



www.comptoirlitteraire.com

André Durand présente

Albert CAMUS

(France)

(1913-1960)



**Au fil de sa biographie s'inscrivent ses œuvres
qui sont résumées et commentées,
"Caligula" et "La peste" bénéficiant chacun d'un dossier particulier.**

Bonne lecture !

Il est né le 13 novembre 1913, à Mondovi, département de Constantine, en Algérie, alors colonie française, dans un milieu très modeste. Son père, Lucien, caviste dans une exploitation vinicole, fut blessé en 1914 à la bataille de la Marne et mourut à Saint-Brieuc, «*le crâne ouvert. Aveugle et agonisant pendant une semaine... Il était mort au champ d'honneur, comme on dit*» (“*L’envers et l’endroit*”) ; il ne le «connut» donc qu'en photographie. Venue s'installer à Alger, dans le quartier populaire de Belcourt, sa mère, Catherine Sintes, qui était d'origine espagnole, qui ne savait ni lire ni écrire, qui parlait peu, faisait des ménages pour vivre. Avec son frère et le reste de sa famille, ils vivaient à six parfois sept, dans un trois-pièces sans eau ni électricité : «*Je n'ai pas appris la liberté dans Marx. Il est vrai : je l'ai apprise dans la misère*» (“*Actuelles I*”). Mais le jeune Albert était un amoureux du soleil et de la mer : «*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*». Jusqu'à dix-sept ans, il joua au football, étant gardien de but de l'équipe, «*tant aimée*», du “Racing universitaire d'Alger” ; il allait écrire : «*Ce que je sais de plus sûr à propos de la morale et de ses obligations, c'est au football que je le dois.* » ; il confia plus tard que, si sa santé le lui avait permis, il eût choisi de devenir footballeur, mais il contracta dès 1930 la tuberculose. Encouragé par un oncle boucher passionné de littérature, il lut beaucoup, surtout Dostoïevski.

Il était allé à l'école communale à Belcourt, puis eut la chance d'obtenir, grâce à son instituteur, Louis Germain (à qui il dédia les “*Discours de Suède*”, au lendemain du Nobel) une bourse pour étudier au Grand Lycée d'Alger. Puis, tout en exerçant divers métiers (commerce, courtage maritime, banque) pour gagner sa vie, il entama, à la faculté des lettres d'Alger, des études de philosophie sous la direction de Jean Grenier, son professeur en lettres supérieures en 1932, qui ne fut pas seulement son maître mais son ami. Cette rencontre avec ce professeur exceptionnel changea le cours de sa vie et modela sa pensée. Jean Grenier a confié dans ses “*Carnets*” : «*Les lectures, les études ont été pour lui une révolution : il a eu pour le langage le respect et l'amour dus au sacré*». La tuberculose l'empêcha de se présenter au concours de l'agrégation : «*Cette maladie sans doute ajoutait d'autres entraves, et les plus dures, à celles qui étaient déjà les miennes. Elle favorisait finalement cette liberté de cœur cette légère distance à l'égard des intérêts humains qui m'a toujours préservé du ressentiment*» (préface à “*L'envers et l'endroit*”).

En 1933, il épousa Simone Hié, une femme à l'étourdissante beauté. Pour vivre, il accomplit quelques besognes administratives.

En 1934, lui qui était déjà engagé sur plusieurs fronts adhéra au parti communiste sans être marxiste, car l'enseignement de Jean Grenier l'avait pour toujours immunisé contre l'esprit d'orthodoxie. Il participa à une campagne de propagande communiste chez les Arabes.

En 1935, il fit une tournée théâtrale avec la troupe de Radio-Alger et fonda une troupe d'amateurs, le “Théâtre du Travail” (1935-1937) ; ils voulaient toucher le public ouvrier et annonçaient, par leur esthétique et leur programmation, le “Théâtre National Populaire” de Jean Vilar. Il écrivit en collaboration avec trois amis une pièce politique, “*Révolte dans les Asturies*” qui fut interdite mais publiée en 1937. Il adapta et joua “*Le temps du mépris*” de Malraux, “*Les bas-fonds*” de Gorki, “*Les frères Karamazov*” de Dostoïevski, “*Prométhée*” d'Eschyle. Acteur, metteur en scène et directeur de troupe, il trouvait au théâtre un espace de fraternité heureuse, voire le «*couvent*» où il se ressourçait périodiquement.

Il remplit diverses besognes administratives. Il fit un rapport à l'institut météorologique sur les pressions atmosphériques dans le Sud algérien.

En 1936, il obtint son diplôme d'études supérieures en philosophie avec une thèse consacrée aux rapports entre l'hellénisme et le christianisme à travers les œuvres de Plotin et de saint Augustin : “*Métaphysique chrétienne et néoplatonisme*”. Il fit une tournée théâtrale à travers l'Algérie avec la troupe de Radio-Alger ; il jouait les jeunes premiers dans des pièces classiques. Il fit un voyage en Europe centrale et en Italie. En août, alors que les jeux olympiques de Berlin venaient de s'achever, il passa par Dresde ; il parla «*des longues plaines de Silésie, impitoyables et ingrates* », mais ne dit pas un mot du régime !

Il se sépara de Simone Hié dont il écrivit qu'elle ne put jamais «*se défaire de son habitude de la drogue*» (“*Carnets II*”).

En 1937, il fut exclu du parti communiste. Son état de santé le fit renoncer à l'agrégation. Il séjourna en France.

Il publia chez un petit éditeur algérois :

“L'envers et l'endroit”
(1937)

Recueil de cinq essais

Dans la préface, Camus affirma : *«Une oeuvre 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 coeur une première fois s'est ouvert.»* Il évoqua sa mère, son enfance, *«le monde de pauvreté et de lumière»*, où il a vécu : *«Pour corriger une indifférence naturelle, je fus placé à mi-distance de la misère et du soleil. La misère m'empêcha de croire que tout est bien sous le soleil et dans l'Histoire ; le soleil m'apprit que l'Histoire n'est pas tout.»*

Dans le cours de l'essai, il développa les thèmes majeurs de son oeuvre future : la lucidité face à l'absurdité du monde, le scandale de la mort, le déchirement de la conscience, explicitant ainsi un titre alternatif qui annonçait déjà celui, en forme de dilemme fondamental, de *“L'exil et le royaume”* : *«Il n'y a pas d'amour de vivre sans désespoir de vivre.»* - *«Je tiens au monde par tous mes gestes, aux hommes par toute ma pitié et ma reconnaissance. Entre cet endroit et cet envers du monde, je ne veux pas choisir, je n'aime pas qu'on choisisse.»* - *«Le grand courage, c'est encore de tenir les yeux ouverts sur la lumière comme sur la mort.»* - *«Il n'y a pas d'amour de vivre sans désespoir de vivre.»* (*“Amour de vivre”*) - *«Ce qui compte, c'est d'être vrai et alors tout s'y inscrit, l'humanité et la simplicité.»* (*“Entre oui et non”*).

Commentaire

Âgé de vingt-quatre ans, Camus exprimait à la fois son émerveillement et son angoisse devant le monde, l'acceptation de celui-ci et la conscience de son étrangeté. De son propre aveu, la clef de son oeuvre et de sa vie s'y trouvent.

Dans *“Entre oui et non”*, il écrivit : *« Qu'on ne nous dise pas du condamné à mort : Il va payer sa dette à la société, mais : “On va lui couper le cou”. Ça n'a l'air de rien. Mais ça fait une petite différence. »*

Le livre fut publié à un petit nombre d'exemplaires. Il n'a été réédité qu'en 1957 et 1958.

En 1937, Camus fonda le “Théâtre de l'Équipe” et joua *“La Célestine”* de Fernando de Rojas, *“L'article 330”* de Courteline, etc.

En 1938, il fit un séjour en Savoie et un voyage « économique » en Italie (Florence).

Il fut nommé professeur de collège à Sidi Bel-Abbès, fit le déplacement puis se ravisa, *«devant ce qu'avait de définitif une semblable installation»* (*“Carnets I”*).

Le journal “Alger républicain” ayant été fondé, Pascal Pia l'engagea comme rédacteur-reporter.

Il publia :

“Noces”
(1938)

Recueil d'essais

“Noces à Tipasa”

Cet essai, qui ouvre le recueil, célèbre la beauté de ce lieu magique (Tipasa, au pied du djebel Chenoua, fut une cité florissante de Numidie puis de Maurétanie et y subsistent de beaux vestiges) où les ruines se mêlent à la nature, où l'amour et le désir prennent les couleurs et les parfums de la mer et du soleil, du ciel et de la terre d'Algérie. C'est une célébration païenne qui fait de l'être humain un dieu quand il s'intègre et s'accomplit dans son accord profond avec la nature. *«Je comprends ici ce qu'on appelle gloire : le droit d'aimer sans mesure »* ; il prend sa source dans les sensations, dans la joie du corps au contact de la mer (la baignade, de jour comme de nuit, était un des plaisirs favoris de Camus), la senteur des absinthes (*« Tout à l'heure, quand je me jeterai dans les absinthes pour me faire entrer leur parfum dans le corps, j'aurai conscience, contre tous les préjugés, d'accomplir une vérité qui est celle du soleil, et qui sera aussi celle de la mort.»*), la splendeur des plages ensoleillées ; de cette royauté qu'il sait éphémère, le « je » tire le sentiment d'avoir accompli son « métier d'homme », et fait de cet étrange bonheur une force morale : *«Il n'y a pas de honte à être heureux. Mais aujourd'hui l'imbécile est roi, et j'appelle imbécile celui qui a peur de jouir... J'aime cette vie avec abandon et veux en parler avec liberté : elle me donne l'orgueil de ma condition d'homme.»*

“Le vent à Djémila”

Dans cet essai, la contemplation exaltée du paysage silencieux et de la ville morte (à Djémila, sur les Hauts Plateaux, se trouvent les ruines de l'ancienne colonie romaine de Cuicul) détache l'être de lui-même ; il ne sent plus que sa présence au monde ; dans cette sorte d'extase, Djémila apporte une leçon d'amour et de patience, mais aussi d'amère lucidité, *« la certitude d'une mort sans espoir »*, et une exigence de vérité : *«Pour moi, devant ce monde, je ne veux pas mentir ni qu'on me mente. Je veux porter ma lucidité jusqu'au bout et regarder ma fin avec toute la profusion de ma jalousie et de mon horreur.»*

“L'été à Alger”

Dans cet essai, l'expérience et la réflexion individuelles prennent appui sur l'évocation ironique et attendrie de la population européenne d'Alger, à travers sa vie quotidienne, ses mœurs, son langage savoureux, sa mentalité : elle ne vit que dans le présent, ignore la notion de péché et de vertu, refuse celle d'éternité (*«S'il y a un péché contre la vie, ce n'est peut-être pas tant d'en désespérer que d'espérer une autre vie, et se dérober à l'implacable grandeur de celle-ci.»*), et ne connaît que les plaisirs du soleil et de la mer, et les bonheurs charnels de la jeunesse. Par là, *« ces hommes n'ont pas triché »*. Et c'est en quoi Camus se sent lié à eux, comme il l'est à sa terre natale, *« lieu où le cœur trouvera son accord »*, *« patrie de l'âme »* qui nourrira ses certitudes et sa nostalgie.

Commentaire

Au lecteur contemporain, ces pages peuvent apparaître comme un témoignage sur un monde disparu.

“Le désert”

Inspiré par l'Italie, ses peintres, ses paysages, Pise et surtout Florence, Camus poursuit sa méditation lyrique sur la vérité du corps et de la mort : *« Qu'ai-je à faire d'une vérité qui ne doit pas pourrir? »* La révolte devant cette évidence n'exclut pas un « consentement » à la beauté du monde : *« Le monde est beau, et hors de lui point de salut »*, qui est une forme d'amour.

Commentaire sur le recueil

Les quatre textes qui le composent sont d'admirables poèmes en prose. Sans véritable trame narrative, fondés sur l'expérience subjective, écrits à la première personne, ce qui accentue leur force de conviction, ils retracent avec lyrisme et passion les étapes d'une naissance au monde et à soi-même ; ils chantent les « *noces de l'homme et de la terre* », l'unité du monde « *sous le soleil et la mer* », et saluent la grandeur de l'amour humain, « *périssable et généreux* ».

Ce sont des proses païennes, lyriques et sensuelles, des hymnes à la mer et au soleil, à la liberté, aux « *fêtes de la terre et de la beauté* ». Nées de la pauvreté et de la lumière, elles disent le refus d'une société souillée par ses routines, ses iniquités, ses mensonges, et la condamnation d'une création viciée par la maladie et la mort.

En dehors de "L'été", d'inspiration comparable à "Noces", et de "L'état de siège", Camus ne laissa que rarement libre cours à son lyrisme ; il ne se sépare pas, cependant, de sa vision du monde, de son mode de pensée, ni de son écriture, et sous-tend bien des passages des œuvres de fiction, romans ou théâtre, et des essais philosophiques.

Le recueil a été publié à Alger à un petit nombre d'exemplaires. Il a été réédité qu'en 1945 et n'a pas bénéficié d'un grand tirage lorsqu'il sortit de nouveau des presses en 1947.

En 1938, Camus écrivit "Caligula" et commença la rédaction d'un premier roman, "La mort heureuse", qui avorta à cause de problèmes de forme narrative et ne fut publiée que posthume, en 1971. Il commença aussi "L'étranger".

Il adapta et mit en scène "Les frères Karamazov" de Dostoïevski au "Théâtre de l'équipe".

Le 20 octobre, il publia dans "Alger républicain" un élogieux article sur "La nausée" de Jean-Paul Sartre, qui néanmoins révélait aussi leurs divergences futures : « *Un roman n'est jamais qu'une philosophie mise en images [...] C'est ici un premier roman d'un écrivain dont on peut tout attendre. Une souplesse si naturelle à se maintenir aux extrémités de la pensée consciente, une lucidité si douloureuse, révèlent des dons sans limites. Cela suffit pour qu'on aime "La nausée" comme le premier appel d'un esprit singulier et vigoureux dont nous attendons avec impatience les œuvres et les leçons à venir.* » Il tint à marquer combien il se sentait éloigné du pessimisme de Jean-Paul Sartre. Quelques mois plus tard, analysant "Le mur", du même auteur, dans un article du 12 mars 1939, il affirma que, si l'existence n'a pas de justification, il nous appartient précisément de lui imposer nos propres valeurs : « *Constater l'absurdité de la vie ne peut être une fin, mais seulement un commencement.* »

En juin 1939, dans "Alger républicain", il publia un reportage intitulé "Misère de la Kabylie" où il décrivit sans concession la famine dont souffrait cette région.

À la déclaration de la guerre, il ajourna un voyage en Grèce. Alors qu'il souhaitait s'engager, il fut réformé à cause de son état de santé.

En 1940, la censure eut raison des deux quotidiens "Alger républicain" et "Le soir républicain" auxquels il collaborait. Il fut expulsé d'Algérie, vint à Paris où, sur la recommandation de Pascal Pia, il entra comme secrétaire de rédaction à "Paris-Soir" (1940-1941). En mai, il acheva "L'étranger". À la suite de l'entrée des troupes allemandes à Paris, "Paris-Soir" se replia à Clermont-Ferrand. Puis il quitta le journal et s'installa pour quelques mois à Lyon. En septembre, il y commença "Le mythe de Sisyphe". Il revint en Algérie, séjourna à Oran, la ville qui allait devenir la « *cité heureuse* » où la peste envoya mourir ses rats. Fin 1940, il se maria avec Francine Faure Francine Faure qui, lorsque la guerre survint, était en Algérie où elle est devenue institutrice.

En 1941, il enseigna quelque temps et tenta de mettre sur pied un mouvement de résistance. En février, il termina "Le mythe de Sisyphe", puis prépara "La peste". Mais la maladie le contraignit à retourner en France pour se soigner en séjournant dans la montagne.

En 1942, sa santé s'étant améliorée, il s'engagea dans la Résistance, participa à la rédaction du journal clandestin "Combat" qui fut diffusé sous le manteau durant les années d'occupation allemande. Il est malaisé d'évaluer sa participation puisque les articles n'étaient pas signés ou l'étaient de pseudonymes.

En juillet 1942, les éditions Gallimard, sollicitées par Malraux, publièrent :

“L'étranger”
(1942)

Roman de 160 pages

Le narrateur est le jeune Meursault, petit employé de bureau à Alger, dans les années trente, qui ne vit que dans le moment présent. Il se rend à l'asile où sa mère vient de décéder. Durant l'interminable veillée, il se rend compte qu'il n'éprouve pas de peine, plutôt une certaine indifférence ainsi que de l'ennui lorsque, le lendemain, il suit le cortège funèbre. De retour à Alger, il va se baigner et rencontre Marie, une ancienne collègue. Ils passent l'après-midi à rire et à plaisanter et, lorsqu'ils se rhabillent, elle s'aperçoit, non sans surprise, qu'il est en deuil. Mais il n'a pas l'air affecté. Le soir, ils couchent ensemble, simplement parce qu'elle est là. Le lundi, le jeune homme retourne au bureau, et, pour lui, la vie a repris son cours, simplement interrompue par un long week-end durant lequel sa mère a été enterrée. Le soir, alors qu'il rentre chez lui, un de ses voisins, Raymond Sintès, l'invite à dîner. Au cours du repas, Meursault se laisse aller à écrire une lettre de menaces à l'intention de la fille qui a quitté Sintès, simplement parce que ce dernier le lui demande, sans plus. Le dimanche suivant, Raymond Sintès invite Meursault et Marie à passer une après-midi à la plage. Marie et Meursault vont se marier, parce qu'elle le lui a demandé et que, dans le fond, cela lui est égal. Les jeunes gens se baignent, s'allongent au soleil, se promènent. Ils rencontrent des Arabes et, parmi eux, le «*type*» de la fille qui a manqué de respect à Raymond. Les deux hommes se battent devant Meursault impassible qui ne réagit que lorsque son ami prend son revolver pour se venger. Les Arabes se retirent. Plus tard, la chaleur est telle que Meursault retourne à l'endroit de la bagarre. L'Arabe est toujours là et, pris de peur, tire son couteau. Meursault prend le revolver et tire, une fois, deux fois, quatre fois, sans qu'il n'y paraisse. Il est arrêté. Au cours des interrogatoires, il demeure inerte, étranger au monde qui l'entoure. Il n'éprouve aucun regret.

Au tribunal, il observe la salle comme s'il assistait en spectateur à son propre procès. Défilent des témoins qui l'accusent d'être sans cœur, d'avoir enterré sa mère sans aucun chagrin, de fréquenter un souteneur, Raymond, et d'avoir écrit la lettre qui a déclenché le drame. Seul l'avocat réagit aux accusations du procureur qui déclare que Meursault a enterré sa mère avec un cœur de criminel. Son insensibilité est considérée comme une preuve de la préméditation du crime. Circonstance aggravante, il a commencé une liaison amoureuse le lendemain de la mort de sa mère. L'institution judiciaire fait de lui un monstre insensible. Il est jugé coupable plus parce qu'il n'est pas comme les autres, plus pour son indifférence, parce qu'il a laissé une sale impression aux jurés, que pour le crime de l'Arabe. Il est surpris d'entendre le procureur déclarer en le désignant : « *Je vous demande la tête de cet homme.* » La sentence est prononcée : c'est la condamnation à mort.

Dans sa cellule, il est préoccupé par sa mort prochaine ; il essaye, en concentrant son esprit sur sa propre fin, d'échapper à la peur. Mais mourir maintenant ou à cinquante ans, n'est-ce pas la même chose? Le seul espoir d'échapper à l'échafaud est son pourvoi, qu'il s'exerce à rejeter mentalement pour ne pas être déçu, pour ne pas être pris par surprise, un matin, par le bourreau. Il se rappelle que son père avait tenu à assister à une exécution capitale et qu'il en était revenu malade d'écoeurement. L'aumônier lui fait de fréquentes visites, essayant par tous les moyens de convertir cet homme qui se dit indifférent à sa propre mort. Ses paroles de consolation l'exaspèrent : « *Aucune de ces certitudes ne valait un cheveu de femme* », dit-il en pensant à Marie. Et cet unique moment de révolte lui fait entrevoir qu'il est resté pareil à lui-même, indifférent, innocent parce que pur, ouvert. Son dernier acte, son seul souhait est qu'il y ait beaucoup de monde le jour de l'exécution et qu'ils le haïssent tous.

Commentaire

“*L'étranger*”, titre qui est une allusion à “*L'étranger*” de Baudelaire (dans “*Les petits poèmes en prose*”) témoigne d'un refus des normes du récit avec :

- L'utilisation du passé composé qui brouille les perspectives temporelles : ce roman est-il un récit rétrospectif ou un journal? C'est un récit sans autorité qui commence comme un journal sans date et s'achève comme un roman : «*Il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine.*»

- Le choix d'une écriture neutre, d'un style bref, impersonnel et maladroit, comme si le narrateur avait des difficultés à coordonner les phrases entre elles, l'écrivain lui-même très souvent ne marquant pas les articulations logiques entre ses phrases. Cette narration dérangement à force d'indifférence apparente et qui signala l'originalité du romancier met en évidence les limites de l'intelligence en même temps que l'insignifiance du réel. La narration à la première personne impose un lexique simple, un style sans longues descriptions. Le narrateur parle de lui comme d'un autre : la sacro-sainte analyse ayant été écartée et la causalité ayant été affaiblie, il garde sa part de mystère. Camus avait été influencé par le roman behavioriste américain, par le ton abrupt de “*On achève bien les chevaux*” d'Horace Mac Coy, par «*la discontinuité, chez Hemingway, des phrases hachées qui se calque sur la discontinuité du temps*» (Sartre, “*Situations I*”). Cependant, l'écriture laconique, longtemps neutre et impartiale, marquée de procédés oraux et du souci des détails concrets, se charge d'images lyriques pour relater les circonstances du meurtre et garde ensuite une plus grande ampleur.

Le roman est divisé en deux parties, comportant respectivement six et cinq chapitres numérotés mais non titrés. La première partie (avant le procès) est la relation au jour le jour, par un narrateur minutieux, sans conscience apparente, de faits apparemment décousus. Le narrateur parle de Meursault comme si c'était un autre, dès l'incipit : «*Aujourd'hui maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile : "Mère décédée. Enterrement demain. Salutations distinguées". Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier.*» (I, 1). La seconde partie, plus âpre, montre, en un récit continu, comment des juges de mauvaise foi imposent à ces faits une logique et un sens arbitraires ; les gestes les plus insignifiants de Meursault et les témoignages de ses amis sont retournés contre lui ; l'acte irréfléchi de l'«*étranger*» se transforme en crime prémédité.

Camus récuse toute explication, toute analyse psychologique, exprimant le plus en disant le moins.

Meursault ne se sent pas autre, différent de son entourage. Il est en parfait accord avec lui-même. Des faits qui, pour le lecteur, impliquent une étonnante insensibilité et indifférence du personnage (mort de la mère, acceptation du mariage avec Marie, amitié avec Raymond...) parce qu'additionnés, n'ont pour lui aucune signification particulière. Jamais il ne met en doute ses attitudes, simplement, il «*est*» comme ça et, étant d'une intuition toute corporelle, ne se pose pas de questions. Il mène une vie limitée au déroulement mécanique de gestes quotidiens et à la quête de sensations élémentaires, soumis qu'il est à ses besoins physiques qui dominent ses sentiments. Son patron est surpris de son manque d'ambition. Au moment d'agir, il note d'ordinaire qu'on peut faire l'une ou l'autre chose et que «*ça lui est égal*». D'un caractère renfermé et taciturne, il n'est pas très bavard et ne parle pas pour ne rien dire. Il ne s'interroge pas souvent. Pourtant, il a des relations avec d'autres personnages : avec les clients de Céleste, qui montrent de la sympathie à l'annonce de la mort de sa mère ; avec sa maîtresse, Marie à qui, cependant, il refuse de dire qu'il l'aime, prétendant que «*cela ne voulait rien dire*». Il n'est pas, non plus, hostile à la ville : il regarde les passants de son balcon et, dans sa cellule, il imagine «*les bruits familiers d'une ville que j'aimais*». Criminel par hasard à la suite d'un concours de circonstances, il continue à se sentir «*innocent*», indifférent même à son propre destin, parce qu'il est étranger au sein d'un monde dont il constate «*la tendre indifférence*» et où sa mort n'a pas plus de sens que sa naissance, étranger dans une société qui s'obstine à accuser et à poser des questions, le tribunal cherchant, dans la suite d'événements fortuits qui avaient amené le meurtre de l'Arabe, une suite logique, un «*mobile du crime*». Il s'interdit de privilégier l'avenir au détriment du présent et les sentiments au détriment des sensations.

Ce n'est qu'une fois le procès entamé qu'il perçoit une différence. Et ce n'est pas tant l'interprétation de ses actes par la justice qui le dérange (il est considéré comme froid, sans cœur...) que le fait que

son sort se décide sans qu'on lui demande son avis. La justice ne lui reproche jamais un quelconque vice, mais de ne pas manifester un intérêt particulier au monde. Il ne comprend à quel point il a aimé la vie que lorsqu'il a été condamné à mort. Pour lui, les événements arrivent simplement. Il est étranger au monde constitué des règles et des conventions sociales. C'est pourquoi il souhaite la haine des gens lorsqu'il montera sur l'échafaud. Ce n'est pas un rejet qu'il espère, mais bien la reconnaissance par les autres de son individualité. Individualité particulière qu'il découvre au long du procès pour arriver à l'ultime position : le rejet du prêtre et de la religion. Ce sont les autres qui ont révélé à Meursault qu'il était étranger, ce sont eux qui devront, par leur haine, le conforter dans sa position d'individu.

Mais ce qui fait vraiment de lui un «*étranger*» à la société dans laquelle il vit, c'est que, sans illusion sur les principes qu'elle reconnaît (au sujet de la mort, du mariage, de l'honnêteté), il ne suit pas ses conventions (il ne comprend pas pourquoi il ne peut pas fumer devant la bière de sa mère, et il boit du café au lait quand il sait bien que ce n'est pas permis), il ne respecte pas ses institutions sociales, en particulier la justice et la religion dont le roman présente une satire. D'ailleurs, n'ont de nom que les personnages qui lui sont liés, ceux qui représentent les institutions n'étant désignés que par leur titre : l'aumônier, le juge, le procureur, l'avocat, le journaliste. Il est étranger à son propre procès : «*On avait l'air de traiter cette affaire en dehors de moi. Tout se déroulait sans mon intervention. Mon sort se réglait sans qu'on prenne mon avis*». Il n'a pas de morale, ne croit pas en Dieu (l'aumônier l'appelle «*mon fils*», pour qu'il fasse partie de la famille des chrétiens, mais Meursault se rebelle : «*Cela m'a énervé, et je lui ai répondu qu'il n'était pas mon père. Il était avec les autres*».) et se comporte comme si la vie n'avait pas de sens. S'il avait accepté de mentir, de jouer le jeu des conventions sociales, il aurait été épargné. Mais il refuse de mentir, comme l'en supplie l'avocat, parce qu'il est complètement honnête avec lui-même et avec les autres, et c'est peut-être cela qui fait de lui vraiment un «*étranger*». Il y avait beaucoup de choses qu'il aurait pu invoquer pour sa défense (il avait agi en légitime défense ; il était troublé à cause de la mort de sa mère). Mais il a préféré dire la vérité, sans tenir compte des conséquences. Il se laisse condamner par «*le peuple français*».

Ce bref roman fut la première étape importante de la pensée de Camus. On peut le considérer comme un plaidoyer contre la peine capitale (au tribunal, un journaliste ne cesse de considérer l'inculpé avec sympathie ; dans le manuscrit, Camus a noté en face de ce passage : «*C'est moi.*»). Surtout, il illustre l'absurdité de la condition humaine, le malentendu qui est en son cœur même. Pour le philosophe, l'absurde est la conjonction de deux principes : le désaccord de l'être humain avec lui-même et son désaccord avec le monde extérieur. Ces principes n'impliquent pas nécessairement la prise de conscience de cette discordance d'avec le monde.

À la lueur de ces considérations, on peut tenter de définir l'absurde de Camus. Au contraire de Sartre («*La nausée*»), il ne le fait pas découler d'une découverte progressive que ferait Meursault, comme Roquentin, et qui dépouillerait le monde des illusions humanistes ; il naît de la confrontation du monde et de l'homme. Lorsqu'il prend conscience de son étrangeté, il n'éprouve aucune nausée parce qu'il a toujours agi naturellement, en conformité avec lui-même ; c'est-à-dire sans justifier ses actes autrement que par une attitude qui lui est naturelle. Somme toute, Meursault est animé, tacitement, par un désir de vérité vis-à-vis de lui-même. Ses actes ne sont pas maquillés par les convenances, et donc se heurtent au cours ordinaire de la vie. Une vie ordinaire vaut-elle la peine d'être vécue ? En ce sens, Meursault incarne l'homme désarmé face à l'absurde quotidien. Si le monde n'a pas de sens, il faut oser croire que l'être humain en a un. Il faut donc se démarquer du monde, et la révolte en est le premier moyen. «*La peste*» (1947) offrira la vision de l'homme engagé dans la communauté humaine par sa révolte.

«*L'étranger*», qui garde donc sa part obscure, a suscité beaucoup de gloses philosophiques, sociopolitiques et formalistes, parmi lesquelles celles de Sartre, Blanchot, Barthes, Robbe-Grillet, René Girard.... Traduit en quarante langues, vendu en France à plus de six millions d'exemplaires, «*L'étranger*» est rapidement devenu l'un des classiques du XXe siècle les plus étudiés, constitue une étape capitale dans la genèse de la sensibilité littéraire moderne.

En 1964, Albert Camus lui-même a lu son roman sur les ondes de l'O.R.T.F.. C'est devenu un livre-cassette sur CD.

Luchino Visconti en a tiré un film en 1967, avec Marcello Mastroianni dans le rôle de Meursault, qui fut un relatif échec.

En 2007, pour le vingt-cinquième anniversaire de "Folio", parmi les ouvrages publiés, "L'étranger" était en tête avec cinq millions et demi d'exemplaires vendus.

"Le mythe de Sisyphe, essai sur l'absurde"

(1942)

Essai

L'ouvrage est divisé en quatre parties :

- "Un raisonnement absurde" :

- "L'absurde et le suicide" : *« Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux : c'est le suicide. Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie. »*

- "Les murs absurdes" : Tout l'effort de Camus consiste à donner à l'absurde un statut conceptuel sans le vider de son contenu. Cherchant donc à en préciser la notion, il reconnaît : *« Je disais que le monde est absurde et j'allais trop vite. Ce monde en lui-même n'est pas raisonnable, c'est tout ce qu'on en peut dire. Mais ce qui est absurde, c'est la confrontation de cet irrationnel et de ce désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'homme. »*

- "Le suicide philosophique"

- "La liberté absurde" : L'auteur refuse le suicide au nom d'une éthique du vrai : *« Le suicide est une méconnaissance. L'homme absurde ne peut donc épuiser, et s'épuiser. L'absurde est sa tension la plus extrême, celle qu'il maintient constamment d'un effort solitaire, car il sait que, dans cette conscience et dans cette révolte au jour le jour, il témoigne de sa seule vérité qui est le défi... Tous les héros de Dostoïevsky s'interrogent sur le sens de la vie. C'est en cela qu'ils sont modernes : ils ne craignent pas le ridicule. »* - *« Vivre, c'est faire vivre l'absurde. Le faire vivre, c'est avant tout le regarder. Au contraire d'Eurydice, l'absurde ne meurt que lorsqu'on s'en détourne. »* - *« J'installe ma lucidité au milieu de ce qui la nie. J'exalte l'homme devant ce qui l'écrase et ma liberté, ma révolte et ma passion se rejoignent alors dans cette tension, cette clairvoyance et cette répétition démesurée. »* La vie, en effet, consiste à accepter le non-sens du monde et à trouver le bonheur au sein même de l'absurde. Pour ce lecteur de Nietzsche qu'est Camus, la mort de Dieu laisse les êtres humains en face d'eux-mêmes, dans un monde ambigu qui n'offre aucune issue. Il distingue, à cet égard, la « notion » d'absurde du « sentiment » : chacun est exposé à ce dernier, à la brusque conscience que le monde échappe aux cadres de l'explication rationnelle, que l'avenir n'obéit à aucune finalité, que nos projets sont vains. Camus affirme que *« l'absurde n'est pas dans l'homme... ni dans le monde, mais dans leur présence commune »*, dans « leur confrontation », et le définit comme *« l'indifférence à l'avenir et la passion d'épuiser tout ce qui est donné »*.

- "L'homme absurde" : Loin de représenter un renoncement, une passivité, l'absurde devient une « ascèse » : il y a même *« un bonheur métaphysique à soutenir l'absurdité du monde »*, qu'illustrent à ses yeux des expériences aussi diverses que :

- "Le don juanisme"

- "La comédie" : le changement incessant de rôle chez l'acteur

- "La conquête" : la soif de conquête d'Alexandre

« Tous s'essaient à mimer, à répéter et à recréer la réalité qui est la leur », c'est-à-dire à démultiplier une identité sans consistance.

- "La création absurde" :

- "Philosophie et roman" : Le désespoir, qui résulte d'abord de la conscience de l'absurde (*« L'absurde, c'est la raison lucide qui constate ses limites. »*), caractérise, au moins dans leur mouvement initial, les philosophies de Heidegger, Jaspers, Chestov ou Kierkegaard.

– “Kirilov”

– “*La création sans lendemain*” : «*La joie absurde par excellence, c'est la création*», dans la mesure où «*la création unique d'un homme se fortifie dans ces visages successifs et multiples que sont les œuvres*» : «*créer, c'est vivre deux fois*» - «*L'œuvre absurde illustre le renoncement de la pensée à ses prestiges et sa résignation à n'être plus que l'intelligence qui met en œuvre les apparences et couvre d'images ce qui n'a pas de raison*» - «*L'œuvre d'art naît du renoncement de l'intelligence à raisonner le concret. Elle marque le triomphe du charnel*» - «*On aurait tort de croire que l'œuvre d'art puisse être considérée comme un refuge à l'absurde. Elle est elle-même un phénomène absurde*» - «*Le roman à thèse, l'œuvre qui prouve, la plus haïssable de toutes, est celle qui le plus souvent s'inspire d'une pensée satisfaite... Les idées sont le contraire de la pensée.*» - «*De toutes les écoles de la patience et de la lucidité, la création est la plus efficace. Elle est aussi le bouleversant témoignage de la seule dignité de l'homme : la révolte tenace contre sa condition, la persévérance dans un effort tenu pour stérile. Elle demande un effort quotidien, la maîtrise de soi, l'appréciation exacte des limites du vrai, la mesure et la force.* »

- “*Le mythe de Sisyphe*” : Le personnage mythique de Sisyphe, condamné par les dieux à rouler son rocher au haut d'une montagne pour le voir perpétuellement retomber, est, pour Camus, emblématique de la condition humaine parce que «*La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux.*»

Commentaire

Camus montra d'emblée sa force d'essayiste. La notion d'absurde donna son unité à son univers dramaturgique et romanesque, et se trouva au centre de ses essais théoriques, aussi bien dans le cycle de la négation que dans celui, plus positif, consacré à la révolte.

“*L'étranger*” et “*Le mythe de Sisyphe*” firent aussitôt de Camus un écrivain majeur de sa génération. Sartre voyait en lui un continuateur des grands moralistes classiques.

Au mois de novembre 1942, les Alliés débarquèrent en Algérie et au Maroc, et, du coup, il se vit obligé de rester en France, se trouvant séparé, pour une période indéfinie, de sa famille.

En 1943, il séjourna dans le Massif Central pour raisons de santé. Il séjourna à Lyon et à Saint-Étienne. Le mouvement “Combat” le délégua à Paris où il entra, en qualité de lecteur, aux éditions Gallimard. En juillet, il écrivit la première “*Lettre à un ami allemand*” qui fut publiée anonymement en décembre.

Sa renommée s'accrut encore avec les créations de pièces, le théâtre étant, semble-t-il, la forme d'art qu'il préférait :

“Le malentendu”

(1944)

Drame

Martha et sa mère tiennent une auberge isolée, dans un pays sombre et aride. Afin de pouvoir partir, un jour, vers un lieu plus clément, plein de soleil, elles droguent, volent et noient dans la rivière les voyageurs peu nombreux qui s'y arrêtent, jusqu'au jour où c'est Jan, le frère de Martha, qui, après une longue absence, revient, fortune faite, au bercail, sans révéler son identité, tandis que sa femme, Maria, l'attend dans un hôtel. Jan ne se fait pas reconnaître car il veut retrouver les deux femmes qu'il avait aimées jadis. Il ne sait pas trouver les mots qu'il aurait fallu dire. Et les deux femmes ne le reconnaissent pas non plus, bien qu'elles jugent son comportement inhabituel. Pendant qu'il cherche ses mots, Martha le tue. La mère ne peut survivre à ce dernier crime et va rejoindre le fils qu'elle a tué. Martha, qui a cru avoir droit au bonheur, se retrouve seule, abandonnée par sa mère, compagne

de vie et de crime. Elle se pend à son tour, non par remords, mais par révolte contre un univers qui n'est pas à la mesure de l'être humain.

Commentaire

Un fait divers trouvé dans un journal (dont Meursault parle dans "L'étranger") est à l'origine de la pièce. Camus était alors caché dans les montagnes, faisait partie de la Résistance, et a confié que *«cette situation historique et géographique suffirait à expliquer la sorte de claustrophobie dont je souffrais alors et qui se reflète dans cette pièce. On y respire mal, c'est un fait. Mais nous avons tous la respiration courte en ce temps-là»*.

C'est une oeuvre oppressante, au suspense efficace, une véritable tragédie moderne, la volonté de Camus ayant été de ramener le tragique sur la scène française, "Le malentendu" marqua le début de sa fructueuse mais courte carrière de dramaturge.

La mort de Jan, que les deux femmes n'ont pas reconnu, pourrait évidemment expliquer le titre, "Le malentendu" étant aussi la tragédie du sous-entendu car la communication est difficile entre Martha et Jan. Mais, pour Camus, ce meurtre est la conséquence de ce malentendu initial qu'est la condition humaine. L'être humain est inexorablement rejeté de son aspiration vers la joie, l'amour, le bonheur, pour rester seul et démuné, Dieu, si toutefois il existe, se désintéressant de sa création. C'est l'expérience de l'absurde, la pièce, où l'on retrouve les grands thèmes de l'existentialisme, faisant partie de ce que Camus lui-même appelait *«le cycle de l'absurde»*, qui comprend "L'étranger", "Le mythe de Sisyphe" et "Caligula".

Elle a été créée aux Mathurins, par Maria Casarès et Marcel Herrand, le 27 mai 1944, peu avant la fin de la Deuxième Guerre mondiale alors que le peuple français était étouffé, épuisé, le pays en ruine.

En décembre 1943, Camus écrivit la deuxième "Lettre à un ami allemand" qui fut publiée anonymement en février 1944. Il devint rédacteur en chef de "Combat".

À la Libération, alors que Paris était entré dans la bataille, Camus écrivit, dans le numéro du 21 août, un éditorial intitulé : *« Le Combat continue [...] il appelle à regarder plus loin que la Libération : Ce ne serait pas assez de reconquérir les apparences de liberté dont la France de 1939 devait se contenter. Et nous n'aurions accompli qu'une infime partie de notre tâche si la République française de demain se trouvait comme la Troisième République sous la dépendance étroite de l'argent. »*

La création du "Malentendu" fut l'occasion pour Albert Camus de faire la connaissance de Maria Casarès qui n'ignorait pas la présence de Francine Faure dans la vie de l'écrivain. Mais elle lui fut unie par *« un ardent sentiment, pur et dur comme la pierre »*. À la fin de la guerre, Francine Faure vint à Paris, et Camus et Casarès se séparèrent. En 1945, allaient naître deux enfants jumeaux, Jean et Catherine.

Le 24 août 1944, sous la direction conjointe de l'éditeur Pascal Pia et de son déjà célèbre rédacteur en chef, "Combat" sortit de la clandestinité, avec en manchette "De la Résistance à la Révolution".

La rencontre de Camus et de Jean-Paul Sartre fut pleine de promesses ; celui-ci écrivit de son nouvel ami qu'il est *« l'admirable conjonction d'une personne et d'une œuvre »*.

Quand il les publia, on apprit que Camus était l'auteur de :

"Lettres à un ami allemand" (1945)

«L'héroïsme est peu de chose, le bonheur est plus difficile.... Qu'est-ce que l'homme? Il est cette force qui finit toujours pas balancer les tyrans et les dieux... Qu'est-ce sauver l'homme? Mais je vous le crie de tout moi-même, c'est de ne pas le mutiler et c'est donner ses chances à la justice qu'il est le seul à concevoir.»

Commentaire

À la quatrième lettre, Camus a mis en épigraphe une phrase tirée d'«*Obermann*», roman de Senancour : « *L'homme est périssable. Il se peut ; mais périssons en résistant, et si le néant nous est réservé, ne faisons pas que ce soit une justice.* » Dans le corps même de la lettre, on peut lire : « *Nous avons à faire la preuve que nous ne méritons pas tant d'injustice.* » Les lettres furent publiées en volume en 1945.

Le déferlement des totalitarismes, la Deuxième Guerre mondiale et l'Occupation, qui l'avaient rendu encore plus sensible à l'existence de l'autre, amenèrent Camus à mettre en situation sa constatation de l'absurdité de la condition humaine, l'évolution de sa réflexion philosophique se manifestant dans :

“Remarque sur la révolte”

(1945)

Essai

Un fonctionnaire refuse d'obéir à un ordre immoral, sa décision étant fondée non sur ce qui est facile pour lui, mais sur ce qui est meilleur pour lui et pour la société dans son ensemble. Cette révolte est résistance et non violence.

Commentaire

Camus explique sa définition de la révolte qui n'est pas la révolution : c'est un processus paisible et évolutif commençant avec une seule personne refusant de se plier à un ordre immoral. Il souhaitait que l'humanité puisse évoluer vers des sociétés améliorées. Les lois et les règlements ne sont justifiables que dans la mesure où ils sont établis pour aider la société à tous ses niveaux. Dans cette conception, le socialisme serait le résultat d'un processus historique naturel qui requiert une direction et des efforts, mais pas de violence.

Le fonctionnaire est un héros existentialiste, même si Camus aurait refusé cette étiquette.

L'essai parut initialement dans «*L'existence*» (ouvrage collectif), en 1945. Il est très proche du premier chapitre de «*L'Homme révolté*».

“Caligula”

(1945)

Drame en quatre actes

Maître absolu de Rome, l'empereur Caligula a eu la révélation de l'absurdité de la condition humaine après la mort de sa soeur, Drusilla : «*Les hommes meurent et ne sont pas heureux.*» Fort de cette certitude, il décide d'instruire ses concitoyens : «*Faire souffrir est la seule façon de se tromper.*» Proclamant : «*Dans l'empire romain, seul Caligula est libre au milieu d'un peuple d'esclaves.*», il veut exercer sa propre liberté contre l'ordre des humains et des dieux, nie le bien et le mal, se transforme en un tyran sanguinaire, bourreau de lui-même autant que des autres. Il accumule les extravagances et les crimes, jusqu'à ce qu'il tombe sous les coups de son ami, Cherea, et des patriciens qu'il a bafoués et humiliés depuis trois ans. L'histriion nihiliste, malgré le soutien du poète Scipion, de son esclave, Hélicon, et de sa maîtresse, Caesiona, meurt sans résister aux conjurés dont le complot a été mis au jour, conscient que sa «*liberté n'est pas la bonne*».

Pour une analyse, voir CAMUS - “Caligula”

En mars 1946, Camus fit un voyage aux États-Unis. Il prit la parole devant des étudiants à New York. Il acheva *‘La peste’*.

Dans la collection *‘Espoir’* qu’il dirigeait chez Gallimard, il publia en juin le retentissant recueil *‘Feuillets d’Hypnos’*, de son meilleur ami, René Char, avec lequel une amitié de quinze ans fut nourrie par une correspondance marquée par une complicité de style et de morale entre ces deux « frères » en écriture qui suivaient des chemins parallèles, s’étant découverts tard, se respectaient, se vouvoient. Lorsqu’il reçut le Nobel, Camus dit son admiration pour Char, et lorsqu’il désira retrouver, quelque part en France, le soleil de son Algérie natale, c’est à Char qu’il s’adressa pour qu’il lui trouve un gîte en Provence. Tous deux furent voisins aussi à Paris, rue de Chanaleilles. Leur voisinage, qui était aussi moral, traversa les épreuves de l’Histoire. À l’heure où d’autres s’engageaient vers le communisme, ces deux hautes figures cherchèrent une voie solitaire. Après la disparition de Camus, René Char écrivit dans *‘L’éternité à Lourmarin’* : « Avec celui que nous aimons, nous avons cessé de parler et ce n’est pas le silence ».

Camus laissa une trace de son activité de journaliste resta dans :

“Ni victimes ni bourreaux”

(1946)

Recueil d’articles

Camus avait tiré les conséquences de la révision politique qu’il avait été amené à faire, rejetait définitivement toute philosophie progressiste de l’Histoire.

En 1947, Camus quitta *‘Combat’* par suite du changement de direction et d’orientation politique. Il avait continué à y être éditorialiste, mais il est difficile de dire sans se tromper quels éditoriaux sont de lui, car, comme dans la clandestinité, ils n’étaient pas signés, car il souhaitait que ce fût une œuvre collective et que chaque rédacteur puisse en écrire. Certains s’y essayèrent. Mais le style de Camus était contagieux et tous imitèrent le modèle. Le public sut vite d’ailleurs que l’éditorialiste anonyme de *‘Combat’* était le plus souvent le jeune auteur de *‘L’étranger’* et du *‘Mythe de Sisyphe’*.

Sans être communiste ni gaulliste ni chrétien, avec la lucidité, la justesse du regard et la pertinence du propos qui faisaient déjà la richesse de l’œuvre de création de ce moraliste essentiel, avec sa mesure, sa retenue et la brillance de son style :

- il avait préconisé une déontologie stricte, voulant que la presse nouvelle soit en rupture avec la médiocrité du passé ;

- il avait formulé la notion de *«journalisme critique»* qui doit répondre aux exigences de l’action politique ;

- il avait écrit des articles qui étaient à la fois vifs, concis et rigoureux (sa recette : *«une idée, deux exemples, trois feuillets»*) ;

- il avait fait entendre, sans se perdre dans une dialectique aride, une voix reconnaissable qui était celle, inquiète et grave, d’un homme à la recherche d’une morale dans la politique, qui disait à ses contemporains qu’ils avaient besoin de vérité, entreprit de nombreuses luttes, sur des sujets controversés comme :

- la possibilité, grâce à la Libération acquise grâce aux Alliés, de bâtir la démocratie hors des puissances de l’argent, sans quoi il fallait envisager des jours sombres (de tous les journaux diffusés au lendemain de la Libération, *‘Combat’* fut le seul à envisager les lendemains comme des jours sombres et à condamner la violence en elle-même) ;

- la défense du prolétariat : *«Toute politique qui se sépare de la classe ouvrière est vaine»* ;

- le refus d’une rupture révolutionnaire qu’il jugeait contradictoire avec la démocratie restaurée

;

- le retour des hommes d'hier dans la classe politique française ;
- la dénonciation du régime de Franco en Espagne ;
- la position à adopter vis-à-vis du parti communiste à l'heure où Staline sévissait encore ;
- la nécessité, tout en dénonçant la violence pour elle-même, d'une épuration rigoureuse qui amènerait la relève des élites qui avaient failli, ce qui l'opposa, en un vif débat, au très catholique François Mauriac pour qui la charité devait l'emporter sur la justice, ce qui fut le cas ;
- le bombardement d'Hiroshima, au lendemain duquel il écrivit, le 8 août 1945 : *«Nous nous résumerons en une phrase : la civilisation mécanique vient de parvenir à son dernier degré de sauvagerie. [...] Devant les perspectives terrifiantes qui s'ouvrent à l'humanité, nous apercevons encore mieux que la paix est le seul combat qui vaille d'être mené. Ce n'est plus une prière, mais un ordre qui doit monter des peuples vers les gouvernements, l'ordre de choisir définitivement entre l'enfer et la raison.»* ;
- la nécessaire unification économique de l'Europe ;
- la dénonciation de *«l'aveuglement des colons français»* en Algérie : en mai 1945, après le soulèvement de Sétif et un bref séjour dans son pays natal, Camus reprit, dans les pages de *«Combat»*, le fil d'une enquête précédente publiée dans l'*«Alger républicain»* de sa jeunesse où il voulut mobiliser la conscience métropolitaine, appela de nouvelles formules pour l'Algérie ; concluait sur un bilan en forme de mise en garde : dans ce pays affamé, *«le peuple arabe existe»* et la majorité de l'*«opinion arabe [est] indifférente ou hostile à la politique d'assimilation»* ; mais n'alla pas jusqu'à une condamnation plus ferme du pouvoir colonial français, se contentant d'écrire que *«c'est la justice qui sauvera l'Algérie de la haine»*.

Témoin essentiel, un des guides moraux de la France libérée, critique capital de la période de l'après-guerre, d'un monde qui se mit en place et dans les ratés duquel, puisqu'on ne l'a pas écouté, on patauge encore, il avait livré au jour le jour, dans le feu de l'action pour ainsi dire, son opinion sur des événements de la politique française et internationale, avait pris des positions qui frappent encore par leur clairvoyance car on peut constater à quel point l'Histoire lui avait si souvent donné raison même si, plusieurs fois, ses contemporains avaient fait la sourde oreille, car, bien sûr, il perdit ses combats à *«Combat»*. Mais ce furent des batailles magnifiques, celles d'un écrivain qui commentait l'événement du jour, déterminait des perspectives, dominait le tumulte par sa modération altière, celles d'un homme lucide et qui parlait du cœur. Camus, à trente ans, était un journaliste idéal et engagé, un humaniste lettré et sceptique qui écrivait dans l'action et pour l'avenir. Il s'écarta de l'action militante, mais allait toujours se mobiliser pour servir les causes qu'il croyait justes.

En juin, il publia :

«La peste»
(1947)

Roman de 320 pages

Dans les années quarante, la ville d'Oran, en Algérie, est atteinte par une épidémie de peste apportée par des rats. Le criminel Cottard se réjouit car, ainsi, il sera oublié. Le père Paneloux, un jésuite, voit dans le fléau une punition infligée par Dieu. Les autorités légales ayant fait faillite, le docteur Rieux organise la lutte médicale, met sur pied des *«formations sanitaires»*, aidé par quelques hommes de bonne volonté :

- le modeste Grand ;
- le journaliste Rambert qui, hédoniste et étranger à la ville, aurait d'abord voulu s'échapper avant de comprendre qu'il est concerné lui aussi, qu'*«il peut y avoir de la honte à être heureux tout seul»* ;
- Tarrou qui fait une pathétique confidence au sujet de son père, un avocat général qui a osé demander la tête d'un *« homme vivant »*, qui a fait de lui un révolté qui, déçu de la révolution, se voudrait *«un saint laïque»* : *« J'ai cru que la société où je vivais était celle de la condamnation à mort et qu'en la combattant je combattais l'assassinat »*.

Le père Paneloux, tout à fait décontenancé quand la peste emporte un enfant, donc un être innocent, se joint à eux au moment où le mal commence à se résorber tout en restant toujours susceptible de réapparaître, comme le signale celui qui se révèle être le narrateur : le docteur Rieux.

Pour une analyse, voir CAMUS – ‘La peste’

Après la publication de ‘La peste’, Jean-Louis Barrault, qui, dès 1941, avait eu l'idée de s'inspirer du ‘Journal de l'année de la peste’ de Daniel Defoe pour monter un spectacle autour du mythe de la peste, eut tout naturellement l'idée de demander à Camus un spectacle sur ce thème :

“L'état de siège”
(1948)

Drame en trois parties

Aidées par les autorités civiles et l'armée, promptes à « collaborer », la Peste, incarnée par un jeune opportuniste, et sa secrétaire, la Mort, prennent possession de la ville de Cadix. Ils condamnent les habitants à porter dans la bouche un tampon imbibé de vinaigre, destiné en principe à les protéger du mal, mais qui sert avant tout à les entraîner à la discrétion. Ils instaurent un ordre inhumain. Sous leur dictature, la mort devient organisée et bureaucratique : il suffit de rayer un nom sur une liste pour qu'un personnage meure. L'instinct des femmes, leur goût de la vie, leur sensibilité, le courage de Diégo, sa fierté, la résistance de quelques-uns finissent par triompher. Le seul moyen de venir à bout d'elle, c'est de ne pas en avoir peur, de lui opposer la solidarité. Mais Diégo y laisse la vie, laissant désespérée la femme qu'il aime, tandis que le chœur, retrouvant la sagesse des tragiques grecs, affirme la nécessité de la mesure, que détruisent la tyrannie et le totalitarisme.

Commentaire

Si la pièce reprend le thème et le mythe de ‘La peste’ (où on lisait que les autorités d'Oran avaient « assimilé l'état de peste à l'état de siège », page 159), elle n'est en rien une adaptation du roman. Elle propose une autre approche du mal et de l'enfermement, mettant l'accent sur la terreur et ce qu'elle suscite : la peur et la lâcheté, mais aussi la révolte, au nom de la liberté et de l'amour. Alors que ‘La peste’ se déroule à Oran, ‘L'état de siège’ se passe à Cadix. Ce choix permit à Camus de :

- rappeler que l'Espagne, en 1948, était soumise à la dictature ;
- dessiner une fresque du peuple espagnol, dont il se sentait très proche, jusque dans sa tentation du néant, telle que la manifeste Nada, à travers son cri : « Vive rien ! », et son suicide final ;
- donner libre cours à son lyrisme et de faire de la terre d'Espagne, de ses parfums, de la passion qui l'habite, du vent et de la mer, les symboles vivants et expressifs de la révolte et de la liberté.

Le choix de l'Espagne lui fut reproché par Gabriel Marcel. Le philosophe catholique estimait que, puisque la pièce dénonçait le terrorisme d'État, le totalitarisme, il n'était pas courageux ni honnête de situer l'action en Espagne. Selon lui, alors qu'on était en pleine guerre froide, les pays de l'Est eussent été mieux indiqués. Camus s'indigna : on peut lire sa réponse dans ‘Actuelles I’. Les protagonistes ne ressemblent guère à ceux du roman, et Gabriel Marcel s'était étonné aussi qu'il ait donné un rôle odieux à l'Église, alors que, dans ‘La peste’, celui du père Paneloux ne l'était pas. La réponse fut que les évêques espagnols bénissaient les fusils des exécuteurs, tandis qu'il y eut des chrétiens, en France, sous l'Occupation, pour mener le juste combat. Cette polémique montre à quel point la sensibilité de Camus était à vif dès qu'il s'agissait de l'Espagne.

Cette pièce, écrite au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, montre ce qui se passe quand la peste prend le pouvoir dans un pays où rien ne bouge. C'est une allégorie de la mise en place d'un régime totalitaire par l'utilisation de la peur, une dénonciation du fonctionnement des régimes totalitaires en démontant le mécanisme de soumission de la peur. Dans la harangue de la Peste à

ses administrés , elle déclare : « *Si je règne, c'est à ma manière et il serait plus juste de dire que je fonctionne.* » - « *Moi je règne, c'est un fait, c'est donc un droit. Mais c'est un droit qu'on ne discute pas : vous devez vous adapter.* » - « *Vous allez apprendre à mourir dans l'ordre [...] Vous serez dans la statistique et vous allez enfin servir à quelque chose.* » - « *L'homme est du bois dont on fait les bûchers.* »

Camus, qui écrivait en 1946 : « *Notre XXe siècle est le siècle de la peur* », prônait le refus de la peur. C'est le fil directeur de l'œuvre qui montre en effet comment une collectivité (et non un individu, comme dans "*Caligula*") réagit face au malheur. On peut y voir aussi une allégorie de la résistance à l'occupation allemande en France, de la résistance à la dictature, aux totalitarismes, de la révolte et de la liberté comme garde-fou contre la manipulation, la résignation, la soumission, la passivité. Camus pensait évidemment à la dictature d'Hitler, mais surtout à celle de Franco qui n'allait prendre fin qu'en 1975. Il voulut avant tout prévenir contre un éventuel retour de ce type de régime. Mais le discours est universel et concerne tous les êtres humains.

Qu'est-ce qui peut vaincre la peur, sinon l'amour? C'est-à-dire, dans un contexte politique, la solidarité. Par là, elle n'a rien perdu de son actualité.

Malgré son sujet grave, la pièce est légère car les traits des personnages sont exagérés, voire tournés en dérision (mais les interprétations peuvent varier). Elle est écrite dans un style lyrique, qui chante l'amour, la solitude de l'homme face à son destin, la communion d'une cité.

La conception dramatique rompait avec la tradition classique. Dans une forme proche des « autos sacramentales » espagnols, la pièce mêle la farce, l'allégorie, le monologue dramatique, le chœur lyrique, le tragique.

Travaillant en étroite collaboration, Camus et Jean-Louis Barrault construisirent un spectacle total, baroque, éclaté, avec une musique d'A. Honegger, un décor et des costumes de Balthus, et faisant appel à toutes les formes d'expression dramatique.

La pièce a été créée par la Compagnie Renaud-Barrault le 27 octobre 1948, au théâtre Marigny. Elle a été mal accueillie au départ par la critique, qui s'attendait à une adaptation du roman "*La peste*". Ce fut un échec complet, dû en partie aux visées différentes de l'auteur et du metteur en scène, et du fait qu'un tel genre de spectacle avait été rarement représenté, du moins en France. L'échec était d'autant plus retentissant qu'on attendait beaucoup de l'association d'un auteur et d'un metteur en scène tous deux au faite de leur renommée, et que d'autres grands noms étaient associés à l'entreprise. Claudel la jugea ainsi : « *Mauvaise pièce, confuse, déclamatoire, sans émotion. Une agitation frénétique qui fatigue sans impressionner. Rien de plus froid que ce symbolisme abstrait* » ("*Journal*", 27 octobre 1948).

Elle est restée l'une des moins connues de Camus qui en était pourtant fier. Dans la préface à l'édition américaine, il écrivit : « "*L'état de siège*", lors de sa création à Paris, a obtenu sans effort l'unanimité de la critique. 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. » Il a parlé plusieurs fois de la modifier et, surtout, de la monter en plein air, ce qu'il rêvait de faire à Athènes.

En novembre 1948, Camus prononça, à la salle Pleyel, une allocution où il manifesta son refus de l'exécution capitale à la fois comme sanction judiciaire et comme procédé politique. Elle allait être reprise dans "*Actuelles*" sous le titre "*Le témoin de la liberté*".

En juin-août 1949, il fit un voyage en Amérique du Sud.

Il fit jouer :

“Les justes”
(1949)

Drame en cinq actes

En février 1905, à Moscou, dans la Russie tsariste, un groupe terroriste, formé de cinq militants du parti socialiste révolutionnaire, prépare un coup d'éclat : un attentat à la bombe contre la calèche du despotique grand-duc Serge, oncle du tsar Nicolas II. Préparation, jubilation, justification théorique («*La liberté est un baignoire aussi longtemps qu'un seul homme est asservi sur la terre* » [acte I, scène 1] - «*Mourir pour l'idée, c'est la seule façon d'être à la hauteur de l'idée. C'est la justification.*» [acte I, scène 1]) Mais Kaliayev, qui doit lancer la bombe, constate que la calèche du grand-duc transporte également des enfants, le neveu et la nièce du prince. Assassiner des enfants ne fait pas partie de sa mission. Il est incapable de mettre le plan à exécution.

L'attentat n'a donc pas eu lieu (acte II). Ce qui pose un dilemme de taille : faut-il quand même poursuivre la mission, prendre la vie de ces deux jeunes innocents ou les épargner, tandis que, le même jour, des milliers d'enfants meurent de faim, victimes du despotisme? jusqu'où faut-il s'enfoncer dans le mal pour faire triompher le bien et abolir le despotisme? La tension monte entre les terroristes : Stepan qui place son idéal abstrait de justice absolue au-dessus de tout et de la vie même, qui pense qu'il n'y a pas de limites à l'action révolutionnaire, est en fait mené par la haine brutale de l'action et des blessures du passé. Kaliayev, le poète, venu à la révolution par amour de la vie, de la beauté, du bonheur, refuse d'«*ajouter à l'injustice vivante pour une justice morte*». Dora aime toujours avec autant de force Kaliayev. Alexis, vulnérable, est rongé par le doute et la peur alors que Boris doit prendre les décisions adéquates.

Deux jours plus tard, le plan fonctionne (acte III), et Kaliayev est emprisonné, se retrouve devant la justice et est condamné à la pendaison. Le chef de la police, par politique, et la grande-duchesse, par esprit religieux, essaient de le convaincre de demander sa grâce. Mais Kaliayev, qui leur oppose l'athéisme et l'honneur, pense que seule sa propre mort peut lui permettre de garder son innocence : «*Si je ne mourais pas, c'est alors que je serais un meurtrier*» ; il est de ces «*coeurs extrêmes pour lesquels une vie est payée par une autre vie*» (acte IV).

Bien que le chef de la police ait fait en sorte que l'on croie à la trahison de Kaliayev, ses compagnons le savent fidèle ; sa mort, dont les circonstances précises sont rapportées, est sa justification. Dora l'a bien compris ; il n'est plus un meurtrier : «*Il a suffi d'un bruit terrible, et le voilà retourné aux joies de l'enfance.*» Dora, en accomplissant bientôt le même acte que lui, le rejoint dans la mort (acte V).

Commentaire

La pièce, remarquablement documentée, s'inspirait beaucoup d'événements qui se sont déroulés en février 1905, à Moscou, et de personnages authentiques.

Dans cette structure très classique, où s'impose un climat d'attente, la générosité de l'engagement l'emportant toutefois sur l'horreur du crime, l'austérité du sujet et du langage, la tension, sont tempérées par l'humanité des personnages, en particulier celle de Kaliayev, un jeune idéaliste mais amoureux de la vie, qui est aimé par Dora. Dans le «*prière d'insérer*», Camus nota qu'ils «*n'ont pas guéri de leur cœur*». Il a voulu présenter des terroristes qui éprouvent les sentiments de tout un chacun : la peur, l'amour, la pitié. Ce sont de jeunes révolutionnaires qui ne cherchent pas un gain personnel mais veulent changer des conditions de vie inacceptables, effarantes, désastreuses ; qui sont liés par un rêve collectif, un rêve qui est très porteur ; qui croient beaucoup à la vie mais acceptent de tuer ; qui commettent des actes terribles, mais se posent des questions sur le bien-fondé de leur action. Le grand talent de Camus, c'est de montrer les différentes facettes de cette implication idéologique. Il y a des motivations diverses, des visions différentes de ce que doit être l'acte terroriste. Il y a même des affrontements, mais jamais l'auteur ne donne raison à l'un ou à l'autre.

La pièce expose les justifications politiques, philosophiques et parfois amoureuses qui poussent les révolutionnaires à agir avec violence. Elle cerne les tourments et les angoisses qui découlent d'actions souvent courageuses même si elles sont condamnables.

La pièce permet d'essayer de comprendre ce qui motive des êtres humains à commettre des gestes aussi brutaux. Or on se pose rarement des questions de fond sur le terrorisme : la plupart du temps, on se limite à une réaction spontanée, qui se nourrit de peur ou d'ignorance, qui se contente de voir les terroristes comme des malades, des fous, des fanatiques... Camus s'interrogeait sur les motifs des terroristes qui veulent faire le bonheur du peuple (en Russie, au début du XXe siècle, le peuple crevait de faim) en le gagnant aussi contre lui. Ses personnages sont des intellectuels qui décident de prendre les armes. S'ils sont révoltés par le despotisme, s'ils font le sacrifice de leur bonheur et de leur vie, dans l'honneur et la douleur d'être des «justes», pour eux peu importent les moyens, leur idée devait triompher. Ils obéissent tous à cette loi qui autorise le terrorisme. Cependant, revendiquant la force du sacrifice et de l'honneur, ils font preuve d'éthique quand se pose un cas de conscience morale. La grandeur de Kaliayev tient notamment au fait qu'au moment d'exécuter l'attentat, il s'interdit de lancer la bombe parce qu'il risque de tuer le neveu et la nièce du prince.

Camus a toujours été obsédé par la souffrance et la mort des enfants innocents. Dans *"La peste"*, Rieux disait à Paneloux : « *Je refuserai jusqu'à la mort d'aimer cette création où des enfants sont torturés.* » Dans le domaine moral, le meurtre d'un enfant est pour lui un crime inexpiable. Dans le domaine métaphysique, la mort d'un enfant est un scandale qui l'empêcha de croire à une justice divine et à l'harmonie de la création (voir *"L'incroyant et les chrétiens"* : « *Je ne partage pas votre espoir et je continue à lutter contre cet univers où des enfants souffrent et meurent.* » (*"Actuelles"*, page 213).

La pièce se place donc d'emblée sur le terrain philosophico-politique pour mettre en scène l'affrontement entre deux conceptions de la révolution et de l'acte terroriste, pour aborder le thème de la responsabilité de l'individu. Camus délaissa sa conviction de l'absurde pour s'interroger sur les limites de l'action politique, pour poser un regard analytique sur l'idéologie terroriste. Il ne fut pas dogmatique : il exposa tous les points de vue. Face à l'oppression et à l'injustice s'impose la nécessité de l'action politique : il apparaît qu'un acte qui semble sans moralité n'est pas gratuit, qu'une forme d'oppression en est nécessairement la cause. Le terrorisme est présenté, analysé et soupesé comme un engagement généreux et sincère. Mais sont soulignées ses limites : peut-on aller jusqu'à tuer des enfants pour renverser l'injustice? Est absurde une lutte aveugle qui ne se préoccupe pas des moyens qu'elle emploie quand elle se fait terroriste et qu'elle cible autant les innocents que les coupables de l'oppression. Est dénoncé un manichéisme qui fait qu'il est « tellement plus facile de mourir de ses contradictions que de les vivre. » Cependant, il apparaît que l'action politique peut aussi mener à une forme de rédemption salvatrice. Finalement, Camus pose ces questions : doit-on donner sa vie pour les générations à venir? la fin justifie-t-elle les moyens? Il définit le mal et le bien, et surtout cherche à justifier la recherche du bonheur. D'où la profonde richesse de cette pièce humaniste et humaine, tout simplement. C'est pour ces raisons opposées que ce texte est universel et qu'il inspire encore de nos jours, surtout quand le contexte s'y prête autant en raison du terrorisme. Camus s'opposait vivement à Sartre, voulait bloquer idéologiquement la route à toute espèce de révolution qui implique forcément que des innocents y périront, autant dans un camp que dans l'autre. En lieu et place de la révolution, il proposait la révolte comme seul chemin possible vers la justice, ce qui reste une position philosophique individualiste, pas très loin de celle du concept de la volonté générale de Jean-Jacques Rousseau qu'il a exposé dans *"L'homme révolté"*.

La pièce a servi, et sert encore, à couvrir des menées idéologiques de toutes sortes qui se revêtent de sa sagesse pour se mettre de l'avant, se prétendee l'incarnation parfaite de la justice. Les événements que connut le monde au début du XXIe siècle permirent de constater l'actualité et la pertinence de la pièce et vinrent teinter la réflexion de Camus.

La pièce fut créée le 15 décembre 1949 au Théâtre Hébertot par Maria Casarès et Serge Reggiani. Elle ne remporta qu'un demi-succès. Elle a été publiée en 1950.

En 2008, à Paris, elle a été mise en scène par Antoine de Staël qui, pour mieux prouver que la violence n'a pas de visage et peut transformer tout un chacun, a choisi de confier aux femmes de la troupe le soin de jouer les hommes et inversement.

Camus comprit que ses réalisations dramaturgiques n'étaient pas à la mesure de ses intentions. Pour le théâtre, il n'allait plus écrire que des traductions ou des adaptations scéniques d'auteurs admirés.

En 1949, il retrouva par hasard Maria Casarès et allait, pendant douze ans, se partager entre elle et son épouse.

Après divers voyages (en Algérie, en Amérique du Sud) et séjours (sur la Côte d'Azur, dans les Vosges) jalonnant une nette dégradation de son état de santé, il publia :

“Actuelles, chroniques 1944-1948”

(1950)

Recueil d'articles

En épigraphe, Camus cita Nietzsche : « Il vaut mieux périr que haïr et craindre ; il vaut mieux périr deux fois que se faire haïr et redouter ; telle devra être un jour la suprême maxime de toute société organisée politiquement. » Il n'a pas donné la référence de ce texte qui est : *“Le voyageur et son ombre”*, aphorisme 284.

Le recueil « *résume l'expérience d'un écrivain mêlé pendant quatre ans à la vie publique, de son pays* ». Il est principalement composé d'articles de *“Combat”*, dont Camus avait été rédacteur en chef de 1944 à 1947. Il n'a cependant pas jugé bon de les recueillir tous.

Les éditoriaux consacrés à la libération de Paris témoignent, avec un lyrisme contenu et frémissant, dans une langue superbe, du climat exceptionnel des 24 et 25 août 1944. Celui du 24 août 1944 posait ce qui était déjà le thème des *“Lettres à un ami allemand”* et qui n'allait pas changer tout au long de l'action journalistique ou militante de Camus : *«Le Paris qui se bat ce soir veut commander demain. Non pour le pouvoir, mais pour la justice, non pour la politique, mais pour la morale, non pour la domination de leur pays, mais pour sa grandeur.»*

Si ces éditoriaux disent le combat pour la liberté, ils affirment aussi que la vérité doit l'emporter sur le mensonge, la justice sur le goût du pouvoir, la morale sur la politique ; ils rappellent l'exigence de la justice, de la fraternité, de la fidélité à ceux qui ont payé de leur vie leur engagement dans la résistance ; ils donnent ainsi le ton de l'ensemble du volume.

Bientôt se fait jour le besoin d'une presse libre et responsable.

Le 8 août 1945, alors que tous les journaux célèbrent l'envoi de la bombe atomique sur Hiroshima et la victoire imminente sur le Japon, Camus entrevoit les « *perspectives terrifiantes qui s'ouvrent à l'humanité* », et plaide en faveur d'un « *nouvel ordre international* ».

Au fil des jours, il s'émeut du sort des déportés pas encore rapatriés, constate dès le 30 août 1945 que l'épuration est « *manquée* » et « *déconsidérée* », réclame la vigilance contre le racisme renaissant dès 1947 et la médiocrité revenue.

L'important ensemble « *Ni victimes, ni bourreaux* » contient sur le terrorisme et l'Histoire, sur le refus de légitimer le meurtre, sur le « *socialisme mystifié* » ou la « *révolution travestie* », sur l'impérieuse nécessité de maintenir le dialogue entre les êtres humains, l'essentiel des réflexions qui sous-tendent *“La peste”*, *“Les justes”* ou *“La chute”* ; ces textes marquent la rupture de Camus avec le communisme stalinien (il était alors un des rares intellectuels de gauche à en dénoncer les abus), son impossibilité à accepter le fait concentrationnaire, qui auront tant d'échos dans *“L'Homme révolté”*. Dans *“Deux réponses à Emmanuel d'Astier de La Vigerie”* (communiste qui, alors que des Espagnols antifascistes étaient séquestrés à Karanganda en U.R.S.S., prenant prétexte des horreurs du phalangisme, avait voulu excuser Staline), Camus confiait : *«Je n'ai pas appris la liberté dans Marx. Il est vrai : je l'ai apprise dans la misère.»* - *«Il y a l'Histoire et il y a autre chose, le simple bonheur, la*

passion des êtres, la beauté naturelle. Ce sont là aussi des racines, que l'Histoire ignore, et l'Europe, parce qu'elle les a perdues, est aujourd'hui un désert.»

Dans le chapitre *“Morale et politique”*, composé de onze éditoriaux, on est étonné de voir, dans le troisième, daté du 12 octobre 1944, Camus citer, un peu légèrement, la célèbre formule de Goethe à laquelle il faisait déjà allusion, en 1943, dans son étude sur le roman classique intitulée *“L'intelligence et l'échafaud”* : *« Mieux vaut une injustice qu'un désordre. »*

Dans ce chapitre s'inscrit aussi le débat entre Camus et Mauriac sur la justice et la charité, sur la peine de mort. Deux tempéraments et deux philosophies s'y opposent.

On y retrouve aussi le débat entre Camus et Gabriel Marcel à propos de *“L'état de siège”* : *« Vous acceptez de faire silence sur une terreur pour mieux en combattre une autre. Nous sommes quelques-uns qui ne voulons faire silence sur rien.»*

Le dernier texte du chapitre est un éditorial du 8 août 1945. La bombe atomique venait d'exploser sur Hiroshima. Seul de tous les commentateurs, en France, et même en Europe, Camus n'hésita pas à écrire : *« La civilisation mécanique vient de parvenir à son dernier degré de sauvagerie. Il va falloir choisir, dans un avenir plus ou moins proche, entre le suicide collectif ou l'utilisation intelligente des conquêtes scientifiques. En attendant, il est permis de penser qu'il y a quelque indécence à célébrer ainsi une découverte, qui se met d'abord au service de la plus formidable rage de destruction dont l'homme ait fait preuve depuis des siècles. »*

Il y écrivit aussi : *« Sauver ce qui peut encore être sauvé pour rendre l'avenir seulement possible, voilà le grand mobile, la passion et le sacrifice demandés.»*

Dans *“Défense de l'intelligence”*, il y vit *« ce goût de l'homme sans quoi le monde ne sera jamais qu'une immense solitude.»*

Dans *“Le témoin de la liberté”*, il défendit *« ce succédané malheureux et déchaîné de l'amour, qui s'appelle la morale »*. Il manifesta son refus de l'exécution à la fois comme sanction judiciaire et comme procédé politique.

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

Il affirma : *« Le monde où je vis me répugne, mais je me sens solidaire des hommes qui y souffrent. »*

La multiplicité des thèmes abordés montre l'extrême attention de Camus à tous les problèmes de l'après-guerre.

Les textes étaient aussi des interviews, des préfaces, des conférences. Il s'agit de textes portant sur des sujets divers : politique, morale, religion, rôle de l'artiste, toujours en relation avec l'actualité ; ils permettent à la fois de retrouver l'air du temps où ils ont été écrits, et d'éclairer, de façon quelquefois fondamentale et toujours révélatrice, la pensée et l'œuvre de l'auteur à un moment précis. On y constate que Camus journaliste était doué d'un tempérament de polémiste, et que son humour pouvait être corrosif. Mais on découvre aussi qu'il avait le sens du dialogue, qu'il écoutait les arguments de son adversaire, se demandait s'il ne fallait pas s'y ranger, n'étant jamais sûr d'avoir raison.

“L'Homme révolté”

(1951)

Essai en cinq parties

I. *“L'Homme révolté”*. Paradoxalement, la révolte individuelle exprime une solidarité universelle ; elle permet de comprendre que tous les hommes partagent un sentiment d'étrangeté devant le monde : *« Dans l'épreuve quotidienne qui est la nôtre, la révolte joue le même rôle que le "cogito" dans l'ordre de la pensée : elle est la première évidence. Mais cette évidence tire l'individu de sa solitude. Elle est un lien commun qui fonde sur tous les hommes la première valeur. Je me révolte, donc nous*

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

II. *“La révolte métaphysique”*. Les pensées modernes de la révolte sont vouées à l'échec, car elles ont été dévoyées. Alors que «*le génie grec [...] a su donner le modèle de l'insurrection*», que l'Occident chrétien a «*résolu*» le problème du mal et de la mort, Sade puis les romantiques (Vigny), les agnostiques, les poètes (Lautréamont, Rimbaud) et les surréalistes (Breton), se sont insurgés contre le Créateur et la condition humaine tout entière. Mais ces révoltes se révèlent, en définitive, réactionnaires : elles ne visent qu'à substituer un nouvel ordre à l'ordre contesté.

III. *“La révolte historique”*. Toutes les formes de terrorisme, étatique ou individuel, ont emprunté au pouvoir sa tyrannie. La révolte se distingue de la révolution par sa pureté préservée : «*Tout révolutionnaire finit en oppresseur ou en hérétique.*» L'insurrection de Spartacus, les régicides, ne s'apparentent pas à cette volonté de nouveau «*contrat social*» qui sacralise le pouvoir. La Révolution a abouti à légitimer le principe de la Terreur érigé par Saint-Just au nom de la vertu. Hegel, en rationalisant par la dialectique les rapports du maître et de l'esclave, posa les jalons de l'idéologie marxiste et du terrorisme stalinien. Or l'échec de la prophétie marxiste démontre l'impossibilité, pour une doctrine, de s'incarner dans l'Histoire. Seul le recours à l'histoire «*de l'orgueil européen*» permet d'expliquer la démesure de notre temps : «*Le fascisme, c'est le mépris [...] Inversement, toute forme de mépris, si elle intervient en politique, prépare ou instaure le fascisme.*»

IV. *“Révolte et art”*. Le temps est nié dans l'art, comme le réel qu'il recrée cependant. Les idéologues de la révolution ont rejeté l'art, tandis que «*l'artiste refait le monde à son compte*». Le genre romanesque en particulier participe d'une révolte esthétique contre l'incomplétude de l'existence. «*L'homme [...] cherche en vain cette forme qui lui donnerait les limites entre lesquelles il serait roi. Qu'une seule chose vivante ait sa forme en ce monde et il sera réconcilié !*» Le romancier cherche à «*saisir enfin la vie comme destin*». Face à nos actes qui «*fuiant comme l'eau de Tantale vers une embouchure encore ignorée*», nous prêtons tous à la vie des autres «*une cohérence et une unité qu'elles ne peuvent avoir... Nous faisons alors de l'art sur ces existences. De façon élémentaire, nous les romançons*». C'est ainsi que, «*religion ou crime, tout effort humain obéit, finalement, à ce désir déraisonnable [de durée, de cohérence] et prétend donner à la vie une forme qu'elle n'a pas. Le même mouvement mène aussi bien à la création romanesque... Le roman fabrique du destin sur mesure*» - «*L'art est une exigence d'impossible mise en forme. Lorsque le cri le plus déchirant trouve son langage le plus ferme, la révolte satisfait à sa vraie exigence et tire de cette fidélité à elle-même une force de création. Bien que cela heurte les préjugés du temps, le plus grand style en art est l'expression de la plus haute révolte. Comme le vrai classicisme n'est qu'un romantisme dompté, le génie est une révolte qui a créé sa propre mesure. C'est pourquoi il n'y a pas de génie, contrairement à ce qu'on enseigne aujourd'hui, dans la négation et le pur désespoir.*»

V. *“La pensée de midi”*. Pour échapper à l'enchaînement meurtrier des révolutions, l'homme révolté doit retrouver sa dimension humaine ; loin de s'ériger en nouveau Dieu justifiant l'horreur révolutionnaire, il doit faire sienne la mesure antique des Grecs : «*La mesure n'est pas le contraire de la révolte. C'est la révolte qui est la mesure, qui l'ordonne, la défend et la recrée à travers l'histoire et ses désordres.*» - «*L'absolutisme historique, malgré ses triomphes, n'a jamais cessé de se heurter à une exigence invincible de la nature humaine, dont la Méditerranée, où l'intelligence est sœur de la dure lumière, garde le secret.*» Contre la tentation du nihilisme, la révolte, expression lucide de la condition tragiquement solitaire et solidaire de l'être humain, est un combat permanent qui impose de vivre «*pour créer ce que nous sommes*». «*La vraie générosité envers l'avenir consiste à tout donner au présent.*»

Commentaire

“*L'Homme révolté*”, essai contemporain du “*Mythe de Sisyphe*”, visait à prolonger, en l'amplifiant, la réflexion engagée sur l'absurde et le suicide et qui totalisait une expérience et une recherche puisant leurs sources dans la philosophie de l'Histoire et la littérature. Ce livre, quelque peu encombré de références, Camus ayant réuni une très importante documentation, ayant mobilisé toute sa culture, avec l'idée de faire un panorama complet de la révolte, de ses déviances, appuyant son argumentation sur des textes, cherchait donc moins à définir une théorie nouvelle qu'à synthétiser les courants de la pensée contemporaine. C'est néanmoins en un point de convergence entre la pensée grecque et la pensée chrétienne que Camus tentait de se placer. Pour déjouer le tragique de l'exil qui définit la condition humaine selon le christianisme, il préconisait un équilibre entre la raison, le «*logos*» grec, et l'irrationnel dans l'être humain. Ce n'est donc pas une philosophie de l'absurde, selon un contresens courant, que prôna Camus.

Le véritable sujet, celui qui resurgit à chaque page, est le fait que l'être humain, au nom de la révolte, s'accommode du meurtre, le fait que la révolution a eu pour aboutissement les États policiers et concentrationnaires de notre siècle. Comment l'orgueil humain a-t-il pu dévier? Camus cherchait à définir une morale collective qui exaltât la solidarité humaine face au mal. Il proposait une généalogie intellectuelle des totalitarismes, où figuraient Sade, Saint-Just et de nombreux auteurs allemands, dont Hegel et Marx. Il mettait en cause la notion même de révolution : «*Une révolution qu'on sépare de l'honneur trahit ses origines qui sont du règne de l'honneur.*» - «*Tout révolutionnaire finit en oppresseur ou en hérétique.*»

En distinguant la révolution de la révolte, il cherchait à montrer que cette dernière ne peut découler de la pensée seule, mais de l'expérience, et qu'elle doit se résoudre par des actes. Ainsi la réflexion engagée dans “*L'Homme révolté*” prit-elle sa source dans le constat d'un échec de l'idéologie marxiste et de l'horreur engendrée par les totalitarismes. Livre politique, il s'insurge contre la défaite de l'Histoire. En refusant le destin qui implique l'idée du tragique dans l'Histoire, Camus inscrit sa volonté de pas interpréter les malheurs qu'elle charrie comme l'effet d'une répétition fatale. Elle fonde au contraire la nécessité de s'inventer un «*destin sur mesure*». Le révolutionnaire reproduit la logique de l'oppresseur, tandis que le révolté ne cède pas à la tentation d'ériger la protestation en système et introduit le «*soupçon qu'il existe une nature humaine*». L'univers romanesque effectue «*la correction de ce monde-ci selon le désir profond de l'homme*».

Ainsi “*L'Homme révolté*” éclaire-t-il l'énigme des romans de Camus, comme la conclusion de “*L'étranger*” sur la quête d'un sens de la vie à travers la révolte, la caricature des totalitarismes dans “*La chute*”, ou encore cette nécessité de résister au sentiment de l'absurde, auquel font face les personnages dans “*La peste*”.

Publié au temps de la guerre froide, cet essai long et touffu suscita de vives polémiques, car les contemporains de Camus n'étaient pas mûrs pour admettre ces vérités qui se sont imposées depuis. Breton s'insurgea contre la juste «*mesure*» préconisée par Camus, suspecte à ses yeux d'affaiblir la signification de la révolte, sans relever le tragique du dilemme posé par la recherche d'un équilibre. La critique des totalitarismes (Camus fut l'un des tout premiers intellectuels à dénoncer indistinctement nazisme et stalinisme), l'incrimination de l'auteur du “*Capital*” furent interprétées par l'équipe des “*Temps modernes*” (numéros de mai et d'août 1952), alors prééminente dans la vie intellectuelle française, comme une trahison des idéaux révolutionnaires, firent scandale en un temps où l'idéologie progressiste était toute-puissante. Francis Jeanson exécuta sommairement Camus pour lèse-communisme et lèse-marxisme. Sartre écrivit : «*Camus n'est ni de droite ni de gauche, il est en l'air !* » Cela tenait du procès en sorcellerie : l'époque était manichéenne, le citoyen Camus ne l'était pas. La conséquence fut la rupture et la brouille définitive avec Sartre qui dénonçait son idéalisme, son supposé moralisme et sa critique du stalinisme. Camus a alors rédigé un texte resté inédit, intitulé “*Le nihilisme contre la révolte*”, où il justifiait “*L'homme révolté*” et prônait la mesure : «*Je n'aurais pas écrit ce livre si je ne m'étais pas trouvé en face d'hommes dont je ne pouvais m'expliquer le système et dont je ne comprenais pas les actes. Pour dire les choses brièvement, je ne comprenais pas que des hommes puissent en torturer d'autres sans cesser de les regarder.* » Dans

cette polémique, le bourgeois normalien qui se piquait de révolution a gagné, parce qu'il était le plus méchant et que Camus, conservant une hauteur aristocratique, était incapable de dire des choses offensantes sur quelqu'un. Peu d'intellectuels furent aussi moqués qu'il l'a alors été, victime de l'ostracisme de ses anciens compagnons communistes. Cependant, même s'il fut cruellement harcelé, il continua à considérer *"L'Homme révolté"* comme son livre le plus important. Dans *"Défense de "L'Homme révolté"* (1951), il répondit : *"La seule question qu'on puisse poser à la révolution, la révolte seule est fondée à la poser comme la révolution est seule fondée à questionner la révolte"*.

La postérité a fait justice à *"L'Homme révolté"*, qui s'est imposé, y compris dans les ex-pays de l'Est, comme un essai emblématique des grands combats antitotalitaires du XXe siècle. La critique antitotalitaire du communisme réel apparaît aujourd'hui comme le point fort de l'ouvrage.

En 1952, Camus fit un voyage en Asie.

Il démissionna de son poste à l'U.N.E.S.C.O. pour manifester sa réprobation devant l'admission de l'Espagne franquiste. Depuis la création de *"Révolte dans les Asturies"* en 1936, il avait toujours manifesté sa solidarité avec les forces populaires espagnoles.

Il écrivit une préface à *"De profundis"* d'Oscar Wilde : *"L'artiste en prison"*.

En 1953, il prit parti en faveur des émeutiers de Belin-Est. Il adapta *"Les esprits"* de Pierre de Larivey, traduisit et adapta *"La dévotion à la croix"* de Calderon de la Barca qu'il présenta au festival d'Angers (14 et 16 juin). En octobre, projetant de mettre en scène *"Les possédés"*, le grand roman de Dostoïevski, il travailla à l'adaptation. Il publia :

"Actuelles II, chroniques 1948-1953"
(1953)

Recueil de chroniques

"Actuelles II" est essentiellement centré sur la révolte, jalonnant la période des *"Justes"*, de *"L'Homme révolté"*, et de la polémique qui a entouré l'essai. Y figure, en particulier, la lettre de Camus au directeur des *"Temps modernes"*, Jean-Paul Sartre. Ces textes sont indispensables à qui veut replacer *"L'Homme révolté"* dans le contexte de la guerre froide, et connaître le climat de cette époque. La protestation contre l'admission de l'Espagne franquiste à l'U.N.E.S.C.O., les plaidoyers pour la liberté ou la culture participent aussi de la révolte telle que la définit Camus. Dans *"L'artiste et son temps"*, il affirmait : *"Sans la culture, et la liberté relative qu'elle suppose, la société, même parfaite, n'est qu'une jungle. C'est pourquoi toute création authentique est un don à l'avenir."* - *"Les oeuvres de certains écrivains forment un tout où chacune s'éclaire par les autres, et où toutes se regardent."*

"L'été"
(1954)

Recueil de huit essais

Ils avaient été écrits entre 1939 et 1953 et retrouvaient l'inspiration et l'expression lyriques de *"Noces"*.

"Le Minotaure ou La halte d'Oran" (1939) et ***"Petit guide pour des villes sans passé"*** (1947) évoquent, avec un mélange d'humour et de passion, les villes d'Algérie, lieux d'ennui, déserts, mais aussi, parfois, promesses de bonheur et royaumes fulgurants où brûlent la révolte et l'amour. On y lit :

«Après tout, la meilleure façon de parler de ce qu'on aime est d'en parler légèrement. En ce qui concerne l'Algérie, j'ai toujours peur d'appuyer sur cette corde intérieure qui lui correspond en moi et dont je connais le chant aveugle et grave. Mais je puis bien dire au moins qu'elle est ma vraie patrie et qu'en n'importe quel lieu du monde, je reconnais ses fils et mes frères à ce rire d'amitié qui me prend devant eux».

“**Retour à Tipasa**” (1953) décrit la plénitude redécouverte, fugitivement, au pied du Chenoua, en un instant privilégié où s'affirme « au milieu de l'hiver », « un été invincible ». Il confiait : «À l'heure difficile où nous sommes, que puis-je désirer d'autre que de ne rien exclure et d'apprendre à tresser de fil blanc et de fil noir une même corde tendue à se rompre? »

“**Les amandiers**” (1940), “**Prométhée aux enfers**” (1946), “**L'exil d'Hélène**” (1948) enracinent dans les paysages méditerranéens la méditation sur l'opposition entre la force et l'esprit, sur la révolte, sur la beauté exilée du monde et des cités modernes, méditation qui retrouve les mythes grecs où se disent « la volonté de ne rien séparer ni exclure » et la réconciliation entre « le cœur douloureux des hommes et le printemps du monde » : «Si la seule solution est la mort, nous ne sommes pas sur la bonne voie. La bonne voie est celle qui mène à la vie, au soleil.» - «Je ne crois pas assez à la raison pour souscrire au progrès, ni à aucune philosophie de l'Histoire. Je crois du moins que les hommes n'ont jamais cessé d'avancer dans la conscience qu'ils prenaient de leur destin.»

“**L'énigme**” (1950) relie à la contemplation du Lubéron la quête de la vérité qui animait l'écrivain qui désirait comprendre « l'énigme, c'est-à-dire un sens qu'on déchiffre mal parce qu'il éblouit » ; loin d'être « le prophète d'absurde » qu'on veut voir en lui, il sait que «au centre de notre œuvre, fût-elle noire, rayonne un soleil inépuisable, le même qui crie aujourd'hui à travers la plaine et les collines. Une littérature désespérée est une contradiction dans les termes».

“**La mer au plus près**” (1953) est un véritable hymne à la mer et à la nuit : «Grande mer, toujours labourée, toujours vierge, ma religion avec la nuit !»

Commentaire sur le recueil

Si “L'été” comme “Noces” chantait la splendeur de la nature, c'était essentiellement sur le mode de la nostalgie. L'exil hors de la terre natale, les pesanteurs de l'Histoire et les souffrances qu'elle apporte ne permettent plus la contemplation innocente : « Je n'ai pu renier la lumière où je suis né et cependant je n'ai pas voulu refuser les certitudes de ce temps. » ou encore : « Oui, il y a la beauté et il y a les humiliés. Quelles que soient les difficultés de l'entreprise, je voudrais n'être jamais infidèle ni à l'une ni aux autres. » Il y a aussi un secret à reconnaître et à préserver. “L'été” se clôt sur une image où ces contradictions se résument : «J'ai toujours l'impression de vivre en haute mer, menacé, au cœur d'un bonheur royal».

Cet ouvrage riche en hommages à la terre natale parut l'année même où, le 1er novembre : le F.L.N. (Front de Libération Nationale) algérien passa à l'attaque (meurtre de civils arabes et français), ce qui fut le début de la guerre d'Algérie, pour Camus, atteint au plus profond de ses racines, « un malheur personnel ».

Les 4, 5 et 6 octobre, il avait fait un court voyage aux Pays-Bas, son unique séjour dans ce pays qui sert de cadre à “La chute”. Il demeura deux jours à Amsterdam ; à la Haye, il visita le célèbre musée Mauritshuis, où il admira plus particulièrement les Rembrandt.

En mars 1955, il fit représenter, au théâtre La Bruyère, *“Un cas intéressant”*, adaptation d'une pièce de Dino Buzzati.

En mai, il fit un voyage en Grèce au cours duquel, dans une conférence donnée à Athènes, il précisa son esthétique de dramaturge. Bien qu'il eût tâté Artaud, elle demeurerait celle de Copeau et du Cartel. Il s'interdisait ainsi les ruptures thématiques, rhétoriques, dramaturgiques, poétiques, qu'exige la métamorphose contemporaine de la tragédie. Il insistait sur le partage des valeurs et la nécessité d'un langage élevé.

Préoccupé par la guerre d'Algérie, regrettant le gouffre entre les communautés (« *Nous sommes tellement étrangers les uns aux autres* »), prenant la défense des Français d'Algérie (en ironisant : « *À lire une certaine presse, il semblerait vraiment que l'Algérie soit peuplée d'un million de colons à cravache et à cigare, montés sur Cadillac* »), il comptait sur Pierre Mendès-France pour qu'il trouve un compromis acceptable par toutes les parties. Afin de favoriser son retour aux affaires, il rejoignit à *“L'express”* son vieil adversaire, François Mauriac, au cours des années 1955-1956, y écrivit de nombreux articles. En janvier 1956, il fit un voyage en Algérie et, le 22 janvier, à Alger, lança un appel en faveur d'une trêve civile qui aurait limité l'effusion de sang. Il fut hué, et les Français d'Algérie ne le lui pardonnèrent pas, tandis que la gauche ne lui pardonna pas d'avoir fait cette déclaration souvent mal interprétée : « *Entre ma mère et la justice, je préfère ma mère* ». Son entreprise rencontra donc une certaine incompréhension et même de vives attaques.

Il publia :

“La chute”
(1956)

Roman de 160 pages

Dans un bar d'Amsterdam, Jean-Baptiste Clamence, ancien éminent avocat parisien, preux défenseur de la veuve et de l'orphelin, don Juan, receleur, exilé, tout en imbibant son drame de genièvre, raconte à un interlocuteur indéterminé comment il a sombré dans la marginalité après n'avoir pas, une nuit, secouru une femme qui se noyait dans la Seine et dont le fantôme le poursuit. La confession est meurtrière, mais l'homme est habile : il défend sa cause savamment. De lâche, il se transforme en victime. Devenu, selon ses propres termes, « *juge-pénitent* », il dresse le procès de toute la société qu'il condamne avec ironie.

Commentaire

C'est un monologue ou, plutôt, un pseudo-dialogue où l'étrange et multiple Clamence s'adresse à un interlocuteur qui est présent dès les premières lignes dans le discours de Clamence par le biais d'allusions à ses interrogations, à ses réactions, qui ne répond pas, selon une technique qui avait déjà été illustrée par Victor Hugo dans *“Le dernier jour d'un condamné”* et par Dostoïevski dans *“Le sous-sol”*. Il apparaît à la fin du roman comme un double du narrateur. La théâtralité du texte est telle qu'il semblerait tout naturel de le porter à la scène. Le cynisme et l'ironie caustique qui, dans ce récit brillant et grinçant, se mêlent à la virtuosité langagière, par ricochet, atteignent le lecteur qui se sent impliqué dans cette réflexion, étourdi, désarçonné.

Camus, qui prenait à revers ses admirateurs comme ses détracteurs, s'est expliqué lui-même sur ce qu'il a voulu faire : « *L'homme qui parle dans “La chute” se livre à une confession calculée. Réfugié à Amsterdam dans une ville de canaux et de lumière froide, où il joue à l'ermite et au prophète, cet ancien avocat attend dans un bar douteux des auditeurs complaisants. Il a le cœur moderne, c'est-à-dire qu'il ne peut supporter d'être jugé. Il se dépêche donc de faire son propre procès, mais c'est pour mieux juger les autres. Le miroir dans lequel il se regarde, il finit par le tendre aux autres. Où commence la confession, où commence l'accusation? Celui qui parle dans ce livre fait-il son procès, ou celui de son temps? Est-il un cas particulier, ou l'homme du jour? Une seule vérité en tout cas,*

dans ce jeu de glaces étudié, la douleur et ce qu'elle promet.» Il semble que Clamence veuille démonter toute la construction idéologique de l'auteur, chacune de ses phrases polissant une facette de sa pensée, toutes les prises de position y étant résumées. On y retrouve plusieurs éléments de *"L'Homme révolté"*. Le livre nous apprend qu'heureux ou malheureux, nous sommes tous coupables face au Mal dans un monde athée. Le cynisme de Clamence est déconcertant : *«Maintenant encore, les matches du dimanche, dans un stade plein à craquer, et le théâtre, que j'ai aimé avec une passion sans égale, sont les seuls endroits du monde où je me sente innocent.»* - *«Je verrais plutôt la religion comme une grande entreprise de blanchissage.»* - *«La vérité, comme la lumière, aveugle. Le mensonge, au contraire, est un beau crépuscule qui met chaque objet en valeur.»* - *«Je vais vous dire un grand secret, mon cher : N'attendez pas le jugement dernier. Il a lieu tous les jours.»* Quand il analyse ses sentiments devant les accusés ou définit sa technique du bonheur, il prend le contrepied des héros de *"La peste"*, Tarrou et Rieux.

"La chute" est aussi une radicale remise en cause des intellectuels et, plus particulièrement, de l'existentialisme sartrien.

Vers 1955, Albert Camus demanda d'adapter pour le théâtre *"Requiem pour une nonne"* de William Faulkner. Il utilisa une traduction mot à mot faite pour lui par Louis Guilloux. Il en fit une pièce en deux parties et sept tableaux. Elle fut représentée pour la première fois le 20 septembre 1956 au Théâtre des Mathurins. On joua à guichets fermés pendant deux ans. Il est arrivé à Camus de remplacer, au pied levé, Michel Maurette, dans le rôle du gouverneur. Le texte de l'adaptation fut édité en octobre 1956. Puis, en mars 1957, parut la traduction française par Maurice-Edgar Coindreau du livre de Faulkner. Dans la préface, Camus expliqua comment il avait effectué son adaptation, et il ajouta ce commentaire : *« Le style de Faulkner, avec son souffle saccadé, ses phrases interrompues, reprises et prolongées en répétitions, ses incidences, ses parenthèses et ses cascades de subordonnées, nous fournit un équivalent moderne, et nullement artificiel, de la tirade tragique. C'est un style qui halète. du halètement même de la souffrance. Une spirale, interminablement dévidée, de mots et de phrases, conduit celui qui parle aux abîmes des souffrances ensevelies dans le passé, Temple aux délicieux enfers du bordel de Memphis qu'elle voulait oublier, et Nancy à la douleur aveugle, étonnée, ignorante. Qui la rendra meurtrière et sainte en même temps. »*

On peut trouver bien des points communs à Camus et à Faulkner. L'un et l'autre étaient des créateurs de mythes. L'un et l'autre aimaient les femmes et respectaient l'amour. L'un et l'autre étaient attachés à une terre qui connaît la malédiction. Etc. Ils divergèrent néanmoins sur un point important, le sentiment religieux. Dans sa préface au roman, Camus expliqua pour quelles raisons scéniques il avait modifié la fin dans laquelle Faulkner exposait longuement *« son étrange religion »*. On a voulu voir, dans le dernier tableau tel que l'a transformé Camus, et au cours duquel Nancy dit sa foi, le signe qu'il était proche de se convertir. Il s'en est défendu avec énergie. Mais il ne pouvait, sans trahir l'œuvre, faire que Nancy Mannigoe, droguée, prostituée, criminelle, ne devînt, ainsi que l'avait voulu Faulkner, une *« nonne »* (ce qui était en quelque sorte un jeu de mot car, en anglais, depuis 1600 [on le trouve chez Shakespeare], le mot *« nun »* désigne une prostituée, *« a nunnery »* est un bordel), et même une sainte. Adapter *"Requiem pour une nonne"*, c'était adapter en quelque sorte une tragédie chrétienne, le moment où, dans l'œuvre de Faulkner, après tant de pages sur la damnation, le destin et le pêché, apparut un sentiment nouveau chez lui, de pardon, de rachat et de foi. La souffrance de Nancy lui apporta la grâce. *« Si je traduais et mettais en scène une tragédie grecque, personne ne me demanderait si je crois en Zeus »,* fit remarquer Camus.

En mars 1957, il publia :

“L'exil et le royaume”
(1957)

Recueil de nouvelles

“La femme adultère”

Nouvelle

L'épouse insatisfaite d'un commis voyageur algérois découvre un soir, d'une terrasse qui domine le désert, la déchirante beauté du monde et s'y livre tout entière.

“Le renégat”

Nouvelle

Un missionnaire catholique, prisonnier d'une tribu du désert, abandonne de son plein gré la religion du dieu d'amour pour servir une idole de cruauté.

“Les muets”

Nouvelle

Une équipe d'ouvriers mal payés par leur patron décide de protester par le silence. Mais la fillette du patron a une attaque qui risque d'être mortelle, et le noble silence des travailleurs devient alors cruel et inhumain.

“L'hôte”

Nouvelle

Daru, instituteur français dans un petit village algérien, est chargé de conduire jusqu'à la ville un Arabe inculpé de meurtre. En chemin, il décide de laisser son hôte choisir entre la prison et la fuite. L'Arabe choisit la prison, car, ainsi, ses frères croiront qu'il a été livré à la police. Daru découvre alors sa solitude «*dans ce vaste pays qu'il avait tant aimé*».

“Jonas ou l'artiste au travail”

Nouvelle

Le succès couronne un artiste de talent. Dès lors, les visites constantes, les déjeuners mondains, les entretiens avec ses nouveaux disciples, les appels téléphoniques, la vie familiale, le conduisent à la stérilité. Pour échapper à cet enfer, il se construit une soupente au-dessus du couloir et s'y réfugie. Mais, après une nuit de labeur, il a seulement écrit sur sa toile blanche un mot «*dont il ne savait s'il fallait y lire Solitaire ou Solidaire*».

Commentaire

Camus illustre ainsi l'idée selon laquelle nous restons seuls à porter notre fardeau bien que nous soyons aussi chargés de la responsabilité collective. C'était ce qui avait déjà été illustré par la situation paradoxale de Rieux, héros de la solidarité qui, à la fin de *'La peste'*, est livré à la solitude.

“La pierre qui pousse”

Nouvelle

Au Brésil, un ingénieur français assiste à une cérémonie au cours de laquelle un indigène de ses amis, pour accomplir un vœu, doit porter jusqu'à l'église une énorme pierre. L'indigène s'écroule bientôt et l'ingénieur se charge de la pierre, mais, au lieu d'en faire hommage à l'église, il la dépose devant la case de son ami.

En mai 1957, après s'être livré à une enquête très complète, avoir étudié des textes juridiques, historiques, des rapports de médecins, Camus publia :

“Réflexions sur la peine capitale”

(1957)

Essai

«Peu avant la guerre de 1914, un assassin dont le crime était particulièrement révoltant (il avait massacré une famille de fermiers avec leurs enfants) fut condamné à Alger. Il s'agissait d'un ouvrier agricole qui avait tué dans une sorte de délire du sang, mais avait aggravé son cas en volant ses victimes. L'affaire eut un grand retentissement. On estima généralement que la décapitation était une peine trop douce pour un pareil monstre. Telle fut, m'a-t-on dit, l'opinion de mon père que le meurtre des enfants, en particulier, avait indigné. L'une des rares choses que je sache de lui, en tout cas, est qu'il voulut assister à l'exécution, pour la première fois dans sa vie. Il se leva dans la nuit pour se rendre sur les lieux du supplice, à l'autre bout de la ville, au milieu d'un grand concours de peuple. Ce qu'il vit ce matin-là, il n'en dit rien à personne. Ma mère raconte seulement qu'il entra en coup de vent, le visage bouleversé, refusa de parler, s'étendit un moment sur le lit et se mit tout d'un coup à vomir. Il venait de découvrir la réalité qui se cachait sous les grandes formules dont on la masque. Au lieu de penser aux enfants massacrés, il ne pouvait plus penser qu'à ce corps pantelant qu'on venait de jeter sur une planche pour lui couper le cou. Il faut croire que cet acte rituel est bien horrible pour arriver à vaincre l'indignation d'un homme simple et droit et pour qu'un châtement qu'il estimait cent fois mérité n'ait eu finalement d'autres.»

Partant de cette expérience vécue, ou tout au moins transmise par un récit familial, du spectacle de la guillotine qui ne peut se voir sans nausée, Camus passe en revue les arguments traditionnels des abolitionnistes. Rien ne peut légitimer *«le plus prémédité des meurtres»*. Ce *«rite primitif»*, que l'on désigne le plus souvent indirectement par des *«ruses de langage»* pour voiler la réalité sanglante, perd son caractère exemplaire et dissuasif car il est pratiqué hors de la présence du public, à l'intérieur des prisons, à la sauvette pour ainsi dire.

N'importe quelle passion, si faible soit-elle, peut faire oublier la peur de la mort, et c'est la passion qui cause le plus souvent les crimes. La torture du condamné qui attend des jours, des semaines, parfois des mois, est finalement sans commune mesure avec la mort, en général brève, qu'il a infligée à sa victime. Camus rejoint ici un argument avancé par Dostoïevski dans *“L'idiot”* où le prince Muichkine soutient un paradoxe : la torture physique aide à ne pas penser à la mort ; le pire supplice, c'est la certitude de la mort, son attente.

La justification religieuse par l'espoir de la rédemption n'a plus de sens dans une société désacralisée, qui ne propose qu'elle-même comme «*objet d'adoration*».

Un autre argument est que les principales causes du crime sont la misère et l'alcoolisme, dont l'État est largement responsable.

Ce qui motive l'action de Camus contre la peine de mort, c'est une raison politique. Il s'élève contre «*ceux qui croient avoir le droit, la logique et l'histoire avec eux*», et se rendent coupables de «*crimes d'État : Il faut proclamer que la personne humaine est au-dessus de l'État*». Il condamne les «*utopies politiques*» qui renversent les termes de cette affirmation. Il avance l'idée que «*personne ne peut s'ériger en juge absolu, puisque personne ne peut prétendre à l'innocence absolue*». Il veut qu'on donne la primauté à la justice sociale et à la morale de la solidarité. «*Depuis trente ans, les crimes d'État l'emportent de loin sur les crimes des individus*». Il faut abolir la peine capitale pour «*protéger l'individu contre un État livré aux folies du sectarisme et de l'orgueil*». L'abolition lui apparaît comme «*un coup d'arrêt spectaculaire*», pour montrer que la personne humaine est au-dessus de l'État. Ainsi, elle lui semble nécessaire «*pour des raisons de pessimisme raisonné, de logique et de réalisme*».

Commentaire

Le texte a été publié conjointement aux «*Réflexions sur la potence*» d'Arthur Koestler, sous le titre collectif de «*Réflexions sur la peine capitale*». C'étaient deux vigoureux plaidoyers pour l'abolition de la peine de mort en Angleterre et en France, complétés par une introduction et une étude de Jean Bloch-Michel. On trouve de multiples échos de ce combat mené par Camus dans ses oeuvres de fiction, «*L'étranger*» ou «*La peste*», et dans ses essais, comme «*L'Homme révolté*». Ce combat et ce témoignage, qui peuvent sembler dépassés puisque la peine de mort a été abolie en France en 1981, gardent en fait toute leur valeur, leur acuité et leur actualité.

En juillet 1957, Camus fit jouer au festival d'Angers «*Caligula*» et son adaptation du «*Chevalier d'Olmedo*» de Lope de Vega où il put exprimer ses grandes préoccupations civiques et éthiques.

Le 17 octobre, l'Académie royale de Stockholm lui décerna, vingt ans seulement après sa première publication, le prix Nobel de littérature «*pour l'ensemble d'une œuvre qui met en lumière, avec un sérieux pénétrant, les problèmes qui se posent de nos jours à la conscience des hommes*», pour une oeuvre exaltant la solidarité humaine face au mal, irradiant une éthique de la responsabilité et débouchant sur un humanisme nouveau lié à son intégrité intellectuelle, un humanisme sceptique où il importe moins d'être heureux que d'être conscient... à ras de terre, libéré des illusions métaphysiques et politiques pour tenter de forger, au gré des engagements, sa propre liberté. Mais il ressentit ce Nobel comme un malentendu, en tout cas comme un poids et une manière d'être davantage exilé dans une célébrité qu'il assumait mal. Il aurait préféré que le prix fût décerné à celui qu'il admire : André Malraux. Il n'avait que quarante-quatre ans, il était le plus jeune lauréat après Kipling. Ses détracteurs parisiens ricanèrent et proclamèrent que le jury avait couronné «*une œuvre terminée*» (Jacques Laurent).

Dans son discours du Nobel, à Stockholm le 10 décembre, il cloua sa pensée aux yeux du monde : l'écrivain, «*par définition, ne peut se mettre aujourd'hui au service de ceux qui font l'Histoire ; il est au service de ceux qui la subissent*» ; il est l'ennemi «*du mensonge et de la servitude qui, là où ils règnent, font proliférer les solitudes*» ; mais, pour cela, il faut commencer par le commencement de tout mensonge : purifier la langue, atteindre une écriture sèche qui interdise toute tentation rhétorique, tout faux-semblant. De plus, il faut des faits pour combattre les faux, ce qui, dans une période marquée par le dogmatisme, sonnait comme une devise pour l'ancien journaliste de «*Combat*». Il réaffirma la nécessité d'agir : nous sommes tous embarqués sur la même galère, le silence même n'est plus possible à notre époque. L'écrivain doit toujours prêter sa voix aux pauvres et aux opprimés, à ceux qui n'ont pas la possibilité de s'exprimer. Jamais il ne devra tomber dans le piège de la propagande pour les puissants.

Il prononça aussi, le 14 décembre, à l'université d'Uppsala, une conférence intitulée "*L'artiste et son temps*". Il y affirmait une conception de l'art qui n'est «*ni le refus total, ni le consentement à ce qui est*», mais un équilibre entre «*le réel et le refus que l'homme oppose à ce réel, chacun faisant rebondir l'autre dans un incessant jaillissement*». Cette position ambiguë du romancier est à l'image de son statut dans le siècle : l'artiste «*n'a pas droit à la solitude*», son art «*ne peut pas être un monologue*», dans la mesure où sa vocation «*est de rassembler*» : «*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.*» L'artiste doit se forger «*dans cet aller-retour permanent de lui aux autres, à mi-chemin de la beauté dont il ne peut se passer et de la communauté à laquelle il ne peut s'arracher*». Bien que «*l'expression commence où la pensée finit*», Camus récuse la distinction traditionnelle entre roman et philosophie. Si «*aucun philosophe n'a jamais fait plusieurs systèmes... aucun artiste n'a jamais exprimé plus d'une seule chose sous des visages différents*». «*Les grands romanciers sont des romanciers philosophes*», de Balzac à Sade, de Melville à Stendhal, de Dostoïevski à Proust, de Malraux à Kafka. «*C'est-à-dire le contraire d'écrivains à thèse*», précisait aussitôt Camus, qui récusait aussi bien «*l'engagement*» prôné par Sartre que «*l'art pour l'art*». Le second lui apparaissait comme la «*revendication [d'une] irresponsabilité*» encouragée par «*la société marchande*» du siècle dernier, qui conjugait «*une liberté de principe*» à une «*oppression de fait*» et réclamait un art qui fût «*un exercice sans conséquence*». Plutôt qu'«*engagé*», Camus se considérait «*embarqué*» : si l'écrivain ne saurait se dérober face à «*l'irruption des masses et de leur condition misérable devant la sensibilité contemporaine*», sa fonction est plutôt de «*comprendre*» que de «*juger*». Persuadé que «*la beauté... ne peut servir aucun parti*» et «*ne sert, à longue ou à brève échéance, que la douleur ou la liberté des hommes*», l'écrivain refuse «*de rejoindre les armées régulières*».

Ces "*Discours de Suède*", chaleureuses défenses de l'art et de la liberté, devinrent vite, à l'Est et au Sud, la bible des écrivains dissidents et persécutés.

En 1958, Camus mit au point un plan pour un statut politique de l'Algérie. Il acquit à Lourmarin, dans le Lubéron, non loin de chez Char, une maison où il se retira.

"Actuelles III

Chroniques algériennes 1939-1958"

(1958)

Dans un riche avant-propos, Camus fait le point sur sa difficile position : il ne peut accepter ni le terrorisme du F.L.N., ni les excès des ultras, ni la torture, ni les mots d'ordre politiques ne laissant aux Français d'Algérie d'autre choix qu'entre ces deux formules : «*Crevez, vous l'avez bien mérité*», ou «*Crevez-les, ils l'ont bien mérité*», alors qu'il s'agit de «*vivre ensemble*». Il n'envisageait pas l'indépendance, mais une solution fédéraliste qui aurait tenté de faire coexister les deux communautés ; mais elle était déjà dépassée et impraticable.

Il reprenait la majeure partie du reportage "*Misère de la Kabylie*", qu'il avait publié en juin 1939 dans "*Alger républicain*" ; il y montrait l'état sanitaire et social désastreux de la Kabylie : témoignage prémonitoire et sans effet.

Il écrivait : «*Il est vain de condamner plusieurs siècles d'expansion européenne, absurde de comprendre dans la même malédiction Christophe Colomb et Lyautey. Le temps des colonialismes est fini, il faut le savoir seulement et en assurer les conséquences.*» - «*Il est bon qu'une nation soit assez forte de tradition et d'honneur pour trouver le courage de dénoncer ses propres erreurs. Mais*

elle ne doit pas oublier les raisons qu'elle peut avoir encore de s'estimer elle-même. Il est dangereux en tout cas de lui demander de s'avouer seule coupable et de la vouer à une pénitence perpétuelle.»

Les autres articles étaient inspirés par l'actualité : émeutes de Sétif, durement réprimées, en mai 1945 ; réflexions sur le manifeste du parti de Ferhat Abbas ; tentative désespérée, après le déclenchement de la guerre, de l'« Appel à la trêve civile », lancé en vain à Alger en janvier 1956.

Commentaire

Le silence que reçurent les « Chroniques algériennes » affecta considérablement Camus. Après « Actuelles III », il refusa toute prise de position publique, mais n'en continua pas moins à intervenir pour défendre la vie ou la liberté de « libéraux », ou de combattants algériens emprisonnés.

En juin 1958, Camus voyagea en Grèce.

Le 28 janvier 1959, il fit représenter au Théâtre Antoine son adaptation des « Possédés » de Dostoïevski, qui rappelle ses « Justes ».

Il travailla à un grand récit autobiographique :

« Le premier homme »

(posthume, 1994)

Roman de 330 pages

Premier chapitre : un médecin accouche une jeune femme dans une ferme de l'Est algérien en 1913 et ainsi naît Jacques Cormery, fils d'Henry Cormery.

Le deuxième chapitre se passe, quarante ans plus tard, dans le cimetière de Saint-Brieuc où Jacques, le narrateur, s'incline sur la tombe d'un jeune homme tué le 11 octobre 1914 pendant la bataille de la Marne, d'un éclat d'obus : son père. Scène froide, propre, moment bizarre et poignant. Ce rendez-vous silencieux entre les deux hommes donne lieu à une double rencontre : celle de Cormery avec son passé (et l'absence du père à combler) mais aussi avec sa propre existence : « *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* ». Cette folie, c'est évidemment la guerre, et le narrateur rapporte une conversation entre son père et ses camarades de combat : « *Moi je suis pauvre, je sors de l'orphelinat, on me met cet habit, on me traîne à la guerre, mais je m'empêche* ». Il s'empêche d'adhérer à cette morale de survie qui transforme les hommes en bêtes sauvages.

Ces deux scènes constituent les deux pôles du récit dont le reste reprend le déroulement chronologique classique d'une enfance et d'une jeunesse qui se déploie, ligne à ligne, avec une sorte de tranquille obstination. Elles se passent dans un milieu démun, illettré, le quartier pauvre de Belcourt, à Alger, dans une Algérie coupée entre Arabes et colons. Les grands-parents ont été poussés par une affaire de famille à quitter l'Espagne. « *Le résultat lointain de ce tragique malentendu où un poète [le grand-père] trouva la mort fut l'installation sur le littoral algérien d'une nichée d'analphabètes qui se reproduisirent loin des écoles, attelés seulement à un travail exténuant sous un soleil féroce* ». On suit les journées et les occupations de l'enfant solitaire, ses sensations, sa famille, ses amis, son éducation (un instituteur, Louis Germain, fit une intervention presque miraculeuse). On le voit vivre, agir, sentir, apprendre, aimer, juger, se renfrogner ou s'enivrer de la vie du port, de la chaleur sur les tuiles et des torpeurs chloroformantes de l'été (« *Le soleil règne férocement* » - « *Les piétinements d'ennui au long des journées torrides* »), de l'humidité des arrosages dans les jardins et du vent tiède sur les terrasses le soir, dans des grands remuements de palmes, de la présence des femmes dans la foule (on le voit défaillir, respiration coupée, si sa main rencontre celle d'une femme dans un tramway bondé), du ciel immense sur Tipasa. Il a peur d'être grondé par la grand-mère, autoritaire, espagnole, d'une brutalité terrorisante, et il n'évite ni les coups de nerfs de bœuf ni les

soirées muettes, avec l'allumette qui enflamme la lampe à pétrole, ni l'assiette creuse de faïence blanche dans laquelle coule le sang d'un poulet qui se débat. La mère, plus effacée, muette, omniprésente et sombre, résiste à toutes les explications, toutes les suppositions. Tantôt elle fait penser à une figure de sainteté, tantôt à un obstacle au bonheur. Lorsqu'explose une bombe, à deux rues de la maison familiale, elle reste éberluée, perdue dans ce monde dont, illettrée et sourde, elle est presque exclue : «*Elle était maintenant toute droite, toute blanche.*» - «*Deux fois cette semaine, dit-elle. J'ai peur de sortir... Elle le regardait d'un curieux air indécis, comme si elle était partagée entre la foi qu'elle avait dans l'intelligence de son fils et sa certitude que la vie tout entière était faite d'un malheur contre lequel on ne pouvait rien et qu'on pouvait seulement endurer.*» Mais les humbles savent trouver des joies : le jeune garçon court dans les rues en sandalettes, affronte les vagues vertes avec son jeune corps, va au cinéma, joue au football, passe ses jeudis à la bibliothèque municipale, à lire "*Pardaillan*", erre, vêtu d'une mauvaise culotte et d'un tricot de coton à encolure ronde, chaussé de sandalettes, avec son meilleur ami, Pierre, fabrique, avec ses camarades, des poisons avec des feuilles de laurier.

Commentaire

Le texte, écrit au fil de la plume, avec une ponctuation très libre (qui rend certaines pages plus difficiles à lire), comme si, dans l'ardeur du premier jet, l'écrivain avait suivi ses émotions, brûlé les étapes, fut déchiffré difficilement par sa fille, Catherine. Camus avait en tête un livre ambitieux «*gardant l'espoir de retrouver les secrets d'un art universel qui, à force d'humilité et de maîtrise, ressusciterait enfin les personnages dans leur chair et dans leur durée*». Le roman provoqua une polémique : fallait-il ou non publier une œuvre inachevée? Elle fut telle qu'on a presque oublié que c'est un roman émouvant et passionnant, même si la voix de Camus a une tremblante solennité : le livre commence empesé et se termine sur un chant sourd et révolté.

Jacques Cormery est un personnage autobiographique, le double de Camus, aspect qui aurait sûrement disparu dans la version définitive du roman. Mais c'est justement ce côté autobiographique qui est précieux aujourd'hui, car cette confession bouleverse. On voit apparaître les racines de ce qui a fait la personnalité de Camus, sa sensibilité, comment s'est formée sa pensée, quelles furent les raisons de son engagement. Étant dans la sensation vraie, il fit revivre tout le petit monde d'obscurs, d'anonymes, tantôt drôles et chaleureux, tantôt cruels, dont il vient, ayant subi les humiliations d'une pauvreté à la limite de la misère, fit parler «*les muets de l'Histoire*» à qui la parole est refusée et au nom desquels il a, toute sa vie, voulu parler. C'est pourquoi il ne s'est jamais senti chez lui dans le Paris des intellectuels. C'est pourquoi il s'est porté à la défense de la justice, à la dénonciation farouche de la misère et de l'exploitation. Dans "*Le premier homme*", l'absurdité est défiée, le confort intellectuel est démystifié par des gens sans éducation, dont le sens de l'honneur ne doit rien au savoir encyclopédique ni à l'engagement politique.

On découvre aussi un écrivain minutieux, obsessionnel, un véritable ethnographe qui reconstitue l'Algérie des années trente-quarante.

On trouve dans le volume des fac-similés du manuscrit. Et aussi, en annexe le texte d'un carnet intitulé "*Premier homme, notes et plans*", petit carnet à spirale et papier quadrillé qui permet d'entrevoir le développement que l'auteur souhaitait donner à son œuvre. Il y répète sa lassitude, entre les sarcasmes du clan Sartre et la déchirure de la guerre d'Algérie. Il est malade des étiquettes qu'on lui colle. Il veut se désenclaver du Paris journalistique, mondain, féminin, pour retourner à l'homme seul de la Méditerranée, à l'enfance nue, à l'étranger de sa jeunesse, au juge secret qui se condamne sans cesse comme le Clamence de "*La chute*" dans cet ineffable masochisme qui a au moins pour mérite de montrer la peau du monde à vif. Il s'éloigne de l'art, de l'édition qui préfère les clichés, les effets oratoires. Il est là tout entier : simplicité, vérité, cruauté, chant profond, langue dépouillée. Il s'imagine aussi en philosophe devenu vieux qui aurait trouvé, en dépit de ses doutes, «*des raisons de vieillir et de mourir sans révolte*».

(posthume, 1962)

On y lit : « *On ne pense que par image. Si tu veux être philosophe, écris des romans.* »

“Carnets II”

(posthume, 1964)

On y lit : « *Le seul problème moral vraiment sérieux, c'est le meurtre. Le reste vient après. Mais de savoir si je puis tuer cet autre devant moi, ou consentir à ce qu'il soit tué, savoir que je ne sais rien avant de savoir si je puis donner la mort, voilà ce qu'il faut apprendre.* » - « *J'ai la plus haute idée, et la plus passionnée, de l'art. Bien trop haute pour consentir à le soumettre à rien. Bien trop passionnée pour vouloir le séparer de rien.* » - « *Tout accomplissement est une servitude. Il oblige à un accomplissement plus haut.* »

“Réflexions sur le terrorisme”

(posthume, 2002)

Essai

Camus y condamna nettement le terrorisme : « *Quelle que soit la cause que l'on défend, elle restera toujours déshonorée par le massacre aveugle d'une foule innocente.* »

Albert Camus préparait pour le théâtre un ‘*Don Juan*’, et Malraux venait de lui proposer de prendre la direction d'un théâtre parisien, qu'il aurait appelé “*Le nouveau théâtre*”, quand, le 4 janvier 1960, la Facel Vega que conduisait Michel Gallimard, neveu de Gaston, un de ses intimes au côté duquel il était assis (à l'arrière se trouvaient Jeanine Gallimard et leur fille, Anne) et qui roulait à très vive allure (130 kmh selon certains) sur la nationale qui relie Sens à Fontainebleau, ayant brusquement, entre Champigny-sur-Yonne et Villeneuve-la-Guyard, quitté le milieu de la route toute droite, vint s'écraser contre un platane. Il fut tué sur le coup, tandis que Michel Gallimard décéda cinq jours plus tard et que les deux passagères en réchappèrent. Fait étonnant : c'est un médecin nommé Camus qui vint constater le décès de l'écrivain. Emmanuel Roblès, venu s'incliner devant le corps de son ami, découvrit en soulevant le linceul «le visage d'un dormeur très las», avec une égratignure en plein front, «comme un trait définitif en travers d'une page». Eugène Ionesco a pu écrire : «*Sa mort laisse en moi un vide énorme. Nous avons tellement besoin de ce juste. Il était, tout naturellement, dans la vérité. Il ne se laissait pas prendre par le courant ; il n'était pas une girouette ; il pouvait être un point de repère.*» (“*Notes et contre-notes*”). Cette mort prématurée, moins de deux mois après ses quarante-six ans, jointe à sa renommée précoce, eut des effets pervers. Son image s'en est trouvée longtemps simplifiée.

Il est enterré à Lourmarin, sa tombe ressemblant à un jardin fou, apparemment laissé à lui-même, des fougères, des fleurs, au milieu desquelles une pierre rectangulaire, grise et brute, porte simplement son nom.

Malgré sa mort prématurée, il a laissé une oeuvre considérable qui, au-delà de ses hantises parfois sombres, illustra sa propre constatation : «*Au centre de notre oeuvre, fût-elle noire, rayonne un soleil inépuisable, le même qui crie aujourd'hui à travers la plaine et les collines. Une littérature désespérée est une contradiction dans les termes*» (“*L'énigme*”, dans “*L'été*”).

Il observa que «*les oeuvres de certains écrivains forment un tout où chacune s'éclaire par les autres, et où toutes se regardent*» (“*Actuelles II*”). Or tel est son propre cas : les mêmes matériaux nourrissent ses récits, ses essais et son théâtre. Sa thématique, par-delà cette diversité des genres, se révèle remarquablement stable et cohérente.

Son oeuvre a connu une évolution.

Algérien, il a fait l'éloge du bonheur et du plaisir dans des hymnes au paysage algérien. Pour lui, le monde, c'est la nature, et cette nature a les couleurs, la lumière et les parfums de l'Algérie, dont la Grèce est une métaphore. Loin d'être une inconséquence, ce paganisme fut la source essentielle de son combat pour la justice et la liberté. Car, si la nature est belle, la vie quotidienne des êtres humains, qu'elle soit ou non inscrite dans l'Histoire, est faite d'injustices insupportables : « *Oui, il y a la beauté et il y a les humiliés. Quelles que soient les difficultés de l'entreprise, je voudrais n'être jamais infidèle ni à l'une ni aux autres* » ("L'été"). La douleur, la maladie et la mort fondent le tragique de la condition humaine et appellent la révolte.

Il a produit un cycle de l'absurde qui comprend "*Caligula*", "*L'étranger*", "*Le mythe de Sisyphe*" et "*Le malentendu*". Empereur, employé, héros, voyageur, criminels ou innocents, condamnés par les humains ou par les dieux, déments ou abouliques, lucides ou aveugles, les quatre personnages principaux démontraient que notre lot est l'arbitraire, l'incompréhension, l'injustice, « l'absurdité ». Ces œuvres ont accrédité l'idée d'un Camus radicalement pessimiste que le public, à la fin de la guerre et dans les années qui suivirent, eût tôt fait d'apparenter aux « existentialistes » à la mode, ce qu'il démentit nettement. En fait, homme du doute et de l'inquiétude, humaniste sceptique pour qui la littérature, la politique ou la métaphysique ne produisent que des illusions dont il faut prendre conscience pour tenter de forger, au gré des engagements, sa propre liberté, il lançait des questions, mais n'assénait pas de réponse. Il a déclaré : « *Au plus noir de notre nihilisme, j'ai cherché seulement des raisons de dépasser ce nihilisme.* » - « *J'installe ma lucidité au milieu de ce qui la nie. J'exalte l'honneur devant ce qui l'écrase.* » Conscient de ses limites, ce modeste se voulut lucide, vigilant et responsable : « *Je ne suis pas un philosophe. Je ne crois pas assez à la raison pour croire à un système. Ce qui m'intéresse, c'est de savoir comment il faut se conduire quand on ne croit ni en Dieu ni en la raison* ». Il ne se prenait pas pour un intellectuel. Il y avait en lui une pureté éclatante, une fièvre de dignité. Il souhaitait que la politique fût d'abord une morale, que la presse devînt une grande force spirituelle et critique, moins préoccupée de recruter des clientèles que de former les esprits. Il s'agissait de « *redonner à un pays sa voix profonde* ». Il formulait ses vœux tout extraordinaires du ton le plus simple et sans jamais hausser la voix. Et c'est ainsi qu'il était devenu comme la conscience de toute une jeunesse dont il s'est fait suivre. Il suffisait de dire toujours la vérité.

En réalité, ces œuvres avaient été conçues plusieurs années auparavant et, en les présentant au public après un assez long délai d'élaboration, il s'acquittait d'un témoignage qui lui tenait à cœur peut-être justement parce qu'il était tardif ; évoquer le nihilisme qui l'avait tenté naguère était un moyen de l'exorciser.

Même aux plus mauvais moments, il ne céda jamais à l'abandon. Son inquiétude devant un avenir sans issue et un monde sans raison avait jeté des reflets sombres sur son inspiration, mais, porté à se donner comme hygiène ce qu'il avait subi comme souffrance, il avait, pour sa gouverne, cherché dans la mise en question des valeurs établies et de la légitimité de l'existence l'occasion d'éprouver son pouvoir d'organiser dans le chaos un ordre à sa mesure. Cette tendance ne se manifesta que discrètement dans les œuvres composées pendant la période qui précéda immédiatement les hostilités et dans la phase la plus déprimante de l'Occupation ; elle s'imposa à partir de 1943, année cruciale qui le vit occuper dans la Résistance un poste de responsabilité nationale à la direction du journal "Combat".

Dès lors, aux deux confessions égotistes de "*L'envers et l'endroit*" et de "*Noces*" allaient succéder deux manifestations d'« engagement » : de 1943 à 1945, les "*Lettres à un ami allemand*", réquisitoire contre le despotisme, le nationalisme, le racisme, et, de 1943 à 1947, les articles de "Combat", apologie pour une politique de l'honnêteté.

Ainsi, après "*Caligula*", "*L'étranger*", "*Le mythe de Sisyphe*", "*Le malentendu*", tétralogie du désespoir et de la solitude, vinrent "*La peste*", "*L'état de siège*", "*Les justes*", "*L'Homme révolté*", tétralogie de la révolte et de la solidarité. Alors que Sartre croyait que la fin justifie les moyens, appelait la violence révolutionnaire au nom d'un avenir radieux, de « lendemain qui chantent », confondait la morale et la politique, pour Camus, une fin recherchée à l'aide de moyens fourbes ou violents devient par là même immorale, il maintenait l'autonomie de la morale vis-à-vis de la politique. La conviction que, contrairement à ce que pensent les révolutionnaires, l'humanité, la vraie, n'est pas

de demain, mais d'aujourd'hui, l'amena à choisir le concept de révolte contre celui de révolution. La révolte, en effet, est une « *revendication par l'homme de la justice dont on le prive* » et, « *pour être, l'homme doit se révolter, mais sa révolte doit respecter la limite qu'elle découvre en elle-même et où les hommes, en se rejoignant, commencent d'être* ». Cette limite, c'est évidemment l'humanité de l'autre homme, même celle de l'opresseur, qu'on ne saurait nier sans retomber dans l'injustice dénoncée. En termes kantien, l'esclave doit traiter le maître comme une fin en soi, traitement qu'il exige pour lui-même. Aussi, en cas de « *recours inévitable à la force* », une éventualité qu'il reconnut comme irréductible, « *les moyens utilisés ne doivent pas dépasser les limites qu'impose au bourreau et à sa victime la reconnaissance de l'humanité commune qui les unit* ». Or le monde actuel, dans lequel un nouveau manichéisme tranche entre les bons et les méchants, impose plus que jamais de réfléchir aux limites de la violence dans la perspective d'un agir moral.

Mais sa philosophie de la liberté détonnait en un temps où les existentialistes se faisaient les apologistes du totalitarisme soviétique. Son réformisme social-démocrate se heurta longtemps à une conjoncture politico-intellectuelle défavorable, du moins en France. « *Voir clair, tenir sa parole, faire son métier, voilà notre vraie révolte* », selon lui. Il dénonça le magistère des vérités proclamées, métaphysiques ou politiques ; et, dans ce monde orphelin de vérité, ne put plus s'employer qu'à chasser les omissions, les dissimulations et les illusions, à traquer le mensonge, tâche sans doute humble mais pragmatique.

Au cours des dernières années, de 1952 à 1960, apparurent des œuvres plus variées : essais de l'époque antérieure recueillis dans « *L'été* » (1954), récit satirique de « *La chute* » (1956), nouvelles de « *L'exil et le royaume* » (1957), adaptation de pièces anciennes ou modernes, exposés de doctrine esthétique dans les « *Discours de Suède* » (1958) ou politique dans « *Actuelles II* » (1953) et « *Actuelles III, chroniques algériennes* » (1958). C'était une littérature d'homme de quarante ans, soucieuse d'ordonner le passé en dressant ses bilans critiques, mais avide aussi d'organiser l'avenir en préluant par les recherches de l'inventaire aux renouveaux de l'invention.

Au lendemain de l'attribution du prix Nobel, il prévint : il lui restait beaucoup à dire et toute une part de lui-même ne s'était pas encore exprimée : « *Je continue de vivre*, écrivait-il en 1958 dans la préface de « *L'envers et l'endroit* », « *avec l'idée que mon œuvre n'est même pas commencée*. » Cette phrase prit, après l'accident « absurde » du 4 janvier 1960, un accent singulier. Pour percer le mystère, il fallut guetter la publication des manuscrits qu'il avait laissés : la suite des « *Carnets* » qu'il avait tenus depuis sa jeunesse ; un drame, « *Don Juan* », des essais, « *Les nouvelles de l'exil* » et « *Le mythe de Némésis* », un roman, qui devait être son livre de prédilection, « *Le premier homme* ».

Il reste qu'au travers de cette œuvre inachevée, Camus, tout en se défendant d'être un « maître à penser », offrit une leçon qui ne sera pas oubliée : dans un monde qu'il est illusoire de chercher à justifier, dans un temps qu'il est criminel de vouloir absoudre, le courage, s'il s'appuie sur la probité, ouvre, pour l'honneur de l'être humain, ses chances à l'action.

S'il fut presque puritain dans son goût d'un dépouillement classique qui donne l'illusion de la neutralité, il a cherché, tout au long de son œuvre, la voix la plus juste. Il asséna : « *C'est ajouter au malheur du monde que de mal nommer les choses*. » Loin de s'enfermer dans une formule, il adapta ses techniques et son écriture à ses sujets. Tantôt, son romantisme méditerranéen s'est contraint à une langue minimale, à un style coupé, procédant par juxtaposition : « *Balducci surgit devant la fenêtre puis disparut. Ses pas étaient étouffés par la neige. Le cheval s'agita derrière la cloison, des poules s'effarèrent. Un moment après, Balducci repassa devant la fenêtre tirant le cheval par la bride* » (« *L'exil et le royaume* »). Tantôt, une phrase ample permet de traduire une réflexion empreinte d'un certain lyrisme, ou peut encore constituer une marque d'ironie : « *Ils prient ces dieux grimaçants de l'Indonésie dont ils ont garni toutes leurs vitrines, et qui errent en ce moment au-dessus de nous, avant de s'accrocher, comme des singes somptueux, aux enseignes et aux toits en escaliers, pour rappeler à ces colons nostalgiques que la Hollande n'est pas seulement l'Europe des marchands, mais la mer, la mer qui mène à Cipango, et à ces îles où les hommes meurent fous et heureux*. » (« *La chute* »).

Si chaque roman a eu sa forme propre, il a cependant privilégié les récits à la première personne. Ses narrateurs, Meursault, Rieux, Jacques Cormery et même Clamence, donnent leur témoignage,

sans prétendre à l'omniscience. Mais son réalisme s'est de plus en plus chargé de symboles, et il enracina des mythes dans l'épaisseur concrète du monde quotidien pour en dire l'ambiguïté.

Il fallut attendre la fin des années 1970 pour que la réhabilitation, par les dissidents, de la démocratie, des droits de l'Homme et de l'éthique amenât un retour en grâce chez Soljenitsyne, Czeslaw Milosz, Octavio Paz, Mario Vargas Llosa et Ionesco. Même Sartre lui a rendu un émouvant hommage posthume : «*Son humanisme têtu, étroit et pur, austère et sensuel, livrait un combat douteux contre les événements massifs de ce temps. Mais, inversement, par l'opiniâtreté de son refus, il réaffirmait, au cœur de notre époque, contre le veau d'or du réalisme, le fait moral.*» (“*Situations IV*”).

Peu d'œuvres ont suscité autant de gloses que la sienne. On peut distinguer la critique des écrivains de celle des universitaires. Les premiers ont donné la priorité aux récits : “*L'étranger*”, récit fondateur dont les procédés ont été vite banalisés, a plus inspiré ses pairs que “*La peste*” ou “*La chute*”. Ses pièces ont été soutenues par quelques critiques, dont Jacques Lemarchand et Guy Dumur, mais l'évolution de la scène française, dans les années 1950, était défavorable à ce «*théâtre d'idées*» qui restait enfermé dans la scène illusionniste, alors remise en question par l'antithéâtre et les théories brechtiennes. Quoi que puissent dire spécialistes et puristes, ces pièces, hormis “*L'état de siège*”, ne cessent pourtant d'être jouées dans de grands et petits théâtres. Elles ont très vite acquis le statut de classiques contemporains, tandis que triomphent des adaptations scéniques de “*La peste*” et de “*La chute*”.

Sa fortune scolaire et universitaire est impressionnante par son universalité, au risque de lui donner l'image d'un «*philosophe pour classes terminales*» (Jean-Jacques Brochier, “*Albert Camus, philosophe*”). «*Écrivain plus que philosophe*», avait déjà diagnostiqué René Poirier, un de ses maîtres algérois. Les philosophes du milieu du XXe siècle, parce qu'ils sont portés sur l'absolu et la totalité, ignorèrent un auteur qui avait le tort de préférer la cohérence éthique aux systèmes globalisants. Ils ont généralement refusé tout dialogue avec le penseur qu'ils décrétaient incompetent. Les historiens de la philosophie, sauf Maurice Weyembergh ou André Comte-Sponville, se montrent réticents, voire méprisants, à l'égard d'un auteur qui préférait les images aux concepts et qui avait osé écrire : «*On ne pense que par images. Si tu veux être philosophe, écris des romans*» (“*Carnets I*”).

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)