils qui veut se faire reconnaître sans avoir à dire son nom et qui est tué par sa mère et sa sœur, à la suite d'un malentendu, tel est le sujet de cette pièce. Sans doute, c'est une vue très pessimiste de la condition humaine. Mais cela peut se concilier avec un optimisme relatif en ce qui concerne l'homme. Car enfin, cela revient à dire que tout aurait été autrement si le fils avait dit : « C'est moi, voici mon nom. » Cela revient à dire que dans

un monde injuste ou indifférent, l'homme peut se sauver lui-même, et sauver les autres, par l'usage de la sincérité la plus simple et du mot le plus juste (*Id.*)³⁷.

Certes, si Jan avait révélé ses véritables intentions, il n'aurait pas été tué par sa mère et sa sœur³⁸. Mais est-il vraiment possible d'éviter un dénouement tragique ? Puisque, avant l'arrivée de Jan, Martha et sa mère commettaient des meurtres. La mère ayant avoué qu'à partir de la seconde fois, qu'elle tuait des clients par habitude, elle dit à Martha : « Il suffisait de la douleur pour tout transformer » (*M*, I, p. 488). Cette fois, la douleur est apportée par le retour de Jan, par hasard. En d'autres termes, il n'est pas étrange que leur vie se dirige vers la tragédie, à n'importe quel moment et pour n'importe quelle raison. La tragédie de cette histoire se base alors sur deux éléments : d'une part, le fait que Jan ne dit pas la vérité à sa famille, et, d'autre part, le fait que Martha et sa mère ont l'habitude de commettre des meurtres. Et l'important, c'est que la frontière concerne étroitement les deux — les faits et les dires de Jan après le retour au pays natal, ainsi que le mobile des meurtres de Martha. Dans cette histoire, la frontière n'est pas toujours clairement montrée, mais elle est exprimée indirectement quand les personnages — surtout Jan et Martha — comparent deux pays. Jan compare le pays natal de sa jeunesse où il a laissé sa famille à la terre où il vivait avec sa femme Maria. Martha compare le pays où elle habite avec sa mère à la terre inconnue au bord de la mer. Ces comparaisons mettent en relief une frontière qui sépare les deux pays.

Jan a quitté sa famille pour aller de l'autre côté de la frontière, vingt ans auparavant. Les deux côtés de la frontière qu'il compare correspondent géographiquement à l'opposition

³⁷ Camus écrit cette préface pour l'édition américaine, en 1957. Mais dès 1944, Camus exprime le même avis, en d'autres occasions : voir « Présentation du « Malentendu » », en particulier « Version du « Figaro littéraire » (15-16 octobre 1944) », I, pp. 505-506.

³⁸ En analysant les personnages de cette pièce de théâtre, Ilona Coombs écrit sur Jan : « À cette unité du *Malentendu* contribuent non seulement l'architecture et le style de la pièce mais la fonction dramatique des personnages qui évoluent dans un système déterminé de relations [...] : Jan, dont la curiosité tourmentée, le désir de bien faire et le penchant funeste à des jeux de hasard feront une victime expiatoire [...] » (Ilona Coombs, *Camus, homme de théâtre*, A. G. Nizet, 1968, p. 64).

3. 2 LES DEUX CÔTÉS DE LA FRONTIÈRE

entre « ce pays » et « là-bas » auxquels fait référence Maria³⁹. Ayant appris le décès de son père, il retourne chez sa famille pour aider sa mère et sa sœur. Ce qui est intéressant, c'est qu'il est toujours mal à l'aise dans son pays natal — ou dans la maison de sa famille. La chambre dans laquelle il s'installe ne lui est plus familière :

Qu'elle est froide, cependant ! Je n'en reconnais rien, tout a été mis à neuf. Elle ressemble maintenant à toutes les chambres d'hôtel de ces villes étrangères où des hommes seuls arrivent chaque nuit. J'ai connu cela aussi. Il me semblait alors qu'il y avait une réponse à trouver. Peut-être la recevrai-je ici. [...] Le ciel se couvre. Et voici maintenant ma vieille angoisse, là, au creux de mon corps, comme une mauvaise blessure que chaque mouvement irrite. Je connais son nom. Elle est peur de la solitude éternelle, crainte qu'il n'y ait pas de réponse⁴⁰ (*Ibid.*, p. 479).

Son dépaysement provient d'un découragement, parce que sa mère ne le reconnaît pas au premier coup d'œil, bien qu'il attende « le repas du prodigue » (*Ibid.*, p. 461). Mais il est à noter que son état mental est celui d'un voyageur. Il retourne dans son pays, dans sa maison, pourtant il s'y sent étranger ; il parle de cette sensation à sa mère⁴¹. Il se sent si aliéné qu'il réfléchit à « la solitude éternelle ». Comme il ne peut se détendre, il regarde plusieurs fois au-dehors par la fenêtre, en songeant à Maria qui loge dans une autre auberge ou au pays lointain où il habitait avec elle⁴². Il semble aussi réfléchir à la frontière qui existe entre les deux pays. Ainsi, tous les actes et les dires de Jan — en particulier, le fait qu'il ne peut pas dire la vérité — sont dictés désormais par son état mental de voyageur.

³⁹ En comparant les deux pays, Maria dit à Jan : « Mais je me méfie de tout depuis que je suis entrée dans ce pays où je cherche en vain un visage heureux » (*Ibid.*, p. 462) ; « Mais nous étions si heureux là-bas et ce n'est pas de ma faute si les soirs de ce pays me font peur. Je ne veux pas que tu m'y laisses seule » (*Ibid.*, p. 463).

⁴⁰ C'est nous qui soulignons.

⁴¹ Jan dit à sa mère : « Mais pour l'instant, j'ai le sentiment de m'être trompé et de n'avoir rien à faire ici. Pour tout vous dire, j'ai l'impression pénible que cette maison n'est pas la mienne » (*Ibid.*, p. 482), ou bien : « Bien entendu, tout vient de moi, je suis encore dépaycé » (*Id.*).

⁴² Si nous voyons seulement dans le deuxième acte, dont toutes les scènes se passent dans la chambre de Jan, il y a quatre indications scéniques telles que « Jan regarde par la fenêtre » (*Ibid.*, p. 474) ; voir également, *Ibid.*, p. 476 ; p. 479 ; p. 480.

En aucune manière, Jan n'arrive à trouver les mots pour faire savoir à sa mère qu'il est son fils. L'auteur le mentionne non seulement comme cause principale du dénouement tragique, mais encore, dans l'histoire, Maria incite plusieurs fois son mari à dire la vérité⁴³. Jan lui-même le souhaite aussi et tente de passer à l'action. Mais s'il termine par un échec, c'est que dans ce pays natal, il n'est qu'un étranger. Quand il arrive en Tchécoslovaquie, il dit : « Seulement, on ne peut pas être heureux dans l'exil ou dans l'oubli. On ne peut pas toujours rester un étranger. Je veux retrouver mon pays, rendre heureux tous ceux que j'aime » (*Ibid.*, p. 464). Mais il ne s'aperçoit pas que cette sensation et cette idée prouvent justement qu'il a déjà perdu son pays. Au moment où il a quitté sa famille, il est déjà devenu un exilé : il n'a pas d'autre moyen que d'entrer dans le pays en tant que voyageur. Comme nous l'avons déjà vu, les voyageurs de Camus souffrent toujours de la solitude dans un pays étranger ; parmi les facteurs qui les isolent, la barrière de la langue en est symptomatique⁴⁴. Il est certain que Jan et sa mère, ainsi que Martha parlent tous la même langue, mais cela n'a aucun sens. C'est pourquoi Jan espère : « Je finirai par trouver les mots qui arrangeront tout » (*Ibid.*, p. 465). En tant que voyageur, et ce, jusqu'à la fin, il ne pourra trouver ces mots.

⁴³ Maria persiste à le proposer à Jan : « Tu sais bien que ce n'était pas difficile et qu'il suffisait de parler. Dans ces cas-là, on dit : « C'est moi », et tout rentre dans l'ordre » (*Ibid.*, p. 461) ; « Il aurait suffi d'un mot » (*Id.*) ; « Mais pourquoi n'avoir pas annoncé ton arrivée ? Il y a des cas où l'on est bien obligé de faire comme tout le monde. Quand on veut être reconnu, on se nomme, c'est l'évidence même. On finit par tout brouiller en prenant l'air de ce qu'on n'est pas. Comment ne serais-tu pas traité en étranger dans une maison où tu te présentes comme un étranger ? Non, non, tout cela n'est pas sain » (*Ibid.*, p. 462) ; « Mais il [=le cœur] n'use que de mots simples. Et ce n'était pas bien difficile de dire : « Je suis votre fils, voici ma femme. J'ai vécu avec elle dans un pays que nous aimions, devant la mer et le soleil. Mais je n'étais pas assez heureux et aujourd'hui j'ai besoin de vous. » » (*Id.*)

⁴⁴ De même que la barrière de la langue, le visage des hommes isole aussi les voyageurs. Dans cette pièce de théâtre, c'est Maria, étrangère en ce pays, qui signale la première qu'elle ne peut trouver de visage heureux. D'ailleurs, Jan n'est pas reconnu par sa mère et sa sœur, et cela lui fait éprouver la solitude d'un voyageur. Puisque Jan a quitté sa famille vingt ans auparavant, Martha ne se souvient pas de son visage. Et sa mère ne veut pas regarder son visage, en disant : « Je vois mal et je l'ai mal regardé. Je sais, par expérience, qu'il vaut mieux ne pas les regarder. Il est plus facile de tuer ce qu'on ne connaît pas » (*Ibid.*, pp. 458-459).

3. 2 LES DEUX CÔTÉS DE LA FRONTIÈRE

Après avoir franchi la frontière, Jan et Maria affrontent de multiples solitudes. Jan dit à sa femme : « [...] j'ai compris [...] qu'un homme n'était jamais seul » (*Ibid.*, p. 462). Mais selon elle, la voix de son mari qui nie la solitude exprime bien celle-ci : « C'est la voix de ta solitude, ce n'est pas celle de l'amour » (*Ibid.*, p. 464). La solitude de Jan est d'abord celle d'un exilé qui est séparé de sa famille, puis celle d'un voyageur en Tchécoslovaquie. À la fin, il entre dans la solitude éternelle et se dirige vers la mort. De même, la solitude de Maria est d'abord celle d'un voyageur, puis celle qui est provoquée par la perte de son mari. Elle dit à Martha : « Ah ! [...] j'ai perdu celui que j'aime. Il me faut maintenant vivre dans cette terrible solitude où la mémoire est un supplice » (*Ibid.*, p. 494). Désormais, elle est obligée de « vivre dans [l]e désert » (*Ibid.*, p. 497), comme une exilée.

De même que le cas de Jan, il existe une comparaison claire entre deux pays, à l'arrière-plan du meurtre commis par Martha. Elle tuait des clients avec sa mère pour l'argent. Ce type de crime rappelle Mersault de *La Mort heureuse*. Mais pour Mersault, le meurtre et l'argent sont seulement un moyen pour mourir de façon heureuse ; en fait, il tue Zagreus pour échapper à la solitude. Martha commet aussi le crime pour atteindre son but : elle souhaite sortir, avec sa mère, de son pays fermé et se rendre à « la mer et [aux] pays du soleil » (*Ibid.*, p. 478). Elle dit à sa mère :

Ah ! mère ! Quand nous aurons amassé beaucoup d'argent et que nous pourrons quitter ces terres sans horizon, quand nous laisserons derrière nous cette auberge et cette ville pluvieuse, et que nous oublierons ce pays d'ombre, le jour où nous serons enfin devant la mer dont j'ai tant rêvé, ce jour-là, vous me verrez sourire. Mais il faut beaucoup d'argent pour vivre libre devant la mer (*Ibid.*, p. 458).

L'Europe, le pays et l'auberge, tout établit des barrières invisibles devant elle⁴⁵. L'idée de Martha est simple : elle est mécontente du lieu où elle se trouve, et rêve d'un pays inconnu au-delà d'une frontière. Puisqu'elle ne peut partir, elle est tourmentée par le dilemme, depuis longtemps.

La région de Bohême, où habitent Martha et sa mère, est située géographiquement au centre du continent européen, entourée de nombreux peuples, nations, plaines et montagnes. D'après Martha, sa ville est aussi pluvieuse et nuageuse. À Oran de *La Peste* ou à Cadix de *L'État de siège*, le ciel exerce une influence sur le sentiment d'isolement des personnages⁴⁶ ; même dans sa ville, les nuages et les pluies écrasent Martha et renforcent son isolement. En outre, de même que le cas de *L'Exil et le Royaume* — dans lequel les personnages sont tous séparés de la mer et dont l'éloignement se rattache à leur exil —, ne plus voir la mer est insupportable pour elle⁴⁷. Quand elle se plaint de son pays à sa mère ou à Jan, elle parle alors de l'aspiration vers la mer et le soleil.

Martha rêve d'un pays qui n'est qu'un produit de l'imagination. Elle l'imagine par la lecture ou par les conversations avec les voyageurs. Il est facile de penser qu'elle donne libre cours à son imagination, pendant les années où elle ne peut pas partir. Mais il est remarquable que son pays imaginaire ne soit pas un lieu plein d'humanité. Lorsqu'elle

⁴⁵ Elle souligne souvent que son pays est fermé. Elle dit à sa mère : « Non, pas pour l'argent, mais pour l'oubli de ce pays et pour une maison devant la mer. Si vous êtes fatiguée de votre vie, moi, je suis lasse à mourir de cet horizon fermé, et je sens que je ne pourrai pas y vivre un mois de plus. Nous sommes toutes deux excédées de cette auberge [...]. Et il faut bien que vous m'y aidiez, vous qui m'avez mise au monde dans un pays de nuages et non sur une terre de soleil ! » (*Ibid.*, p. 473)

⁴⁶ Voir *P*, II, p. 84 : « Pour certains de nos concitoyens, par exemple, ils étaient alors soumis à un autre esclavage qui les mettait au service du soleil et de la pluie ». Voir aussi *ES*, II, p. 342 : « Mais la douleur est dans ce ciel qui pèse sur nous ! »

⁴⁷ Camus considère toujours l'éloignement de la mer comme l'exil. Il écrit, dès le début des « Exilés dans la peste » : « En somme, le temps de l'épidémie fut surtout un temps de l'exil » (« Appendices » de *P*, II, p. 275) ; dans *La Peste*, il est certain que les autorités de la ville interdisent aux habitants d'Oran d'aller à la mer, pendant l'épidémie. On y trouve une relation entre l'exil et l'éloignement de la mer. De plus, « La Mer au plus près », essai inclus dans *L'Été*, commence par cette phrase : « J'ai grandi dans la mer et la pauvreté m'a été fastueuse, puis j'ai perdu la mer, tous les luxes alors m'ont paru gris, la misère intolérable. Depuis, j'attends » (*Été*, III, p. 616). Pour ce narrateur, l'éloignement de la mer est toujours l'exil : « Voilà pourquoi je souffre, les yeux secs, de l'exil. J'attends encore » (*Ibid.*, p. 617).

3. 2 LES DEUX CÔTÉS DE LA FRONTIÈRE

interroge Jan sur le pays d'Afrique duquel il vient, elle s'assure, avant tout, de savoir s'il y a des plages désertes⁴⁸. De même, influencée par le récit de Jan, elle lui parle de son rêve, mais même ici, elle imagine un pays qui nie les hommes :

Je n'ai plus de patience en réserve pour cette Europe où l'automne a le visage de printemps et le printemps odeur de misère. Mais j'imagine avec délices cet autre pays où l'été écrase tout, où les pluies d'hiver noient les villes et où, enfin, les choses sont ce qu'elles sont (*Ibid.*, p. 477).

Elle affirme certes : « Ce que j'ai d'humain, c'est ce que je désire [...] » (*Ibid.*, p. 478). Mais, contrairement à ses paroles, dans les descriptions de son pays idéal, aucune personne n'apparaît ; la nature semble trop hostile pour y vivre. C'est pourquoi, quand elle dit à sa mère, avec ardeur : « [...] j'ai hâte de trouver ce pays où le soleil tue les questions. Ma demeure n'est pas ici » (*Ibid.*, p. 460), sa mère lui répond, avec scepticisme : « Mais moi, je n'aurai pas le sentiment d'aller vers ma demeure » (*Id.*). C'est à ce moment que Jan apparaît devant Martha, en tant qu'hôte de l'auberge. Et l'histoire de Jan rend le pays imaginaire de Martha concret. Elle dit à sa mère : « Et puisqu'il faut vous le dire, c'est lui qui m'y a décidée. J'hésitais. Mais il m'a parlé des pays que j'attends et, pour avoir su me toucher, il m'a donné des armes contre lui » (*Ibid.*, p. 485). Comme les deux comparaisons se superposent, elle décide de le tuer.

Mais son souhait est-il vraiment de partir ? Après avoir tué Jan, sa mère — qui a compris qu'elle a tué son fils — se suicide. Martha tente de retenir sa mère ; à ce moment-là, elle semble avoir peur de la solitude par-dessus tout : « Mère ! vous n'allez pas me laisser seule ? » (*Ibid.*, p. 487) Si elle le désire ardemment, Martha peut partir seule, même après le suicide de sa mère. Mais elle ne le désire plus. Elle dit à Maria qui vient chercher son

⁴⁸ Elle demande à Jan : « On dit que, dans ces régions, il y a des plages tout à fait désertes ? » (*M*, I, p. 476)

mari : « Heureusement, il me reste ma chambre, il sera bon d'y mourir seule » (*Ibid.*, p. 494). Ces paroles ne montrent-elles pas le véritable but de Martha ? Cela veut dire qu'elle souhaite maintenir l'espace où elle peut être à côté de sa mère. Elle reproche donc à sa mère de poursuivre Jan, d'être infidèle⁴⁹. Et elle mentionne le lien avec sa mère :

Je croyais comme lui avoir ma maison. J'imaginai que le crime était notre foyer et qu'il nous avait unies, ma mère et moi, pour toujours. Vers qui donc, dans le monde, aurais-je pu me tourner, sinon vers celle qui avait tué en même temps que moi ? Mais je me trompais. Le crime aussi est une solitude, même si on se met à mille pour l'accomplir. Et il est juste que je meure seule, après avoir vécu et tué seule (*Id.*).

Le départ est certes un de ses souhaits. Mais pour elle, l'important est le départ avec sa mère, le lien avec elle. De ce point de vue, il est possible de supposer que la raison pour laquelle elle n'imagine que des plages tout à fait désertes soit de toujours vouloir garder la solitude à deux. Pour elle, Jan est un personnage qui peut briser leur solitude. Pour garder l'espace clos, elle doit l'expulser d'une façon quelconque. Alors, son meurtre résulte de l'intention de se débarrasser d'un envahisseur.

Martha est solitaire, même lorsqu'elle vit avec sa mère. En comparaison avec l'existence que mène Jan, elle avoue : « Il a quitté ce pays. Il a connu d'autres espaces, la mer, des êtres libres. Moi, je suis restée ici. Je suis restée, petite et sombre, dans l'ennui, enfoncée au cœur du continent et j'ai grandi dans l'épaisseur des terres » (*Ibid.*, p. 489). Mais au moment de la perte de sa mère, sa solitude se transforme en exil :

⁴⁹ Dans les paroles de Martha, se trouve une sorte de jalousie à l'égard de la relation entre sa mère et son frère : « À l'heure qu'il est, ma mère a rejoint son fils. Le flot commence à les ronger. On les découvrira bientôt et ils se retrouveront dans la même terre » (*Id.*) ; « Mais je ne veux pas me mêler à eux. Qu'ai-je à faire dans leur compagnie ? Je les laisse à leur tendresse retrouvée, à leurs caresses obscures. Ni vous [=Maria] ni moi n'y avons plus de part, ils nous sont infidèles à jamais » (*Id.*) ; « Moi, ma mère m'a rejetée. Maintenant elle est morte et je l'ai perdue deux fois » (*Ibid.*, p. 495).

3. 2 LES DEUX CÔTÉS DE LA FRONTIÈRE

[...] me voilà exilée dans mon propre pays ; [...] je reste solitaire, loin de la mer dont j'avais soif. [...] Il me faut demeurer avec, à ma droite et à ma gauche, devant et derrière moi, une foule de peuples et de nations, de plaines et de montagnes, qui arrêtent le vent de la mer et dont les jacassements et les murmures étouffent son appel répété. [...] D'autres ont plus de chance ! Il est des lieux pourtant éloignés de la mer où le vent du soir, parfois, apporte une odeur d'algue. [...] Je suis trop loin de ce que j'aime et ma distance est sans remède. [...] Moi, j'ai pour patrie ce lieu clos et épais où le ciel est sans horizon [...]. Que les portes se referment autour de moi ! [...] Et privée de ma place sur cette terre, rejetée par ma mère, seule au milieu de mes crimes, je quitterai ce monde sans être réconciliée (*Ibid.*, pp. 490-491).

En commentant les personnages de cette pièce, Camus écrit qu'« à un certain point de souffrance [...] la douleur est solitaire » (« Préface à l'édition américaine de « *Caligula* and Three other plays » », I, p. 448). De fait, ce que veut finalement Martha après le suicide de sa mère, c'est s'enfermer dans un espace clos, d'une façon multiple. Ce changement de la qualité de la solitude illustre bien un trait caractéristique de la tragédie de cette histoire.

*

**

« L'Hôte » est une tragédie qui est provoquée par une situation semblable à celle du *Malentendu* — situation dans laquelle une tierce personne apparaît sans préavis et brise l'espace clos d'un autre personnage. Dans cette nouvelle, c'est Daru, l'instituteur français, qui s'enferme. Il s'isole d'abord par le lieu où il vit : l'école où il habite se situe sur le haut plateau désertique, qui est une terre rocailleuse. En raison de cet environnement, il est aussi isolé d'autrui : il n'a ni collègues ni famille. Il ne voit d'habitude que ses élèves et leur famille, mais depuis quelques jours, ils ne sont pas venus à l'école, à cause de la neige. Il est ainsi solitaire, à tous points de vue. Mais il diffère de Martha, parce qu'il ne souhaite pas sortir de cette situation. Ni l'espace clos ni son sentiment de solitude ne le rendent nécessairement malheureux.

Sa première demande d'affectation montre déjà une tendance à s'isoler : « Il avait demandé un poste dans la petite ville au pied des contreforts qui séparent du désert les hauts plateaux. Là, des murailles rocheuses, vertes et noires au nord, roses ou mauves au sud, marquaient la frontière de l'éternel été » (*ER*, IV, p. 52). Son souhait n'est pas exaucé ; il est nommé dans une école qui se situe sur le plateau⁵⁰. Au début, il souffre certainement de la solitude : « Longtemps, il resta étendu sur son divan à regarder le ciel se fermer peu à peu, à écouter le silence. C'était ce silence qui lui avait paru pénible les premiers jours de son arrivée, après la guerre. [...] Au début, la solitude et le silence lui avaient été durs sur ces terres ingrates, habitées seulement par des pierres » (*ER*, IV, p. 52). Là, il se sent très proche de la mort, qui frappe les animaux et les hommes. Mais, au bout d'un certain temps, il arrive à trouver une sorte d'aise dans la solitude et le silence :

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. Les moutons mouraient alors par milliers et quelques hommes, çà et là, sans qu'on puisse toujours le savoir. / Devant cette misère, lui qui vivait presque en moine dans cette école perdue, content d'ailleurs du peu qu'il avait, et de cette vie rude, s'était senti un seigneur, avec ses murs crépis, son divan étroit, ses étagères de bois blanc, son puits, et son ravitaillement hebdomadaire en eau et en nourriture. [...] Le pays était ainsi, cruel à vivre, même sans les hommes, qui, pourtant, n'arrangeaient rien. Mais Daru y était né. Partout ailleurs, il se sentait exilé (*Ibid.*, pp. 47-48).

⁵⁰ Il faut faire attention que la terre où il veut trouver un poste se situe sur une frontière entre le désert et les hauts plateaux. De plus, même au sujet de l'école, Paul A. Fortier signale qu'elle exprime la « séparation » et l'« intermédiaire » : « Daru est sur le « haut plateau » saharien. Le mot « plateau » apparaît seize fois dans les douze pages de cette nouvelle. Un plateau, uni comme la plaine et élevé comme la montagne, n'est pourtant ni l'une ni l'autre : c'est une région intermédiaire. Une série de verbes met en relief la position de l'instituteur relativement au plateau [...]. L'école qu'il habite, quoique « sur le plateau même » se situe sur une « colline », non pas au sommet mais « au flanc d'une colline ». Séparé d'une région médiane, l'instituteur se trouve à une position intermédiaire sur la colline qui l'en sépare. L'école elle-même est construite sur un terre-plein, sur un petit plateau. Deux notions étroitement mêlées dans le texte qualifient la situation géographique du protagoniste : séparation, zone intermédiaire » (Paul A. Fortier, « Le Décor symbolique de « l'Hôte » d'Albert Camus », in *The French Review*, vol. 46, n° 3, 1973, pp. 537-538).

3. 2 LES DEUX CÔTÉS DE LA FRONTIÈRE

Pour Daru, la question est de savoir comment ne pas perdre la solitude tranquille, comment ne pas être expulsé de là. Étant donné qu'il a déjà surmonté des souffrances, l'espace solitaire devient, pour lui, une sorte de patrie, un royaume.

Il faut faire attention à ces idées qui se rapportent étroitement à la situation alimentaire. C'est une quantité de blé, fournie par l'administration, et remplissant une chambre, qui assure sa subsistance. Les terres rocailleuses ne sont pas propres à l'agriculture ; en plus, les habitants subissent une sécheresse cette année-là. Sa provision de blé contraste avec la situation difficile des gens⁵¹. Daru distribue une ration à ses élèves, les jours de classe ; cette conduite est conforme, sans doute, à la morale de l'instituteur qui vit « presque en moine ». Mais il n'en est pas moins vrai que les familles des élèves survivent grâce à la distribution de Daru. La ration des gens souffrant de la famine montre tacitement la supériorité de Daru vis-à-vis d'eux. Et il se peut que cette supériorité devienne la raison pour laquelle il se sent comme un seigneur.

Dans cette situation, les envahisseurs mettent les pieds dans l'espace clos de Daru : l'un est Balducci, le gendarme français, et l'autre est un meurtrier arabe. La demande de ce vieux gendarme provoque un conflit chez Daru entre la confiance du gendarme et sa propre foi ; il en résulte la perte des deux.

Le fossé avec Balducci se creuse facilement. Ce gendarme est fidèle à son métier et suit l'idée que les colons français sont « tous dans le même sac » (*Ibid.*, p. 51). Il éprouve d'ailleurs une sympathie particulière pour Daru, qu'il traite comme son fils. Il ne croit pas

⁵¹ Voir *Ibid.*, p. 47 : « Il avait d'ailleurs de quoi soutenir un siège, avec les sacs de blé qui encombraient la petite chambre et que l'administration lui laissait en réserve pour distribuer à ceux de ses élèves dont les familles avaient été victimes de la sécheresse. En réalité, le malheur les avait tous atteints puisque tous étaient pauvres. Chaque jour, Daru distribuait une ration aux petits. Elle leur avait manqué, il le savait bien, pendant ces mauvais jours. Peut-être un des pères ou des grands frères viendrait ce soir et il pourrait les ravitailler en grains. Il fallait faire la soudure avec la prochaine récolte, voilà tout ».

alors que Daru refuse sa demande, à plus forte raison, les ordres officiels. Mais lorsque Daru donne la priorité à sa foi et à sa morale, le gendarme montre sa colère. Juste avant de partir, Balducci jure de ne dire à personne la teneur de leur conversation, même si Daru désobéit effectivement aux ordres. À ce moment-là, certaines failles apparaissent déjà entre Daru et les autres colons.

Par ailleurs, il y a plus de malentendus entre Daru et l'Arabe qu'entre Daru et le gendarme. De même qu'un voyageur, Daru et l'Arabe affrontent d'abord la difficulté de communiquer. Comme l'Arabe ne parle pas le français, Daru est obligé de parler en arabe, quoiqu'en s'exprimant comme il le peut, car il ne parle pas couramment l'arabe. D'ailleurs, le problème de communication n'est pas toujours causé par la langue. Cela se voit surtout dans deux scènes. Premièrement, c'est la conversation après le repas. Aux deux questions de l'Arabe — « Le gendarme revient demain ? » (*Ibid.*, p. 54) et « Tu viens avec nous ? » (*Id.*) —, Daru répond deux fois : « Je ne sais pas » (*Id.*). Mais ici, il est évident qu'il ne dit pas la vérité — ou qu'il répond trompeusement. Car les ordres sont de ramener l'Arabe, à la place des gendarmes qui ne peuvent quitter leur territoire, à cause de la révolte ; Daru sait donc qu'aucun gendarme ne vient à l'école le lendemain. En outre, il est difficile de croire que Daru parte avec l'Arabe, l'aune de son goût pour la vie solitaire, ou de son indignation contre le meurtre commis par l'Arabe. À propos de leur relation, Peter Cryle fait remarquer : « Mais ce n'est pas seulement l'histoire d'une communication difficile ou même impossible, c'est la tragédie d'une communication manquée⁵² ». L'échec de la communication qui cause une tragédie est commun à « L'Hôte » et au *Malentendu* : tout en échangeant des paroles, les personnages n'arrivent pas à établir une vraie communication, parce que l'un ne dit pas la vérité à l'autre. Deuxièmement, c'est la scène dans laquelle Daru montre à l'Arabe les

⁵² Peter Cryle, *Bilan critique : L'Exil et le Royaume d'Albert Camus : essai d'analyse*, Lettres Modernes Minard, coll. « Situation », p. 124.

3. 2 LES DEUX CÔTÉS DE LA FRONTIÈRE

deux routes. Dans cette scène, Daru lui explique, unilatéralement et rapidement, la destination à laquelle chacune d'elles mène. Tandis que l'Arabe l'interrompt et lui demande d'écouter ses paroles, Daru ne prête pas l'oreille. La communication réciproque ne se réalise donc pas — pour emprunter les mots de Cryle, « les deux hommes ne réunissent pas à créer entre eux des liens fraternels⁵³ ».

Leur malentendu est aussi incarné par le décalage entre leurs idées. Bien que Daru prévoie trois fois les actions de l'Arabe, tous ses pronostics se révèlent erronés⁵⁴. Cette histoire se déroule selon le point de vue de Daru. Mais étant donné qu'il se trompe trois fois dans ses prévisions, les lecteurs comprennent facilement qu'il y a un grand écart entre la façon de penser de Daru et celle de l'Arabe. Daru éprouve une colère contre le meurtre de l'Arabe ; c'est « [u]ne colère [...] contre cet homme, contre tous les hommes et leur sale méchanceté, leurs haines inlassables, leur folie du sang » (*ER*, IV, p. 50). Par contre, l'Arabe n'a pas de remords à l'égard de son meurtre ; même quand Daru lui demande s'il regrette, l'Arabe ne peut comprendre le sens de la question. Il est alors possible de présumer qu'il agit en suivant d'autres principes que ceux de Daru⁵⁵. Il est aussi à noter qu'il boit du thé à longs traits et mange avidement de la galette. Sa soif et sa faim nous conduisent à formuler une hypothèse : il est aussi une victime de la sécheresse de cette année-là. Cet Arabe tue son

⁵³ Voir *Ibid.*, p. 125 : « Il semble donc que Camus désire signaler dans les relations de Daru et l'Arabe deux sortes d'échec. Le premier, compréhensible, inévitable, est dû à la différence culturelle qui les sépare ; le deuxième est plus intime, donc moins précis : les deux hommes ne réussissent pas à créer entre eux des liens fraternels ».

⁵⁴ Daru pense deux fois que l'Arabe fuit pendant qu'il ne le surveille pas, et il croit aussi que l'Arabe choisit la route pour la liberté à la fin. Ces prévisions de Daru reflètent ses propres souhaits. Mais l'Arabe ne fuit pas et il chemine sur la route de la prison, de sa propre volonté.

⁵⁵ Peter Cryle fait remarquer : « Au niveau moral et social donc, c'est le contraste total entre Daru et l'Arabe [...] » (Peter Cryle, *Bilan critique : L'Exil et le Royaume d'Albert Camus : essai d'analyse*, op. cit., p. 127). De même, Alain Schaffner commente sur ce point, dans la nouvelle « Pléiade » : « Trop de choses séparent Daru de l'Arabe : la culture d'abord, mais aussi le respect de la vie d'autrui » (« Notice » de *ER*, IV, p. 1350).

cousin, parce que celui-ci s'est sauvé sans rendre le grain⁵⁶. Selon la règle morale de Daru, ce n'est pas une raison suffisante pour tuer quelqu'un. Mais à la différence des élèves de Daru qui peuvent compter sur la ration, le grain n'est-il pas une question de vie ou de mort pour cet Arabe et sa famille ?

Daru délie les mains de l'Arabe, et ils mangent ensemble. Le repas que Daru lui sert est probablement fastueux pour celui qui souffre de la famine. De plus, Daru répond simplement : « J'ai faim » (*Ibid.*, p. 53) à la demande de l'Arabe pour savoir pourquoi il mange avec lui. Avant d'arriver à l'école, l'Arabe a été considéré comme un coupable par le gendarme. Il n'est pas étrange donc qu'il trouve une certaine douceur dans les actes et les paroles de Daru. Dans *L'Étranger*, Raymond, en prenant le repas, consulte pour la première fois Meursault au sujet de son problème. Raymond surprend Meursault en le tutoyant tout à coup⁵⁷. Même dans « L'Hôte », après le repas, l'Arabe éprouve de la solidarité à l'égard de Daru ; il lui demande : « Viens avec nous » (*ER*, IV, p. 54). Quand il le demande deux fois à Daru et quand il veut que Daru l'écoute, l'Arabe doit avoir confiance en ce Français. C'est pourquoi l'Arabe ne comprend pas la raison pour laquelle Daru repousse sa demande sans l'écouter. Sur le moment, l'Arabe est exilé d'un royaume qu'il était tout près de trouver.

Daru est aussi exilé de son royaume solitaire et paisible. Celui-ci ne prévoit donc pas que l'Arabe chemine sur la route de la prison ; ce dénouement n'est pas non plus sa véritable intention. De plus, les mots de vengeance l'attendent dans l'école. Gaëtan Picon écrit, sur la relation entre la solitude et la solidarité dans cette nouvelle : « Dans *L'Hôte*, [...] on voit bien que le conflit n'est pas celui de la solitude et de la communion, de la liberté et de la soumission. Car le héros n'oscille qu'entre deux formes de la solitude. L'une — l'exil le

⁵⁶ Balducci trace les grandes lignes du crime de l'Arabe : « Des affaires de famille, je crois. L'un devait du grain à l'autre, paraît-il. Ça n'est pas clair » (*ER*, IV, p. 50). De plus, l'Arabe explique aussi son meurtre : « Il [=Son cousin] s'est sauvé. J'ai couru derrière lui » (*Ibid.*, p. 54).

⁵⁷ Voir *E*, I, p. 159 : « Je ne me suis pas aperçu d'abord qu'il me tutoyait. C'est seulement quand il m'a déclaré : « Maintenant, tu es un vrai copain », que cela m'a frappé ».

3. 2 LES DEUX CÔTÉS DE LA FRONTIÈRE

plus cruel — est une solitude où les gestes de la fraternité se retournent contre soi, la solitude de l'incompréhension ; l'autre — seule image, ici, du royaume — est la solitude où l'on sait ce que l'on a fait, et qu'il le fallait⁵⁸ ». Au cours de l'histoire, Daru pense : « 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 » (*ER*, IV, p. 52). Mais en contraste avec cette idée, l'histoire finit comme suit : « Daru regardait le ciel, le plateau et, au-delà, les terres invisibles qui s'étendaient jusqu'à la mer. Dans ce vaste pays qu'il avait tant aimé, il était seul » (*Ibid.*, p. 58).

*

**

Jean Grenier qualifie la vie solitaire d'« utopie⁵⁹ ». Même dans chaque histoire du *Malentendu* et de « L'Hôte », la solitude des personnages est brisée par l'envahissement des autres ; les personnages finissent par être exilés. La solitude devient alors, pour eux, un royaume perdu. Camus écrit dans la préface de *L'Envers et l'Endroit* :

Si la solitude existe, ce que j'ignore, on aurait bien le droit, à l'occasion, d'en rêver comme d'un paradis. J'en rêve parfois, comme tout le monde. Mais deux anges tranquilles m'en ont toujours interdit l'entrée ; l'un montre le visage de l'ami, l'autre la face de l'ennemi (*EE*, I, p. 36).

Dans le mot « paradis », se trouve à la fois son aspiration à la solitude et son renoncement. C'est pourquoi l'équilibre que les narrateurs des essais veulent garder est parfois dérangé, voire brisé, par les héros des fictions. Un tel décalage entre une attitude

⁵⁸ Gaëtan Picon, « Lettres », in *Mercur de France*, tome 330, n° 1125, Mai-Août, 1957, pp. 130-131.

⁵⁹ Voir Jean Grenier, *Les Îles*, *op. cit.*, p. 68 : « Une vie secrète. Non pas une vie solitaire, mais une vie secrète. J'ai longtemps cru ce rêve réalisable. Une vie solitaire, c'est une utopie ».

idéale et celle des personnages de son œuvre apparaît plus clairement quand les personnages affrontent une autre frontière — celle de la mort.

Chapitre III

CONTRE LA MORT

« Où ai-je lu [...] qu'un condamné à mort disait, une heure avant son supplice, que s'il lui fallait vivre sur quelque cime, sur une roche escarpée, où il n'aurait qu'une étroite plate-forme, juste assez large pour y poser les pieds, une plate-forme entourée de précipices, perdue au milieu d'océans infinis dans les ténèbres éternelles, dans une perpétuelle solitude, exposé aux tempêtes incessantes, et s'il devait rester là, sur ce lambeau, sur ce mètre d'espace, y rester toute sa vie, mille ans, toute l'éternité, il préférerait encore cette vie à la mort ? Vivre, vivre seulement, vivre n'importe comment, mais vivre... Que c'est donc vrai, Seigneur, que c'est donc vrai¹ ! »

(Dostoïevski, *Crime et Châtiment*)

3. 3. 1 Le silence de Dieu

Que ce soit dans les fictions ou dans les essais, Camus aborde la mort dans presque tous ses ouvrages. Sa façon de la décrire est diverse : le suicide, le meurtre, la peine capitale, la découverte du cadavre, la vieillesse ou la maladie. De la mort d'un membre de la famille jusqu'à celle d'inconnus, beaucoup de morts apparaissent dans son œuvre. Le premier essai

¹ Fédor Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, traduit par Doussia Ergaz, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, p. 207.

3. 3 CONTRE LA MORT

inclus dans *L'Envers et l'Endroit*, « L'Ironie », n'y fait pas exception ; il y décrit trois vieillards qui sont chacun confrontés à la mort ; ceux-ci semblent représenter symboliquement deux questionnements sur la mort chez Camus. Le premier est le silence, voire même l'absence de Dieu, lorsque quelqu'un fait face à la mort. La vieille femme qui est décrite au début de cet essai croit mourir depuis qu'elle est tombée malade, et se raccroche à Dieu. Mais si elle le prie, en portant des objets religieux, c'est qu'elle n'a pas d'autre personne sur qui compter, de sorte que, devant un Dieu silencieux, elle n'éprouve rien d'autre que de la solitude². Au moment où la possibilité d'un contact humain naît, Dieu ne lui sert plus à rien :

Et livrée tout entière à la pensée de sa mort, elle ne savait pas exactement ce qui l'effrayait, mais sentait qu'elle ne voulait pas être seule. Dieu ne lui servait de rien, qu'à l'ôter aux hommes et à la rendre seule. Elle ne voulait pas quitter les hommes. C'est pour cela qu'elle se mit à pleurer (*EE*, I, p. 41).

Le deuxième questionnement sur la mort est le temps. Les trois vieillards dans l'essai sont comparés aux jeunes. Le deuxième vieil homme, par exemple, tente de parler de l'histoire de sa jeunesse aux jeunes hommes, mais ne trouve pas d'interlocuteurs ; il finit par être « condamn[é] au silence et à la solitude » (*Ibid.*, p. 42). Le contraste entre le vieil homme et les jeunes gens, ou bien le désir de parler des souvenirs de jeunesse, montrent ainsi le cours du temps. De plus, une idée lui vient brusquement : « [...] demain tout changera, demain. Soudain, il découvre ceci que demain sera semblable, et après-demain, tous les autres jours » (*Ibid.*, p. 43). Perdre l'espoir du lendemain, c'est, d'un point de vue

² Voir *EE*, I, p. 41 : « Elle sentait déjà l'horreur de sa solitude, l'insomnie prolongée, le tête-à-tête décevant avec Dieu ». Camus écrit souvent sur la solitude se trouvant devant Dieu ; à titre d'exemple, prenons un passage des *Carnets* : « Qu'est-ce que je médite de plus grand que moi et que j'éprouve sans pouvoir le définir ? Une sorte de marche difficile vers une sainteté de la négation — un héroïsme sans Dieu — l'homme pur enfin. Toutes les vertus humaines, y compris la solitude à l'égard de Dieu » (*Carnets*, II, p. 951).

différent, se rendre compte que la mort peut arriver n'importe quand. Certes, une telle vérité peut apparaître non seulement à ce vieil homme, mais aussi à tous. Camus la souligne, pourtant, en la décrivant dans la comparaison entre le vieil homme solitaire et les jeunes. Il va de soi que la sensation d'être privé de futur est un exemple typique, chez Camus, pour la découverte de l'absurde.

Dans les premières pages de son œuvre de début, *L'Envers et l'Endroit*, Camus décrit les vieillards qui font face à la mort, ce qui prouve qu'il montre un vif intérêt pour le problème de la mort. Non seulement la mort est une forme finale de la solitude, mais encore elle peut elle-même devenir une frontière inévitable qui sépare les hommes de la vie. Les deux points que Camus décrit symboliquement dans cet essai — le silence de Dieu et le temps — s'unissent alors étroitement à notre problème de la frontière.

Voyons d'abord le silence de Dieu. De même que dans « L'Ironie », Dieu se tait souvent dans les fictions de Camus. *Le Malentendu*, par exemple, se termine quand le vieux domestique — qui n'a pas parlé jusqu'alors — dit « Non ! » (*M*, I, p. 497) à Maria. Selon les notes laissées dans les *Carnets*, ce vieil homme représente évidemment Dieu, et cette pièce de théâtre aurait pu avoir pour sous-titre « ou Dieu ne répond pas » (*Carnets*, II, p. 961). Dans *L'Étranger*, Meursault affirme qu'il ne croit pas en Dieu, tandis qu'en brandissant un crucifix en argent devant lui, le juge d'instruction prêche Meursault. En conséquence, il est surnommé « monsieur l'Antéchrist » (*E*, I, p. 182), et il refuse aussi de voir l'aumônier plusieurs fois. D'après Camus, ce roman est un essai en vue de décrire la vie d'un homme qui est privé de Dieu³. Dans *La Peste*, c'est Rieux qui mentionne le silence de Dieu : « [...] puisque l'ordre du monde est réglé par la mort, peut-être vaut-il mieux pour

³ Après la publication de *L'Étranger*, il écrit une ébauche de réfutation contre certaines critiques : « Critiques sur *L'Étranger*. La « Moraline » sévit. Imbéciles qui croyez [*sic*] que la négation est un abandon quand elle est un choix. [...] Il n'y a pas d'autre vie possible pour un homme privé de Dieu — et tous les hommes le sont » (*Carnets*, II, p. 951).

3. 3 CONTRE LA MORT

Dieu qu'on ne croie pas en lui et qu'on lutte de toutes ses forces contre la mort, sans lever les yeux vers ce ciel où il se tait » (*P*, II, p. 122). Camus traite ainsi souvent le problème de Dieu dans ses essais, mais aussi dans ses œuvres fictionnelles⁴.

En raison de sa nature, le problème de Dieu concerne la religion. Mais comme Camus écrit que « le Christ n'a jamais débarqué en Algérie » (« Appendices » de *PH*, IV, p. 944), son pays natal est, pour lui, séparé de l'Europe religieusement et culturellement. Cette situation peut indiquer la raison pour laquelle il traite souvent le silence de Dieu, dans son œuvre. De plus, l'idée de Nietzsche, « Dieu est mort », a pu influencer sa façon de penser⁵. Parmi beaucoup de chercheurs considérant l'influence que les idées de Nietzsche ont exercée sur Camus, Jean Sarocchi écrit simplement : « Que doit-il à Nietzsche ? Moins des affirmations que le climat de pensée où elles se posent, et d'abord un refus global de la fiction platonico-chrétienne des deux mondes⁶ ». Ce refus est une idée essentielle du *Mythe de Sisyphe* et de *L'Homme révolté*. Le problème de Dieu se rattache étroitement à celui de la mort. Et étant donné que ces essais philosophiques abordent chacun le suicide et le meurtre, Camus réfléchit nécessairement aux diverses attitudes des hommes devant la mort et au silence de Dieu⁷. Pour Camus qui considère l'absurde et la révolte, le problème est

⁴ Même dans les dernières années de sa vie, le Dieu silencieux est toujours un problème à aborder pour Camus : « Dans l'Ancien Testament Dieu ne dit rien, ce sont les vivants qui lui servent de vocable. C'est en cela que je n'ai cessé d'aimer ce qu'il y avait de sacré en ce monde » (*Carnets*, IV, p. 1257).

⁵ C'est en mai 1938 que Camus note pour la première fois le nom de Nietzsche dans les *Carnets*, mais même avant, il était un lecteur assidu des livres de ce philosophe allemand. L'idée de Nietzsche, « Dieu est mort », apparaît dans *Le Gai savoir* (1882), et dans *Ainsi parlait Zarathoustra* (1885). Camus analyse minutieusement cette idée, par exemple, dans le chapitre « Nietzsche et le nihilisme » de *L'Homme révolté*.

⁶ Jean Sarocchi, *Camus*, Presses Universitaires de France, coll. « Philosophes », 1968, p. 24.

⁷ En réfléchissant au problème de Dieu chez Camus, on ne doit pas oublier l'influence d'œuvre de Dostoïevski. Comme beaucoup de chercheurs le soulignent, Ivan Karamazov est souvent cité par Camus ; à titre d'exemple, Ivan Karamazov est un personnage qui tente de vivre en dehors de la morale chrétienne. Camus analyse une déclaration célèbre de ce personnage : « Tout est permis », dans *Le Mythe de Sisyphe*, ainsi que dans *L'Homme révolté*. D'ailleurs, parmi les personnages de Dostoïevski, il a surtout un attachement pour Ivan Karamazov. Dans l'interview de 1957, Camus cite son nom comme un des rôles préférés qu'il a joués jusqu'alors : « J'ai aimé par-dessus tout le rôle d'Ivan Karamazov. Je le jouais peut-être mal, mais il me semblait le comprendre parfaitement. Je m'exprimais directement en le jouant. C'est là mon emploi, du reste » (« Interview à « Paris-Théâtre » », IV, p. 578).

alors de savoir comment trouver les critères de l'action, après avoir arrêté de se raccrocher à Dieu.

En mentionnant la possibilité de l'absence de Dieu, Camus réfléchit, dans les *Carnets*, sur l'absurde :

Parvenu à l'absurde, s'essayant à vivre *en conséquence*, un homme s'aperçoit toujours que la conscience est la chose du monde la plus difficile à maintenir. Les circonstances presque toujours s'y opposent. Il s'agit de vivre la lucidité dans un monde où la dispersion est la règle. / Il s'aperçoit ainsi que le vrai problème, *même sans Dieu*, est le problème de l'unité psychologique (le travail de l'absurde ne pose réellement que le problème de l'unité métaphysique du monde et de l'esprit) et la paix intérieure. Il s'aperçoit aussi que celle-ci n'est pas possible sans une discipline difficile à concilier avec le monde. *Le problème est là*. Il faut justement la concilier avec le monde. Ce qu'il s'agit de réaliser c'est la *règle dans le siècle*. / L'obstacle, *c'est la vie passée* (profession, mariage, opinions passées, etc.), ce qui est déjà arrivé. N'éluder aucun des éléments de ce problème (*Carnets*, II, pp. 943-944).

Camus souligne « *même sans Dieu* » ; par cette idée, il énonce les principes du *Mythe de Sisyphe*, au début : « Aucune métaphysique, aucune croyance n'y sont mêlées pour le moment. Ce sont les limites et le seul parti pris de ce livre » (*MS*, I, p. 219). À l'époque où il était possible de croire aveuglément en Dieu — en morale « platonico-chrétienne » tel que l'écrit Sarocchi —, il suffisait d'observer ces règles et de ne pas en dévier. Mais dès que les hommes ont commencé à en douter, ils ont perdu les critères qui décidaient de leurs actions ; selon le cas, ils pouvaient même perdre le sens de la vie. Camus considère cette situation comme « un mal de l'esprit » (*Id.*), comme une sensibilité absurde.

Au fur et à mesure qu'il approfondit son analyse sur l'absurde, il étend peu à peu ce que désigne Dieu. En analysant beaucoup de philosophes, il écrit, par exemple, à propos de la perception de Dieu à laquelle Chestov est finalement arrivé : « Pour que la confusion ne soit pas possible, le philosophe russe insinue même que ce Dieu est peut-être haineux et

3. 3 CONTRE LA MORT

haïssable, incompréhensible et contradictoire, mais dans la mesure même où son visage est le plus hideux il affirme le plus sa puissance. Sa grandeur, c'est son inconséquence. Sa preuve, c'est son inhumanité. Il faut bondir en lui et par ce saut se délivrer des illusions rationnelles » (*Ibid.*, p. 242). De même, il écrit sur le cas des existentiels : « Pour les existentiels, la négation c'est leur Dieu. Exactement, ce dieu ne se soutient que par la négation de la raison humaine. Mais comme les suicides, les dieux changent avec les hommes. Il y a plusieurs façons de sauter, l'essentiel étant de sauter » (*Ibid.*, p. 247). Ce que Camus mentionne ici en employant le mot « Dieu », ce n'est pas nécessairement les idées du christianisme. Ainsi, Camus pense que, quand les philosophes renoncent à regarder la mort ou l'absurde, toute présence à laquelle ils se raccrochent peut devenir « Dieu ». Il développe d'ailleurs cette idée et critique les philosophes qui promeuvent une telle présence :

Or, pour m'en tenir aux philosophies existentielles, je vois que toutes sans exception, me proposent l'évasion. Par un raisonnement singulier, partis de l'absurde sur les décombres de la raison, dans un univers fermé et limité à l'humain, ils divinisent ce qui les écrase et trouvent une raison d'espérer dans ce qui les démunie. Cet espoir forcé est chez tous d'essence religieuse (*Ibid.*, p. 241)⁸.

Arrêter de se raccrocher à Dieu, c'est rendre compte que l'homme est uni au monde par l'absurde. Mais comme Camus le dit lui-même au début de l'essai, ce n'est rien d'autre que le point de départ⁹. Il essaie alors de trouver le sens dans sa découverte, dans la solitude à cause de l'absence de Dieu. Dans ce cas, les gens osent accepter l'absence de Dieu et se

⁸ De même, il écrit, au sujet d'un tel saut vers la religion ou l'être mystique : « Si absurde, il y a, c'est dans l'univers de l'homme. Dès l'instant où sa notion se transforme en tremplin d'éternité, elle n'est plus liée à la lucidité humaine. L'absurde n'est plus cette évidence que l'homme constate sans y consentir. La lutte est éludée. L'homme intègre l'absurde et dans cette communion fait disparaître son caractère essentiel qui est opposition, déchirement et divorce. Ce saut est une dérobade » (*Ibid.*, p. 243).

⁹ Voir *Ibid.*, p. 219 : « Mais il est utile de noter, en même temps, que l'absurde, pris jusqu'ici comme conclusion, est considéré dans cet essai comme un point de départ ».

rattachent à la vie. Cette attitude est un essai en vue d'affirmer la vie par la transformation de l'absurde en valeur active, telle que la révolte ou la liberté — même si l'absurde n'est pas nécessairement une idée souhaitable pour les gens¹⁰. Il est possible d'y trouver une volonté ferme de la part de Camus, qui écrit : « Je suis heureux dans ce monde car mon royaume est de ce monde » (*Carnets*, II, p. 799).

De même que dans *Le Mythe de Sisyphe*, il s'agit du silence ou de l'absence de Dieu dans *L'Homme révolté*. Dans cet essai philosophique, Camus analyse minutieusement des hommes révoltés par le passé et leurs échecs et tente aussi de chercher ce que doit être la révolte de son temps. La question est toujours de savoir comment les gens se conduisent d'une façon appropriée, sans le sacré ni la valeur absolue :

L'homme révolté est l'homme situé avant ou après le sacré, et appliqué à revendiquer un ordre humain où toutes les réponses soient humaines, c'est-à-dire raisonnablement formulées. [...] L'actualité du problème de la révolte tient seulement au fait que des sociétés entières ont voulu prendre aujourd'hui leur distance par rapport au sacré. [...] Peut-on, loin du sacré, et de ses valeurs absolues, trouver la règle d'une conduite ? telle est la question posée par la révolte (*HR*, III, p. 78).

Ce qui l'intéresse, c'est la règle de conduite face à autrui, en particulier la règle qui dissuade les gens du meurtre¹¹. Il est certain que Camus tient compte d'une morale chrétienne : « On peut dire ainsi et, sans paradoxe, que l'histoire de la révolte est, dans le monde occidental, inséparable de celle du christianisme » (*HR*, III, pp. 84-85). Il commence

¹⁰ Même dans cette attitude, se trouve l'influence de Nietzsche, car dans *L'Homme révolté*, Camus écrit que ce philosophe allemand tâtonne, durant sa vie, pour « accomplir sa mission : transformer le nihilisme passif en nihilisme actif » (*HR*, III, p. 120).

¹¹ Certes, à mesure que Camus passe du *Mythe de Sisyphe* à *L'Homme révolté*, son sujet passe aussi du suicide au meurtre, de l'absurde à la révolte. Mais ce fragment montre que Camus a de la suite dans les idées au sujet de Dieu. Même trois ans après la publication du *Mythe de Sisyphe*, en 1945, il dit dans une interview : « Ce qui m'intéresse, c'est de savoir comment il faut se conduire. Et plus précisément comment on peut se conduire quand on ne croit ni en Dieu ni en la raison. [...] Pour ma part, je comprends bien l'intérêt de la solution religieuse, et je perçois très particulièrement l'importance de l'histoire. Mais je ne crois ni à l'une ni à l'autre, au sens absolu. [...] J'ai l'impression qu'il doit y avoir une vérité supportable entre les deux » (« Interview à « Servir » », II, p. 659).

3. 3 CONTRE LA MORT

son analyse par « les fils de Caïn », en particulier dans les chapitres « La Révolte métaphysique » et « La Révolte historique » : il y traite d'hommes de lettres ou de personnages historiques afin d'examiner leurs diverses façons d'aborder le problème de Dieu. Ces hommes se révoltent, ou plutôt, bravent Dieu. Camus résume leurs attitudes à la fin du chapitre « La Révolte métaphysique » :

Tous, dressés contre la condition et son créateur, ont affirmé la solitude de la créature, le néant de toute morale. Mais tous, dans le même temps, ont cherché à construire un royaume purement terrestre où régnerait la règle de leur choix. Rivaux du Créateur, ils ont été conduits logiquement à refaire la création à leur compte. [...] L'insurrection humaine, dans ses formes élevées et tragiques, n'est et ne peut être qu'une longue protestation contre la mort, une accusation enragée de cette condition régie par la peine de mort généralisée (*Ibid.*, pp. 145-146).

L'important, c'est que Camus fasse remarquer que ces révoltés visent tous « à construire un royaume purement terrestre ». Autrement dit, il s'intéresse au moyen pour se diriger vers les hommes, en dehors de Dieu. Cette attitude n'est pas fondamentalement différente de celle qu'il montre dans *Le Mythe de Sisyphe*. L'homme est certes solitaire au cas où Dieu se tairait ou n'existerait pas, mais Camus accepte cette solitude et essaie de chercher le sens de la vie, même si le monde se referme sur l'homme. Il écrit donc dans les *Carnets* : « Révolte : la fin de la révolte sans Dieu, c'est la philanthropie » (*Carnets*, IV, p. 1073). La révolte se rattache ainsi au passage de la solitude à la solidarité.

Jusqu'ici, nous avons vu la solitude au regard du silence ou de l'absence de Dieu. Les idées que Camus exprime dans ses essais ou dans ses œuvres romanesques amènent parfois ses contemporains à le considérer comme athée. Mais il éprouve plus ou moins de l'embarras à l'égard de ce jugement : « Je lis souvent que je suis athée, j'entends parler de mon athéisme. [...] Je ne crois pas à Dieu *et* je ne suis pas athée » (*Ibid.*, p. 1197). D'après

Camus, ne pas croire en Dieu n'est pas nécessairement être athée¹². Quand il essaie de rechercher des valeurs existentielles, il se rapproche plutôt d'une attitude pour trouver un substitut de Dieu sur terre. Dans les *Carnets* de 1942, il écrit déjà : « Secret de mon univers : Imaginer Dieu sans l'immoralité humaine » (*Carnets*, II, p. 945). En outre, dans les dernières années de sa vie, quand il est interrogé à propos de cette note des *Carnets*, Camus répond : « J'ai le sens du sacré et je ne crois pas à la vie future, voilà tout » (« Réponses à Jean-Claude Brisville », IV, p. 614). Ses mots dans les *Carnets* ou les interviews illustrent bien ses idées au sujet de Dieu ou du sacré.

Le narrateur de l'essai, « Noces à Tipasa », mentionne plusieurs fois « les dieux » (*N*, I, p. 105) ; ces dieux vivent sur la terre ou dans la nature de Tipasa, indifférents aux hommes. En parlant des dieux dans les mythes, ce narrateur dit : « Voir, et voir sur cette terre [...] » (*Ibid.*, p. 107). Ce qui veut dire que, pour lui, un des problèmes est de trouver quelque chose de sacré dans le monde où il vit. Cette idée se reflète dans ses fictions. Dans *La Peste*, Tarrou parle de Dieu et du saint ; le problème de Tarrou doit être celui de l'auteur, à un certain degré. D'ailleurs, dans *Le Premier homme*, Jacques se souvient que lui et ses camarades de classe étaient « enfants ignorés et ignorants de Dieu enfin, incapables de concevoir la vie future tant la vie présente leur paraissait inépuisable chaque jour sous la protection des divinités indifférentes du soleil, de la mer ou de la misère » (*PH*, IV, p. 867). Ainsi, tandis que Camus nie la vie posthume, il valorise le monde où il vit et y cherche quelque chose de sacré. Et comme les fragments du *Premier homme* le montrent, garder une telle attitude fait

¹² En classant la relation entre Camus et la religion en certaines catégories — telles que Dieu, le Christ, l'Église, l'éthique chrétienne ou la théologie moderne —, Ingrid di Méglia signale : « La question de savoir si Camus était athée ou chrétien part donc d'une fausse alternative. Camus, qui d[é]veloppe sa religiosité en confrontant son incroyance à la religion institution[n]ialisée, n'est ni l'un ni l'autre et les deux à la fois » (Ingrid di Méglia, « Camus et la religion — antireligiosité et cryptothéologie », in *Albert Camus II : Camus et la religion*, Lettres Modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres Modernes », 1982, pp. 44-45).

émerger un autre problème : le temps, qui est indissociable de la vie et de la mort des hommes.

3. 3. 2 Le temps

Pour illustrer l'absurde, Camus parle de certaines de ses expériences dans *Le Mythe de Sisyphe*. Des descriptions à propos du temps et de la mort y sont présentes, mais ces deux idées finissent par se superposer, tel que Harutoshi Inada le signale : « Camus cite souvent trois expériences de l'absurde : le temps, l'épaisseur du monde et la mort. Cependant, le problème du temps et celui de la mort sont identiques puisque pour chacun de nous le temps prend fin avec la fin de son existence [...]»¹³. Pour donner un exemple du problème du temps et de la mort, Camus reprend une expérience analogue à celle que fait le deuxième vieil homme de « L'Ironie », juste avant la mort :

De même et pour tous les jours d'une vie sans éclat, le temps nous porte. Mais un moment vient toujours où il faut le porter. Nous vivons sur l'avenir : « demain », « plus tard », « quand tu auras une situation », « avec l'âge tu comprendras ». Ces inconséquences sont admirables, car enfin il s'agit de mourir. Un jour vient pourtant et l'homme constate ou dit qu'il a trente ans. Il affirme ainsi sa jeunesse. Mais du même coup, il se situe par rapport au temps. Il y prend sa place. [...] Il appartient au temps et, à cette horreur qui le saisit, il

¹³ Harutoshi Inada, « L'Éthique de la quantité nous permet-elle de vivre l'absurde ? », in *Études camusiennes* 9, revue de la Section japonaise de la Société des Études camusiennes, Seizansha, 2010, p. 84. Comme beaucoup de chercheurs l'ont signalé, les explications ou les approches que Camus mentionne dans ce livre ne sont pas toujours logiques. Alan J. Clayton écrit : « De tous les écrits du premier Camus *Le Mythe de Sisyphe* est probablement le moins satisfaisant. Livre de métaphysique où l'auteur a mal supprimé les cris du cœur, où subsistent des bribes de poésie qui jurent parfois avec l'analyse et que l'auteur préfère en fin de compte à l'analyse. Ce tempérament essentiellement lyrique et romantique recourt ici à la démonstration, à l'évidence » (Alan J. Clayton, *Étapes d'un itinéraire spirituel : Albert Camus de 1937 à 1944*, Lettres Modernes Minard, coll. « Archives Albert Camus », n° 2, 1971, p. 26). Mais pour notre étude, la logique ou la justesse des critiques de Camus ne sont pas si cruciales, parce que l'important est de savoir dans quelles expériences il trouve l'absurde.

y reconnaît son pire ennemi. Demain, il souhaitait demain, quand tout lui-même aurait dû s'y refuser. Cette révolte de la chair, c'est l'absurde (*MS*, I, p. 228).

Étant donné que la vie a une limite, les gens ne peuvent pas briser l'entrave du temps. Dès qu'ils constatent cette vérité, les gens sont forcés de prendre conscience du temps et de la frontière de la mort. Cette idée est bien exposée dans cet essai, parce que le chapitre « L'Homme absurde » commence par la citation de Goethe — que Camus considère comme « la parole absurde » (*Ibid.*, p. 265) : « Mon champ, [...] c'est le temps » (*Id.*). Et les personnages qui sont analysés par Camus dans ce chapitre, tels que Don Juan, l'acteur ou le conquérant, sont des modèles qui ne comptent pas sur l'immortalité ou le futur et qui espèrent épuiser leur vie dans le présent¹⁴. Ils choisissent de se révolter contre un Dieu silencieux, tandis qu'ils connaissent bien leurs limites et savent que la mort va bientôt arriver. Camus résume leur façon de vivre :

Qu'est-ce en effet que l'homme absurde ? Celui qui, sans le nier, ne fait rien pour l'éternel. Non que la nostalgie lui soit étrangère. Mais il lui préfère son courage et son raisonnement. Le premier lui apprend à vivre sans appel et se suffire de ce qu'il a, le second l'instruit de ses limites. Assuré de sa liberté à terme, de sa révolte sans avenir et de sa conscience périssable, il poursuit son aventure dans le temps de sa vie (*MS*, I, p. 265).

Camus écrit quelques fois « *sans lendemain* » dans les *Carnets*¹⁵. Pour l'homme privé de lendemain, c'est-à-dire de futur, il reste seulement les deux temps : le passé et le présent. Les considérations de Camus sur l'homme absurde montrent bien qu'il porte avant tout de l'intérêt à la vie des hommes dans le présent. Il garde cet intérêt jusqu'aux dernières années de sa vie, car il écrit en 1956 : « La liberté ce n'est pas l'espoir de l'avenir. C'est le

¹⁴ En généralisant cette idée, Camus écrit dans les *Carnets* : « Futilité du problème de l'immortalité. Ce qui nous intéresse, c'est notre destinée, oui. Mais non pas « après », « avant » » (*Carnets*, II, p. 817).

¹⁵ Après ces mots, il mène une réflexion surtout sur le chapitre « La Création sans lendemain » du *Mythe de Sisyphe*. Mais même après la publication de ce livre, les mots « *sans lendemain* » se retrouvent dans les *Carnets*.

3. 3 CONTRE LA MORT

présent et l'accord avec les êtres et le monde dans le présent » (*Carnets*, IV, p. 1248). Pour l'homme absurde, le présent peut avoir un double sens, car s'il ne se raccroche pas à Dieu ou à l'immortalité, le présent sans espoir peut devenir une sorte d'enfer. Mais d'un autre côté, Camus écrit aussi : « Pouvoir consolant de l'Enfer. [...] L'enfer, c'est la vie avec ce corps — qui vaut encore mieux que l'anéantissement » (*Carnets*, II, p. 817). L'homme absurde doit donc considérer en même temps l'enfer comme un « royaume » : « Il a désappris d'espérer. Cet enfer du présent, c'est enfin son royaume » (*MS*, I, p. 255). De même que Camus essaie de trouver le sens dans la solitude devant un Dieu silencieux, il aborde positivement une situation indésirable et y cherche le bonheur¹⁶. La dernière phrase, très célèbre, de cet essai exprime bien une telle volonté, car Sisyphe est littéralement en enfer : « Il faut imaginer Sisyphe heureux » (*Ibid.*, p. 304).

Par comparaison à cette conscience vive du présent, comment Camus considère-t-il l'autre temps, le passé ? Telle la mère décrite dans son œuvre qui oublie plein de choses, les gens selon Camus qui vivent dans la pauvreté ne s'attachent pas au passé. Il écrit dans *Le Premier homme* : « La mémoire des pauvres déjà est moins nourrie que celle des riches, elle a moins de repères dans l'espace puisqu'ils quittent rarement le lieu où ils vivent, moins de repères aussi dans le temps d'une vie uniforme et grise. [...] Le temps perdu ne se retrouve que chez les riches. Pour les pauvres il marque seulement les traces vagues du chemin de la mort¹⁷ » (*PH*, IV, p. 788). Se souvenir du passé, c'est confirmer l'approche certaine de la mort et comprendre plus clairement l'absurde apporté par le temps. Bien que ces phrases soient écrites dans une œuvre fictionnelle, elles doivent dire une vérité, car Camus connaissait de fait la pauvreté, dans son enfance. Les gens ne se souviennent pas du passé

¹⁶ Il écrit aussi à propos de la relation entre l'homme absurde et le présent : « Le présent et la succession des présents devant une âme sans cesse consciente, c'est l'idéal de l'homme absurde. Mais le mot idéal ici garde un son faux. Ce n'est pas même sa vocation, mais seulement la troisième conséquence de son raisonnement » (*Ibid.*, p. 262).

¹⁷ C'est nous qui soulignons.

et sont esclaves du présent, d'autant plus qu'ils vivent dans un pays dont même les mairies n'ont pas d'archives, comme il l'écrit dans ce roman.

Mais d'un autre côté, dès le début de sa carrière jusqu'aux dernières années, Camus s'attache au passé et essaie de le transformer en œuvre artistique, comme s'il résistait à l'imprécision du souvenir de son enfance pauvre. Il n'a pas l'intention de confirmer les traces du chemin de la mort. Par contre, pour lui, l'activité créatrice n'est rien d'autre que revivre la vie. À propos de la création, il écrit dans *Le Mythe de Sisyphe* : « Créer, c'est vivre deux fois. [...] Tous s'essaient à mimer, à répéter et à recréer la réalité qui est la leur » (*MS*, I, pp. 283-284). Ce qui signifie que le retour sur le passé peut s'unir à la vie, non pas à la mort, quand il fait partie de l'activité créatrice. De plus, pour Camus, la création signifie non seulement une répétition de la vie, mais aussi sa modification : le passé revient en tant qu'« un monde imaginaire, mais créé par la correction de celui-ci » (*HR*, III, p. 288). C'est pourquoi sa pauvreté et ses souvenirs de la famille sont presque toujours décrits comme des souvenirs heureux¹⁸. Il est ainsi remarquable que dans *Le Premier homme*, la scène où Jacques, sur le navire, jette un regard sur son passé soit décrite ainsi : « [...] il pouvait enfin dormir et revenir à l'enfance dont il n'avait jamais guéri, à ce secret de lumière, de pauvreté chaleureuse qui l'avait aidé à vivre et à tout vaincre¹⁹ » (*PH*, IV, p. 764). Si la création lie le passé au présent, le passé peut aussi devenir à la fois l'enfer et le royaume : étant donné qu'il ne guérit pas de son enfance, il doit continuer indéfiniment à écrire son passé dans son

¹⁸ À propos de la modification du réel dans l'œuvre de Camus, Hiroki Toura fait remarquer : « Il faut comprendre et assumer son passé pour vivre le présent. C'est pourquoi Camus a écrit son enfance à plusieurs reprises dans ses œuvres. Il cherche ainsi à ressusciter et à revivre son passé par et dans l'écriture afin d'apaiser les souffrances de l'enfance et de pouvoir vivre » (Hiroki Toura, « Vivre le présent, revivre le passé : variantes et variation de *L'Envers et l'Endroit* », in *Études camusiennes 10*, op. cit., pp. 22-23).

¹⁹ C'est nous qui soulignons.

3. 3 CONTRE LA MORT

œuvre²⁰. Camus considère donc la création artistique comme une action répétitive pour épuiser le temps.

Nous avons vu jusqu'ici comment Camus considère le temps, en fixant les yeux sur le présent. Or, le temps peut se rattacher à la solitude, non seulement par la mort, mais aussi par une idée plus large. Quand Emmanuel Lévinas donne ses conférences au sujet du temps, il essaie de le définir : « Le but de ces conférences consiste à montrer que le temps n'est pas le fait d'un sujet isolé et seul, mais qu'il est la relation même du sujet avec autrui²¹ ». Si les relations avec autrui sont rompues, le temps ne signifiera plus rien, ou bien les hommes ne sentiront plus le temps s'écouler. Si cette paraphrase n'est pas erronée, il est possible d'appliquer cette idée à la lecture des ouvrages de Camus, car beaucoup de ses personnages qui s'enferment dans un espace clos perdent effectivement le sens du temps : Meursault mis en prison, les exilés dans la ville fermée de *La Peste*, le renégat détenu par les païens, ou bien Jonas s'enfermant dans sa soupente. À l'écart d'autrui, tous ces personnages en arrivent à ne plus connaître l'heure et la date, dans leur espace clos. Comme Meursault le raconte²², ils ne savent distinguer qu'aujourd'hui d'hier de demain, de sorte que l'heure exacte n'a plus aucun sens pour eux. En outre, nous avons déjà analysé le fait que les voyageurs finissent par se trouver dans une situation quasi identique à celle des personnages s'enfermant dans un espace clos ; ils perdent certainement aussi le sens du temps dans un

²⁰ Dans le manuscrit du *Premier homme*, Camus laisse une note : « Le livre *doit être* inachevé » (« Appendices » de *PH*, IV, p. 927). Cette phrase est d'autant plus significative qu'il écrit une idée opposée dans les *Carnets*, pour rédiger le chapitre « La Création sans lendemain » du *Mythe de Sisyphe* : « Pour que l'œuvre soit défi, il faut qu'elle soit terminée (d'où nécessité du « sans lendemain »). Elle est le contraire de la création divine. Elle est terminée, bien limitée, claire, pétrie de l'exigence humaine. L'unité est dans nos mains » (*Carnets*, II, p. 1008). Malgré sa volonté, quand il choisit des thèmes dans son enfance, il ne peut pas compléter cet ouvrage. Il se peut que Camus s'aperçoive peu à peu de cette contradiction avec le temps.

²¹ Emmanuel Lévinas, *Le Temps et l'autre*, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 10^e édition, 2011, p. 17.

²² À propos de la vie dans sa cellule de prisonnier, Meursault dit : « Je n'avais pas compris à quel point les jours pouvaient être à la fois longs et courts. Longs à vivre sans doute, mais tellement distendus qu'ils finissaient par déborder les uns sur les autres. Ils y perdaient leur nom. Les mots hier ou demain étaient les seuls qui gardaient un sens pour moi » (*E*, I, p. 187).

pays étranger. Après être parti en voyage, Mersault éprouve, dans la chambre de l'hôtel, « des heures flasques et molles » et sent aussi « le temps tout entier clapot[er] comme de la vase ». Dans *La Mort heureuse*, la transformation de la qualité du temps ou la sensation d'arrêt du temps font une vive impression, parce que le mobile superficiel du meurtre consiste à obtenir du temps pour vivre heureux, en utilisant l'argent de Zagreus. La situation de chaque personnage semble affirmer notre hypothèse. Pour ainsi dire, puisque le futur n'a aucun sens pour eux, ils sont ainsi forcés de vivre dans l'enfer du présent.

Camus décrit de la même manière plusieurs personnages qui sont privés d'avenir et qui sont saisis par le présent. Compte tenu de la vie réelle de l'auteur, derrière ces personnages, il y a probablement certaines expériences de jeunesse, dans lesquelles il s'aperçoit de l'existence de barrières invisibles — la naissance en Algérie, la pauvreté de sa famille, la comparaison avec les camarades de l'école, ou bien la tuberculose²³. Cependant, il est possible de citer aussi une autre expérience qu'il fait après avoir pris de l'âge. Cette expérience est décrite comme une fiction dans *Le Premier homme* : c'est le moment où il découvre qu'il a déjà dépassé en âge son père décédé. Dans le roman inachevé, cette scène condense divers éléments de la solitude que nous avons abordés jusqu'ici. Parmi ces éléments, le héros finit par sentir une fêlure du temps. Donnons donc une vue d'ensemble de cette scène afin d'approfondir notre analyse de la relation entre le temps et la solitude.

Le deuxième chapitre de ce roman, « Saint-Brieuc », commence ainsi : « Quarante ans plus tard [...] » (*PH*, IV, p. 751). Le lecteur comprend qu'il s'est écoulé un long moment entre le premier et le deuxième chapitre ; cette expression semble montrer, dès le début, qu'un des thèmes de ce chapitre est le cours du temps. Ce qui y est décrit, c'est un homme

²³ Dans les *Carnets* de 1951, Camus rédige le manuscrit d'un roman. Il tente d'y montrer comment un malade pense au temps : « L'un des secrets de B... est qu'elle n'a jamais pu accepter ni supporter, ou simplement oublier, la maladie ni la mort. [...] La vie pour elle n'est que le temps, qui lui-même est maladie et mort » (*Carnets*, IV, pp. 1112-1113).

3. 3 CONTRE LA MORT

de quarante ans, Jacques Cormery²⁴ ; il est à noter qu'il est qualifié de « voyageur » (*PH*, IV, p. 751). Compte tenu des caractéristiques des voyageurs chez Camus, il est possible de présumer que ce personnage doit être solitaire²⁵. À la demande de sa mère, Jacques se rend sur la tombe de son père ; ce lieu est décrit comme suit : « Le cimetière était ceinturé de hauts murs rébarbatifs » (*PH*, IV, p. 752). C'est donc un lieu isolé et clos. De plus, il y entend le tumulte au loin : « Cormery s'approcha de la pierre et la regarda distraitement. Oui, c'était bien son nom. [...] Autour de lui, dans le vaste champ des morts, le silence régnait. Une rumeur sourde venait seule de la ville par-dessus les hauts murs » (*Ibid.*, p. 754). Ce qui peut s'observer ici, c'est l'opposition entre le silence proche et les voix lointaines, schéma récurrent chez Camus — qui force souvent ses personnages à la solitude. Étant donné que ce lieu est un cimetière, il est certain que l'opposition est liée directement à l'opposition entre la mort et la vie. En outre, Jacques essaie de saisir une odeur de marée²⁶ ; il ne faut pas oublier que l'éloignement de la mer est une forme d'exil dans l'œuvre de Camus.

Ainsi, divers éléments de la solitude apparaissent dans ce court chapitre. C'est justement dans cette solitude où Jacques rompt temporairement les relations avec les autres qu'il éprouve une sensation étrange à propos du cours du temps :

C'est à ce moment qu'il lut sur la tombe la date de naissance de son père, dont il découvrit à cette occasion qu'il l'ignorait. Puis il lut les deux dates, « 1885-1914 » et fit un calcul machinal : vingt-neuf ans. Soudain une idée le frappa qui l'ébranla jusque dans son corps.

²⁴ Dans sa vie réelle, en août 1947, Camus se rend effectivement sur la tombe de son père, à Saint-Brieuc. Mais à ce moment-là, il a trente-quatre ans, à la différence de Jacques. Voir Olivier Todd, *op. cit.*, p. 441 ; voir également Jean Grenier, *Albert Camus : souvenirs, op. cit.*, pp. 98-102.

²⁵ Selon les notes et les plans, Camus compte écrire sur ce personnage qui est à la fois « solitaire et le meilleur des amis » (« Appendices » de *PH*, IV, p. 925). On peut trouver, dans ses deux visages, un lien qui unit les solitaires. De plus, il se caractérise par l'oubli ou par l'attachement au présent, car il y a une note dans les *Carnets* : « N'aime rien que l'instant de pointe. Oublie le reste » (*Carnets*, IV, p. 1174).

²⁶ Voir *Id.* : « Jacques Cormery, le regard levé vers la lente navigation des nuages dans le ciel, tentait de saisir derrière l'odeur des fleurs mouillées la senteur salée qui venait en ce moment de la mer lointaine et immobile [...] ».

Il avait quarante ans. L'homme enterré sous cette dalle, et qui avait été son père, était plus jeune que lui. [...] Quelque chose ici n'était pas dans l'ordre naturel et, à vrai dire, il n'y avait pas d'ordre mais seulement folie et chaos là où le fils était plus âgé que le père. La suite du temps lui-même se fracassait autour de lui immobile, entre ces tombes qu'il ne voyait plus, et les années cessaient de s'ordonner suivant ce grand fleuve qui coule vers sa fin. Elles n'étaient plus que fracas, ressac et remous où Jacques Cormery se débattait maintenant aux prises avec l'angoisse et la pitié²⁷ (*Id.*).

Puisque l'homme décédé ne prend plus d'âge, tôt ou tard, l'âge de Jacques et celui de son père mort s'inversent. Cette vérité n'a rien d'étonnant. Mais quand l'homme découvre l'absurde chez Camus, il se trouve soudainement face à la fêlure du temps dans sa vie quotidienne. Jacques n'a pas du tout espéré cette situation. C'est pourquoi, loin d'autrui, son sens du temps s'embrouille tout à coup et sa continuité s'arrête. Au sujet de cette scène, Camus note : « Quand près de la tombe de son père, il sent le temps se disloquer — ce nouvel ordre du temps est celui du livre » (« Appendices » de *PH*, IV, p. 943). Nous avons déjà vu que chez lui, la création littéraire est l'action de revivre, ainsi que celle d'épuiser le temps du présent. Ici, Jacques sent l'ordre du temps se perdre, et celui du livre ou de la création régner. En d'autres termes, à ce moment, il est saisi par l'enfer — ou le royaume — du présent, en un instant. Alors, il éprouve un vertige dû à cet ébranlement du temps :

Mais dans le vertige étrange où il était en ce moment, cette statue que tout homme finit par ériger et durcir au feu des années pour s'y couler et y attendre l'effritement dernier se fendillait rapidement, s'écroulait déjà. Il n'était plus que ce cœur angoissé, avide de vivre, révolté contre l'ordre mortel du monde qui l'avait accompagné durant quarante années et qui battait toujours avec la même force contre le mur qui le séparait du secret de toute vie, voulant aller plus loin, au-delà et savoir, savoir avant de mourir, savoir enfin pour être, une seule fois, une seule seconde, mais à jamais (*PH*, IV, pp. 754-755).

²⁷ C'est nous qui soulignons.

3. 3 CONTRE LA MORT

La découverte de l'absurde par la fêlure du temps, la révolte contre « le mur » de la mort, ou bien la volonté d'épuiser sa vie entière, tout donne l'impression que Jacques reflète davantage les pensées de Camus que ses autres personnages. Certes, ce héros comprend que le père décédé, oublié par sa famille, est maintenant dans « l'interminable solitude » (*Ibid.*, p. 756). Mais en même temps, une idée lui vient soudain : « Mais, pour lui, son père était de nouveau vivant, d'une étrange vie taciturne [...] » (*Id.*). Bien qu'il se rende sur la tombe de son père, il finit par ne rien comprendre de lui. En conséquence, à la fin de ce chapitre, « [t]ournant le dos à la tombe, Jacques Cormery abandonn[e] son père » (*Id.*)²⁸. Mais si Jacques a l'impression que son père revit et recommence sa vie, c'est d'une part parce que l'ordre du temps existant dans le livre sert à relier le passé au présent, et, d'autre part, parce que dans la solitude, Jacques est en face de la « folie » et du « chaos » causés par ce nouvel ordre du temps.

En 1951, Camus écrit dans les *Carnets* : « Je suis parti d'œuvres où le temps était nié. Peu à peu j'ai retrouvé la source du temps — et le mûrissement. L'œuvre elle-même sera long mûrissement » (*Ibid.*, p. 1111). Il se peut que cette souplesse naisse, parce qu'il sent le cours du temps, qu'il le veuille ou non. Dans l'essai « Retour à Tipasa », qui est rédigé peu de temps après la note précitée des *Carnets*, Camus mentionne souvent le cours du temps, et celui-ci s'exprime par la vieillesse du narrateur : « Le soir, dans les cafés violemment éclairés où je me réfugiais, je lisais mon âge sur des visages que je reconnaissais sans pouvoir les nommer. Je savais seulement que ceux-là avaient été jeunes avec moi, et qu'ils ne l'étaient plus » (*Été*, III, p. 608). Ici, le narrateur de « Noces à Tipasa » qui cherchait à

²⁸ Malgré cette description, Jacques continue à rechercher son père. Cependant, au cours de cette recherche, il ne trouve rien d'autre que lui-même et sa mère. La note dans les *Carnets* le montre bien : « Ô père ! J'avais cherché follement ce père que je n'avais pas et voici que je découvrais ce que j'avais toujours eu, ma mère et son silence » (*Carnets*, IV, p. 1174).

épuiser la vie et à ne rien laisser échapper n'est plus présent²⁹. Le narrateur de *L'Été* donne plutôt l'impression de renoncer à s'opposer au cours du temps. Et il est intéressant de constater que — de même que les vieillards de « L'Ironie » — ce narrateur sent le cours du temps à travers une comparaison avec les autres ou le monde. Dans cette description se trouve le contraste entre la fugacité des hommes et l'éternité de la nature ou du monde, contraste nous permettant de considérer un autre aspect de la façon que Camus a de penser la mort.

3. 3. 3 L'éternité

Dans ses essais philosophiques, Camus donne plusieurs exemples de gens qui veulent épuiser leur vie en s'attachant au présent. Dès le moment où ils arrêtent de se raccrocher à Dieu, ils ne mettent plus leur espoir dans le futur ou dans une autre vie. Mais Camus ose écrire, dans *Le Mythe de Sisyphe* que les hommes absurdes ne nient pas l'éternité — même s'ils ne font rien pour elle. À propos de l'éternité, après avoir décrit les trois vieillards face à la mort, il termine « L'Ironie » comme suit : « La mort pour tous, mais à chacun sa mort. Après tout, le soleil nous chauffe quand même les os » (*EE*, I, p. 46). À travers le contraste entre la vie lointaine et la mort proche, apparaît le fait que la mort appartient toujours à

²⁹ Le narrateur de « Retour à Tipasa » ajoute d'ailleurs : « Désorienté, marchant dans la campagne solitaire et mouillée, j'essayais au moins de retrouver cette force, jusqu'à présent fidèle, qui m'aide à accepter ce qui est, quand une fois j'ai reconnu que je ne pouvais le changer. Et je ne pouvais, en effet, remonter le cours du temps, redonner au monde le visage que j'avais aimé et qui avait disparu en un jour, longtemps auparavant » (*Ibid.*, p. 609). Dans ces lignes, il est possible de trouver l'écart de temps entre les deux essais qui se passent à Tipasa.

3. 3 CONTRE LA MORT

l'individu³⁰. La permanence de la nature est comparée avec la vie mortelle des hommes. Le narrateur de *Noces* raconte aussi au sujet de la mort et de l'éternité : « Je sais seulement que ce ciel durera plus que moi. Et qu'appellerais-je éternité sinon ce qui continuera après ma mort ? » (*N*, I, p. 125) Les narrateurs de ces essais ne considèrent pas la vie des gens comme éternelle, mais, par contre, ils trouvent l'éternité dans la nature. Même si l'homme absurde songe à la pérennité ou à l'invariabilité de la nature, au moment de mourir, sa conduite ne doit pas être en contradiction avec ses principes. N'est-il pas naturel que celui qui a pour but d'épuiser toute sa vie prenne conscience de ce qui se produira après sa mort ? Un homme qui meurt et le monde qui suit son cours après sa mort : ce schéma illustre, pour ainsi dire, la solitude d'un homme qui se trouve devant le monde ou la nature. Voyons, pour finir, ce contraste entre la pérennité de la nature et la fugacité de l'homme chez Camus.

Même dans les autres ouvrages, Camus mentionne souvent le contraste entre la mort physique et la nature. Dans l'essai « Le Minotaure ou la Halte d'Oran » (« La Pierre d'Ariane »), par exemple, il décrit la mort pour les habitants d'Oran en citant Alfred Le Poittevin, un ami de Gustave Flaubert :

Il semble que les Oranais soient comme cet ami de Flaubert qui, au moment de mourir, jetant un dernier regard sur cette terre irremplaçable, s'écriait : « Fermez la fenêtre, c'est trop beau. » Ils ont fermé la fenêtre, ils se sont emmurés, ils ont exorcisé le paysage. Mais

³⁰ En comparaison de la vie, Camus écrit, dans les *Carnets*, que la mort est toujours une expérience personnelle : « L'homme n'est pas *que* le social. Sa mort du moins lui appartient. Nous sommes faits pour vivre envers les autres. Mais on ne meurt vraiment que pour soi » (*Carnets*, II, p. 1037). D'ailleurs, il développe cette idée dans ses essais ; par exemple, il écrit dans *Noces* : « Ce qui m'étonne toujours, alors que nous sommes si prompts à raffiner sur d'autres sujets, c'est la pauvreté de nos idées sur la mort. [...] Je me dis : je dois mourir, mais ceci ne veut rien dire, puisque je n'arrive pas à le croire et que je ne puis avoir que l'expérience de la mort des autres » (*N*, I, p. 114). De même, en soulignant quelques fois que « tout ceci a été dit et redit » (*MS*, I, p. 230), il écrit dans *Le Mythe de Sisyphe* : « J'en viens enfin à la mort et au sentiment que nous en avons. Sur ce point tout a été dit et il est décent de se garder du pathétique. On ne s'étonnera cependant jamais assez de ce que tout le monde vive comme si personne « ne savait ». C'est qu'en réalité, il n'y a pas d'expérience de la mort. Au sens propre, n'est expérimenté que ce qui a été vécu et rendu conscient. Ici, c'est tout juste s'il est possible de parler de l'expérience de la mort des autres. C'est un succédané, une vue de l'esprit et nous n'en sommes jamais très convaincus » (*Ibid.*, p. 229).

Le Poittevin est mort, et, après lui, les jours ont continué de rejoindre les jours. De même, au-delà des murs jaunes d'Oran, la mer et la terre poursuivent leur dialogue indifférent. Cette permanence dans le monde a toujours eu pour l'homme des prestiges opposés. Elle le désespère et l'exalte. Le monde ne dit jamais qu'une seule chose, et il intéresse, puis il lasse. Mais, à la fin, il l'emporte à force d'obstination. Il a toujours raison (*Été*, III, pp. 581-582).

Dans *La Peste*, Rieux raconte que les malades d'Oran sont isolés et que chacun d'entre eux va mourir seul. Pour ceux qui se meurent, le monde est beau et donc cruel. Les hommes en détournent les yeux et veulent parfois s'enfermer dans un espace clos. Or, quelle idée Camus se fait-il de la permanence de la nature ? Quand il visite Tipasa, il pense à sa propre mort, en se trouvant devant une vue magnifique : « Tipasa : Le ciel gris et doux. Au centre des ruines les coups de la mer un peu agitée viennent relayer les pépiements d'oiseaux. Le Chénoua énorme et léger. Je mourrai et ce lieu continuera de distribuer plénitude et beauté. Rien d'amer à cette idée. Mais au contraire sentiment de reconnaissance et de vénération » (*Carnets*, IV, p. 1271). Ce qui est dit, c'est un sentiment serein envers la nature qui continuera après sa mort. Alors qu'il est certainement solitaire en ce moment précis, il n'éprouve ni jalousie ni envie à l'égard du monde. Cependant, il est intéressant de constater que Camus semble accepter la mort dans cette note, plutôt que d'y résister, car une telle attitude s'observe parfois dans la conduite des personnages de ses œuvres fictionnelles.

Lorsque Camus présente, dans *Le Mythe de Sisyphe*, les hommes qui veulent épuiser leur vie entière, il introduit l'idée de quantité en tant que critère : « Sentir sa vie, sa révolte, sa liberté, et le plus possible, c'est vivre et le plus possible » (*MS*, I, p. 262). Pourtant, contrairement à cette idée, les personnages dans ses fictions — surtout ceux qui appartiennent aux œuvres du cycle de l'absurde — se rapprochent parfois de la mort, ou de la nature. Le bonheur pour Mersault, par exemple, est de vivre comme une « pierre parmi les pierres », et cet idéal reflète même une volonté de s'assimiler à la nature. Ce héros

3. 3 CONTRE LA MORT

cherche finalement « la mort consciente », comme dans *Noces* — qui est écrit à la même période de *La Mort heureuse* — avec la phrase suivante : « Créer des morts conscientes, c'est diminuer la distance qui nous sépare du monde [...] » (*N*, I, p. 115). D'ailleurs, Camus laisse un manuscrit de ce roman, dans lequel Mersault dit : « Beaucoup qui me connaissent ne me reconnaissent pas à certaines heures. Et moi je me sens partout semblable à cette image inhumaine du monde qui est ma propre vie » (*Carnets*, II, p. 834). Une série de ces fragments montre bien que Mersault est justement un personnage qui espère s'unifier à la nature. Meursault de *L'Étranger*, lui aussi, dévie de l'idée de la quantité présentée dans *Le Mythe de Sisyphe*. Après avoir été condamné à mort, il pense : « Mais tout le monde sait que la vie ne vaut pas la peine d'être vécue. Dans le fond, je n'ignorais pas que mourir à trente ans ou à soixante-dix ans importe peu [...] » (*E*, I, p. 207). Il finit par trouver une ressemblance entre le monde et lui-même, et il se rapproche de l'indifférence du monde : « Comme si cette grande colère m'avait purgé du mal, vidé d'espoir, devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde. De l'éprouver si pareil à moi, si fraternel enfin, j'ai senti que j'avais été heureux, et que je l'étais encore » (*Ibid.*, p. 213). En outre, certains personnages des pièces de théâtre de Camus ont un désir de mort ou de disparition. Comme Camus l'écrit, « *Caligula* est l'histoire d'un suicide supérieur » (« Préface à l'édition américaine de « *Caligula* and Three other plays » », I, p. 447), le héros de cette pièce de théâtre marche sur le chemin de la ruine, en « nivel[ant] tout autour de lui » (*Id.*). Cet empereur semble vouloir consommer toute la durée de sa vie, en un instant, plutôt que d'espérer vivre le plus longtemps possible. Martha du *Malentendu* aspire aux plages inhumaines où la nature écrase tout. Kaliayev et Dora, dans *Les Justes*, se dirigent aussi, de leur propre volonté, vers la mort, parce que leur révolte vise à justifier l'attentat en échange de leur mort.

Selon une vue d'ensemble, certains personnages camusiens donnent l'impression de se rapprocher spontanément de la mort. N'est-il pas possible alors de considérer que derrière leurs conduites et leurs idées, il y a un sentiment contradictoire de Camus qui tente de résister à la mort, mais qui est en même temps attiré par celle-ci ?

Les considérations sur l'absurde et la révolte traitent avant tout du suicide et du meurtre, pour trouver les règles de la conduite dans le monde sans Dieu ; il est, par conséquent, nécessaire d'observer la mort avec lucidité et de chercher une distance juste avec elle. À l'aune des conclusions que tire Camus dans ces essais, il faut que l'homme absurde ainsi que l'homme révolté se tiennent tout près de la frontière de la mort. Pour parvenir à cette façon de vivre, l'homme absurde et l'homme révolté se rapprochent beaucoup plus de la mort que d'autres personnes qui ne prennent pas conscience de l'absurde ou de la révolte. Ils se révoltent contre la mort, car plus ils veulent la comprendre, plus ils finissent par se sentir très proches d'elle. Certes, Camus écrit dans « Le Vent à Djémila » : « Il ne me plaît pas de croire que la mort ouvre sur une autre vie. Elle est pour moi une porte fermée. Je ne dis pas que c'est un pas qu'il faut franchir : mais que c'est une aventure horrible et sale » (*N*, I, p. 113). Il essaie aussi de garder une attitude de refus vis-à-vis d'elle. Pourtant, il est remarquable qu'il écrive dans le même essai : « Et je suivais tout le long de ce pays quelque chose qui n'était pas à moi, mais de lui, comme un goût de la mort qui nous était commun » (*Id.*). Pour le narrateur, Djémila devient une ville inhumaine dans la chute du soleil. À ce moment, être face au monde et éprouver de la peur, c'est la jeunesse³¹. Même dans ces descriptions, il est possible de trouver la figure d'une personne qui nie la mort,

³¹ Camus cite un homme qui se trouve devant le monde : « Ce doit être cela la jeunesse, ce dur tête-à-tête avec la mort, cette peur physique de l'animal qui aime le soleil. [...] Et je ne sais pourquoi, devant ce paysage raviné, devant ce cri de pierre lugubre et solennel, Djémila, inhumaine dans la chute du soleil, devant cette mort de l'espoir et des couleurs, j'étais sûr qu'arrivés à la fin d'une vie, les hommes dignes de ce nom doivent retrouver ce tête-à-tête [...]. Ils regagnent leur jeunesse, mais c'est en étreignant la mort » (*Ibid.*, p. 114).

mais qui est aussi attirée par elle. Le silence de sa mère, la terre d'Algérie ou bien les existences des autres, tous ces éléments attirent Camus, mais ceux-ci l'éloignent par des barrières invisibles : tous ces éléments deviennent donc invariablement les thèmes de l'œuvre de Camus. Puisque la mort même est une frontière inévitable et une barrière invisible pour les gens, il se peut que la mort décrite dans l'œuvre de Camus l'éloigne et l'attire à la fois.

En réalité, il n'est pas si difficile de trouver des preuves qui montrent que Camus est parfois attiré par la mort dans sa vie, car dans les *Carnets*, il laisse plusieurs notes sur sa propre mort, voire sur son désir de suicide. Il écrit, par exemple, en 1946 : « Il y a des heures où je ne crois pas pouvoir supporter plus longtemps la contradiction. Quand le ciel est froid et que rien ne nous soutient dans la nature... Ah ! mieux vaut mourir peut-être » (*Carnets*, II, p. 1072). Désormais, Camus — qui écrit aussi : « Nous vivons trop longtemps » (*Ibid.*, p. 1116) — augmente graduellement le nombre des descriptions dans lesquelles il songe à sa mort. Et si de telles notes se multiplient d'une manière accélérée, c'est que le voyage en Amérique du Sud, de juin à août 1949, lui en donne l'occasion. Épuisé à la fois physiquement et moralement au cours du voyage, il fait une dépression nerveuse³² ; il avoue qu'il a songé deux fois au suicide, le 1^{er} juillet : « À deux reprises, idée de suicide » (*Carnets*, IV, p. 1009). Après cette note, il continue à écrire, presque franchement dans les *Carnets*, son désir de suicide ou la tentation de la mort. Tandis qu'il est attiré par la mort, il essaie de balayer cette tentation. « Partagé entre un être qui refuse totalement la mort et un être qui l'accepte totalement » (*Ibid.*, p. 1136), il oscille littéralement jusqu'à la mort subite³³.

³² Voir Olivier Todd, *op. cit.*, en particulier le chapitre « « Strepto — 40 grammes » », pp. 496-510.

³³ Dans les *Carnets*, il y a plusieurs fragments dans lesquels Camus mentionne sa propre mort ; citons ici certains exemples qui montrent nettement son impulsion au suicide : « Suicide d'A. Bouleversé [...] parce que j'ai soudainement compris que j'avais envie de faire comme lui » (*Ibid.*, p. 1089) ; « N'en sortirai pas. Suicide. Celui qui est mort déjà qu'attend-il donc ? » (*Ibid.*, p. 1192) ; « Retour. *Kairouan*. La tempête. Impulsion irrésistible de me jeter à l'eau. La solitude et l'abandon de l'homme seul dans les flots déchaînés derrière le navire qui poursuit sa route » (*Ibid.*, p. 1271).

Cet ébranlement entre la tentation de la mort et la volonté de vivre semble avoir une influence sur son idée de la création littéraire. Quand il réfléchit à l'absurde ou à la révolte, son activité créatrice est symbolisée par l'idée de vie. Ses souvenirs répétitifs du passé dans ses ouvrages se rattachent aussi à ses considérations sur la façon de vivre dans le présent ; devant la tombe de son père, Jacques a donc l'impression que son père peut revivre et recommencer sa vie, dans un nouvel ordre du temps du livre. Mais en 1950, Camus écrit dans les *Carnets*, comme si lui-même renversait son idée :

Je n'ai jamais vu très clair en moi pour finir. Mais j'ai toujours suivi, d'instinct, une étoile invisible... / Il y a en moi une anarchie, un désordre affreux. Créer me coûte mille morts, car il s'agit d'un ordre et que tout mon être se refuse à l'ordre. Mais sans lui, je mourrais éparpillé³⁴ (*Ibid.*, p. 1075).

Ici, il ne considère pas la création comme la vie, mais comme une mort répétée à l'infini. Cette idée est le contraire de ce qu'il écrit dans les essais philosophiques. Il y mentionne d'ailleurs que l'ordre apporté par la création est nécessaire pour qu'il ne meure pas tourmenté. Mais l'ébranlement de sa façon de penser à la mort fait aussi facilement chanceler cette idée. Peu de temps après cette note, il considère que c'est la création qui le « démembrer » :

Non pas la morale mais l'accomplissement. Et il n'y a pas d'autre accomplissement que celui de l'amour, c'est-à-dire du renoncement à soi-même et de la mort au monde. Aller jusqu'au bout. *Disparaître*. Se dissoudre dans l'amour. Ce sera la force de l'amour qui créera alors et non plus moi. S'abîmer. Se démembrer. S'anéantir dans l'accomplissement et la passion de la vérité (*Ibid.* p. 1080).

Dans ce passage, il désire la disparition du soi et il pense que la création exauce ce désir, le désir de la mort au monde.

³⁴ C'est nous qui soulignons.

3. 3 CONTRE LA MORT

Or, Camus considère l'activité créatrice comme une action absurde. En citant la vie de Marcel Proust, il écrit à propos des tâtonnements que les écrivains ont pour leur propre art : « La recherche tâtonnante et anxieuse d'un Proust [...] n'a pas plus de portée que la création continue et inappréciable à quoi se livrent tous les jours de leur vie, le comédien, le conquérant et tous les hommes absurdes » (*MS*, I, p. 284). Comme nous l'avons déjà vu, en raison de leur volonté d'épuiser leur vie, les hommes absurdes se rapprochent de la mort plus que les autres personnes. En conséquence, la création, qui est juxtaposée à leur façon de vivre, peut aussi revêtir les deux aspects : celui de la révolte contre la mort, ou, au contraire, celui qui se rapproche de la frontière de la mort. Si la création procède de la vie ainsi que de la mort, il n'est pas étrange que dans les dernières années de vie de Camus, celui-ci se fait une idée de l'art qui se rattache à la mort plutôt qu'à la vie, au fur et à mesure que son idée sur la mort oscille. De plus, ces deux aspects permettent d'expliquer pourquoi ses personnages dans les fictions acceptent parfois la mort. Jean-Claude Brisville fait remarquer qu'il y a deux types de personnages chez Camus — ceux qui répondent à un goût de l'individualité puissante, et au contraire, ceux qui répondent à la tentation d'effacement —, puis il demande à Camus s'il reconnaît en lui cette double direction. Et celui-ci répond affirmativement : « Oui. J'ai le goût de l'énergie et de la conquête. [...] J'ai aussi le goût de l'obscurité, de l'effacement » (« Réponses à Jean-Claude Brisville », IV, p. 613). Il reconnaît donc qu'il a deux tendances, l'une qui se dirige vers la vie et l'autre, vers la mort. Dans cette interview, il ajoute que la passion de vivre le relance. Il est toutefois possible de supposer qu'il oscille entre les deux, et que la tentation de la mort dépasse parfois celle de la vie.

Camus regarde donc en arrière le chemin qu'il a suivi en tant qu'écrivain, en 1954 : « En tant que créateur j'ai donné vie à la mort elle-même. C'est là tout ce que j'avais à faire avant de mourir » (*Carnets*, IV, p. 1197). Cette note écrite dans les dernières années de sa

vie permet de constater qu'il est plus attiré par la mort que par la vie. Cependant, il faut se rappeler qu'en regardant le ciel d'Alger, il appelle « éternité » ce qui continuera après sa mort. N'est-il pas possible alors de considérer que ses ouvrages sont justement ce qui continuera après sa mort, c'est-à-dire ce qu'il appelle « éternité » ? Il écrit à la fin de « La Mer au plus près » :

Certaines nuits dont la douceur se prolonge, oui, cela aide à mourir de savoir qu'elles reviendront après nous sur la terre et la mer. [...] Si je devais mourir, entouré de montagnes froides, ignoré du monde, renié par les miens, à bout de forces enfin, la mer, au dernier moment, emplirait ma cellule, viendrait me soutenir au-dessus de moi-même et m'aider à mourir sans haine. [...] L'espace et le silence pèsent d'un seul poids sur le cœur. Un brusque amour, une grande œuvre, un acte décisif, une pensée qui transfigure, à certains moments donnent la même intolérable anxiété, doublée d'un attrait irrésistible. Délicieuse angoisse d'être, proximité exquise d'un danger dont nous ne connaissons pas le nom, vivre, alors, est-ce courir à sa perte ? À nouveau, sans répit, courons à notre perte. / J'ai toujours eu l'impression de vivre en haute mer, menacé, au cœur d'un bonheur royal (*Été*, III, p. 623).

Dans cet essai, le narrateur reconnaît qu'une grande œuvre a deux aspects qui causent à la fois une anxiété et un contentement. Certes, vivre, d'un certain point de vue, c'est courir à sa perte. Mais, quand il pense que la nuit, la terre ou la mer — qui sont évidemment une partie de la nature — continueront après sa mort, sa peur s'adoucit. S'il se peut que ses œuvres soient lues par quelqu'un, même après sa mort, cette possibilité ne peut-elle pas adoucir aussi sa peur ? Dans cet essai, éloigné d'autrui, le narrateur s'imagine mourant dans un espace clos, dans une cellule, mais quand même, il croit que ce qui continuera après sa mort viendra le soutenir. Et, de même que Sisyphé qui éprouve un bonheur dans l'enfer, il trouve un royaume dans la vie qui conduit à sa perte et éprouve à la fin « un bonheur royal ».

Conclusion

LE JARDIN DE L'ART

« Ce jardin de l'autre côté de la fenêtre, je n'en vois que les murs. Et ces quelques feuillages où coule la lumière. Plus haut, c'est encore les feuillages. Plus haut, c'est le soleil. Et de toute cette jubilation de l'air que l'on sent au-dehors, de toute cette joie épandue sur le monde, je ne perçois que des ombres de feuillages qui jouent sur les rideaux blancs. »

(*Carnets*, II, p. 798)

Camus emploie parfois l'image du « jardin » pour décrire le moment où il s'est éveillé à l'art. Le passage de l'épigramme en est justement un exemple : Camus l'écrit en 1936 et s'y compare à un « prisonnier de la caverne ». Le voilà, une fois de plus, seul face à l'ombre du monde. Là, il souhaite aller vers le fond de son cœur, avant d'être ramené aux autres, et créer une œuvre. C'est dans ce jardin que Camus essaie de découper un instant et « [s]e regarde naître » (*Ibid.*, p. 799) comme artiste.

De même, en 1959, dans la préface des *Îles* de Jean Grenier, il se souvient du jour où il a lu pour la première fois ce livre et reprend la même image. C'est au moment de découvrir l'art à travers les textes de Grenier que le jardin s'ouvre pour Camus :

CONCLUSION

Voilà la sorte de musique qui me rendait alors comme ivre, quand je me la répétais, marchant dans les soirs d'Alger. Il me semblait que j'entrais dans une terre nouvelle, que m'était ouvert enfin un de ces jardins clôturés de hauts murs que, sur les hauteurs de ma ville, je longuais souvent, dont je ne saisissais qu'un parfum de chèvrefeuille invisible, et dont ma pauvreté rêvait. Je ne me trompais pas. Un jardin s'ouvrait, d'une richesse incomparable ; je venais de découvrir l'art (« Préface aux « Îles » de Jean Grenier », IV, p. 623).

Ces images éclairent divers points importants. Le passage des *Carnets* date de ses débuts, *L'Envers et l'Endroit* ; la préface des *Îles* est un texte qui est écrit juste avant la mort de Camus¹. Camus saisit donc la découverte de l'art par l'image de l'entrée dans le jardin durant toute sa vie d'artiste. Comme cité précédemment, tandis que Camus a besoin de solitude pour son propre art, il décrit la solitude en employant les termes « rêver » et « paradis » dans la préface de *L'Envers et l'Endroit*, comme s'il renonçait à y parvenir de nouveau. Ce jardin dont il caresse l'image est alors une sorte de jardin d'Éden. Ce lieu cloîtré de hauts murs est un espace clos qui isole un homme de ses semblables. Il n'est pas ouvert à tous ; c'est un lieu privilégié qui force les découvreurs de l'art à faire face à eux-mêmes et les rend artistes². Ce lieu symbolise d'ailleurs les liens littéraires des solitaires. La constatation de ces liens permettra de récapituler le trajet que nous avons suivi dans cette thèse.

*
**

¹ Camus n'a pas pu lire cette nouvelle édition des *Îles*, car c'est après sa mort que le premier exemplaire arrive chez lui, à Lourmarin : voir « Notes » de « Préface aux « Îles » de Jean Grenier », IV, p. 1496.

² Dans *L'Envers et l'Endroit*, l'image du jardin est non seulement écrite dans « L'Envers et l'Endroit » qui est rédigé d'après le passage susdit des *Carnets*, mais aussi dans « Entre oui et non ». Dans ce dernier essai, le narrateur, en passant la nuit à côté de sa mère qui a été brutalisée, dit : « Il ne restait plus qu'un grand jardin de silence [...] » (*EE*, I, p. 51). Étant donné que Camus traite plusieurs fois, dans son œuvre, cette solitude avec sa mère en tant que motif important, ce « grand jardin de silence » se rapporte aussi à l'image de la découverte de l'art.

Afin de résumer le rapport entre les solitaires et la littérature chez Camus, observons de nouveau la situation qu'affrontent ses contemporains, à travers un passage de Walter Benjamin. En analysant Nicolas Leskov, « le conteur » russe, Benjamin compare le conteur traditionnel au romancier et constate dans le roman moderne la disparition des expériences pratiques ou de la morale communautaire. Il souligne ensuite, à propos du romancier et du roman :

Le romancier, lui, s'est isolé. Le lieu de naissance du roman, c'est l'individu dans sa solitude, qui ne peut plus traduire sous forme exemplaire ce qui lui tient le plus à cœur, parce qu'il ne reçoit plus de conseils et ne sait plus en donner. Écrire un roman, c'est exacerber, dans la représentation de la vie humaine, tout ce qui est sans commune mesure. Au cœur même de la vie en sa plénitude, par la description de cette plénitude, le roman révèle le profond désarroi de l'individu vivant³.

Cette relation entre la littérature et la solitude est, à un certain degré, maintenue non seulement par le roman, mais aussi par diverses sortes de textes écrits par les écrivains de la modernité. L'œuvre littéraire du XX^e siècle est d'abord l'adresse d'un solitaire à un autre solitaire, c'est-à-dire le lecteur qui le lit silencieusement. L'écrivain ainsi que le lecteur s'isolent tous deux. Comme le motif du jardin l'illustre bien, l'activité créatrice de Camus s'effectue certainement dans la solitude ; la narration naît souvent dans un espace clos. Nous ne pouvons donc pas complètement nier ce qu'écrit Benjamin. D'un autre côté, cependant, nous ne pouvons pas facilement croire que le roman moderne (ou la littérature moderne) n'apporte aucune « commune mesure » entre les solitaires. Certes, après avoir découvert la dimension de l'art en tant que lecteur, Camus entre seul dans le jardin : cela signifie que l'essence de la littérature est une expérience solitaire. Il faut pourtant se rappeler que, quand Camus commence à espérer créer une œuvre, il dialogue sans cesse avec Grenier et d'autres

³ Walter Benjamin, *art. cit.*, p. 121.

CONCLUSION

écrivains — y compris certainement les romanciers du XX^e siècle que mentionne Benjamin — et les imite, à travers leurs ouvrages. Dans le processus de passage d'un lecteur à un auteur se crée ainsi un lien avec ses devanciers. De plus, au fur et à mesure qu'il continue son activité créatrice, il commence à envisager la solidarité avec les autres. C'est même lorsqu'un écrivain solitaire approfondit sa solitude qu'il peut se diriger vers les autres.

Ainsi, l'œuvre littéraire peut unir un solitaire à d'autres solitaires. Ils maintiennent leur isolement, mais se rattachent en même temps avec ceux qui vivent dans la même situation ; contrairement à l'avis négatif de Benjamin, il est alors possible de croire qu'une morale de la communauté littéraire existe. Camus écrit dans une lettre destinée à René Char (datée du 7 novembre 1949) : « J'ai passé l'âge du rêve. Et puis mon effort constant a été de repousser la solitude, la différence, l'intime. Je voulais être *avec*⁴ ». Camus reconnaît donc que la solitude peut paradoxalement le conduire à la solidarité.

Sa volonté de se diriger vers les autres ne donne pas toujours un résultat satisfaisant. En revanche, nous avons vu qu'il regarde souvent la solitude comme un bonheur et espère retourner à cet état. Mais, en oscillant entre la solitude et la solidarité, il trouve un équilibre, à mi-chemin des deux, et commence à valoriser la mesure.

*

**

Pour finir, réfléchissons à deux problèmes relatifs aux solitaires chez Camus, qui permettent de diriger nos analyses vers de nouvelles voies. L'un est le rapport qu'entretiennent les solitaires et l'histoire littéraire japonaise ; l'autre est la question politique.

⁴ Albert Camus et René Char, *op. cit.*, p. 49.

Par rapport à l'histoire de la littérature française, où l'individu moderne s'est formé progressivement au fil des siècles, dans les tâtonnements des écrivains et des philosophes, l'idée d'une « littérature écrite par des solitaires » est plus facile à imaginer et à accepter au Japon, car depuis le XIII^e siècle et jusqu'à aujourd'hui, la littérature japonaise suit deux tendances : d'un côté, les écrivains japonais choisissent souvent de se retirer du monde et sont considérés comme des ermites ; d'un autre côté, ils écrivent de préférence des essais et des romans particuliers que l'on nomme « watakushi shosetsu⁵ ».

Les écrivains japonais ont traditionnellement tendance à se tenir à distance de la société. Si l'on remonte au XIII^e ou au XIV^e siècle, Chômei Kamono ou Kenkô Yoshida (Kenkô Urabe) constituent justement des exemples représentatifs : ils sont les ancêtres de l'essai japonais et écrivent sur le contraste entre la beauté de la nature et le caractère transitoire des hommes — ce thème concerne étroitement nos analyses dans la troisième partie de cette thèse⁶. De même qu'un « ermite », en français, peut désigner un homme religieux, ces essayistes japonais pratiquent tous deux la solitude en devenant bonzes. Mais le but de la pratique de la solitude varie certainement entre christianisme et bouddhisme. Pour les bouddhistes, il ne s'agit pas de la relation avec Dieu : il s'agit d'atteindre une vérité à travers divers entraînements. En outre, pour les deux essayistes, le but principal consiste à rompre la relation avec les hommes, sous couvert de la religion, pour devenir hommes de lettres. Ils choisissent, pour ainsi dire, de devenir étrangers de leur propre gré, pour la littérature. Au Japon, il n'est pas rare que les écrivains quittent littéralement le monde des

⁵ Le « watakushi shosetsu » (ou le « shi shosetsu ») est une forme de roman particulière à la littérature japonaise. Le mot « watakushi » signifie en français « je » ; il semble qu'il n'y ait pas de traduction officielle en français, mais en anglais, ce type de roman est souvent traduit comme « I novel ». Au Japon, beaucoup de « watakushi shosetsu » sont surtout écrits au début du XX^e siècle. En principe, l'histoire de ce type de roman se fonde sur les éléments biographiques et les événements quotidiens de l'auteur ; ce roman consiste à ajouter une valeur littéraire à la description réaliste et psychologique ou à l'aveu de l'auteur.

⁶ Chômei Kamono écrit *Notes de ma cabane de moine* (1212) et Kenkô Yoshida écrit *Les Heures oisives* (entre 1330 et 1332) : le titre de chaque livre illustre bien leur éloignement de la société et leur solitude.

CONCLUSION

hommes et s'isolent. Après Chômei Kamono et Kenkô Yoshida, beaucoup d'écrivains et de poètes (auteurs de « haïku » et de « tanka ») rejoignent une montagne peu fréquentée, se retirent dans une région déserte ou pérégrinent, pour se livrer à leur propre art. Même si leurs écrits concernent l'état social, et malgré l'intérêt qu'ils portent à la société, ils veulent en rester spectateurs pour pouvoir la décrire d'un point de vue extérieur, plutôt que d'y participer ou de souffrir d'un dilemme entre besoin de solitude et besoin de solidarité. Au XX^e siècle, au fur et à mesure que les grandes villes se développent, la solitude dans la foule commence certes à exister, même au Japon. Mais en 1948, où le paradoxe des « solitaires dans la ville » apparaît déjà, Sei Ito, écrivain et critique littéraire, donne aux écrivains japonais contemporains le nom d'« esclaves fugitifs⁷ » : selon lui, cette expression désigne les écrivains qui cessent de disputer les ressources pauvres à d'autres personnes, s'échappent du système social qui se rattache au pouvoir de l'État, vagabondent en solitaires et se cachent dans la religion ou la montagne déserte. Cela montre que cette tendance des écrivains japonais à rechercher la solitude n'a pas connu de réels changements jusqu'au XX^e siècle. En conséquence, même la contradiction que comporte l'expression « la littérature écrite par les solitaires » — car la langue possède un caractère social — est naturellement acceptée, sans conflit ni discussion ; cette notion s'enracine d'ailleurs dans la culture japonaise en tant qu'idée générale que l'on se fait de la littérature. En outre, il est douteux que les écrivains solitaires du Japon supposent que quelqu'un lise leur œuvre ; de fait, selon les documents historiques, l'essai de Kenkô Yoshida, *Les Heures oisives*, commence à être lu par les bonzes ou les poètes, plus de cent ans après l'achèvement de cet essai. En d'autres termes, au moment où ils écrivent, leurs textes n'ont pas de destination ; ils représentent en quelque sorte des voix qui quittent l'auteur et errent solitairement.

⁷ Sei Ito, « Les Esclaves fugitifs et les Gentilshommes masqués » [écrit en japonais], in *Œuvres complètes*, tome XVI, Shinchosha, 1973, pp. 286-291.

En raison de cette nature solitaire de l'écriture, beaucoup de temps s'écoule avant que n'apparaissent dans le monde littéraire japonais des écrivains tournés vers la politique. D'après Sei Ito, même après l'afflux des idées ou des cultures d'Europe au Japon, les écrivains japonais continuent à imiter l'œuvre ou la façon de vivre de leurs prédécesseurs qui ont abandonné tout rapport avec la société, tels que Chômei Kamono, Kenkô Yoshida, Saigyô ou Bashô Matsuo : fuyant toutes choses artificielles, ils essaient de transformer leur expérience ou leurs affaires quotidiennes en œuvre littéraire⁸. La littérature japonaise est une sorte de moyen, pour les écrivains, d'exprimer leur existence ou de former leur personnalité à travers la langue, selon l'environnement ou leur propre caractère. Une telle façon de penser produit peu à peu, de même que dans la littérature française moderne — et bien que le processus soit complètement différent — un enfermement subjectif et une extension des pouvoirs de la narration à la première personne. Il en résulte que les écrivains japonais ont préféré commencer par les essais ou les romans historiques, et, après avoir adopté la culture européenne, se sont appliqués aux « watakushi shosetsu ». À partir du XX^e siècle donc, le nombre de monologues intérieurs ou de romans écrits sous forme de confessions ou de témoignages augmente rapidement ; les écrivains emploient à foison le mot « je » sans montrer la moindre hésitation, s'attachent à la description de leur propre intériorité et essaient d'ajouter une valeur littéraire à leurs souvenirs.

Si l'on considère ainsi sous cet angle la relation entre les solitaires et la littérature japonaise, on est étonné d'y découvrir plusieurs points de ressemblances avec l'idée de l'art ou le thème de la solitude exprimés chez Camus. Celui-ci commence en effet sa carrière par un recueil d'essais, *L'Envers et l'Endroit* ; lorsque son ami Jean de Maisonseul lit cet

⁸ Cette tendance montre plus ou moins que des écrivains japonais de cette époque-là comprennent mal la nature de la littérature européenne. Certains écrivains japonais, y compris Sei Ito, croient que les écrivains européens recherchent principalement la beauté plastique, à la différence des écrivains japonais. Cette idée renforce, cependant, le goût des écrivains japonais qui intéressent à des sujets moins artificiels.

CONCLUSION

ouvrage, il fait remarquer à l'auteur qu'il utilise trop souvent le mot « je » : en se tenant à distance d'autrui, Camus procède aussi par tâtonnements pour changer ses propres souvenirs en art. Si les lecteurs japonais éprouvent de la sympathie pour l'œuvre de Camus, et si le thème de la solitude peut être le centre de leur intérêt, c'est parce que les figures de solitaires et la méthode littéraire sont familières aux Japonais. Cette affinité permettra de mener des études comparatives entre les écrivains japonais et Camus, ainsi qu'entre la littérature japonaise et la littérature française, précisément par l'intermédiaire du thème des solitaires et de la solitude.

*

**

Passons maintenant à la question politique. À la différence de la littérature japonaise, la littérature française moderne, en particulier l'œuvre de Camus, est souvent en rapport avec le contexte politique. Camus observe la politique française du point de vue d'un Français d'Algérie. Il la traite de plus sous diverses formes : ce sont par exemple les *Actuelles*, des essais, des lettres ou des discours ; ses propos sont parfois critiqués par les intellectuels contemporains et même aujourd'hui, beaucoup de chercheurs continuent à les analyser. Mais ici, nous cherchons seulement à savoir si les figures de solitaires décrites dans son œuvre et les idées qui sont véhiculées par ces figures — telles que l'absurde, la révolte, la pensée de midi, la mesure ou la communauté formée par la littérature — peuvent servir à aborder des difficultés qui ont cours de nos jours, principalement des problèmes de conflits ethniques ou religieux auxquels se trouvent confrontés beaucoup de pays et de régions. Examinons ici un passage de *L'Homme révolté* et un extrait des appendices du *Premier homme*.

Dans le chapitre intitulé « La Révolte historique » de *L'Homme révolté*, Camus disserte sur l'« esprit révolutionnaire » (*HR*, III, p. 150), qui constitue la suite logique de la révolte métaphysique, et il envisage pour cela plusieurs personnages historiques. Parmi ses analyses, nous relevons un passage dans lequel Camus prend le cas de Vissarion Bielinski, critique littéraire russe. Pour examiner la formation du terrorisme individuel, Camus analyse le processus dans lequel les jeunes Russes, dont le pays n'a pas de tradition philosophique, sont fortement influencés par l'idéologie allemande et se dirigent rapidement vers la violence et le terrorisme. Bielinski fait aussi partie des intellectuels influencés par l'idéologie allemande. Selon Camus, il a d'abord reçu un choc lorsqu'il a découvert la philosophie de Hegel, mais s'en est ensuite éloigné et a fini par tomber dans le nihilisme ; l'attitude qu'il adopte durant ses dernières années est presque celle des terroristes. Mise à part l'évolution des idées de Bielinski, ce qui est intéressant, c'est la manière dont Camus présente la raison pour laquelle Bielinski tourne le dos à la philosophie de Hegel, après l'avoir profondément admirée. Camus fait remarquer ainsi que, sous l'influence de Hegel, Bielinski tente de croire qu'« [i]l n'y a pas d'arbitraire ni de hasard » (*Ibid.*, p. 190), et essaie de rester logique ; mais d'un autre côté, il ne peut pas supporter l'injustice et la contradiction, car si tout est logique, il doit aussi admettre comme telles les souffrances d'autrui. Quand Camus décrit l'échec de Bielinski, il envisage sans doute la mort d'enfants comme un exemple de ces « souffrances des autres » (*Ibid.*, p. 191). Dans les deux œuvres qui appartiennent au même cycle que *L'Homme révolté*, les exilés de *La Peste* et les terroristes des *Justes* ne peuvent pas cautionner la mort d'enfants, et ils se tourmentent ou essaient d'établir une limite à leur action. Bielinski n'affirme pas non plus les souffrances d'autrui, bien qu'il puisse supporter ses propres douleurs. Si Camus s'intéresse à l'attitude de Bielinski, c'est qu'elle est « [l]a protestation solitaire de l'homme » (*Id.*). Cette révolte solitaire consiste à éprouver la souffrance des autres comme sienne, c'est-à-dire à

CONCLUSION

sympathiser avec les autres. De même que Tarrou croit, dans *La Peste*, que la sympathie est un chemin à prendre pour arriver à la paix, la sympathie est nécessaire même pour qu'un solitaire se solidarise avec les autres solitaires, en gardant la solitude de chacun, et pour créer une communauté de solitaires. Camus écrit, dans un article de *Combat* (daté du 4 septembre 1944) : « [...] nous sommes décidés à supprimer la politique pour la remplacer par la morale » (« Morale et politique », II, p. 526). Cette idée — ou ses idées, telles que la pensée de midi — se fonde sur les sentiments envers autrui. Si on ose le dire sans craindre d'énoncer une idée stéréotypée, il faut revaloriser le refus de justifier les souffrances des autres et revaloriser la sympathie envers eux pour aborder le problème des conflits ethniques et religieux, d'autant plus que des enfants figurent à la fois parmi les victimes et les terroristes.

D'autre part, *Le Premier homme* n'est pas nécessairement un texte politique. Mais il est certain que les réflexions de Camus sur l'Algérie se reflètent dans ce roman. Le héros de cette histoire est un solitaire : le titre même le montre bien. Selon Camus, ce héros doit ouvrir seul sa vie, à partir de rien, sans éducateur. Si on réfléchit à un tel personnage, ou si l'on considère les manuscrits de ce roman inachevé, on comprend que Camus s'intéresse toujours à la figure de l'homme solitaire. Mais en même temps, le cri de la « Fin » de Jacques impressionne les lecteurs. Il crie pour appeler divers habitants de l'Algérie à coexister. Les conflits ethniques qu'affronte Camus en Algérie à cette époque-là restent toujours actuels : beaucoup de régions souffrent de conflits entre différents groupes à l'intérieur du même pays. Le cri de Jacques, cependant, présente un espoir de coexister, une possibilité de nouvelle communauté. De fait, on sait que l'œuvre et la pensée de Camus intéressent les habitants de telles régions, car, après avoir par exemple visité Prishtina, Agnès Spiquel rapporte combien l'œuvre de Camus est lue et à quel point les recherches sur

Camus sont actives au Kosovo⁹. Quand on réfléchit à la raison pour laquelle ces peuples sont attirés par son œuvre, il est possible de considérer que sa pensée — y compris le processus de passage de la solitude à la solidarité et la réflexion sur la communauté — inspire encore beaucoup de lecteurs.

*

**

Traiter le thème des solitaires, c'est donc diriger les yeux à la fois vers la solitude et vers la solidarité ou la communauté qui existe autour de la solitude. Si la littérature moderne étend de plus en plus les pouvoirs de la narration à la première personne, un abîme se creuse aussi plus profondément entre l'auteur et les lecteurs, entre le sujet et les autres. Mais nos analyses de l'œuvre de Camus montrent que la littérature peut servir à franchir ce type de fossé. Et cette idée même permet de franchir le seuil de la littérature, pour affronter diverses sortes de problèmes.

⁹ Voir Agnès Spiquel, « Prishtina (Kosovo), 19-20 octobre », in « *Bulletin d'information* » de la *Société des Études camusiennes*, n° 83, Janvier, Société des Études camusiennes, 2008, p. 11 : « Sur Camus, il avait organisé une conférence à la Bibliothèque Nationale du Kosovo, un débat télévisé sur le prix Nobel, une interview avec le rédacteur en chef d'un des principaux journaux, des rencontres avec les enseignants et les étudiants de l'université, la projection du film de Jean Daniel [...]. Deux jours très denses, donc — et passionnants ! / Les différents publics auxquels je me suis adressée connaissent et aiment Camus ; *L'Étranger* est au programme des lycées et des études de français à l'université ; et beaucoup des intellectuels kosovars ont fait leurs études en France ».

BIBLIOGRAPHIE

1 ŒUVRES D'ALBERT CAMUS

Œuvres complètes, tome I (1931-1944), édition publiée sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006.

Œuvres complètes, tome II (1944-1948), édition publiée sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006.

Œuvres complètes, tome III (1949-1956), édition publiée sous la direction de Raymond Gay-Crosier, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008.

Œuvres complètes, tome IV (1957-1959), édition publiée sous la direction de Raymond Gay-Crosier, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008.

Théâtre, récits, nouvelles, préface par Jean Grenier, édition établie et annotée par Roger Quilliot, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.

Essais, introduction par Roger Quilliot, édition établie et annotée par Roger Quilliot et Louis Faucon, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.

2 CORRESPONDANCES

Correspondance 1932–1960, Albert Camus — Jean Grenier, avertissement et notes par Marguerite Dobrenn, Paris : Gallimard, 1981.

Correspondance 1946-1959, Albert Camus — René Char, édition établie, présentée et annotée par Franck Planeille, Paris : Gallimard, 2007.

Correspondance 1944-1958, Albert Camus — Roger Martin du Gard, édition établie, présentée et annotée par Claude Sicard, Paris : Gallimard, 2013.

Correspondance 1945-1959, Albert Camus — Louis Guilloux, édition établie, présentée et annotée par Agnès Spiquel-Courdille, Paris : Gallimard, 2013.

Correspondance 1941-1957, Albert Camus — Francis Ponge, édition établie, présentée et annotée par Jean-Marie Gleize, Paris : Gallimard, 2013.

3 BIOGRAPHIES

LOTTMAN, Herbert R. : *Albert Camus*, traduit de l'américain par Marianne Véron, Paris : Seuil, 1978.

TODD, Olivier : *Albert Camus : une vie*, Paris : Gallimard, 1996.

4 TRAVEAUX CONSACRÉS À ALBERT CAMUS

ABBOU, André : *Albert Camus, entre les lignes 1955-1959 : Adieu à la littérature ou fausse sortie ?*, Biarritz / Paris : Atlantica / Séguier, 2009.

ABE, Isomi : « Intelligence et passion dans la création littéraire », in *Études camusiennes 1*, revue de la Section japonaise de la Société des Études camusiennes, Kyoto : Seizansha, 1994.

BARTFELD, Fernande : « Deux exilés de Camus : Clémence et le Renégat », in *Albert Camus 6 : Camus nouvelliste : L'Exil et le royaume*, Paris : Lettres Modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres Modernes », 1973.

— : « Le Monologue séducteur de *La Chute* », in *Albert Camus 13 : études comparatives*, Paris : Lettres Modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres Modernes », 1989.

— : *Albert Camus, voyageur et conférencier : le voyage en Amérique du Sud*, Paris : Lettres Modernes Minard, coll. « Archives Albert Camus », n° 7, 1995.

BARTHES, Roland : « « L'Étranger », roman solaire », in *Œuvres complètes*, nouvelle édition, tome I (1942-1961), Paris : Seuil, 2002.

— : « « La Peste » — Annales d'une épidémie ou roman de la solitude ? », in *Œuvres complètes*, nouvelle édition, tome I (1942-1961), Paris : Seuil, 2002.

— : « Réponse de Roland Barthes à Albert Camus », in *Œuvres complètes*, nouvelle édition, tome I (1942-1961), Paris : Seuil, 2002.

BATAILLE, Georges : « La morale du malheur : « La Peste » », in *Œuvres complètes*, tome XI, Paris : Gallimard, 1988.

— : « Le gouvernement du monde : André Breton — Malcolm de Chazal — Albert Camus », in *Œuvres complètes*, tome XI, Paris : Gallimard, 1988.

— : « Le temps de la révolte », in *Œuvres complètes*, tome XII, Paris : Gallimard, 1988.

— : « L'affaire de « L'Homme révolté » », in *Œuvres complètes*, tome XII, Paris : Gallimard, 1988.

- BAUER, George H. : « *Caligula*, portrait de l'artiste ou rien », in *Albert Camus 7 : le théâtre*, Paris : Lettres Modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres Modernes », 1975.
- BLANCHOT, Maurice : « Le roman de l'étranger », in *Faux pas*, Paris : Gallimard, 1943 ; édition utilisée 1975.
- BLONDEAU, Marie-Thérèse : « Notes pour une édition critique de *La Peste* », in *Roman 20-50 : Revue d'étude du roman du XX^e siècle*, n° 2, Lille : Société roman 20-50, 1986.
- CASTEX, Pierre-Georges : *Albert Camus et « L'Étranger »*, Paris : José Corti, 1965 ; édition utilisée 1986.
- CHAMPIGNY, Robert : *Sur un héros païen*, Paris : Gallimard 1959.
- CHAULET-ACHOUR, Christiane : *Albert Camus, Alger : L'Étranger et autres récits*, Biarritz : Atlantica, coll. « Les Colonnes d'Hercule », 1998.
- CLAYTON, Alan J. : *Étapes d'un itinéraire spirituel : Albert Camus de 1937 à 1944*, Paris : Lettres Modernes Minard, coll. « Archives Albert Camus » n° 2, 1971.
- COHN, Lionel : *La Nature et l'homme dans l'œuvre d'Albert Camus et dans la pensée de Teilhard Chardin*, Lausanne : l'Âge d'homme, coll. « Lettera », 1976.
- : « La Signification d'autrui chez Camus et chez Kafka — tentative de lecture de Camus et de Kafka d'après la philosophie d'Emmanuel Levinas », in *Albert Camus 9 : la pensée de Camus*, Paris : Lettres Modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres Modernes », 1979.
- COMTE-SPONVILLE, André : « L'absurde dans *Le mythe de Sisyphe* », in *Albert Camus et la philosophie*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Thémis Philosophie », 1997.
- COOMBS, Ilona : *Camus, homme de théâtre*, Paris : A. G. Nizet, 1968.
- COSTES, Alain : *Albert Camus et la parole manquante : étude psychanalytique*, Paris : Payot, coll. « Science de l'homme », 1973.
- CRYLE, Peter : *Bilan critique : L'Exil et le Royaume d'Albert Camus : essai d'analyse*, Paris : Lettres Modernes Minard, coll. « Situation », 1973.
- : « *La Peste* et le monde concret : étude abstraite », in *Albert Camus 8 : Camus romancier : La Peste*, Paris : Lettres Modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres Modernes », 1977.
- DOUBROVSKY, Serge : « La morale d'Albert Camus » in *Les Critiques de notre temps et Camus*, Paris : Garnier Frères, coll. « Les Critiques de notre temps », 1970.
- FITCH, Brian T. : *Le Sentiment d'étrangeté chez Malraux, Sartre, Camus et S. de Beauvoir : « étranger à moi-même et à ce monde »*, Paris : Minard, coll. « Reprint érudition poche », 1983.
- FORTIER, Paul A. : « Le Décor symbolique de « l'Hôte » d'Albert Camus », in *The French Review*, vol. 46, n° 3, Illinois : American Association of Teachers of French, 1973.

BIBLIOGRAPHIE

- GAILLARD, Pol : *Albert Camus*, Paris / Bruxelles / Montréal : Bordas, coll. « Présence littéraire », 1973.
- GASSIN, Jean : *L'Univers symbolique d'Albert Camus : essai d'interprétation psychanalytique*, Paris : Minard, 1981.
- GAY-CROSIER, Raymond : « André Gide et Albert Camus : Rencontres », in *Études littéraires*, vol. 2, n° 3, Québec : Département des littératures de l'Université de Laval, 1969.
- : « Révolte, souveraineté et jeu chez Bataille et Camus : étude conceptuelle », in *Albert Camus 12 : la révolte en question*, Paris : Lettres Modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres Modernes », 1985.
- GIRARD, René : « Pour un nouveau procès de *L'Étranger* », in *Critique dans un souterrain*, Lausanne : l'Âge d'Homme, coll. « Amers », 1976.
- GONZALES, Jean-Jacques : *Albert Camus : L'exil absolu*, Houilles : Manucius, coll. « Le Marteau sans maître », 2007.
- GRENIER, Jean : *Albert Camus : souvenirs*, Paris : Gallimard, 1968.
- HERMET, Joseph : *À la rencontre d'Albert Camus : le dur chemin de la liberté*, Paris : Beauchesne, coll. « Beauchesne essais », 1990.
- INADA, Harutoshi : « L'Éthique de la quantité nous permet-elle de vivre l'absurde ? », in *Études camusiennes 9*, revue de la Section japonaise de la Société des Études camusiennes, Kyoto : Seizansha, 2010.
- JENS, Walter : « Camus l'Européen », in *Configuration Critique d'Albert Camus II : Camus devant la critique de la langue allemande*, Paris : Revue des Lettres Modernes, 1963.
- LEBESQUE, Morvan : *Albert Camus par lui-même*, Paris : Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1963.
- LENZINI, José : *L'Algérie de Camus*, Aix-en-Provence : Édisud, coll. « Les Chemins de l'œuvre », 1987.
- LÉVI-VALENSI, Jacqueline : « *La peste* » d'Albert Camus, Paris : Gallimard, coll. « Foliothèque », 1991.
- : *Albert Camus ou La naissance d'un romancier (1930-1942)*, Paris : Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2006.
- LYNCH, Martha : « Le *Je* utopique dans « Le Renégat » », in *Albert Camus 13 : études comparatives*, Paris : Lettres Modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres Modernes », 1989.
- MAILHOT, Laurent : *Albert Camus ou l'imagination du désert*, Montréal (Québec) / Paris : Presses de l'Université de Montréal / Klincksieck (diffusion), 1973.

- MATSUMOTO, Yosei : « *L'Étranger* de Camus et « Le Mur » de Sartre », in *Études de Langue et Littérature françaises de l'Université de Hiroshima 31*, Hiroshima : Hiroshima University Library, 2012.
- MÉGLIO, Ingrid di : « Camus et la religion — antireligiosité et cryptothéologie », in *Albert Camus 11 : Camus et la religion*, Paris : Lettres Modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres Modernes », 1982.
- MERTENS, Pierre : « Camus ou la chute de l'ange », in *L'Agent double : Sur Duras, Gracq, Kundera, etc.*, Bruxelles / Paris : Complexe / Presses Universitaires de France (diffusion), coll. « Le Regard littéraire », 1989.
- MILLER, Owen J. : « L'image du miroir dans l'œuvre romanesque de Camus », in *Albert Camus 3 : sur La Chute*, Paris : Lettres Modernes, coll. « La Revue des Lettres Modernes », 1970.
- : « *L'Exil et le royaume* : cohérence du recueil », in *Albert Camus 6 : Camus nouvelliste : L'Exil et le royaume*, Paris : Lettres Modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres Modernes », 1973.
- MINO, Hiroshi : *Le Silence dans l'œuvre d'Albert Camus*, Paris : José Corti, 1987.
- : « « Le père est allé voir une exécution » : *L'Étranger*, *Réflexions sur la guillotine, Le Premier homme* », in *Albert Camus 22 : Camus et l'Histoire*, Caen : Lettres Modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres Modernes », 2009.
- : « *La Peste* : la force de l'allégorie », in *Albert Camus*, Paris : L'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne », 2013.
- MORISI, Ève : *Albert Camus, le souci des autres*, Paris : Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2013.
- NGUYEN-VAN-HUY, Pierre : *La Métaphysique du bonheur chez Albert Camus*, Neuchâtel : la Baconnière, coll. « Langages », 1968.
- PERROT, Jean : « Le Descartes dostoïevskien de *La Chute* », in *Albert Camus 5 : journalisme et politique : l'entrée dans l'Histoire (1938-1940)*, Paris : Lettres Modernes, coll. « La Revue des Lettres Modernes », 1972.
- PICHON-RIVIÈRE, Arminda A. de et BARANGER, Willy : « Répression du deuil et intensifications des mécanismes et des angoisses schizo-paranoïdes (note sur *L'Étranger* de Camus) », in *Revue française de Psychanalyse*, tome 23, n^o 3, Mai-Juin, Paris : Presses Universitaires de France, 1959.
- PICON, Gaëtan : « Lettres », in *Mercure de France*, tome 330, n^o 1125, Mai-Août, Paris : Mercure de France, 1957.

BIBLIOGRAPHIE

- REY, Pierre-Louis : « Les « Arabes » dans l'œuvre de Camus », in *Études camusiennes 10 (Numéro spécial) : Albert Camus : le sens du présent : Actes de la XXII^e Rencontre Internationale de Dokkyo 19 et 20 novembre 2010*, revue de la Section japonaise de la Société des Études camusiennes, Kyoto : Seizansha, 2011.
- SAROCCHI, Jean : *Camus*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Philosophes », 1968.
- : « Genèse de « La Mort heureuse » », in *Cahiers Albert Camus 1*, Paris : Gallimard, 1971.
- SARTRE, Jean-Paul : « Explication de *L'Étranger* », in *Situation I*, Paris : Gallimard, 1947.
- : « Réponse à Albert Camus », in *Situation IV*, Paris : Gallimard, 1964.
- SFEZ, Gérald : « La voix incendiée », in *Albert Camus contemporain*, Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 2009.
- STURM, Ernest : *Conscience et impuissance chez Dostoïevski et Camus : Parallèle entre « le Sous-sol » et « la Chute »*, traduit de l'américain par Geneviève Schmidt-Chevalier, Paris : A. G. Nizet, 1967.
- TAKATSUKA, Hiroyuki : « La version originale du Cahier I — ses feuillets et leur chronologie », in *Présence d'Albert Camus*, n° 3, Virty-sur-Seine : Société des Études camusiennes, 2012.
- : « Les retouches et l'avant-textualité des *Carnets* d'Albert Camus — entre la relecture des Cahiers I à VII et la rédaction du *Premier Homme* », in *Études de langue et littérature françaises*, n° 102, Tokyo : Société japonaise de langue et littérature françaises, 2013.
- TOURA, Hiroki : « La Relation regardant-regardé : Réflexions sur la « petite automate » de *L'Étranger* de Camus » [écrit en japonais], in *Humanities review (The journal of the literary association of Kwansei Gakuin University)* 52, n° 3, Nishinomiya : The literary association of Kwansei Gakuin University, 2002.
- : *La Quête et les expressions du bonheur dans l'œuvre d'Albert Camus*, Paris : Eurédit, coll. « Université Kwansei Gakuin », 2004.
- : « Le Motif de la nuit dans l'œuvre de Camus », in *Albert Camus 22 : Camus et l'Histoire*, Caen : Lettres Modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres Modernes », 2009.
- : « Vivre le présent, revivre le passé : variantes et variation de *L'Envers et l'Endroit* », in *Études camusiennes 10 (Numéro spécial) : Albert Camus : le sens du présent : Actes de la XXII^e Rencontre Internationale de Dokkyo 19 et 20 novembre 2010*, revue de la Section japonaise de la Société des Études camusiennes, Kyoto : Seizansha, 2011.

UCHIDA, Tatsuru : « La destruction du Miroir — une lecture lacanienne de « Caligula » » [écrit en japonais], in *Kobe College studies* 39, n° 2, Kobe : Kobe College Research Institute, 1992.

—— : « L'éthique du XX^e siècle — Nietzsche, Ortega y Gasset, Camus — » [écrit en japonais], in *Kobe College studies* 46, n° 1, Kobe : Kobe College Research Institute, 1999.

VIALLANEIX, Paul : « Le premier Camus », in *Cahiers Albert Camus* 2, Paris : Gallimard, 1973.

Dictionnaire Albert Camus, sous la direction de Jeanyves Guérin, Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2009.

5 AUTRES SOURCES

BALZAC, Honoré de : « Le Chef-d'œuvre inconnu », in *La Comédie humaine*, tome X : *Études philosophiques*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979.

BATAILLE, Georges : *La Littérature et le mal*, in *Œuvres complètes*, tome IX, Paris : Gallimard, 1979.

—— : « La littérature est-elle utile ? », in *Œuvres complètes*, tome XI, Paris : Gallimard, 1988.

—— : « Le souverain », in *Œuvres complètes*, tome XII, Paris : Gallimard, 1988.

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

BENJAMIN, Walter : « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, in *Œuvres*, tome III, Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 2000.

BLANCHOT, Maurice : *L'Espace littéraire*, Paris : Gallimard, 1955 ; édition utilisée coll. « Folio essais », 1988.

—— : *Le Dernier homme*, Paris : Gallimard, 1957.

—— : *L'Entretien infini*, Paris : Gallimard, 1969.

—— : *La Communauté inavouable*, Paris : Minuit, 1983.

BOURDIEU, Pierre : *Sociologie de l'Algérie*, Paris : Presses Universitaires de France, 1958 ; édition utilisée coll. « Que sais-je ? », 8^e édition, 2001.

DEFOE, Daniel : *Vie et aventures de Robinson Crusoe*, traduit de l'anglais par Pétrus Borel et Francis Ledoux, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959.

BIBLIOGRAPHIE

- DOSTOÏEVSKI, Fédor M. : *Crime et Châtiment*, traduit du russe par Doussia Ergaz, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1950.
- FOUCAULT, Michel : *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris : Gallimard, 1972 ; édition utilisée coll. « Tel », 1994.
- : *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Paris : Gallimard, 1975 ; édition utilisée coll. « Tel », 2001.
- GENETTE, Gérard : « Vraisemblance et motivation », in *Figures II*, Paris : Seuil, coll. « Tel Quel », 1969.
- GRENIER, Jean : *Les Îles*, nouvelle édition préfacée par Albert Camus, Paris : Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1977.
- ITO, Sei : « Les Esclaves fugitifs et les Gentilshommes masqués » [écrit en japonais], in *Œuvres complètes*, tome XVI, Shinchosha, 1973, pp. 286-291.
- KING, Stephen : *Écriture : Mémoires d'un métier*, traduit de l'américain par William O. Desmond, Paris : Albin Michel, 2001.
- LACAN, Jacques : « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », in *Écrits*, tome I, Paris : Seuil, 1966 ; édition utilisée coll. « Points essais », 1999.
- LÉVINAS, Emmanuel : *Totalité et Infini : Essai sur l'extériorité*, Paris : Librairie générale française, coll. « Le Livre de Poche : Biblio essais », 15^e édition, 2014.
- : *Le Temps et l'autre*, Paris : Presses Universitaires de France, 1983 ; édition utilisée coll. « Quadrige », 10^e édition, 2011.
- LYOTARD, Jean-François : *Chambre sourde : L'antiesthétique de Malraux*, Paris : Galilée, coll. « Incises », 1998.
- MELVILLE, Herman : *Moby-Dick ou le Cachalot*, traduit de l'américain par Philippe Jaworski, in *Œuvres*, tome III, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich : *Le Gai savoir*, traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, in *Œuvres philosophiques complètes*, tome V, Paris : Gallimard, 1967 ; édition utilisée 1982.
- : *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, in *Œuvres philosophiques complètes*, tome VI, Paris : Gallimard, 1971 ; édition utilisée 1989.
- : *Par-delà bien et mal*, traduit de l'allemand par Cornélius Heim, in *Œuvres philosophiques complètes*, tome VII, Paris : Gallimard, 1971.
- PLATON : *La République*, texte établi et traduit du grec par Émile Chambry, in *Œuvres complètes*, tome VII, 1^{re} partie, Paris : Les Belles Lettres, 1931 ; édition utilisée 2002.
- PROUST, Marcel : « Journées de lecture », in *Contre Sainte-Beuve*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

- RABATÉ, Dominique : « Introduction », in *Modernités 19 : L'invention du solitaire*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2003.
- RAMACHANDRAN, Vilayanur S. : *Le Cerveau fait de l'esprit : enquête sur les neurones miroirs*, traduit de l'américain par Carole Delporte, Paris : Dunod, coll. « Quai des Sciences », 2011.
- RICHAUD, André de : *La Douleur*, Paris : Grasset, 1931 ; édition utilisée 2011 (coll. « Les Cahiers Rouges »).
- ROUSSEAU, Jean-Jacques : *Les Rêveries du promeneur solitaire*, in *Œuvres complètes*, tome I, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959.
- SARTRE, Jean-Paul : *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris : Gallimard, 1948 ; édition utilisée coll. « Folio essais », 2008.
- : *Le Mur*, in *Œuvres romanesques*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982.
- : *La Nausée*, in *Œuvres romanesques*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982.
- : *Cahiers pour une morale*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1983.
- : *Les Mots*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010.
- SCHOPENHAUER, Arthur : *Sur la vue et les couleurs*, traduit de l'allemand par Maurice Élie, in *Textes sur la vue et sur les couleurs*, Paris : Vrin, coll. « Bibliothèque des Textes Philosophiques », 1986.
- SCHWOB, Marcel : *Vies imaginaires*, Paris : Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1934 ; édition utilisée 2012.
- SHAKESPEARE, William : *Roméo et Juliette*, traduit de l'anglais par Jean-Michel Départs, in *Tragédies*, tome I : *Œuvres complètes I*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.
- SONTAG, Susan : *Le Sida et ses métaphores*, traduit de l'américain par Brice Matthieussent, Paris : Christian Bourgeois Éditeur, coll. « Choix-Essais », 1993.
- WILD, Oscar : *De Profundis ; La Ballade de la geôle de Reading*, traduit de l'anglais par Léo Lack et Jean Besson, précédés de « L'Artiste en prison » d'Albert Camus, Paris : Librairie générale française, 2000.
- YOSHIDA (URABE), Kenkô : *Les Heures oisives*, traduit du japonais par Charles Grosbois et Tomiko Yoshida, suivi de KAMONO, Chômei : *Notes de ma cabane de moine*, traduit du japonais par R. P. Sauveur Candau, Paris : Gallimard / UNESCO, coll. « Connaissance de l'Orient », 1968.

INDEX

1 INDEX DES NOMS D'AUTEURS

- ABBOU, André : 51
ABE, Isomi : 36
- BALZAC, Honoré de : 169
BARANGER, Willy : 84
BARTFELD, Fernande : 80, 101-102, 111
BARTHES, Roland : 31, 44, 173
BATAILLE, Georges : 142, 146-148
BAUER, George H. : 93-94
BEAUVOIR, Simone de : 173
BENJAMIN, Walter : 16, 301-302
BLANCHOT, Maurice : 16, 79, 91, 98, 126-127, 142
BLONDEAU, Marie-Thérèse : 164-165
BOURDIEU, Pierre : 224
- CASTEX, Pierre-Georges : 32
CHAMPIGNY, Robert : 82
CHAR, René : 201, 302
CHAULET-ACHOUR, Christiane : 224
CLAYTON, Alan J. : 280
COHN, Lionel : 116-117, 143-144
COMTE-SPONVILLE, André : 233
COOMBS, Ilona : 255
COSTES, Alain : 207-208
CRYLE, Peter : 158-159, 265-266
- DEFOE, Daniel : 53, 165, 174
DOSTOÏEVSKI, Fédor M. : 141, 146, 148-149, 271, 274
DOUBROVSKY, Serge : 189
- FITCH, Brian T. : 81-82, 146
FORTIER, Paul A. : 263
FOUCAULT, Michel : 36, 38
- GAILLARD, Pol : 52
GASSIN, Jean : 43
GAY-CROSIER, Raymond : 117, 146-147
GENETTE, Gérard : 42
GIRARD, René : 90-91
GONZALES, Jean-Jacques : 219, 221
GRENIER, Jean : 30, 33, 51, 53, 61-63, 92, 106, 141-143, 145, 151, 170, 176, 207, 216-218, 243, 268, 286, 299-301
GUILLOUX, Louis : 87
- HERMET, Joseph : 118
- INADA, Harutoshi : 280
ITO, Sei : 304-305
- JEANSON, Francis : 119, 228
JENS, Walter : 249, 251

INDEX

- KAMONO, Chômei : 303-305
KING, Stephen : 58
- LACAN, Jacques : 97
LEBESQUE, Morvan : 112, 168
LENZINI, José : 225
LÉVINAS, Emmanuel : 116, 284
LÉVI-VALENSI, Jacqueline : 29, 33, 157, 171,
204
LOTTMAN, Herbert R. : 121, 213, 242
LYNCH, Martha : 98
LYOTARD, Jean-François : 148
- MAILHOT, Laurent : 43, 46
MARTIN DU GARD, Roger : 37, 241
MATSUMOTO, Yosei : 32
MÉGLIO, Ingrid di : 279
MELVILLE, Herman : 52-53, 174
MERTENS, Pierre : 113
MILLER, Owen J. : 62, 88-89, 97
MINO, Hiroshi : 27-28, 36, 174, 187
MORISI, Ève : 226
- NGUYEN-VAN-HUY, Pierre : 111, 118
NIETZSCHE, Friedrich : 15, 28, 37, 49, 92, 274,
277
- PERROT, Jean : 110
PICHON-RIVIÈRE, Arminda A. de : 84
PICON, Gaëtan : 267-268
PLATON : 34-35
PONGE, Francis : 153
PROUST, Marcel : 131, 144-145, 296
- QUILLIOT, Roger : 67, 136
- RABATÉ, Dominique : 13-17
RAMACHANDRAN, Vilayanur S. : 18
REY, Pierre-Louis : 219
RICHAUD, André de : 30
ROUSSEAU, Jean-Jacques : 13-15, 59
- SÄNDIG, Brigitte : 118-119
SAROCCHI, Jean : 64, 67, 75, 274-275
SARTRE, Jean-Paul : 32, 55-56, 119, 138, 228,
238
SCHAFNER, Alain : 266
SCHOPENHAUER, Arthur : 28, 45
SCHWOB, Marcel : 133
SFEZ, Gérald : 236
SHAKESPEARE, William : 188
SONTAG, Susan : 173-174
SPIQUEL, Agnès : 52, 308-309
STURM, Ernest : 106
- TAKATSUKA, Hiroyuki : 53
TODD, Olivier : 54, 57, 112, 212, 220-221,
224-225, 242, 244, 286, 294
TOURA, Hiroki : 81, 185, 239, 283
- UCHIDA, Tatsuru : 40-41, 97
- VIALLANEIX, Paul : 28, 33, 51, 214
- WILD, Oscar : 37
- YOSHIDA (URABE), Kenkô : 303-305

2 INDEX DES TITRES DES ŒUVRES PRINCIPALES D'ALBERT CAMUS

Dans cet index, certaines pages dans lesquelles nous mentionnons les personnages sans citer le titre de l'œuvre sont indiquées, selon le cas (par exemple, au cas où nous mentionnions Meursault sans citer *L'Étranger*, etc.).

- Actuelles* : 80, 119-120, 122, 132-133, 135, 139, 150
- Actuelles II* : 57, 119-120, 134, 223
- Actuelles III* : 218-219
- Caligula* : 20, 45, 92-97, 99, 103, 107, 183, 231, 292
- Carnets* : 11, 17, 20, 26, 30, 34-36, 45, 51, 53, 55-64, 67, 71, 73, 75, 89, 97, 117, 120-121, 128, 135-136, 138, 140-141, 143, 151, 153-154, 164, 167-168, 174, 178, 196, 202, 209-210, 213, 215, 231, 241-245, 247, 252-253, 272-275, 277-279, 281-282, 284-286, 288, 290-292, 294-296, 299-300
- Chute (La)* : 20, 26-27, 101, 103-114, 116, 136-137, 139, 143
- Discours de Suède* : 37, 61, 80, 135, 139-140, 150
- « Entre oui et non » : 81, 202-205, 207-208, 300
- Envers et l'Endroit (L')* : 31, 34-35, 49-55, 68, 81, 89-90, 141, 145-146, 175, 202-206, 208-209, 213, 215, 230-232, 239, 244-248, 251, 268, 272-273, 289, 300, 305
- « Envers et l'Endroit (L') » : 34, 300
- État de siège (L')* : 20, 153-154, 173-186, 188, 191, 259
- Été (L')* : 45, 49-51, 61, 134-135, 143, 149, 217, 229, 259, 288-289, 291, 297
- « Été à Alger (L') » : 217
- Étranger (L')* : 19, 25-26, 32, 36, 38-48, 56, 64, 68, 81-86, 90-92, 104, 106, 116, 139, 154, 165-166, 171, 202, 217, 222, 224, 238-241, 267, 273, 284, 292
- Exil et le Royaume (L')* : 21, 27, 87-89, 98-102, 137, 217, 226-227, 249-252, 254, 259, 263-268
- « Femme adultère (La) » : 27, 87-88, 116, 217, 249-250, 252
- Homme révolté (L')* : 37, 61, 80, 106, 114, 119, 122-126, 128-134, 136, 141, 144-146, 150-151, 153-154, 159, 165, 182, 187, 196-197, 223, 228, 234-236, 274, 277-278, 283, 306-307
- « Hôte (L') » : 21, 89, 217, 225-227, 250, 253-254, 262-268

INDEX

- « Intuitions » : 28-29, 33-34
- « Ironie (L') » : 81, 89-90, 272-273, 280, 289
- « Jonas ou l'Artiste au travail » : 27, 62, 88-89, 104, 115, 250, 252, 284
- Justes (Les)* : 20, 153-154, 186-197, 292, 307
- Lettres à un ami allemand* : 120
- « Louis Raingeard » : 202-203, 205, 215
- Malentendu (Le)* : 21, 121, 202, 208, 253-262, 265, 268, 273, 292
- « Mer au plus près (La) » : 259, 297
- « Minotaure ou la halte d'Oran (Le) » : 60-61, 290
- « Mort dans l'âme (La) » : 244-248, 251
- Mort heureuse (La)* : 20, 45-46, 56, 64-76, 189, 202, 231, 244, 246-247, 251, 258, 285, 291-292
- « Muets (Les) » : 88-89, 250
- Mythe de Sisyphe (Le)* : 35-36, 56, 68-69, 118, 123, 129-130, 132, 140, 143, 204, 230-234, 238, 240, 247, 252, 274-278, 280-284, 289-292, 296
- Noces* : 35, 45, 50, 58, 217, 232, 234, 244, 279, 290, 292-293
- « Noces à Tipasa » : 279, 288
- Peste (La)* : 20, 26, 31, 36-37, 39, 85-86, 116, 121, 128, 137, 153-176, 179, 181-182, 188, 191, 202, 217, 236-238, 241, 259, 273-274, 279, 284, 291, 307-308
- « Pierre qui pousse (La) » : 89, 137-138, 249-250
- Premier homme (Le)* : 21, 36, 52, 55, 127, 146, 202, 206-212, 214-215, 220-224, 227-228, 247, 274, 279, 282-288, 295, 306, 308
- « Renégat ou Un esprit confus (Le) » : 20, 92, 98-103, 137, 143, 217, 238-241, 249-250, 252, 284
- « Retour à Tipasa » : 135, 288-289
- « Vent à Djémila (Le) » : 35, 293
- « Voix du quartier pauvre (Les) » : 80-81, 91, 202

Takumi SASAKI

Les Figures de solitaires dans l'œuvre d'Albert Camus

RÉSUMÉ

L'objectif de cette étude consiste à synthétiser les figures de solitaires chez Albert Camus. Ses personnages, ainsi que l'auteur, se tiennent souvent à distance d'autrui et s'enferment dans un espace clos. En comparant ces personnages solitaires aux images que Camus nous présente à propos de la création, nous montrons, dans un premier temps, que la solitude concerne les racines de son activité créatrice et la naissance de la narration dans son œuvre. Malgré leur nécessité de solitude, ses personnages espèrent, en même temps, établir un contact humain. Il est possible de trouver, dans leur dilemme, les deux aspects de la solitude : l'aspect fermé et oppressif qui les conduit littéralement à l'isolement, et l'aspect ouvert et libérateur qui leur sert à prendre conscience de l'existence d'autres solitaires et à former une collectivité. Chez Camus, ce sont les artistes qui jouent un rôle de pont, permettant ainsi que les solitaires agissent pour la solidarité. En portant notre attention sur ces deux aspects, nous cherchons ensuite l'existence d'une nouvelle relation entre la solitude et la solidarité, et réfléchissons également sur la communauté qui unit les solitaires chez Camus. Nous analysons enfin « la pensée de midi » qu'il atteint après de longues considérations sur l'absurde et la révolte, du point de vue des attitudes que les solitaires ont en face de diverses frontières.

Mots clefs : Albert Camus (1913-1960), Solitaire, Solitude, Solidarité, Frontière

*

**

Titre traduit : *The Figures of solitaries in the works of Albert Camus*

ABSTRACT

The purpose of this study is to analyze the characters of solitaries in the works of Albert Camus. His characters, as well as the author, often distance themselves from others and confine themselves to a closed space. By comparing these characters with the images that Camus uses associated with the creative process, we will initially show how solitude itself touches on the very roots of his creative activity, and consequently on the birth of his narratives. Despite their need for solitude, Camus's characters also hope to establish human contact. It is possible to find, in the dilemmas that they experience, two aspects of solitude: the closed and oppressive aspect which leads them further into isolation, and the open and liberating aspect which helps them to become aware of other solitaries and to form a community. In Camus's works the artists act as mediators, allowing solitaries to discover mutual support. By considering these two aspects we will attempt to establish a new relationship between solitude and the solidarity. We will consider the community that Camus thinks, which brings solitaries closer to each other. We will finally analyze 'The thought on Midday' which Camus reached after long consideration of the Absurd and the Rebellion, from the viewpoint of solitaries who face different frontiers.

Keywords : Albert Camus (1913-1960), Solitary, Solitude, Solidarity, Frontier