



www.comptoirlitteraire.com

présente

les essais et nouvelles d'Albert CAMUS

Ce sont :

Dans le recueil "*L'envers et l'endroit*" (pages 2-12) :

"*L'ironie*" (page 2), "*Entre oui et non*" (page 2), "*La mort dans l'âme*" (page 4), "*Amour de vivre*" (page 5), "*L'envers et l'endroit*" (page 6), la préface de 1959 (pages 8-12).

Dans le recueil "*Noces*" (pages 13-22) :

"*Noces à Tipasa*" (page 13), "*Le vent à Djémila*" (page 15), "*L'été à Alger*" (page 16), "*Le désert*" (page 18).

"*Pluies de New York*" (pages 22-25).

Dans le recueil "*L'été*" (pages 25-37) :

"*Le Minotaure ou La halte d'Oran*" (page 25), "*Les amandiers*" (page 30), "*Prométhée aux enfers*" (page 30), "*Petit guide pour des villes sans passé*" (page 31), "*L'exil d'Hélène*" (page 32), "*L'énigme*" (page 33), "*Retour à Tipasa*" (page 34), "*La mer au plus près. Journal de bord*" (page 36).

Dans le recueil "*L'exil et le royaume*" (pages 38-68) :

"*La femme adultère*" (page 38), "*Le renégat ou Un esprit confus*" (page 43), "*Les muets*" (page 46), "*L'hôte*" (page 49), "*Jonas ou L'artiste au travail*" (page 56), "*La pierre qui pousse*" (page 62).

Bonne lecture !

Mai 1937
“L'envers et l'endroit”

“L'ironie”

Essai

Le texte présente d'abord une vieille «*femme qui ne pensait pas*», que son aliénation spirituelle semble vouer définitivement à la dérision des membres de son entourage. En décrétant plaisamment qu'«*elle aime rester dans le noir*», ils l'abandonnent pour aller au cinéma du quartier, tout en se sentant coupables de la laisser à sa solitude, à la nuit, à un Dieu qui, d'ailleurs, ne l'aide guère. Cependant, un jeune homme la prend assez au sérieux pour amorcer, non sans peine il est vrai, un geste de compassion.

On entend ensuite la voix de «*l'homme qui était né pour mourir*», un vieillard bavard qui raconte pour la énième fois la même histoire que personne n'écoute plus. «*Il se refusait à voir l'ironie des regards et la brusquerie moqueuse dont on l'accablait.*» Il ne se laisse pourtant pas mourir sans bouger. Dans la rue, qu'il parcourt «*d'un pas d'âne au labeur*», il ne se sent pas seul, «*si peu de monde qu'on y rencontre*». Voilà que, pour l'encourager, se devinent encore, «*derrière les collines, des lueurs de jour*». Mais, quand il est de retour au bercail, la maîtresse de maison fait ce diagnostic : «*Il a la lune*». «*Et tout est dit*», conclut le narrateur. En effet, le vieillard est renvoyé au silence, à la hantise de la vieillesse, à une solitude préfigurant l'effacement total de la mort.

On trouve enfin la description d'une enfance difficile sous la férule d'une grand-mère despotique qui, ayant un port de reine, se conduit en comédienne avide de se faire aimer à la demande. Son petit-fils, qui la subit dans la «*douleur*», fait son procès. Cependant, le jour de ses obsèques, des larmes lui échappent, et il doute de leur sincérité, tandis qu'il assiste à «*la chute d'un beau soleil sur la baie tremblante de lumière*».

Le narrateur commente : «*Tout ça ne se concilie pas? La belle vérité. Une femme qu'on abandonne pour aller au cinéma, un vieil homme qu'on n'écoute plus, une mort qui ne rachète rien et puis, de l'autre côté, toute la lumière du monde. Qu'est-ce que ça fait, si on accepte tout? La mort pour tous et à chacun sa mort. Après tout, le soleil nous chauffe quand même les os.*»

Commentaire

Camus reprit, presque mot pour mot, le texte «*Les voix du quartier pauvre*», qu'il avait écrit en 1934. Il stigmatisait l'incompréhension qui rend inaccessible à autrui la souffrance de chacun.

Si on s'en remet aux dernières lignes du texte, qui éclairent le titre, l'ironie (en fait, il s'agit plutôt de moquerie) n'est pas due, dans ces trois histoires riches en contrastes, à l'intervention d'un être humain, mais à la nature ou à la vie. Il n'est pas certain que les premiers lecteurs du recueil aient compris exactement le sens de ce titre.

On allait retrouver ces membres de la famille de Camus dans son roman autobiographique, «*Le premier homme*».

“Entre oui et non”

Essai

Camus se voit comme «*un émigrant*» qui «*revient dans sa patrie*» ; qui a gardé «*le souvenir intact d'une pure émotion, d'un instant suspendu dans l'éternité*». Il se dit : «*La pire erreur, c'est encore de faire souffrir.*» - «*C'est peut-être cela le bonheur, le sentiment apitoyé de notre malheur.*»

Assis dans un «*café maure*» qui domine la baie d'Alger, il sent que «*le monde soupire vers lui dans un rythme long et lui apporte l'indifférence et la tranquillité de ce qui ne meurt pas*» ; il sent monter en

lui un «*chant secret*» capable de ressusciter les soirs d'été de naguère, quand tous les voisins se mettaient au balcon, partageant entre eux «une solitude dans la pauvreté mais qui rend son prix à toute chose». De ce fait, il se sent «rapatrié», se souvenant de lui, «un enfant qui vécut dans un quartier pauvre» [le quartier de Belcourt], de la maison où «il n'y avait qu'un étage et les escaliers n'étaient pas éclairés. Maintenant encore, après de longues années, il pourrait y retourner en pleine nuit. Il sait qu'il grimperait l'escalier à toute vitesse sans trébucher une seule fois. Son corps même est imprégné de cette maison. Ses jambes conservent en elles la mesure exacte de la hauteur des marches. Sa main, l'horreur instinctive, jamais vaincue, de la rampe d'escalier. Et c'était à cause des cafards.» Il y vivait auprès d'une grand-mère terriblement despote, qui «faisait l'éducation des enfants avec une cravache», et d'une mère, une veuve étrangement silencieuse («En certaines circonstances, on lui posait une question : "À quoi tu penses?" - À rien», répondait-elle. Et c'est bien vrai. Tout est là, donc rien. Sa vie, ses intérêts, ses enfants se bornent à être là, d'une présence trop naturelle pour être sentie [...] Elle ne pense à rien. Dehors, la lumière, les bruits ; ici le silence dans la nuit.»), effacée et indifférente (il avait «mal à pleurer devant ce silence animal»), qui travaillait durement pour l'élever («elle faisait des ménages»), et n'avait d'autre plaisir que de se placer au balcon pour «regarder passer les gens», «perdue dans une contemplation sans but». Il était bouleversé par «l'admirable silence d'une mère et l'effort d'un homme pour retrouver une justice ou un amour qui équilibre ce silence». S'il ne communiquait guère avec elle («"Je ne parle pas beaucoup? - Oh, tu n'as jamais beaucoup parlé." Et un beau sourire sans lèvres se fond sur son visage. C'est vrai, il ne lui a jamais parlé. Mais quel besoin, en vérité? À se taire, la situation s'éclaircit. Il est son fils, elle est sa mère.»), cela n'empêchait pas une sorte de complicité. «Il avait senti les liens qui l'attachaient à sa mère. Comme si elle était l'immense pitié de son cœur, répandue autour de lui, devenue corporelle et jouant avec application, sans souci de l'imposture, le rôle d'une vieille femme pauvre à l'émouvante destinée.» Ce fut surtout au cours d'une nuit qu'il avait passée à son côté après que, assaillie par un homme, elle ait été victime d'une commotion cérébrale ; il en garde «l'image désespérante et tendre d'une solitude à deux».

Il se souvient aussi de son séjour dans «une villa de banlieue» où il vit mourir des chatons. Il constate : «À un certain degré de dénuement, plus rien ne conduit à plus rien, ni l'espoir ni le désespoir ne paraissent fondés, et la vie tout entière se résume dans une image.» Il se dit : «Si ce soir, c'est l'image d'une certaine enfance qui revient vers moi, comment ne pas accueillir la leçon d'amour et de pauvreté que je puis en tirer? Puisque cette heure est comme un intervalle entre oui et non, je laisse pour d'autres heures l'espoir ou le dégoût de vivre.» - «Chaque fois qu'il m'a semblé éprouver le sens profond du monde, c'est sa simplicité qui m'a toujours bouleversé.» - «Ce qui compte, c'est d'être vrai et alors tout s'y inscrit, l'humanité et la simplicité.»

Il revit plus tard sa mère, qui était toujours aussi silencieuse, tandis que lui l'était aussi face à elle. Il s'inquiéta alors de sa ressemblance avec son père, qu'il n'a pas connu car il avait «six mois quand il est mort», «à la Marne, le crâne ouvert. Aveugle et agonisant pendant une semaine : inscrit sur le monument aux morts de sa commune.»

Revenu dans le «café maure» où l'a envahi le souvenir de «cette chambre du passé», il ressent d'abord «une indifférence sereine et primitive à tout et à lui-même», mais se dit : «Il faut briser cette courbe trop molle et trop facile [...] Tout est simple. Ce sont les hommes qui compliquent les choses. Qu'on ne nous raconte pas d'histoires. 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. Et puis, il y a des gens qui préfèrent regarder leur destin dans les yeux.»

Commentaire

Camus avait été impressionné par le roman d'André de Richaud, "La douleur" (1930) qui, a-t-il confié, fut «le premier à me parler de ce que je connaissais : une mère, la pauvreté, les beaux soirs dans le ciel», bref, «l'envers et l'endroit» d'une enfance vécue dans les rues populeuses de Belcourt. Soucieux de dispenser, à son tour, la «délivrance» d'un tel «ordre de vérité», sévère pour les romanciers Hugo et Zola, qu'il qualifia de «spéculateurs de la misère», il décida de consulter les «voix

de son quartier pauvre». Il voulait que sa propre voix, éperdue de respect, ne soit plus qu'*«une voix songeuse, comme voilée, qui récite, qui se parle plus qu'elle ne parle»*.

Il reste que le début du texte est si confus, si inutilement alambiqué, qu'on a du mal à le suivre. Mais on s'en dégage, et on en arrive tout de même à d'admirables évocations :

-celle, pudique et douloureuse, de ce qui unit un fils à sa mère, de la compassion qu'il éprouve pour elle, pour ses silences (qui furent la pierre angulaire de sa pensée, car, comme les mythes, les silences sont faits pour que l'imagination les anime, et il peupla de ses fantasmes ce silence maternel qui le fascinait tant, qu'il vainquit par l'écriture) ;

-celle de l'ambiance goûtee (*«les ailes feutrées de la nuit battent lentement autour de moi»*).

Avec le «*café maure*», les «*cheiks*» peints au mur, la «*derbouka*» (*«tambour»*) entendue plus loin, on a quelques-uns des très rares aperçus du monde musulman qu'on trouve dans l'œuvre de Camus.

“La mort dans l’âme”

Essai

C'est la relation d'un voyage en Europe centrale. Arrivé *«tout seul»*, à Prague, ville pluvieuse et noirâtre, à l'air irrespirable, où des corps sans bonheur et des cœurs sans tendresse souhaitent accéder à la lumière, où tout lui paraît sordide et misérable, Camus fut désesparé par son isolement dans une population étrangère, Prague lui apparaissant comme le lieu de l'étrangeté absolue et de l'angoisse. Il fut désesparé aussi par le peu d'argent dont il disposait qui l'obligea à *«vivre pauvement dans cette grande ville»*, à choisir un restaurant peu *«accueillant»* où il fit face à la difficulté de communication ; d'où l'entremise d'une fille laide qui *«se fit collante»*. *«Voici que le rideau des habitudes, le tissage confortable des gestes et des paroles où le cœur s'assoupit, se relève lentement et dévoile enfin la face blême de l'inquiétude. L'homme est face à face avec lui-même : je le défie d'être heureux.»* - *«J'avais peur d'être seul dans ma chambre d'hôtel, réduit à moi-même et à mes misérables pensées.»* Il se trouva *«face à face avec lui-même»*.

Il put cependant admirer de *«somptueuses églises baroques»* où il essayait de *«retrouver une patrie»*, mais il en *«sortait plus vide et plus désespéré de ce tête-à-tête décevant avec lui-même»*. Il put marcher *«sur les bords de la Vltava»*, *«dans l'immense quartier du Hradchin, désert et silencieux»*. Il commente : *«Églises, palais et musées, je tentais d'adoucir mon angoisse dans toutes les œuvres d'art. Truc classique : je voulais résoudre ma révolte en mélancolie. Mais en vain.»* Il voulut aussi *«voir certain cimetière juif.»*

Or voilà que, un jour, il aperçut, dans une chambre voisine de la sienne, *«l'ombre d'un mort étendu sur le lit et celle d'un policier montant la garde devant le corps»* ; l'absurdité du moment ajoutant au scandale de la mort, cela exacerba son malaise ; il en ressentit un grand désarroi contre lequel il ne put avoir que cette réaction : *«Je pensai désespérément à ma ville, au bord de la Méditerranée, aux soirs d'été que j'aime tant, très doux dans la lumière verte et pleins de femmes jeunes et belles»*. L'arrivée de ses amis le sauva.

Continuant son voyage, il vit *«le petit cimetière gothique de Bautzen»* ; *«un cloître baroque»* où il goûta *«la douceur de l'heure, les cloches qui tintaien lentement, des grappes de pigeons se détachant de la vieille tour, quelque chose aussi comme un parfum d'herbes et de néant»*, ce qui fit *«naître en lui un silence tout peuplé de larmes qui le mit à deux doigts de la délivrance»* ; *«les longues plaines de Silésie, impitoyables et ingrates»* ; *«la Moravie tendre et grave»* ; avant d'arriver à Vienne. Puis il prit un train de Vienne à Venise, dans lequel il attendit une *«lumière»*, avant d'entrer en Italie, *«terre faite à son âme»*, du fait du *«désordre des choses»*, du *«débraillé des hommes»*.

Il goûta spécialement Vicence où *«les journées tournent sur elles-mêmes, depuis l'éveil du jour gonflé du cri des poules jusqu'à ce soir sans égal, doucereux et tendre, soyeux derrière les cyprès et mesuré longuement par le chant des cigales»* ; où il apprécia les gens rencontrés ; où le charmèrent *«la flûte aigre et tendre des cigales, le parfum d'eaux et d'étoiles qu'on rencontre dans les nuits de septembre, les chemins odorants parmi les lentisques et les roseaux»* qui sont *«autant de signes d'amour pour qui est forcé d'être seul»* ; où il *«avance d'un pas lent, oppressé par tant d'ardente beauté»* ; où il

«entrevoit la leçon du soleil et des pays qui l'ont vu naître». Pourtant, «devant cette plaine italienne, peuplée d'arbres, de soleil et de sourires, il saisit mieux qu'ailleurs l'odeur de mort et d'inhumanité qui le poursuivait depuis un mois» ; il «réalise la vocation de l'homme qui est d'être égoïste, c'est-à-dire désespéré» ; il constate : «À cette extrême pointe de l'extrême conscience, tout se rejoignait et ma vie m'apparaissait comme un bloc à rejeter ou à recevoir. J'avais besoin d'une grandeur. Je la trouvais dans la confrontation de mon désespoir profond et de l'indifférence secrète d'un des plus beaux paysages du monde. J'y puisais la force d'être courageux et conscient à la fois.»

Il en vient à considérer que les deux expériences, celle de Prague et celle de Vicence, lui «sont chères» ; qu'il «sépare mal son amour de la lumière et de la vie d'avec son secret attachement pour l'expérience désespérée qu'il a voulu décrire.»

Commentaire

Camus fit ce voyage en 1936. Ce fut sa première expérience du Nord, et elle lui fit regretter le Sud. Dans ce texte, il montre que, pour lui, le voyage, par le dépaysement qu'il procure, constitue une véritable ascèse d'éveil et de lucidité, et favorise, dans l'éclatement des habitudes, la naissance de l'inquiétude.

De nouveau, dans ce troisième texte du recueil, endroit et envers s'affrontent.

Camus voulut donner de Prague (où il fit la montée au Hradcchin après Chateaubriand [“*Mémoires d'outre-tombe*”, 38, 1] et après Apollinaire [“*Zone*”]) une impression de vide et d'étouffement, de séparation de l'être humain avec le monde, alors que, selon Chateaubriand, c'est un cité riante où pyramident vingt-cinq à trente tours et clochers élégants ; son architecture rappelle une ville de la Renaissance.» (‘*Mémoires d'outre-tombe*’, 38, 10).

Au contraire, à Vicence, où il pensa retrouver son paradis perdu, il procéda à un remplissage de ce vide, pouvant de nouveau vivre avec le monde. Il opposa froid, brouillard et angoisse, à lumière, couleurs, odeurs.

S'il voulut «voir certain cimetière juif», nous pouvons soupçonner que c'était pour y trouver la tombe de Kafka, en fait la stèle funéraire de la famille Kafka (Franz, Hermann, Julie) en bas de laquelle est posée une plaque commémorative à la mémoire de l'écrivain et de ses sœurs.

La descente vers l'Italie et ses paysages méditerranéens fut une véritable renaissance à mesure qu'il se rapprochait de l'espace méditerranéen ; mais on constate que, si le soleil de la Méditerranée écarte la misère, c'est toutefois devant les paysages lumineux de l'Italie que le narrateur prend conscience de «l'odeur de mort et d'inhumanité».

De l'expérience vécue en Tchécoslovaquie et en Italie, qui sont les deux pôles opposés de sa sensibilité : le désespoir et l'extase, Camus tira, de façon dialectique, une leçon existentielle qui affina la connaissance qu'il avait de lui-même et de son être-au-monde méditerranéen. Il comprit que le pire dénuement est d'être éloigné de sa patrie, qu'il allait pourtant quitter pour «la métropole».

“Amour de vivre”

Essai

Camus raconte qu'il se trouva, à Palma [ville des Baléares], dans un cabaret bondé d'hommes qui «tous hurlaient» tandis que «l'orchestre jouait sans arrêt» et qu'apparut, au centre, une femme «énorme», véritable «montagne de chair» qui, «vêtu d'un filet jaune», fit «onduler son ventre», chanta «un chant andalou, nasillard et rythmé sourdement par la batterie», fut bientôt «gluante de sueur» «comme une déesse immonde sortant de l'eau», «image ignoble et exaltante de la vie avec ses yeux vides et la sueur épaisse de son ventre». «Sensible à tous les dons», il goûta des «ivresses contradictoires».

Il se lance dans une réflexion sur le voyage qui a pour intérêt de faire connaître «la peur» car s'y brise notre «décor intérieur» ; nous sommes alors privés de «nos masques», de notre langue, de nos habitudes ; «nous sommes tout entiers à la surface de nous-mêmes».

Ailleurs à Palma, il apprécia «le quartier désert de la cathédrale, parmi les vieux palais aux cours fraîches, dans les rues aux odeurs d'ombre», dans «le petit cloître gothique de San Francisco» où il regarda «passer des vols de pigeons», fut sensible au «jeu unique des apparences», constata qu'«un équilibre se poursuivait, coloré pourtant par toute l'appréhension de sa propre fin», y trouva «tout son amour de vivre : une passion silencieuse pour ce qui allait peut-être [lui] échapper, une amertume sous une flamme» car le «bord de la Méditerranée» lui offre un «Nada [rien] en espagnol] qui n'a pu naître que devant des paysages écrasés de soleil». Et il affirme : «Il n'y a pas d'amour de vivre sans désespoir de vivre».

Il raconte encore que, à Ibiza, depuis «les cafés qui jalonnent le port», il observait le paysage où «le soir devenait vert», les promenades des jeunes gens du pays qui ainsi se marient «devant tout le monde», tandis que lui restait «immobile et tendu, sans forces contre cet immense élan qui voulait mettre le monde entre ses mains».

Il termine en affirmant : «Il n'y a pas de limites pour aimer et que m'importe de mal êtreintre si je peux tout embrasser [plaisante modification du proverbe : «Qui trop embrasse mal étreint»]».

Commentaire

Camus fit ce voyage aux Baléares, berceau de sa famille maternelle, au cours de l'été 1935, antérieurement donc à l'équipée de Prague. L'inversion de la chronologie lui permit de lancer une vive réplique à «*La mort dans l'âme*».

On peut remarquer que le titre «Amour de vivre» est préférable au plat «Amour de la vie».

On constate qu'alors il ne lui déplut décidément pas de s'exposer aux surprises du voyage, qui mettent à l'épreuve toute certitude univoque.

Une fois encore s'établit un «équilibre», «coloré par toute l'appréhension de sa propre fin», entre un oui et un non, entre vie et mort, sous l'emprise du «Nada», cette mélancolie ibérique dont la «flamme» enchanterait «l'amertume» ; elle n'a pu naître, affirme Camus, que devant des sites méditerranéens. Il produit alors cette maxime qu'il allait reconnaître, dans sa préface à la réédition du recueil en 1958, qu'elle avait été écrite «non sans emphase» : «Il n'y a pas d'amour de vivre sans désespoir de vivre» qui marque non seulement la coexistence des deux attitudes, mais le fait que le «désespoir de vivre» serait complémentaire, voire même indispensable, à «l'amour de vivre», n'envisageant toutefois le positif avec le négatif et non le négatif avec le positif. Il sous-entendait que l'être humain ressentirait «l'amour de vivre» de manière instinctive avant de, par la suite, faire face, en étant pris au dépourvu, au «désespoir de vivre» ; que c'est la prescience de l'inéluctabilité du «désespoir de vivre» qui rendrait plus vif et justifierait «l'amour de vivre». On ne peut qu'admirer le fait que Camus ait pu à l'âge de vingt-deux ans émettre cette profonde pensée, ce credo qu'il n'allait jamais renier !

“L'envers et l'endroit”

Essai

«*Une femme originale et solitaire*», ayant hérité de cinq mille francs, acheta, au cimetière, «un superbe caveau», et «se prit d'un véritable amour pour son tombeau», cet «envers du monde», dont, comme elle était plus morte que vive, des pèlerins de la Toussaint, pris de pitié, jonchèrent de violettes le pas de la porte.

Au contraire, le narrateur, dans sa chambre, «cet endroit du monde», se voue au plaisir de la contemplation, un après-midi de janvier, des effets de lumière produits, par «les ombres de rameaux qui jouent sur les rideaux». Il constate : «Un homme contemple et l'autre creuse son tombeau», et pense que tous deux sont absurdes. Il affirme que «tout son royaume est de ce monde», disant aussi : «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 [...] parce que je n'aime pas qu'on triche. Le grand courage, c'est encore de tenir les yeux

ouverts sur la lumière comme sur la mort. Au reste, comment dire le lien qui mène de cet amour dévorant de la vie à ce désespoir secret.»

Commentaire

Comme le veut le titre du texte (et du recueil qui touche ici à sa fin), Camus oppose deux situations. Dans la première, cette femme fait elle-même son propre malheur, basculant, sans même en avoir conscience, dans «*l'envers*» de l'existence qui appelle l'angoisse et la révolte. Dans la seconde, Camus se trouve dans sa chambre qui est «*l'endroit*», qui justifie l'existence grâce au bonheur qu'offrent, d'une part, les belles nourritures de la terre, et, d'autre part, la sagesse de la pensée grecque, l'humanisme classique, la civilisation ; il semble se rappeler le mythe platonicien de la caverne pour esquisser une parabole aussi expressive que familière. Il oppose donc, avec ambivalence, le côté négatif d'une perte de contact avec la réalité, et le côté positif qu'il investit dans la nature idéalisée.

Dans ce texte sont exprimés à la fois l'angoisse et l'émerveillement devant la simplicité du monde, la conscience de son irrémédiable étrangeté et son acceptation ; or cette acceptation et cette conscience entraînent le renoncement à tout espoir insensé. Face à cette angoisse, à ses tentations suicidaires (il allait écrire, dans «*Le mythe de Sisyphe*», «*Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux : c'est le suicide.*»), Camus voulut exprimer son pari pour la vie, par-delà l'absurde.

L'affirmation «*tout mon royaume est de ce monde*» est évidemment l'antithèse moqueuse des propos du Christ : «Mon royaume n'est pas de ce monde». Et il allait intituler un recueil de nouvelles, «*L'exil et le royaume*».

Commentaire sur l'ensemble du recueil

«*Écrits en 1935 et 1936*», ces textes furent réunis dans ce qui fut le premier livre de Camus. On y constate qu'était déjà riche l'expérience de ce jeune homme :

-le quartier algérois de Belcourt et le misérable foyer familial dominé par une terrible grand-mère et par «*l'admirable silence d'une mère*» ; Camus indiqua ainsi ce que lui-même et ses futurs biographes eurent à cœur de souligner : l'importance, pour sa vie et son œuvre, de son enfance et de son adolescence à Alger ;

-un voyage aux Baléares, un autre à Prague.

Anecdotes et expériences sont en fait les supports d'une pensée et d'un style qui élaborent leur domaine propre.

Très fortement autobiographiques, ces textes tiennent de la nouvelle, de l'évocation de souvenirs, de la confession égotiste et fiévreuse d'un jeune homme, et de la méditation morale ou lyrique. Leur unité vient :

-D'abord, de la présence d'une même conscience subjective et sensible, celle du narrateur, qu'il soit désigné par «*je*» ou par «*il*».

-D'autre part, des thèmes évoqués ou simplement suggérés, qui allaient être les thèmes majeurs de l'œuvre future ; qui contenaient en germe la philosophie de Camus ; qui se retrouvent d'un texte à l'autre : l'enfance, la pauvreté, le lien à la mère, la vie, la solitude inquiète, l'angoisse, le scandale de la mort, la lucidité face à l'absurdité du monde, la vieillesse, la beauté du décor naturel ; tout cela dans une même tonalité à la fois ironique, nostalgique et fervente, spécialement, ce mélange d'acceptation et de refus, de consentement et de révolte (le «*oui*» et le «*non*») avec lequel, selon lui, il faut aborder le monde. Par le titre qu'il donna au recueil, il voulut marquer que sa pensée était en tension entre des pôles contraires ; que, pour lui, l'envers est le monde absurde et angoissant sur lequel on n'a pas de prise, tandis que l'endroit est la nature, la beauté, l'acceptation de ce monde incompréhensible. De son propre aveu, la clé de son œuvre et de sa vie se trouve dans ces textes douloureux qui tendent moins vers le lyrisme que vers une ironie pleine de compassion et un laconisme tranquille. Il exprimait à la fois son émerveillement et son angoisse devant le monde, l'acceptation de celui-ci et la conscience de son étrangeté.

Ces textes furent réunis dans un livre dédié à Jean Grenier qui, grâce à l'éditeur Edmond Charlot, parut à Alger en 1937, étant tiré à trois cent cinquante exemplaires, et étant d'autant peu diffusé que la période était celle de la «drôle de guerre». Les rares lecteurs purent penser que le recueil préludait à une œuvre où domineraient l'étonnement et le fatalisme. Mais il n'en fut rien.

Puis, après la Libération, le recueil tarda à bénéficier du succès de "L'étranger" et du "Mythe de Sisyphe".

Camus rêva de récrire cette première œuvre. Aussi, quand, vers 1955, une réédition fut envisagée, il montra d'abord beaucoup de réticence. Puis il estima que, malgré les imperfections de forme, tout le monde devait avoir accès à ces textes et pas seulement quelques privilégiés qui possédaient l'édition originale. Cependant, il mit plusieurs années à peaufiner, pendant qu'il rédigeait "La chute" et "L'exil et le royaume", cette...

Préface de 1959

«Les essais qui sont réunis dans ce volume ont été écrits en 1935 et 1936 (j'avais alors vingt-deux ans) et publiés un an après, en Algérie, à un très petit nombre d'exemplaires. Cette édition est depuis longtemps introuvable et j'ai toujours refusé la réimpression de "L'Envers et l'Endroit". Mon obstination n'a pas de raisons mystérieuses. Je ne renie rien de ce qui est exprimé dans ces écrits, mais leur forme m'a toujours paru maladroite. Les préjugés que je nourris malgré moi sur l'art (je m'en expliquerai plus loin) m'ont empêché longtemps d'envisager leur réédition. Grande vanité, apparemment, et qui laisserait supposer que mes autres écrits satisfont à toutes les exigences. Ai-je besoin de préciser qu'il n'en est rien? Je suis seulement plus sensible aux maladresses de "L'Envers et l'Endroit" qu'à d'autres, que je n'ignore pas. Comment l'expliquer sinon en reconnaissant que les premières intéressent, et trahissent un peu, le sujet qui me tient le plus à cœur? La question de sa valeur littéraire étant réglée, je puis avouer, en effet, que la valeur de témoignage de ce petit livre est, pour moi, considérable. Je dis bien pour moi, car c'est devant moi qu'il témoigne, c'est de moi qu'il exige une fidélité dont je suis seul à connaître la profondeur et les difficultés. Je voudrais essayer de dire pourquoi. Brice Parain prétend souvent que ce petit livre contient ce que j'ai écrit de meilleur. Parain se trompe. Je ne le dis pas, connaissant sa loyauté, à cause de cette impatience qui vient à tout artiste devant ceux qui ont l'impertinence de préférer ce qu'il a été à ce qu'il est. Non, il se trompe parce qu'à vingt-deux ans, sauf génie, on sait à peine écrire. Mais je comprends ce que Parain, savant ennemi de l'art et philosophe de la compassion, veut dire. Il veut dire, et il a raison, qu'il y a plus de véritable amour dans ces pages maladroites que dans toutes celles qui ont suivi. Chaque artiste garde ainsi, au fond de lui, une source unique qui alimente pendant sa vie ce qu'il est et ce qu'il dit. Quand la source est tarie, on voit peu à peu l'œuvre se racornir, se fendiller. Ce sont les terres ingrates de l'art que le courant invisible n'irrigue plus. Le cheveu devenu rare et sec, l'artiste, couvert de chaumes, est mûr pour le silence, ou les salons, qui reviennent au même. Pour moi, je sais que ma source est dans "L'Envers et l'Endroit", dans ce monde de pauvreté et de lumière où j'ai longtemps vécu et dont le souvenir me préserve encore des deux dangers contraires qui menacent tout artiste, le ressentiment et la satisfaction. La pauvreté, d'abord, n'a jamais été un malheur pour moi : la lumière y répandait ses richesses. Même mes révoltes en ont été éclairées. Elles furent presque toujours, je crois pouvoir le dire sans tricher, des révoltes pour tous, et pour que la vie de tous soit élevée dans la lumière. Il n'est pas sûr que mon cœur fût naturellement disposé à cette sorte d'amour. Mais les circonstances m'ont aidé. 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. Changer la vie, oui, mais non le monde dont je faisais ma divinité. C'est ainsi, sans doute, que j'abordai cette carrière inconfortable où je suis, m'engageant avec innocence sur un fil d'équilibre où j'avance péniblement, sans être sûr d'atteindre le but. Autrement dit, je devins un artiste, s'il est vrai qu'il n'est pas d'art sans refus ni sans consentement. Dans tous les cas, la belle chaleur qui régnait sur mon enfance m'a privé de tout ressentiment. Je vivais dans la gêne, mais aussi dans une sorte de jouissance. Je me sentais des forces infinies : il fallait seulement leur trouver un point d'application. Ce n'était pas la pauvreté qui

faisait obstacle à ces forces : en Afrique, la mer et le soleil ne coûtent rien. L'obstacle était plutôt dans les préjugés ou la bêtise. J'avais là toutes les occasions de développer une "castillanerie" qui m'a fait bien du tort, que raille avec raison mon ami et mon maître Jean Grenier, et que j'ai essayé en vain de corriger, jusqu'au moment où j'ai compris qu'il y avait aussi une fatalité des natures. Il valait mieux alors accepter son propre orgueil et tâcher de le faire servir plutôt que de se donner, comme dit Chamfort, des principes plus forts que son caractère. Mais, après m'être interrogé, je puis témoigner que, parmi mes nombreuses faiblesses, n'a jamais figuré le défaut le plus répandu parmi nous, je veux dire l'envie, véritable cancer des sociétés et des doctrines. Le mérite de cette heureuse immunité ne me revient pas. Je la dois aux miens, d'abord, qui manquaient de presque tout et n'enviaient à peu près rien. Par son seul silence, sa réserve, sa fierté naturelle et sobre, cette famille, qui ne savait même pas lire, m'a donné alors mes plus hautes leçons, qui durent toujours. Et puis, j'étais moi-même trop occupé à sentir pour rêver d'autre chose. Encore maintenant, quand je vois la vie d'une grande fortune à Paris, il y a de la compassion dans l'éloignement qu'elle m'inspire souvent. On trouve dans le monde beaucoup d'injustices, mais il en est une dont on ne parle jamais, qui est celle du climat. De cette injustice-là, j'ai été longtemps, sans le savoir, un des profiteurs. J'entends d'ici les accusations de nos féroces philanthropes, s'ils me lisraient. Je veux faire passer les ouvriers pour riches et les bourgeois pour pauvres, afin de conserver plus longtemps l'heureuse servitude des uns et la puissance des autres. Non, ce n'est pas cela. Au contraire, lorsque la pauvreté se conjugue avec cette vie sans ciel ni espoir qu'en arrivant à l'âge d'homme j'ai découverte dans les horribles faubourgs de nos villes, alors l'injustice dernière, et la plus révoltante, est consommée : il faut tout faire, en effet, pour que ces hommes échappent à la double humiliation de la misère et de la laideur. Né pauvre, dans un quartier ouvrier, je ne savais pourtant pas ce qu'était le vrai malheur avant de connaître nos banlieues froides. Même l'extrême misère arabe ne peut s'y comparer, sous la différence des ciels. Mais une fois qu'on a connu les faubourgs industriels, on se sent à jamais souillé, je crois, et responsable de leur existence. Ce que j'ai dit ne reste pas moins vrai. Je rencontre parfois des gens qui vivent au milieu de fortunes que je ne peux même pas imaginer. Il me faut cependant un effort pour comprendre qu'on puisse envier ces fortunes. Pendant huit jours, il y a longtemps, j'ai vécu comblé des biens de ce monde : nous dormions sans toit, sur une plage, je me nourrissais de fruits et je passais la moitié de mes journées dans une eau déserte. J'ai appris à cette époque une vérité qui m'a toujours poussé à recevoir les signes du confort, ou de l'installation, avec ironie, impatience, et quelques fois avec fureur. Bien que je vive maintenant sans le souci du lendemain, donc en privilégié, je ne sais pas posséder. Ce que j'ai, et qui m'est toujours offert sans que je l'aie recherché, je ne puis rien en garder. Moins par prodigalité, il me semble, que par une autre sorte de parcimonie : je suis avare de cette liberté qui disparaît dès que commence l'excès des biens. Le plus grand des luxes n'a jamais cessé de coïncider pour moi avec un certain dénuement. J'aime la maison nue des Arabes ou des Espagnols. Le lieu où je préfère vivre et travailler (et, chose plus rare, où il me serait égal de mourir) est la chambre d'hôtel. Je n'ai jamais pu m'abandonner à ce qu'on appelle la vie d'intérieur (qui est si souvent le contraire de la vie intérieure) ; le bonheur dit bourgeois m'ennuie et m'effraie. Cette inaptitude n'a du reste rien de glorieux ; elle n'a pas peu contribué à alimenter mes mauvais défauts. Je n'envie rien, ce qui est mon droit, mais je ne pense pas toujours aux envies des autres et cela m'ôte de l'imagination, c'est-à-dire de la bonté. Il est vrai que je me suis fait une maxime pour mon usage personnel : "Il faut mettre ses principes dans les grandes choses, aux petites la miséricorde suffit." Hélas ! on se fait des maximes pour combler les trous de sa propre nature. Chez moi, la miséricorde dont je parle s'appelle plutôt indifférence. Ses effets, on s'en doute, sont moins miraculeux. Mais je veux seulement souligner que la pauvreté ne suppose pas forcément l'envie. Même plus tard, quand une grave maladie m'ôta provisoirement la force de vie qui, en moi, transfigurait tout, malgré les infirmités invisibles et les nouvelles faiblesses que j'y trouvais, je pus connaître la peur et le découragement, jamais l'amertume. Cette maladie sans doute ajoutait d'autres entraves, et les plus dures, à celles qui étaient déjà les miennes. Elle favorisait finalement cette liberté du cœur, cette légère distance à l'égard des intérêts humains qui m'a toujours préservé du ressentiment. Ce privilège, depuis que je vis à Paris, je sais qu'il est royal. Mais j'en ai joui sans limites ni remords et, jusqu'à présent du moins, il a éclairé toute ma vie. Artiste, par exemple, j'ai commencé à vivre dans l'admiration, ce qui, dans un sens, est le paradis terrestre. (On sait

qu'aujourd'hui l'usage, en France, pour débuter dans les lettres, et même pour y finir, est au contraire de choisir un artiste à railler.) De même, mes passions d'homme n'ont jamais été "contre". Les êtres que j'ai aimés ont toujours été meilleurs et plus grands que moi. La pauvreté telle que je l'ai vécue ne m'a donc pas enseigné le ressentiment, mais une certaine fidélité, au contraire, et la ténacité muette. S'il m'est arrivé de l'oublier, moi seul ou mes défauts en sommes responsables, et non le monde où je suis né. C'est aussi le souvenir de ces années qui m'a empêché de me trouver jamais satisfait dans l'exercice de mon métier. Ici, je voudrais parler, avec autant de simplicité que je le puis, de ce que les écrivains taisent généralement. Je n'évoque même pas la satisfaction que l'on trouve, paraît-il, devant le livre ou la page réussis. Je ne sais si beaucoup d'artistes la connaissent. Pour moi, je ne crois pas avoir jamais tiré une joie de la relecture d'une page terminée. J'avouerai même, en acceptant d'être pris au mot, que le succès de quelques-uns de mes livres m'a toujours surpris. Bien entendu, on s'y habitue, et assez vilainement. Aujourd'hui encore, pourtant, je me sens un apprenti auprès d'écrivains vivants à qui je donne la place de leur vrai mérite, et dont l'un des premiers est celui à qui ces essais furent dédiés, il y a déjà vingt ans [Jean Grenier]. L'écrivain a, naturellement, des joies pour lesquelles il vit et qui suffisent à le combler. Mais, pour moi, je les rencontre au moment de la conception, à la seconde où le sujet se révèle, où l'articulation de l'œuvre se dessine devant la sensibilité soudain clairvoyante, à ces moments délicieux où l'imagination se confond tout à fait avec l'intelligence. Ces instants passent comme ils sont nés. Reste l'exécution, c'est-à-dire une longue peine. Sur un autre plan, un artiste a aussi des joies de vanité. Le métier d'écrivain, particulièrement dans la société française, est en grande partie un métier de vanité. Je le dis d'ailleurs sans mépris, à peine avec regret. Je ressemble aux autres sur ce point ; qui peut se dire dénué de cette ridicule infirmité ? Après tout, dans une société vouée à l'envie et à la dérision, un jour vient toujours où, couverts de brocards, nos écrivains payent durement ces pauvres joies. Mais justement, en vingt années de vie littéraire, mon métier m'a apporté bien peu de joies semblables, et de moins en moins à mesure que le temps passait. N'est-ce pas le souvenir des vérités entrevues dans "L'Envers et l'Endroit" qui m'a toujours empêché d'être à l'aise dans l'exercice public de mon métier et qui m'a conduit à tant de refus qui ne m'ont pas toujours fait des amis ? À ignorer le compliment ou l'hommage, en effet, on laisse croire au complimenteur qu'on le dédaigne alors qu'on ne doute que de soi. De même, si j'avais montré ce mélange d'âpreté et de complaisance qui se rencontre dans la carrière littéraire, si même j'avais exagéré ma parade, comme tant d'autres, j'aurais reçu plus de sympathies car, enfin, j'aurais joué le jeu. Mais qu'y faire, ce jeu ne m'amuse pas ! L'ambition de Rubempré [personnage de Balzac dans "Illusions perdues" et "Splendeurs et misères des courtisanes"] ou de Julien Sorel [personnage de Stendhal dans "Le rouge et le noir"] me déconcerte souvent par sa naïveté, et sa modestie. Celle de Nietzsche, de Tolstoï ou de Melville, me bouleverse, et en raison même de leur échec. Dans le secret de mon cœur, je ne me sens d'humilité que devant les vies les plus pauvres ou les grandes aventures de l'esprit. Entre les deux se trouve aujourd'hui une société qui fait rire. Parfois, dans ces "premières" de théâtre, qui sont le seul lieu où je rencontre ce qu'on appelle avec insolence le Tout-Paris, j'ai l'impression que la salle va disparaître, que ce monde, tel qu'il semble, n'existe pas. Ce sont les autres qui me paraissent réels, les grandes figures qui crient sur la scène. Pour ne pas fuir alors, il faut se souvenir que chacun de ces spectateurs a aussi un rendez-vous avec lui-même ; qu'il le sait, et que, sans doute, il s'y rendra tout à l'heure. Aussitôt, le voici de nouveau fraternel : les solitudes réunissent ceux que la société sépare. Sachant cela, comment flatter ce monde, briguer ses priviléges dérisoires, consentir à féliciter tous les auteurs de tous les livres, remercier ostensiblement le critique favorable, pourquoi essayer de séduire l'adversaire, de quelle figure surtout recevoir ces compliments et cette admiration dont la société française (en présence de l'auteur du moins, car, lui parti ! ...) use autant que du Pernod et de la presse du cœur ? Je n'arrive à rien de tout cela, c'est un fait. Peut-être y a-t-il là beaucoup de ce mauvais orgueil dont je connais en moi l'étendue, et les pouvoirs. Mais, s'il y avait cela seulement, si ma vanité était seule à jouer, il me semble qu'au contraire je jouirais du compliment, superficiellement, au lieu d'y trouver un malaise répété. Non, la vanité que j'ai en commun avec les gens de mon état, je la sens réagir surtout à certaines critiques qui comportent une grande part de vérité. Devant le compliment, ce n'est pas la fierté qui me donne cet air cancre et ingrat que je connais bien, mais (en même temps que cette profonde indifférence qui est en moi comme une infirmité de nature) un sentiment singulier qui me vient alors : "Ce n'est pas cela... " Non,

ce n'est pas cela et c'est pourquoi la réputation, comme on dit, est parfois si difficile à accepter qu'on trouve une sorte de mauvaise joie à taire ce qu'il faut pour la perdre. Au contraire, relisant "L'Envers et l'Endroit" après tant d'années, pour cette édition, je sais instinctivement devant certaines pages, et malgré les maladresses, que c'est cela. Cela, c'est-à-dire cette vieille femme, une mère silencieuse, la pauvreté, la lumière sur les oliviers d'Italie, l'amour solitaire et peuplé, tout ce qui témoigne, à mes propres yeux, de la vérité. Depuis le temps où ces pages ont été écrites, j'ai vieilli et traversé beaucoup de choses. J'ai appris sur moi-même, connaissant mes limites, et presque toutes mes faiblesses. J'ai moins appris sur les êtres parce que ma curiosité va plus à leur destin qu'à leurs réactions et que les destins se répètent beaucoup. J'ai appris du moins qu'ils existaient et que l'égoïsme, s'il ne peut se renier, doit essayer d'être clairvoyant. Jouir de soi est impossible ; je le sais, malgré les grands dons qui sont les miens pour cet exercice. Si la solitude existe, ce que j'ignore, on aurait bien le droit, à l'occasion, d'en rêver comme d'un paradis. J'en rêve parfois, comme tout le monde. Mais deux anges tranquilles m'en ont toujours interdit l'entrée ; l'un montre le visage de l'ami, l'autre la face de l'ennemi. Oui, je sais tout cela et j'ai appris encore ou à peu près, ce que coûtait l'amour. Mais sur la vie elle-même, je n'en sais pas plus que ce qui est dit, avec gaucherie, dans "L'Envers et l'Endroit". "Il n'y a pas d'amour de vivre sans désespoir de vivre", ai-je écrit, non sans emphase, dans ces pages. Je ne savais pas à l'époque à quel point je disais vrai ; je n'avais pas encore traversé les temps du vrai désespoir. Ces temps sont venus et ils ont pu tout détruire en moi, sauf justement l'appétit désordonné de vivre. Je souffre encore de cette passion à la fois féconde et destructrice qui éclate jusque dans les pages les plus sombres de "L'Envers et l'Endroit". Nous ne vivons vraiment que quelques heures de notre vie, a-t-on dit. Cela est vrai dans un, sens, faux dans un autre. Car l'ardeur affamée qu'on sentira dans les essais qui suivent ne m'a jamais quitté et, pour finir, elle est la vie dans ce qu'elle a de pire et de meilleur. J'ai voulu sans doute rectifier ce qu'elle produisait de pire en moi. Comme tout le monde, j'ai essayé, tant bien que mal, de corriger ma nature par la morale. C'est, hélas ! ce qui m'a coûté le plus cher. Avec de l'énergie, et j'en ai, on arrive parfois à se conduire selon la morale, non à être. Et rêver de morale quand on est un homme de passion, c'est se vouer à l'injustice, dans le temps même où l'on parle de justice. L'homme m'apparaît parfois comme une injustice en marche : je pense à moi. Si j'ai, à ce moment, l'impression de m'être trompé ou d'avoir menti dans ce que parfois j'écrivais, c'est que je ne sais comment faire connaître honnêtement mon injustice. Sans doute, je n'ai jamais dit que j'étais juste. Il m'est seulement arrivé de dire qu'il fallait essayer de l'être, et aussi que c'était une peine et un malheur. Mais la différence est-elle si grande ? Et peut-il vraiment prêcher la justice celui qui n'arrive même pas à la faire régner dans sa vie ? Si, du moins, on pouvait vivre selon l'honneur, cette vertu des injustes ! Mais notre monde tient ce mot pour obscène ; aristocrate fait partie des injures littéraires et philosophiques. Je ne suis pas aristocrate, ma réponse tient dans ce livre : voici les miens, mes maîtres, ma lignée ; voici, par eux, ce qui me réunit à tous. Et cependant, oui, j'ai besoin d'honneur, parce que je ne suis pas assez grand pour m'en passer ! Qu'importe ! Je voulais seulement marquer que, si j'ai beaucoup marché depuis ce livre, je n'ai pas tellement progressé. Souvent, croyant avancer, je reculais. Mais, à la fin, mes fautes, mes ignorances et mes fidélités m'ont toujours ramené sur cet ancien chemin que j'ai commencé d'ouvrir avec "L'Envers et l'Endroit", dont on voit les traces dans tout ce que j'ai fait ensuite et sur lequel, certains matins d'Alger, par exemple, je marche toujours avec la même légère ivresse. Pourquoi donc, s'il en est ainsi, avoir longtemps refusé de produire ce faible témoignage ? D'abord parce qu'il y a en moi, il faut le répéter, des résistances artistiques, comme il y a, chez d'autres, les résistances morales ou religieuses. L'interdiction, l'idée que "cela ne se fait pas", qui m'est assez étrangère en tant que fils d'une libre nature, m'est présente en tant qu'esclave, et esclave admiratif, d'une tradition artistique sévère. Peut-être aussi cette méfiance vise-t-elle mon anarchie profonde, et par là, reste utile. Je connais mon désordre, la violence de certains instincts, l'abandon sans grâce où je peux me jeter. Pour être édifiée, l'œuvre d'art doit se servir d'abord de ces forces obscures de l'âme. Mais non sans les canaliser, les entourer de digues, pour que leur flot monte, aussi bien. Mes digues, aujourd'hui encore, sont peut-être trop hautes. De là, cette raideur, parfois... Simplement, le jour où l'équilibre s'établira entre ce que je suis et ce que je dis, ce jour-là peut-être, et j'ose à peine l'écrire, je pourrai bâtir l'œuvre dont je rêve. Ce que j'ai voulu dire ici, c'est qu'elle ressemblera à "L'Envers et l'Endroit", d'une façon ou de l'autre, et qu'elle parlera d'une certaine forme

d'amour. On comprend alors la deuxième raison que j'ai eue de garder pour moi ces essais de jeunesse. Les secrets qui nous sont les plus chers, nous les livrons trop dans la maladresse et le désordre ; nous les trahissons, aussi bien, sous un déguisement trop apprêté. Mieux vaut attendre d'être expert à leur donner une forme, sans cesser de faire entendre leur voix, de savoir unir à doses à peu près égales le naturel et l'art ; d'être enfin. Car c'est être que de tout pouvoir en même temps. En art, tout vient simultanément ou rien ne vient ; pas de lumières sans flammes. Stendhal s'écriait un jour : "Mais mon âme à moi est un feu qui souffre, s'il ne flambe pas." Ceux qui lui ressemblent sur ce point ne devraient créer que dans cette flambée. Au sommet de la flamme, le cri sort tout droit et crée ses mots qui le répercute à leur tour. Je parle ici de ce que nous tous, artistes incertains de l'être, mais sûrs de ne pas être autre chose, attendons, jour après jour, pour consentir enfin à vivre. Pourquoi donc, puisqu'il s'agit de cette attente, et probablement vaine, accepter aujourd'hui cette publication? D'abord parce que des lecteurs ont su trouver l'argument qui m'a convaincu (Il est simple. "Ce livre existe déjà, mais à un petit nombre d'exemplaires, vendus chèrement par des libraires. Pourquoi seuls les lecteurs riches auraient-ils le droit de le lire?" En effet, pourquoi?). Et puis un temps vient toujours dans la vie d'un artiste où il doit faire le point, se rapprocher de son propre centre, pour tâcher ensuite de s'y maintenir. C'est ainsi aujourd'hui et je n'ai pas besoin d'en dire plus. Si, malgré tant d'efforts pour édifier un langage et faire vivre des mythes, je ne parviens pas un jour à récrire "L'Envers et l'Endroit", je ne serai jamais parvenu à rien, voilà ma conviction obscure. Rien ne m'empêche en tout cas de rêver que j'y réussirai, d'imaginer que je mettrai encore au centre de cette œuvre l'admirable silence d'une mère et l'effort d'un homme pour retrouver une justice ou un amour qui équilibre ce silence. Dans le songe de la vie, voici l'homme qui trouve ses vérités et qui les perd, sur la terre de la mort, pour revenir à travers les guerres, les cris, la folie de justice et d'amour, la douleur enfin, vers cette patrie tranquille où la mort même est un silence heureux. Voici encore... Oui, rien n'empêche de rêver, à l'heure même de l'exil, puisque du moins je sais cela, de science certaine, qu'une œuvre d'homme n'est rien d'autre que ce long cheminement pour retrouver par les détours de l'art les deux ou trois images simples et grandes sur lesquelles le cœur, une première fois, s'est ouvert. Voilà pourquoi, peut-être, après vingt années de travail et de production, je continue de vivre avec l'idée que mon œuvre n'est même pas commencée. Dès l'instant où, à l'occasion de cette réédition, je me suis retourné vers les premières pages que j'ai écrites, c'est cela, d'abord, que j'ai eu envie de consigner ici.»

Ce texte, qui parut en tête du recueil, en 1958, est important parce qu'il n'est pas tant la préface du recueil (qui est jugé avec, à la fois, l'humilité qui convient et la tendresse pour une œuvre de jeunesse jugée fondamentale) que :

- une importante confession faite alors que Camus travaillait justement au roman autobiographique qu'est "*Le premier homme*" ;
- un bilan de la carrière déjà accomplie ;
- une réflexion sur le rôle de l'artiste venant après celles qui étaient le sujet de ses "*Discours de Suède*", une mise au point capitale sur sa conception de la création et du créateur, un essai critique riche en formules de moraliste volontiers sentencieuses.

Or, s'il écrivit : «Rêver de morale quand on est un homme de passion, c'est se vouer à l'injustice dans le temps même où l'on parle de justice», on peut y déceler une protestation contre sa déception de s'être vu, après avoir été placé dans une haute position morale, attaqué par Sartre et ses proches à la suite de la publication de "*L'homme révolté*".

Le critique Pierre de Boisdeffre commenta : «Déjà, au son de "la flûte aigre et tendre des cigales", parmi les lentisques et les roseaux, le jeune Camus avait trouvé la "source unique" à laquelle toute son œuvre allait s'abreuver, le contrepoint déchirant qui unit, dans l'existence de tous les hommes, le soleil et la mort, l'art et la souffrance.»

“**Noces à Tipasa**”

Essai de quinze pages

Camus raconte qu'il est venu visiter Tipasa, village du littoral algérien qui se trouve au pied du djebel Chenoua dont «*la masse noire [...] prend racine dans les collines autour du village et s'ébranle d'un rythme sûr et pesant pour aller s'accroupir dans la mer*». Par un autobus, il arrive au village («*ses murs blancs et roses et ses vérandas vertes*») «*qui s'ouvre déjà sur la baie*». Il est alors ébloui par la lumière («*La campagne est noire de soleil [...] des gouttes de lumière et de couleurs tremblent au bord des cils*» - «*Sous le soleil du matin, un grand bonheur se balance dans l'espace.*» - «*Hors du soleil, des baisers et des parfums sauvages, tout nous paraît futile.*») et suffoqué par «*l'odeur volumineuse des plantes aromatiques*» ; sous le «*tumulte des parfums et du soleil*», il a donc «*la tête retentissante des cymbales du soleil et des couleurs*». Il emprunte, «*à gauche du port, un escalier de pierres sèches*» qui «*mène aux ruines*» qui se fondent dans le paysage : «*Dans ce mariage des ruines et du printemps, les ruines sont redevenues pierres, et perdant le poli imposé par l'homme, sont rentrées dans la nature.*» Cette terre n'invite ni à la pensée ni à l'émotion, mais aux sensations («*À Tipasa, je vois équivaut à je crois, et je ne m'obstine pas à nier ce que ma main peut toucher et mes lèvres caresser.*»), et il les goûte : «*Que d'heures passées à écraser les absinthes, à caresser des ruines, à tenter d'accorder ma respiration aux soupirs tumultueux du monde*», à mordre «*le fruit doré du monde, bouleversé de sentir son jus sacré*», à écouter «*la mélodie du monde*», à contempler «*la mer qui roule ses chiens blancs*». Puis il veut se fondre avec la nature dans l'ivresse de vivre : «*Il me faut être nu et puis plonger dans la mer, encore tout parfumé des essences de la terre, laver celles-ci dans celle-là, et nouer sur ma peau l'étreinte pour laquelle soupirent lèvres à lèvres depuis si longtemps la terre et la mer. Entré dans l'eau, c'est le saisissement, la montée d'une glu froide et opaque, puis le plongeon dans le bourdonnement des oreilles, le nez coulant et la bouche amère - la nage, les bras vernis d'eau sortis de la mer pour se doré dans le soleil et rabattus dans une torsion de tous les muscles ; la course de l'eau sur mon corps, cette possession tumultueuse de l'onde par mes jambes - et l'absence d'horizon. Sur le rivage, c'est la chute dans le sable, abandonné au monde, rentré dans ma pesanteur de chair et d'os, abruti de soleil, avec, de loin en loin, un regard pour mes bras où les flaques de peau sèche découvrent, avec le glissement de l'eau, le duvet blond et la poussière de sel.*» Il apprécie l'union parfaite de l'être humain, de la mer et de la terre : «*Le grand libertinage de la nature et de la mer m'accapare tout entier.*» Mais, finalement, sortant du «*tumulte des parfums et du soleil*», il ressent «*l'heureuse lassitude d'un jour de noces avec le monde*».

Il comprend pour la première fois que «*tout son royaume est de ce monde*» ; qu'il ne «*s'approchera jamais assez de lui*» ; que, «*hors du soleil, des baisers et des parfums sauvages, tout nous paraît futile*» ; qu'il peut être satisfait d'avoir «*fait [son] métier d'homme*», de s'être soumis à «*une condition qui, en certaines circonstances, nous fait un devoir d'être heureux*». Il précise : «*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.*»

Lui, qui avait annoncé : «*Nous ne cherchons pas de leçons, ni l'amère philosophie qu'on demande à la grandeur*», considère cependant que Tipasa est «*comme ces personnages qu'on décrit pour signifier indirectement un point de vue sur le monde*». Lui, qui indique : «*Il y a un temps pour vivre, et un temps pour témoigner de vivre. Il me suffit de vivre de tout mon corps et de témoigner de tout mon cœur*», déroule pourtant une réflexion de moraliste sur l'amour, le bonheur, la condition de l'être humain, sur l'acquiescement au don gratuit que nous fait la nature en nous offrant sa luxuriance et sa beauté : «*Je comprehends ici ce qu'on appelle gloire : le droit d'aimer sans mesure. Il n'y a qu'un seul amour en ce monde. Étreindre un corps de femme, c'est aussi retenir contre soi cette joie étrange qui descend du ciel vers la mer. Tout à l'heure, quand je me jetterai dans les absinthes pour me faire entrer leur parfum dans le corps, j'aurai conscience, contre tous les préjugés, d'accomplir une vérité qui est celle du soleil et sera aussi celle de ma mort. Dans un sens, c'est bien ma vie que je joue ici,*

une vie à goût de pierre chaude, pleine des soupirs de la mer et des cigales qui commencent à chanter maintenant. [...] J'aime cette vie avec abandon et veux en parler avec liberté : elle me donne l'orgueil de ma condition d'homme. Pourtant, on me l'a souvent dit : il n'y a pas de quoi être fier. Si, il y a de quoi : ce soleil, cette mer, mon cœur bondissant de jeunesse, mon corps au goût de sel et l'immense décor où la tendresse et la gloire se rencontrent dans le jaune et le bleu. C'est à conquérir cela qu'il me faut appliquer mes forces et mes ressources. Tout ici me laisse intact, je n'abandonne rien de moi-même, je ne revêts aucun masque : il me suffit d'apprendre patiemment la difficile science de vivre qui vaut bien tous leur savoir-vivre.»

Plus tard, «la terre soupirait lentement avant d'entrer dans l'ombre», la nuit allait tomber «sur la scène du monde», «les dieux éclatants du jour» allaient retourner «à leur mort quotidienne». Mais d'autres viendraient. «Et pour être plus sombres, leurs faces ravagées seront nées cependant dans le cœur de la terre.»

Commentaire

Tipasa, qui est situé à soixante-cinq kilomètres à l'ouest d'Alger, au bord de la mer, avait été une cité florissante de Numidie puis de Maurétanie, et des fouilles avaient mis au jour des ruines datant de l'occupation romaine. Camus s'y rendit fréquemment en 1935 et 1936, partageant pour ce site l'admiration de son professeur, Jean Grenier, qui, dans "Santa Cruz et autres paysages africains" (1937), évoqua, lui aussi, la mer à Tipasa, le massif du Chenoua, l'odeur des absinthes, les ruines parmi les fleurs.

Camus s'y abandonnait aux joies du farniente, se baignait dans la mer. Ce texte sublime, plein de grandes pages lyriques et sensuelles, d'hymnes à la mer et au soleil, à la liberté, qui sont d'admirables poèmes en prose, raconte une flânerie dans ce lieu, tout au long d'une journée d'été, du matin à la tombée de la nuit, dans les odeurs sauvages de l'été d'Algérie, d'un jeune homme, fils d'une «race née du soleil et de la mer», qui, grisé par eux, par ce paysage intense, débordant de parfums, de couleurs et de chaleur, chante sa joie de vivre dans la beauté, dans l'éblouissement de rivages familiers, et son orgueil de pouvoir aimer sans mesure ! Il plonge dans la joie des sens, dans des sensations de bien-être traduites par la métaphore filée de l'union, de la fusion charnelle, qui concerne à la fois les éléments de la nature elle-même et le rapport de l'homme à la nature qui s'incarne plus spécifiquement dans le soleil et la mer, décrit une expérience de la plénitude dans l'abandon aux éléments, de la satiété. Aussi le titre, "Noces à Tipasa" est-il bien justifié car le texte parle bien d'épousailles avec l'endroit, de «noces» de l'être humain avec la nature. Et il n'est pas surprenant que le titre de la nouvelle inspire le titre du recueil.

Cependant, les réflexions qui accompagnent ses déambulations ensoleillées ne les encombrant pas, Camus célèbre la beauté de ce lieu magique 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 ; il dit son émerveillement devant l'accord vécu avec une terre désirable, son enthousiasme d'une initiation au monde dont il pressentait qu'elle marquerait à jamais son destin ; il indique aussi qu'il connaît à Tipasa une véritable révélation véritable païenne et sensuelle dont l'œuvre ultérieure n'allait cesser de convoquer le souvenir ou de dire la nostalgie.

Mais, pour lui, le monde solaire, à côté de sa plénitude, comporte aussi son désespoir. Il constate la difficulté de remonter à l'expérience originelle, et décrit toujours l'entreprise comme une sorte d'ascèse («Ce n'est pas si facile de devenir ce qu'on est, de retrouver sa mesure profonde.»). Et les ruines lui firent découvrir le caractère périssable des civilisations, la fragilité du destin humain, et, de ce fait, la nécessité de jouir du bonheur donné par la nature.

On remarque que, si, d'une part, Camus, qui ne fut pas particulièrement intéressé par les vestiges romains, proclame : «*Bien pauvres sont ceux qui ont besoin de tels mythes [...] Qu'ai-je besoin de parler de Dionysos pour dire que j'aime écraser les boules de lentisque sous mon nez.*», d'autre part, animé par un véritable panthéisme, considérant que le divin n'est pas transcendant à la nature mais parle à travers elle, il affirme que, «*au printemps, Tipasa est habitée par les dieux et les dieux parlent dans le soleil et l'odeur des absinthes, la mer cuirassée d'argent, le ciel bleu écrù, les ruines couvertes de fleurs et la lumière à gros bouillons dans les amas de pierres*», que «*les dieux éclatants*

du jour retournent à leur mort quotidienne» tandis que «*d'autres dieux viendront*», et même que cette célébration de la nature fait de l'être humain un dieu quand il s'y intègre, et qu'il s'accomplit dans son accord profond avec elle. Ces quinze pages superbes résument sa pensée hédoniste, panthéiste, solaire, nietzschéenne.

S'il prétendit ne pas avoir éprouvé le besoin de faire une œuvre d'art avec les sensations qu'il goûtait, il composa pourtant un texte lyrique, un véritable poème dionysiaque, une célébration des «nourritures terrestres» à la façon de Gide. Il sollicita tous les sens : la vue évidemment, mais aussi le toucher («*écraser les absinthes*», «*caresser les ruines*»), l'ouïe («*concerts d'insectes somnolents*», «*soupirs tumultueux du monde*»), la mer fait «*un bruit de baisers*»), l'odorat («*odeurs sauvages*»). Il convoqua différents règnes : le minéral («*l'échine solide du Chenoua*»), l'animal («*insectes somnolents*»), le végétal («*absinthes*», «*sauvages*», «*ravenelles*», «*pins*», «*cyprés*»), l'humain passé («*ruines*», «*temple*», «*colonnes*», «*portiques*», «*basilique*», «*sarcophages*»), le monde païen et le monde chrétien cohabitant), l'humain actuel («*le village*», «*ce café*»). Ses couleurs sont rugueuses, découpées en larges pans, collées les unes aux autres, faisant penser à certaines toiles des peintres fauves ; il ne craignit pas d'écrire : «*Nous entrons dans un monde jaune et bleu*» - «*Je décris et je dis : "Voici qui est rouge, qui est bleu, qui est vert. Ceci est la mer, la montagne, les fleurs."*» Il sut se faire ample : «*L'incessante éclosion des vagues sur le sable me parvenait à travers tout un espace où dansait un pollen doré. Mer, campagne, silence, parfums de cette terre, je m'emplissais d'une vie odorante et je mordais dans le fruit doré du monde, bouleversé de sentir son jus sucré et fort couler le long de mes lèvres.*» Il obtint qu'une harmonie, rendue par des mots du domaine de la musique, règne entre les quatre éléments, entre la nature et l'être humain, entre l'être humain et son Histoire, entre ses émotions et ses réflexions. Dans cette prose poétique, qui n'est pas celle d'un spectateur, mais celle d'un acteur participant aux différents rythmes de la nature, il procéda, selon Michel Onfray (dans *'L'ordre libertaire. La vie philosophique d'Albert Camus'*), «par collisions d'images, juxtapositions de sensations, synesthésies lyriques, propositions affirmatives, le tout avec une maîtrise totale des rythmes et des cadences qui musiquent le réel et contraignent le souffle du lecteur à emprunter le chemin voulu par l'auteur.» Il faut ajouter des élans oratoires qui font alterner l'emphase, la vivacité, la concision.

Aujourd'hui, l'ombre de Camus plane toujours sur Tipasa et ses ruines romaines ; il s'y trouve même une stèle gravée par le sculpteur Louis Bénisti, qui surplombe la mer, et où est inscrite cette citation : «*Je comprends ici ce qu'on appelle gloire : le droit d'aimer sans mesure.*» Mais son nom est à demi effacé (par les sartriens ou par les islamistes?).

“Le vent à Djémila”

Essai de quatorze pages

D'emblée, Camus stipule : «*Il est des lieux où meurt l'esprit pour que naisse une vérité qui est sa négation même*». Puis il parle de sa visite de Djémila où «*régnaient un grand silence lourd et sans fêlure*», mais où «*le vent souffle*», «*la grande confusion du vent et du soleil donnant à l'homme la mesure de son identité avec la solitude et le silence de la ville morte*» qui est «*le symbole de cette leçon d'amour et de patience qui peut nous conduire au cœur battant du monde*». Ce vent, qui «*sifflait avec force à travers les ruines*», le «*façonnait à l'image de l'ardente nudité qui [l'] entourait*», «*épuisait toutes [ses] forces de vie*», lui faisait sentir son «*détachement de [lui]-même et [sa] présence au monde*», lui faisait acquérir une «*lucidité aride*». Or, «*pour un homme, prendre conscience de son présent, c'est ne plus rien attendre*», c'est ne plus tenir compte des «*mots d'avenir, de mieux-être, de situation*», c'est ne plus «*croire que la mort ouvre sur une autre vie*», c'est avoir «*la certitude consciente d'une mort sans espoir*.» Mais, s'il réclame «*un certain poids de vie*» car, dit-il : «*J'ai trop de jeunesse en moi pour pouvoir parler de la mort*» - «*Toute mon horreur de mourir tient dans ma jalouse de vivre. Je suis jaloux de ceux qui vivront et pour qui fleurs et désirs de femme auront tout leur sens de chair et de sang. Je suis envieux, parce que j'aime trop la vie pour ne*

pas être égoïste.», Djémila lui fait comprendre que «*le vrai, le seul progrès de la civilisation [...] c'est de créer des morts conscientes, [de] diminuer la distance qui nous sépare du monde, et entrer sans joie dans l'accomplissement, conscient des images exaltantes d'un monde à jamais perdu*». Alors qu'il constate «*la pauvreté de nos idées sur la mort*», la cité morte l'incite à «*porter [sa] lucidité jusqu'au bout et regarder [sa] fin avec toute la profusion de [sa] jalousie et de [son] horreur.*» ; il se dit : «*C'est dans la mesure où je me sépare du monde que j'ai peur de la mort, dans la mesure où je m'attache au sort des hommes qui vivent, au lieu de contempler le ciel qui dure..*»

Au village, sont données «des explications» historiques, sont indiqués les «conquérants» qui se sont succédé à Djémila, «les ruines de leur civilisation» étant «la négation même de leur idéal», «les vrais signes du désespoir ou de la beauté».

Commentaire

Il faut savoir qu'à Djémila, à 300 kilomètres à l'est d'Alger, à 900 mètres d'altitude sur les hauts plateaux du Constantinois, se trouvent les ruines de l'ancienne colonie romaine de Cuicul qui avait été fondée à la fin du Ier siècle ; d'où ces notations : «restes des maisons, grandes rues dallées sous les colonnes luisantes, forum immense entre l'arc de triomphe et le temple», «ville squelette», etc.. De ce fait, Camus y ressentit «comme un goût de la mort» sans transcendance, y médita sur la mort, dont il avait, jusque-là, une conception qui n'était pas plus ou moins intellectuelle mais le résultat de son expérience intime de la maladie [la tuberculose] qui le laissait comme ivre de révolte : «On peut être là, couché un jour, s'entendre dire : «Vous êtes fort et je vous dois d'être sincère : je peux vous dire que vous allez mourir» ; être là, avec toute sa vie entre les mains, toute sa peur aux entrailles et un regard idiot. Que signifie le reste : des flots de sang viennent battre à mes tempes et il me semble que j'écraserais tout autour de moi.» Affirmant une exigence de vérité («Pour moi, devant ce monde, je ne veux pas mentir ni qu'on me mente.»), il en vient à accepter la perspective de la mort, mais en refusant «tous les "plus tard" du monde», c'est-à-dire les consolations post-mortem que promet le christianisme, comme celui des «lendemains qui chantent» que propose le communisme.

Mais, à ce «goût de la mort», «cette aventure horrible et sale», il oppose le sentiment immédiat de l'existence, célébrant ici aussi les noces de l'être humain avec la nature, dans une tonalité toutefois bien plus sombre et plus amère que dans "Noces à Tipasa". En effet, Djémila, au contraire de Tipasa, procure une sensation de dessèchement du corps qui est fouetté par un vent violent, une sensation de dépouillement, de dénuement. Camus indique que la contemplation exaltée, au crépuscule, de ce paysage silencieux et du décor tragique d'une ville morte traversée par le vent, détache de lui-même le visiteur qui a gagné «une certaine familiarité avec le beau visage du monde». Il déclare ne plus sentir que sa présence au monde.

La déclaration liminaire marque que Camus, qui ne faisait pas entièrement confiance à la raison, mettait en question le statut même de la vérité, car la vérité du monde passe peut-être par la nécessaire défaite de l'intelligence.

Ici aussi, Camus sut donner à son texte beaucoup d'intensité, qualifiant Djémila de «*cri de pierre lugubre et solennel*», admirant «*le vol lourd des grands oiseaux dans le ciel de Djémila*», sentant que ses «*inquiétudes fondaient dans l'air comme des oiseaux blessés*» !

L'été à Alger

Essai de vingt-six pages

Alger est une ville qui «s'ouvre dans le ciel comme une bouche ou une blessure», où on peut aimer «*la mer au tournant de chaque rue, un certain poids de soleil, la beauté de la race [...] la baie, le soleil, les jeux en rouge et blanc des terrasses vers la mer, les fleurs et les stades, les filles aux jambes fraîches*», bien que soit «*desséchant un excès de biens naturels*», car «*il n'y a rien ici pour qui voudrait apprendre, s'éduquer ou devenir meilleur*». En effet, «*ce pays est [...] tout entier livré aux yeux*» ; «*ses plaisirs n'ont pas de remède, et ses joies restent sans espoir*», «*la richesse sensuelle*

[...] coïncide avec le dénuement le plus extrême». «Les hommes trouvent ici pendant toute leur jeunesse une vie à la mesure de leur beauté. Et puis après, c'est la descente et l'oubli. Ils ont misé sur la chair, mais savaient ce qu'ils allaient perdre.» Si, l'été à Alger, «la ville est désertée», «les pauvres restent» qui, «le soir», «retrouvent la toile cirée et la lampe à pétrole qui font tout le décor de leur vie».

Ensuite, Camus indique l'importance des «bains du port», se réjouit du fait que, de nouveau, depuis l'Antiquité, «le corps a été mis nu sur des plages», critique au passage la suspension du désir, mentionne la variété des couleurs des peaux sous l'effet du soleil, suit des yeux un canoë qui mène «une fauve cargaison de dieux». Il oppose à cette animation «l'autre bout de la ville» avec «ses silences et son ennui», «surtout le silence des soirs d'été». Sa pensée se porte vers les «soirs fugitifs d'Alger» qui font que «la tendresse de ce pays est bouleversante et furtive». Il évoque un «dancing» que fréquente «la jeunesse pauvre du quartier», et où il avait vu «une grande fille magnifique», admirant «sa gorge gonflée» et «son rire», se faisant devant elle son «idée de l'innocence» qu'incarnent «ces êtres chargés de violence».

Il raconte combien sont courants, chez «le peuple enfant de ce pays» «où tout est donné pour être retiré», l'invitation à l'amour, le goût des «bonheurs faciles», «brusques et sans merci», «une précipitation à vivre qui touche au gaspillage», «des grandes passions, soudaines, exigeantes, généreuses», car «la vertu est un mot sans signification dans toute l'Algérie» où on a cependant «sa morale, et bien particulière», fondée sur le culte de l'honneur et l'affirmation de la virilité. Il considère que «les amusements» de ce peuple «sont ineptes» ; que ce peuple «sans religion et sans idoles», qui ignore la notion de péché et de vertu, refuse celle d'éternité, ne sait pas «habiller de mythes l'horreur profonde de sa vie», «a mis tous ses biens sur cette terre et reste dès lors sans défense contre la mort». Et il se moque d'un cimetière où «tout respire l'horreur de mourir dans un pays qui invite à la vie».

Il statue : «Ici, l'intelligence n'a pas sa place comme en Italie. Cette race est indifférente à l'esprit. Elle a le culte et l'admiration du corps. Elle en tire sa force, son cynisme naïf, et une vanité puérile qui lui vaut d'être sévèrement jugée. On lui reproche communément sa "mentalité", c'est-à-dire une façon de voir et de vivre. Et il est vrai qu'une certaine intensité de vie ne va pas sans injustice. Voici pourtant un peuple sans passé, sans tradition et cependant non sans poésie - mais d'une poésie dont je sais bien la qualité dure, charnelle, loin de la tendresse, celle même de leur ciel, la seule à la vérité qui m'émeuve et me rassemble.» Mais il affirme : «Le contraire d'un peuple civilisé, c'est un peuple créateur. Ces barbares qui se prélassent sur des plages, j'ai l'espoir insensé qu'à leur insu peut-être, ils sont en train de modeler un visage d'une culture, où la grandeur de l'homme trouvera enfin son vrai visage.»

Il admire ce pays qui lui apprend «qu'il n'est pas de bonheur surhumain, pas d'éternité hors de la courbe des journées», que, «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», même si «tout ce qui exalte la vie accroît en même temps son absurdité», si «une seule chose est plus tragique que la souffrance et c'est la vie d'un homme heureux», si «l'espoir, au contraire de ce qu'on croit, équivaut à la résignation. Et vivre, c'est ne pas se résigner».

Il indique que les «étés d'Algérie» se terminent avec les «premières pluies de septembre», qui sont «comme les premières larmes de la terre délivrée», et consacrent «les noces de l'homme et de la terre».

Dans une "Note" finale, il donne un exemple du pataouète, le dialecte de Bab-el-Oued.

Commentaire

Dans ce texte assez incohérent, mal centré sur ce qu'annonce le titre car, plus que de «l'été à Alger», il est question des Français d'Algérie qui vivent à Alger (même si sont employés les mots : «toute l'Algérie» !) dont est brossé, à travers leur vie quotidienne, leurs mœurs (surtout celles des quartiers populaires de la ville), un tableau à la fois attendri et sévère de leur hédonisme, tandis que Camus n'est pas seulement animé par son patriotisme mais se montre, au contraire de ceux qu'il qualifie de «barbares», un intellectuel qui se plaît à évoquer la Grèce antique ou Plotin [philosophe gréco-romain

de l'Antiquité tardive qu'il avait d'ailleurs opposé à saint Augustin dans sa thèse de philosophie intitulée '*Métaphysique chrétienne et néoplatonisme*'] et qui, surtout, expose sa conception de la vie, établissant qu'*«être pur, c'est retrouver cette patrie de l'âme où devient sensible la parenté du monde, où les coups du sang rejoignent les pulsations violentes du soleil de deux heures»*, faisant apparaître ce mot essentiel : «*absurdité*», osant ces paradoxes : «*Une seule chose est plus tragique que la souffrance et c'est la vie d'un homme heureux*» - «*Il faut une rare vocation pour être un jouisseur*».

On remarque ces répercussions de certaines notations dans d'autres de ses œuvres :

-«*La toile cirée et la lampe à pétrole qui font tout le décor de la vie des pauvres*» allaient se retrouver dans *“Le premier homme”*.

-Cette belle évocation : «*Ces courts instants où la journée bascule dans la nuit, faut-il qu'ils soient peuplés de signes et d'appels secrets pour qu'Alger en moi leur soit à ce point liée? Quand je suis quelque temps loin de ce pays, j'imagine ses crépuscules comme des promesses de bonheur. Sur les collines qui dominent la ville, il y a des chemins parmi les lentisques et les oliviers. Et c'est vers eux qu'alors mon cœur se retourne. J'y vois monter des gerbes d'oiseaux noirs sur l'horizon vert. Dans le ciel soudain vidé de son soleil, quelque chose se détend. Tout un petit peuple de nuages rouges s'étire jusqu'à se résorber dans l'air. Presque aussitôt après, la première étoile apparaît qu'on voyait se former et se durcir dans l'épaisseur du ciel. Et puis, d'un coup, dévorante, la nuit. Soirs fugitifs d'Alger, qu'ont-ils donc d'inégalable pour délier tant de choses en moi? Cette douceur qu'ils me laissent aux lèvres, je n'ai pas le temps de m'en lasser qu'elle disparaît déjà dans la nuit. Est-ce le secret de sa persistance? La tendresse de ce pays est bouleversante et furtive. Mais dans l'instant où elle est là, le cœur du moins s'y abandonne tout entier.*» allait être reprise en partie pour le poème de Scipion dans *“Caligula”* (II, 14).

“Le désert”

Essai de vingt-six pages

Camus affirme que «*vivre, c'est un peu le contraire d'exprimer.*» Il en veut pour preuve «*les grands maîtres toscans*», Cimabué, Giotto, et Piero della Francesca, pour lesquels «*la sensibilité d'un homme n'est rien*» ; qui travaillaient «*dans cette matière magnifique et futile qui s'appelle le présent*» ; sachant que «*la seule vérité [...] est le corps*», ils peignaient des visages dont ils avaient «*chassé la malédiction de l'esprit*», des paysages qui sont «*la protestation lucide de l'homme jeté sur une terre dont la splendeur et la lumière parlent sans relâche d'un Dieu qui n'existe pas*», dont émane une «*tristesse*» qui «*n'est jamais qu'un commentaire de la beauté*». Voyageant par Monaco, Gênes, Pise (où il pense aux «*amants de Shakespeare*», Jessica et Lorenzo, personnages du *“Marchand de Venise”*), il en vient à célébrer la «*double vérité du corps et de l'instant, au spectacle de la beauté [...] qui doit nous enchanter, mais périr à la fois*».

Il rejette «*le matérialisme [...] qui veut nous faire passer des idées mortes pour des réalités vivantes*». Il évoque alors des souvenirs de Florence. Il y visita Les Giotto de Santa Croce. Le sourire intérieur de saint François, amant de la nature et de la vie. Il justifie ceux qui ont le goût du bonheur... Des millions d'yeux ont contemplé ce paysage, et pour moi il est comme le premier sourire du monde d'abord le «*cloître des morts, à la Santissima Annunziata*» où le mirent en colère les «*inscriptions sur les dalles funéraires et sur les ex-voto*» parce qu'il n'y lisait «*que des renoncements à vivre*», et que cette résignation le révoltait. Or il continuait à se dire : «*Je ne vois pas ce que l'inutilité ôte à ma révolte et je sens bien ce qu'elle lui ajoute*». Puis il passa par «*un couvent de franciscains*» où chacune des «*cellules des moines*» contenait «*une tête de mort*», ce qui ne l'empêcha pas de sentir «*une résonance commune*» «*dans la vie de ces franciscains, enfermés entre des colonnes et des fleurs et celle des jeunes gens de la plage de Padovani à Alger qui passent toute l'année au soleil.*» Mais, à l'extérieur, il apprécia, dans des fleurs comme dans des femmes, «*une opulence généreuse*». Il se dit alors partisan de l'*«entente amoureuse de la terre et de l'homme délivré de l'humain»*, et rejette «*les mythes*» qui sont «*des masques ridicules posés sur la passion de vivre*». Il affirme : «*Une certaine continuité dans le désespoir peut engendrer la joie*». Il constate : «*Le*

chemin qui va de la beauté à l'immoralité est tortueux, mais certain. Plongée dans la beauté, l'intelligence fait son repas de néant.» Il considère que «les paysages si purs» de l'Italie sont «déséchants pour l'âme», les qualifie de «désert magnifique». Si, à Florence, il connaît «le bonheur», il n'y voit que «le simple accord entre un être et l'existence qu'il mène», «la double conscience de son désir de durée et de son destin de mort».

Le bonheur est encore «cette entrée de l'homme dans les fêtes de la terre et de la beauté», qu'il connaît en montant «tout en haut du jardin Boboli» pour découvrir un paysage animé par la luminosité d'une fin d'après-midi et par le souffle de la brise, où se faisait sentir la «grande respiration du monde» qui reprenait «le thème de pierre et d'air d'une fugue à l'échelle du monde». Embrassant «d'un coup d'œil cette fuite de collines toutes ensemble respirant et avec elle comme le chant de la terre entière », il s'exalte : «Des millions d'yeux, je le savais, ont contemplé ce paysage, et pour moi il était comme le premier sourire du ciel. Il me mettait hors de moi au sens profond du terme, il m'assurait que sans mon amour et ce beau cri de pierre, tout était inutile. Le monde est beau, et hors de lui point de salut. La grande vérité que patiemment il m'enseignait, c'est que l'esprit n'est rien ni le cœur même, et que la pierre chauffée par le soleil ou le cyprès que le ciel découvert agrandit limitent le seul univers où avoir raison prend un sens : la nature sans hommes. Et ce monde m'annihile, il me porte jusqu'au bout, il me nie sans colère. Dans ce soir qui tombait sur la campagne florentine, je m'acheminai vers une sagesse où tout était déjà conquis, si des larmes ne m'étaient venues aux yeux, et si le gros sanglot de poésie qui m'emplissait ne m'avait fait oublier la vérité du monde.»

Il ressentit donc un «balancement» dans un «instant» où «le bonheur naît de l'absence d'espoir», «toute négation contenant une floraison de "oui"». C'est que, dit-il, l'Italie «offre le spectacle d'une beauté où meurent quand même les hommes. Ici encore la vérité doit pourrir et quoi de plus exaltant? Même si je la souhaite, qu'ai-je à faire d'une vérité qui ne doive pas pourrir? Elle n'est pas à ma mesure. Et l'aimer serait un faux-semblant.» Il se rendit compte qu'il lui fallait «entreprendre la géographie d'un certain désert» qui «n'est sensible qu'à ceux capables d'y vivre sans jamais tromper leur soif. C'est alors, et alors seulement, qu'il se peuple des eaux vives du bonheur.» Le «balancement» est celui «qui mène certains hommes de l'ascèse à la jouissance et du dépouillement à la profusion dans la volupté». À Florence, il comprit que, «au cœur de [sa] révolte dormait un consentement», qu'il lui fallait «consacrer l'accord de l'amour et de la révolte».

Commentaire

En 1937, Camus, profitant d'un billet à tarif réduit, fit un voyage à Florence, Gênes et Pise.

Sous un titre étonnant, tout à fait paradoxal, qui peut faire s'attendre à un autre texte sur l'Afrique du Nord, titre qui se trouve cependant justifié, dans ce texte riche, profond, marqué de poésie, il fait découvrir non un lieu bien circonscrit, mais un pays tout entier, la Toscane, présentée comme la patrie de l'art et des peintres, ce qui donne à la description une atemporalité relative. Ce texte, lui aussi, est plein de grandes pages lyriques et sensuelles, qui sont d'admirables poèmes en prose.

On remarque que, regardant les tableaux des peintres toscans, Camus fut particulièrement attentif aux visages, ce qui nous vaut une belle réflexion concernant le regard que nous portons sur autrui : «Il faut beaucoup de temps pour reconnaître que les personnages de leurs tableaux, on les rencontre tous les jours dans les rues de Florence ou de Pise. Mais, aussi bien, nous ne savons plus voir les vrais visages de ceux qui nous entourent. Nous ne regardons plus nos contemporains, avides seulement de ce qui, en eux, sert notre orientation et règle notre conduite.» Camus bascula donc dans la critique sociale en dénonçant le regard intéressé que nous portons sur autrui, qui nous empêche de voir sa beauté, sa vérité. Pour lui, quiconque développe les qualités des peintres évoquées plus haut est nécessairement capable de prendre en compte l'humanité véritable de son prochain.

Camus put définir quelles étaient pour lui les conditions nécessaires pour accéder à l'art authentique : un retrait du monde, l'immobilité, le silence, une attitude concentrée de réceptivité, des dispositions intérieures favorisant la méditation, car il relia implicitement peinture et spiritualité, même si, dans sa manière d'évoquer les œuvres des peintres toscans, il ne prit pas, d'abord, en compte, leur dimension religieuse. Pour lui, l'art témoigne du passage sur la terre d'un être vivant. Toujours en quête de

vérité, déclarant : «Ce qui compte, c'est la vérité», il proclame aussi : «À cet égard, seuls les peintres peuvent apaiser notre faim», parce qu'«ils travaillent dans cette matière magnifique et futile qui s'appelle le présent», et que «le présent se figure toujours dans un geste.» Ainsi Camus, au lieu de voir, dans ces tableaux, une manière d'éterniser l'humain, y constate plutôt la présence de l'être, saisi au présent de sa vie, dans un geste, réduit à son corps, «car le corps ignore l'espoir» que lui-même refuse, refusant plus précisément la projection de l'être humain dans une vie éternelle dont il n'admet pas l'existence. Mais il est parfaitement lucide : «Cette grandeur de l'homme sans espoir, cet éternel présent, c'est cela précisément que des théologiens avisés ont appelé l'enfer. Et l'enfer, comme personne ne l'ignore, c'est aussi la chair qui souffre. C'est à cette chair que les Toscans s'arrêtent et non pas à son destin. [...] Et ce n'est pas dans les musées qu'il faut chercher des raisons d'espérer.» Il se moque : «L'immortalité de l'âme, il est vrai, préoccupe beaucoup de bons esprits. Mais c'est qu'ils refusent, avant d'en avoir épuisé la sève, la seule vérité qui leur soit donnée et qui est le corps.» Il reproche, aux «bons esprits» religieux, de préférer l'âme, en rejetant la jouissance d'ordre corporel. Mais, pour lui, «épuiser la sève de la vie» ne consiste pas à sombrer dans la débauche ; il pense plutôt à la jouissance de ce qui est donné dans le monde : la beauté de la nature, des corps, de la vie ; l'amour. Il ne se pose pas en «jouisseur», mais en «vivant», par le corps, qui est bon, comme le monde est beau ; et il proclame qu'il faut en jouir maintenant, leçon qu'il lit dans les œuvres des peintres italiens, qui «ont élevé parmi les paysages toscans [...] la protestation lucide de l'homme jeté sur une terre dont la splendeur et la lumière lui parlent sans relâche d'un Dieu qui n'existe pas.» Étant en Toscane, il admire «la grandeur minérale d'un paysage», auquel il trouve «une résonance commune à la terre et à l'homme, par quoi l'homme comme la terre, se définit à mi-chemin entre la misère et l'amour.» À ses yeux, ce paysage porte en lui une tension, qui le rend tragique, car la terre italienne «est d'abord prodigue de sa poésie pour mieux cacher sa vérité», «double vérité du corps et de l'instant, au spectacle de la beauté.» Il considère que «des paysages si purs sont desséchants pour l'âme et leur beauté insupportable. Dans ces évangiles de pierre, de ciel et d'eau, il est dit que rien ne ressuscite.»

L'Italie lui permit donc de terminer son apprentissage du dénuement ; de parvenir à équilibrer les niveaux de conscience et le détachement lucide qu'ils apportent sans se séparer du monde, c'est-à-dire sans tomber dans le cynisme tentant. Il savait à présent pourquoi la connaissance du désert, intérieur et extérieur, personnel et géographique, était un privilège réservé à certains.

Il poursuivit ici sa méditation lyrique sur la «double vérité du corps et de l'instant», formule qui exprime de la façon la plus concise son refus de l'absolu, de la transcendance, de toute forme de prospective. Il affirmait que notre salut est sur la terre où le bonheur peut naître de l'absence d'espoir (ce qui annonçait «Le mythe de Sisyphe»). Sa révolte devant l'évidence de l'absurdité de l'existence n'excluait pas un «consentement» à la beauté du monde. Écrivant : «Je ne vois pas ce que l'inutilité ôte à ma révolte et je sens bien ce qu'elle lui ajoute», il définissait la ligne de force la plus profonde de sa personnalité. S'il se révolta contre les manifestations de la résignation devant la mort, c'est qu'il refusait le renoncement à la jouissance de l'ici-bas, au nom de l'espoir en un au-delà, qu'il niait. Pour lui, il faut admettre qu'on meurt, et saisir pleinement la vie, tant qu'il en est temps, et comme il le fit : en effet, il remarqua les «femmes de ce dimanche matin à Florence, les seins libres dans des robes légères et les lèvres humides», ainsi que les «étalages de fleurs, grasses et brillantes, perlées d'eau», se disant : «Dans ces fleurs comme dans ces femmes, il y avait une opulence généreuse et je ne voyais pas que désirer les unes différât beaucoup de convoiter les autres. Le même cœur pur y suffisait.» Il put établir une relation entre ce à quoi aspirent, d'une part, les moines franciscains et, d'autre part, les jeunes Algérois, les uns et les autres voulant avoir «une plus grande vie». Signalons qu'on peut lui reprocher de prétendre qu'un chrétien empêche de profiter de la beauté du monde, car Dieu a offert la création à l'Homme pour qu'il en jouisse, tout en respectant ses commandements, qui sont saints, justes, et bons. Et, comme il évoque des moines franciscains, on peut justement rappeler que François d'Assise a ouvert la voie d'une relation à Dieu faite de dépouillement intérieur, mais aussi d'ouverture au monde, son fameux «Cantique des créatures» étant une extraordinaire louange adressée au créateur à travers sa création : le soleil, la lune, les étoiles, l'eau, etc..

Camus conclut que l'Italie est pour lui une terre de prédilection parce qu'elle incarne par excellence le balancement qui clôt sa réflexion sur l'être humain et son bonheur : la coexistence de la beauté et de la mort est paradoxale, mais il faut y consentir sans pour autant s'y résigner.

Commentaire sur le recueil

Les quatre textes furent écrits en 1936 et 1937, et publiés en 1939. Ce fut le deuxième ouvrage de Camus.

Il lui donna ce titre magnifique : "Noces", qui s'explique par la mention, dans "Noces à Tipasa", de «*l'heureuse lassitude d'un jour de noces avec le monde*», cette union étant celle de l'être humain avec la nature, avec la vie, dans une sensualité débordante et dévoratrice.

L'épigraphie : «Le bourreau étrangla le cardinal Carrafa avec un cordon de soie qui se rompit : il fallut y revenir deux fois. Le cardinal regarda le bourreau sans daigner prononcer un mot.» a de quoi surprendre : Camus cite alors un passage de "La duchesse de Palliano", une des "Chroniques italiennes" de Stendhal !

Dans ces quatre textes fondés sur des expériences personnelles, écrits à la première personne (ce qui accentue leur force de conviction), dans ces confessions égotistes, sans véritable trame narrative, Camus retraca, avec passion et avec un lyrisme charnel, les étapes d'une naissance au monde et à soi-même, exprima déjà cette action de grâces à la vie qui allait courir à travers toute son œuvre, et se théoriser en une morale du bonheur. Le recueil accumule les moments d'accord parfait avec le monde, face à sa beauté, manifestant une sorte d'ivresse qui conduit à l'oubli de tout ce qui n'est pas la sensation immédiate, en particulier sur la plage de Tipasa ou sur le plateau de Djémila. À travers les joies fondamentales que procure la communion avec les éléments, Camus décrit l'accomplissement ému «*d'une condition qui, en certaines circonstances, nous fait un devoir d'être heureux*» ("Noces à Tipasa"). Pour lui, c'est dans le dénuement et la vie du corps que la plénitude des sensations est atteinte, qu'est rejetée une société souillée par ses routines, ses iniquités, ses mensonges, qu'est condamnée une création viciée par la maladie et la mort, et que sont conquises les «*vraies richesses*», une expression de Giono, écrivain dont l'influence est souvent perceptible dans ces textes. Mais Camus y trouva déjà son ton propre, et cette tension constante qui le caractérise.

"Noces" est avant tout une ode à la ferveur de vivre, qu'elle vibre dans le «*tumulte des parfums et du soleil*» que procure Tipasa, dans le vent qui s'abat sur les vestiges de la cité antique de Djémila, dans les mouvements rythmés du «*dancing*» de la plage Padovani, ou dans le silence du soir qui tombe sur le jardin Boboli. C'est une ode aux sens, car, dans ces textes, le corps prime sur la pensée et la raison. Pour Camus, une vie qui vaut la peine d'être vécue tient justement à cette tentative obstinée d'adhésion sensuelle au monde.

Mais la nécessité d'être lucide vis-à-vis de la mort est présente dans chacun des textes. Car, si le corps est vecteur de sensations grandioses, il est aussi ce qui rend les êtres humains mortels. Et Camus le savait bien, lui qui, s'il n'était âgé que de vingt-trois ans, avait, quelques années plus tôt, en 1930, reçu des médecins un diagnostic de tuberculose. Son expérience de la maladie provoqua sans doute l'étroite conscience qu'il avait de la brièveté et de la fragilité de l'existence. La passion heureuse du soleil et de la mer ne se référail donc pas à un épicurisme détendu, mais à un tragique serein et lumineux. La pensée de la mort imminente inspirent directement tous ces hymnes à la vie. Le jeune écrivain, transporté par l'éclat du monde, faisait déjà le constat amer de l'impossibilité de s'y accorder pleinement. La mort lui paraissait d'autant plus douloureuse que la vie est belle, et la vie lui paraissait d'autant plus belle que la mort y met un terme, lui conférant ainsi sa valeur. D'autre part, malgré sa beauté excessive, le monde lui demeurait étranger, ne répondait pas à sa soif de sens, se taisait face à son désir de bonheur et de raison. Il fut alors envahi par ce qu'il allait appeler plus tard un sentiment d'absurdité, qu'il définit dans "Le mythe de Sisyphe" (1942) comme «*le divorce entre l'homme et sa vie, l'acteur et son décor*». Pourtant, loin de l'anéantir, cette prise de conscience exacerbait l'ardeur avec laquelle il décidait de vivre. "Noces" n'est pas le témoignage d'un échec ; c'est celui d'une révolte. Ce n'est pas un texte mélancolique mais un texte vivifiant, dans lequel

Camus s'entêta à tirer de la joie de son amour sans espoir du monde. Cette révolte est dans le plaisir qu'il éprouvait à mordre dans une pêche mûre et à plonger dans la mer, dans l'exaltation qui s'empara de lui lorsqu'il observait le port d'Alger au crépuscule. Ce refus qu'il opposa à l'absurde est donc paradoxalement une forme de consentement, puisque, en se révoltant, il ne renonçait pas au monde : il l'aimait. Il privilégia encore le présent au détriment de l'avenir, l'instant au détriment de l'éternité, la terre au détriment du ciel.

Ainsi, trouve-t-on dans ce recueil les prémisses de sa pensée philosophique, qu'il allait expliciter plus tard dans ses essais, ses romans et ses pièces de théâtre.

"Noces" n'est pas seulement une ode à la nature, puisque les deux derniers textes du recueil parcoururent les rues d'Alger (dans un texte qui est le plus faible du recueil) et de Florence.

Le recueil a été publié à Alger en mai 1939, à un petit nombre d'exemplaires. Il n'a été réédité qu'en 1945, sans bénéficier d'un grand tirage.

1947

"Pluies de New York"

Essai de deux pages

«La pluie de New York est une pluie d'exil. Abondante, visqueuse et compacte, elle coule inlassablement entre les hauts cubes de ciment, sur les avenues soudain assombries comme des fonds de puits. Réfugié dans un taxi, arrêté aux feux rouges, relancé aux feux verts, on se sent tout à coup pris au piège, derrière les essuie-glaces monotones et rapides, qui balaien une eau sans cesse renaissante. On s'assure qu'on pourrait ainsi rouler pendant des heures, sans jamais se délivrer de ces prisons carrées, de ces citernes où l'on patauge, sans l'espoir d'une colline ou d'un arbre vrai. Dans la brume grise, les gratte-ciel devenus blanchâtres se dressent comme les gigantesques sépulcres d'une ville de morts, et semblent vaciller un peu sur leurs bases. Ce sont alors les heures de l'abandon. Huit millions d'hommes, l'odeur de fer et de ciment, la folie des constructeurs, et cependant l'extrême pointe de la solitude. Quand même je serrerais contre moi tous les êtres du monde, je ne serais défendu contre rien.

C'est peut-être que New York n'est plus rien sans son ciel. Tendu aux quatre coins de l'horizon, nu et démesuré, il donne à la ville sa gloire matinale et la grandeur de ses soirs, à l'heure où un couchant enflammé s'abat sur la VIIIème Avenue et sur le peuple immense qui roule entre ses devantures, illuminées bien avant la nuit. Il y a aussi certains crépuscules sur le Riverside [le "Riverside Drive", boulevard qui longe l'Hudson, le fleuve qui passe à l'ouest de Manhattan], quand on regarde l'autostrade [nom donné aux premières voies de circulation automobile à deux chaussées séparées, appelées aujourd'hui «autoroutes»] qui remonte la ville, en contrebas, le long de l'Hudson, devant les eaux rougies par le couchant ; et la file ininterrompue des autos au roulement doux et bien huilé laisse soudain monter un chant alterné qui rappelle le bruit des vagues. Je pense à d'autres soirs enfin, doux et rapides à vous serrer le cœur, qui empourpreront les vastes pelouses de Central Park [grand parc, long d'environ 4 km sur 800 mètres, situé au centre de Manhattan] à hauteur de Harlem [quartier noir]. Des nuées de négrillons s'y renvoient une balle avec une batte de bois, au milieu de cris joyeux, pendant que de vieux Américains, en chemise à carreaux, affalés sur des bancs, sucent avec un reste d'énergie des glaces moulées dans du carton pasteurisé, des écureuils à leurs pieds fouissant la terre à la recherche de friandises inconnues. Dans les arbres du parc, un jazz d'oiseaux salut l'apparition de la première étoile au-dessus de l'Impérial State [en fait, l'"Empire State Building", "Empire state" étant le surnom de l'État de New York, le gratte-ciel le plus représentatif de New York, et peut être aussi l'un des gratte-ciel les plus célèbres au monde] et des créatures aux longues jambes arpencent les chemins d'herbe dans l'encadrement des grands buildings, offrant au ciel un moment détendu leur visage splendide et leur regard sans amour. Mais que ce ciel se ternisse, ou que le jour s'éteigne, et New York redevient la grande ville, prison le jour, bûcher la nuit. Prodigieux

bûcher en effet, à minuit, avec ses millions de fenêtres éclairées au milieu d'immenses pans de murs noircis qui portent ce fourmillement de lumières à mi-hauteur du ciel comme si tous les soirs sur Manhattan, l'île aux trois rivières [la "Hudson River", qui est un fleuve, la "Harlem River" et l'"East River" qui ne sont que des rias], un gigantesque incendie s'achevait qui dresserait sur tous les horizons d'immenses carcasses enfumées, farcies encore par des points de combustion. [...] J'apprends qu'il en est des villes comme de certaines femmes, qui vous irritent, vous bousculent et vous écorchent l'âme, et dont on emporte sur tout le corps la chère brûlure, à la fois scandale et délectation. C'est ainsi que pendant des jours j'ai promené dans New-York des yeux pleins de larmes, simplement parce que l'air de la ville est rempli d'escarbilles, et que la moitié du temps que l'on passe dans les rues est employé à frotter ses paupières ou à en extirper le minuscule bout de métal que les milliers d'usines du New-Jersey vous envoient, en don de joyeuse bienvenue, par-dessus le Hudson. C'est ainsi, pour finir, que je porte New-York en moi, comme on véhicule dans l'œil un corps étranger, insupportable et délicieux, avec des pleurs d'attendrissement et des rages à tout nier.

Désidément oui, j'ai aimé les matins et les nuits de New-York. J'ai aimé New-York, de ce puissant amour qui vous laisse parfois plein d'incertitudes et de détestation : il arrive qu'on ait besoin d'exil. Et l'odeur elle-même des pluies de New-York vous poursuit alors au fond des villes les plus harmonieuses et les plus familières, pour vous dire qu'il est au moins un lieu de délivrance au monde, où l'on pourra, avec tout un peuple et pour le temps que l'on voudra, se perdre enfin sans jamais se retrouver.»

Commentaire

De mars à mai 1946, Camus effectua son seul et unique voyage aux États-Unis, pour y donner, dans les universités, des conférences sur le thème "*La crise de l'homme*". Alors qu'il était à peine connu, que son livre, "*L'étranger*", fut, pour la première fois, publié en anglais pendant sa visite, il fut bien reçu à New York, accueilli avec grâce par, entre autres, le "*New Yorker*", le "*Herald Tribune*" et la "*Partisan Review*". On le proclama «l'écrivain français le plus audacieux de son temps».

Mais sa perception de la ville fut plus que mitigée car il la vit comme un désert de fer et de béton, et ses habitants susciterent chez lui une curiosité teintée tantôt de sympathie, tantôt d'antipathie ; il fut surtout touché par son ciel, embrasé par les feux du soleil couchant.

Il nota ses impressions de voyage dans ses "*Carnets*", d'où est tirée cette page qu'il est intéressant de commenter.

Si le texte fut intitulé "*Pluies de New York*", celles-ci, qui lui firent ressentir la même impression d'emprisonnement (New York est «*prison le jour*») que les pluies de Paris, sont cependant vite oubliées (sauf pour un bref rappel final) pour faire place à un tableau de la ville et à des observations critiques de la société états-unienne.

On remarque que, comme tout visiteur de New York, il ne manque pas de signaler quelques repères topographiques : l'Hudson, le Riverside, Central Park, Harlem, la VIIIe Avenue et l'"*Impérial State*" Mais il est nullement sensible au gigantisme des constructions, n'est guère impressionné par «*les hauts cubes de ciment*», «*les gratte-ciel*», qu'il qualifie de «*prisons carrées*», qui, «*dans la brume grise*», sont «*devenus blanchâtres*» et «*se dressent comme les gigantesques sépulcres d'une ville de morts*». Lui, qui, pendant l'Occupation, avait, comme tous les Français, souffert des rigueurs du couvre-feu, est plutôt impressionné par l'éclairage, par les «*devantures illuminées bien avant la nuit*», qui font de la ville un «*bûcher*», «*un gigantesque incendie*», autant d'indices d'une prodigalité alors inconnue en Europe. Il remarque aussi l'importance de la circulation automobile, évoquée par une expression banale, «*la file ininterrompue des voitures*», et une belle image, «*le peuple immense qui roule*», image qui donne non seulement l'impression que tous les États-Uniens ou presque circulent en automobile, mais que, malgré le nombre, la circulation est fluide et silencieuse : les sonorités contenues dans «*roulement doux et bien huilé*», en particulier la répétition de la diphtongue «*ou*» laissent entendre que ces moteurs si peu bruyants sont le fruit des progrès techniques ; enfin, en comparant le ronronnement des voitures au bruit des vagues et surtout en employant le mot «*chant*», il montre des voitures parfaitement intégrées au paysage urbain. Toutes ces notations laudatives

prennent place dans une phrase dont le rythme devient progressivement plus ample pour se calquer sur le flot continu des voitures dont l'adjectif «*alterné*» évoque la plus ou moins grande densité.

Cependant, son intérêt pour New York ne dépassant guère celui qu'on peut qualifier de poli, il ne s'attarde pas à ces prodiges techniques, d'autant plus qu'il se complait dans la mention de prétendues «*escarbilles*» [petits morceaux de charbon, incomplètement brûlés, qui se mêlent aux cendres ou s'échappent d'un foyer, devenus ici de «*minuscules bouts de métal*» !] qui lui font «des yeux pleins de larmes» (qu'on pourrait d'abord croire dus aux femmes cruelles de la phrase précédente !), et qui lui permettent encore de rejeter un monde industriel.

D'ailleurs, lui, qui avait «*l'espoir d'une colline ou d'un arbre vrai*», apprécie plutôt "Central Park", le poumon de la ville. Il y voit s'ébattre un joyeux groupe d'enfants qui donnent les signes de la vraie vie (on remarque deux allitésrations, «*nuée de négrillons*» où les nasales suggèrent la multitude, et «*une balle avec une batte de bois*» qui évoque une partie de base-ball bruyante et animée, les labiales faisant entendre le choc sourd des balles), puis de «*vieux Américains*», le contraste étant donc total car le mouvement fait soudain place à l'immobilité, voire à l'avachissement, qui est dénoté par «*affalés*», les disgrâces de leur âge et la chaleur condamnant ces hommes à l'inaction, tandis que les plaisirs de la vie se limitent pour eux à ceux de la gourmandise : ils s'appliquent à sucer «*avec un reste d'énergie*» des glaces, et le trait, quoique juste, n'est pas dénué d'une certaine cruauté, Camus ne se contentant pas de se moquer ici de la nourriture industrielle mais dénonçant au passage un travers typiquement états-unien, la phobie du microbe puisque le carton d'emballage des glaces est «*pasteurisé*». D'autre part, l'opposition entre les enfants noirs, pleins de vitalité, et les vieillards blancs suggère aussi l'exténuation de la race des pionniers ; seules les «*chemises à carreaux*», vestiges d'un passé révolu, rappellent que leurs pères furent des conquérants, des bûcherons et des bâtisseurs. Les femmes auront-elles droit à plus d'indulgence? Utilisant la périphrase «*des créatures aux longues jambes*» au lieu des mots propres («*des femmes*»), opposant leur «*visage splendide*» et «*leur regard sans amour*», Camus revivait donc l'émotion esthétique et le sentiment d'inaccessibilité qu'avait connus Bardamu, lui aussi à New York dans "Voyage au bout de la nuit" de Céline. Ainsi, le regard promené par Camus sur la population new-yorkaise est empreint d'amertume.

Il reste que le parc offre aussi ses pelouses et sa faune, écureuils familiers et oiseaux, qui sont si bruyants qu'il suggère leurs trilles et leurs disputes à l'aide de cette métaphore, «*un jazz d'oiseaux*», qui prend évidemment un relief particulier dans une page consacrée au pays où est née cette musique.

Il est surtout séduit par le ciel, qui, «*tendu aux quatre coins de l'horizon, nu et démesuré, donne à la ville sa gloire matinale et la grandeur de ses soirs, à l'heure*» du «*couchant enflammé*», qui lui fait éprouver une émotion sincère, surtout quand se produit «*l'apparition de la première étoile au-dessus de l'Impérial State*». Camus marque sa préférence pour le moment où le soleil décline à l'horizon par la répétition de «*soirs*» et de «*couchant*», et surtout de fréquentes notations de la couleur rouge : «*couchant enflammé*», «*eaux rougies*», le rouge transformant toute la nature : le ciel, les eaux du fleuve, les pelouses de "Central Park". Enfin, Camus note avec mélancolie non pas la douceur du soir qui tombe, mais la brutalité du passage du jour à la nuit : le couchant «*s'abat*», les soirs sont «*rapides à vous serrer le cœur*» [phénomène qu'il appréciait aussi en Algérie]. C'est donc l'image du soleil couchant qui, à ses yeux, donne sa véritable beauté à New York, et le réconcilie avec la ville. Le ciel devient ainsi, paradoxalement, l'élément le plus important du paysage urbain. Ce n'est pas la ville qui est immense, c'est le ciel qui est «*démesuré*», qui emporte l'esprit dans l'infini..

Camus n'aima pas New York car il s'y sentit étranger, en «*exil*». Mais il y fut sensible à la magie du soleil qui, avant de s'éteindre, métamorphose la ville. Ce texte donne ainsi la preuve qu'un écrivain ne fait pas toujours une description objective de la réalité qu'il a sous les yeux, mais fait part de sa vision particulière, subjective, qui véhicule toute une culture personnelle.

Le texte fut publié d'abord en 1947 dans une revue de Lausanne ("Formes et couleurs", no 6), fut repris en 1965, figura enfin, en 1978, dans "Journaux de voyage".

Dans son essai, "La mer au plus près", qui date de 1953, Camus allait se souvenir : «À New York, certains jours, perdu au fond de ces puits de pierre et d'acier où errent des millions d'hommes, je

courais de l'un à l'autre, sans en voir la fin, épuisé, jusqu'à ce que je ne fusse plus soutenu que par la masse humaine qui cherchait son issue. J'étouffais alors, ma panique allait crier. Mais, chaque fois, un appel lointain de remorqueur venait me rappeler que cette ville, citerne sèche, était une île, et qu'à la pointe de la Battery l'eau de mon baptême m'attendait, noire et pourrie, couverte de liège creux.»

Février 1954

“L’été”

Recueil de huit essais

1939

“Le Minotaure ou La halte d’Oran”

Essai de cinquante-deux pages

Le texte liminaire

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

Les villes que l'Europe nous offre sont trop pleines des rumeurs du passé. Une oreille exercée peut y percevoir des bruits d'ailes, une palpitation d'âmes. On y sent le vertige des siècles, des révolutions, de la gloire. On s'y souvient que l'Occident s'est forgé dans les clameurs. Cela ne fait pas assez de silence.

Paris est souvent un désert pour le cœur, mais à certaines heures, du haut du Père-Lachaise [cimetière parisien, du haut duquel, dans “Le père Goriot”, roman de Balzac, le jeune ambitieux qu'est Rastignac lance à Paris ce défi : «À nous deux maintenant !»], souffle un vent de révolution qui remplit soudain ce désert de drapeaux et de grandeurs vaincues. Ainsi de quelques villes espagnoles, de Florence ou de Prague. Salzbourg [ville d'Autriche traversée par la rivière Salzach ; y est fréquemment représenté l'opéra de Mozart “Don Giovanni”, transposition du “Dom Juan” de Molière] serait paisible sans Mozart. Mais, de loin en loin, court sur la Salzach le grand cri orgueilleux de don Juan plongeant aux enfers. Vienne paraît plus silencieuse, c'est une jeune fille parmi les villes. Les pierres n'ont pas plus de trois siècles et leur jeunesse ignore la mélancolie. Mais Vienne est à un carrefour d'histoire. Autour d'elle retentissent des chocs d'empires. Certains soirs où le ciel se couvre de sang, les chevaux de pierre, sur les monuments du Ring [boulevard circulaire établi sur l'emplacement d'anciennes fortifications], semblent s'envoler. Dans cet instant fugitif, où tout parle de puissance et d'histoire, on peut distinctement entendre, sous la ruée des escadrons polonais [ces cavaliers faisaient partie des troupes de l'Autriche qui avait alors annexé la Pologne], la chute fracassante du royaume ottoman [il s'agit de la Turquie qui s'était plusieurs fois attaquée à Vienne, mais en vain]. Cela non plus ne fait pas assez de silence.

Certes, c'est bien cette solitude peuplée qu'on vient chercher dans les villes d'Europe. Du moins, les hommes qui savent ce qu'ils ont à faire. Ils peuvent y choisir leur compagnie, la prendre et la laisser. Combien d'esprits se sont trempés dans ce voyage entre leur chambre d'hôtel et les vieilles pierres de l'île Saint-Louis [île de la Seine à Paris] ! Il est vrai que d'autres y ont péri d'isolement. Pour les premiers, en tout cas, ils y trouvaient leurs raisons de croître et de s'affirmer. Ils étaient seuls et ils ne l'étaient pas. Des siècles d'histoire et de beauté, le témoignage ardent de mille vies révolues les accompagnaient le long de la Seine et leur parlaient à la fois de traditions et de conquêtes. Mais leur jeunesse les poussait à appeler cette compagnie. Il vient un temps, des époques, où elle est

importune. "À nous deux !" s'écrie Rastignac, devant l'énorme moisissure de la ville parisienne. Deux, oui, mais c'est encore trop !

Le désert lui-même a pris un sens, on l'a surchargé de poésie. Pour toutes les douleurs du monde, c'est un lieu consacré. Ce que le cœur demande à certains moments, au contraire, ce sont justement des lieux sans poésie. Descartes [philosophe français du XVII^e siècle], ayant à méditer [il est l'auteur de "Méditations philosophiques"], choisit son désert : la ville la plus commerçante de son époque. Il y trouve sa solitude et l'occasion du plus grand, peut-être, de nos poèmes virils : "Le premier (précepte) était de ne recevoir jamais aucune chose pour vraie que je ne la connusse évidemment être telle." ["Discours de la méthode"]. On peut avoir moins d'ambition et la même nostalgie. Mais Amsterdam, depuis trois siècles, s'est couverte de musées. Pour fuir la poésie et retrouver la paix des pierres, il faut d'autres déserts, d'autres lieux sans âme et sans recours. Oran est l'un de ceux-là."

Commentaire

Le thème général du texte est les villes dans leur relation avec le silence, les bruits, la solitude et l'Histoire.

Mais le premier paragraphe, à partir d'un constat catégorique («*Il n'y a plus de déserts*», ligne 1), est construit sur un paradoxe qui apparaît dans l'opposition suivante : «silence» et «distance» d'un côté, «ville» de l'autre. Le raisonnement, qui prône la nécessité de l'éloignement et de la solitude, mène du désert (disparu selon Camus) à la ville. Le paradoxe consiste alors à chercher l'isolement et le silence, dans les «seuls» déserts qui demeureraient, les villes. Les deux termes figurent, l'un en début de paragraphe, de manière négative, l'autre dans l'affirmation : «*Il reste les grandes villes*» (ligne 4). Le paragraphe se termine néanmoins sur une objection («*Simplement, il y faut encore des conditions*», ligne 4).

On retrouve ensuite le paradoxe sous plusieurs formes : à la ligne 9, Paris se trouve associé au mot «désert» ; l'adjectif «paisible» (ligne 15) caractérise Salzbourg ; le silence est une des caractéristiques de Vienne (ligne 16) ; Descartes a choisi Amsterdam, «*la ville la plus commerçante de son époque*», parce que, y étant inconnu, il y jouissait de la tranquillité, et pouvait s'adonner à des dissections. L'oxymore «solitude peuplée» (ligne 25) rejoint l'idée de la ville / désert, comme le mot «isolement» (ligne 28) et l'exclamation : «*Deux... c'est encore trop !*» (lignes 34-35).

Ainsi, se trouvent fréquemment associées dans le texte les notions de «ville» et de «désert», ce terme connotant la solitude et le silence. Mais on observe que ce rapprochement entraîne, pour chaque exemple, une objection faisant apparaître, sous forme d'antithèses, la présence de bruits et d'agitation dans les villes silencieuses.

Est développée la double thématique du silence et du bruit. Les bruits sont fréquemment évoqués à travers un réseau lexical important qui parcourt le texte : «rumeurs» (ligne 5), «bruits d'ailes» (ligne 6), «clameurs» (ligne 7), «grand cri» (ligne 12), «chocs d'empires» (ligne 18), «entendre» (ligne 21), «chute fracassante» (lignes 22-23), «parlaient» (ligne 31), «s'écrie» (ligne 33). Tous ces termes expriment directement la notion de bruit et de sons divers.

D'autres mots ou expressions connotent également le fracas de l'Histoire : «révolutions» (ligne 6), «vent de révolution» (ligne 11), «drapeaux» (ligne 12), «ruée des escadrons» (ligne 21).

Le silence, lui, est présent à partir de l'affirmation du premier paragraphe comme une caractéristique essentielle de la ville. L'évocation des bruits a donc quelque chose d'antithétique et d'inattendu. Mais l'antithèse se résout lorsqu'on analyse les bruits évoqués : ils sont en effet tous associés à l'Histoire. Ils naissent d'évocations (silencieuses) de scènes historiques, ils naissent de la mémoire, de la connaissance culturelle. Mais, même sous cette forme, ils gênent la méditation et le «rassemblement» de l'esprit signalés à la ligne 3. C'est autour de leur présence que se construit le texte, avec des étapes qui constatent l'absence de silence.

Il est intéressant d'examiner la structure du texte :

-Premier paragraphe : Il pose une thèse qui regroupe les constats suivants : l'absence de déserts conduit à rechercher d'autres lieux de méditation et de silence à partir desquels un être peut comprendre le monde. Ces nouveaux lieux sont les villes, mais pas indifféremment.

-Deuxième paragraphe : La référence aux villes d'Europe constitue un exemple. Les caractéristiques des villes européennes conduisent à une conclusion négative : «*Cela ne fait pas assez de silence*» (lignes 7-8).

-Troisième paragraphe : Dans la hiérarchie du texte, il pourrait être intégré au paragraphe 2. En effet, il détaille plusieurs villes européennes (Paris, Florence, Prague, Salzbourg, Vienne). Chacune d'entre elles, évoquée d'abord par son silence, est ensuite, par la récurrence de l'articulation «mais», considérée comme bruyante : chaque objection est l'occasion d'évoquer les gloires de l'Histoire ou de la littérature, dont ces villes ont été les témoins.

-Quatrième paragraphe : Dans une démarche dialectique, Camus réunit les contraires dans l'oxymore «*solitude peuplée*» (ligne 25) et dans la formule «*Ils étaient seuls et ils ne l'étaient pas*» (lignes 29-30) pour affirmer la nécessité, à certains moments de la vie, d'une solitude absolue.

-Cinquième paragraphe : Il reprend cette dernière idée, de la nécessité impérative de l'isolement, de la solitude, de l'absence de toute forme de poésie. Ainsi, les villes chargées d'Histoire, même silencieuses, ne satisfont pas ceux qui cherchent un sens à ce qui les entoure et peut-être à leur vie. S'opposent à elles, Amsterdam considérée comme «*la ville la plus commerçante de son époque*».

Conclusion : Le texte est rendu difficile par les paradoxes et les antithèses qu'il contient. La structure fait apparaître une sorte de constant refrain. Il en ressort l'importance du désert, la nécessité de la méditation solitaire.

"La rue"

Essai de dix pages

Alors que des Oranais se plaignent : «*Il n'y a pas de milieu intéressant*», Camus estime que «*les seuls milieux instructifs restent ceux des joueurs de poker, des amateurs de boxe, des boulomanes [joueurs de boules] et des sociétés régionales*», car y «*règne le naturel*». Il trouve que, dans «*les boutiques*», «*tout le mauvais goût de l'Europe et de l'Orient s'est donné rendez-vous*», mais qu'il «*prend ici une allure baroque qui fait tout pardonner*». Il se moque des «*cafés*», des «*boutiques de photographes*», des «*magasins funéraires*», de «*la publicité*» qui prend «*des proportions américaines*». Il constate que «*les deux plaisirs essentiels de la jeunesse locale sont : se faire cirer les souliers et promener ces mêmes souliers sur le boulevard.*» Or les cireurs oranais sont des «*hommes amoureux de leur métier*», et les «*bals masqués de la jeunesse ont lieu tous les soirs sur les grandes artères de la ville*», les jeunes «*empruntant leurs modèles d'élégance au cinéma américain*», «*se donnant le plus grand mal pour paraître de mauvais garçons*», se livrant «*pour une heure au vertige des existences parfaites*», «*les jeunes filles fardées*» étant «*incapables d'appréter l'émotion, simulant si mal la coquetterie que la ruse est tout de suite éventée*».

"Le désert à Oran"

Essai de cinq pages

Alors que les Oranais sont «*forcés de vivre devant un admirable paysage*», et que la ville «*présente le dos à la mer*», ils «*ont triomphé de cette redoutable épreuve en se couvrant de constructions bien laides*». À Oran, «*au début, on erre dans le labyrinthe, on cherche la mer comme le signe d'Ariane. Mais on tourne en rond dans des rues fauves et oppressantes, et, à la fin, le Minotaure dévore les Oranais : c'est l'ennui. Depuis longtemps, les Oranais n'errent plus. Ils ont accepté d'être mangés.*» «*Dans cette ville poussiéreuse entre toutes, le caillou est roi*» ; on y trouve «*des champs de cailloux crayeux et friables où le soleil allume d'aveuglants incendies*» ; elle «*s'est figée dans une gangue pierreuse*», «*l'homme en est proscrit*» ; c'est un «*désert*» qui «*attend ses prophètes*» ; «*tout autour et au-dessus de la ville, la nature brutale de l'Afrique est en effet parée de ses brûlants prestiges*». C'est

«une ville où rien ne sollicite l'esprit, où la laideur même est anonyme, où le passé est réduit à rien». Il reste «la créature» qui, «partout où elle est belle, est une amère patrie».

“Les jeux”

Essai de onze pages

Camus s'est trouvé un soir au "Central Sporting Club" pour assister à des matches de boxe, l'assistance comptant «un millier d'hommes et deux ou trois femmes», «respirant avec gravité l'odeur sacrée de l'embrocation». «En attendant les combats», «un gigantesque pick-up broie du Tino Rossi [célèbre chanteur populaire corse]. C'est la romance avant le meurtre.» Puis «un projecteur fait pleuvoir une lumière aveuglante sur le ring.» Et commencent «ces successions de rites lents et de sacrifices désordonnés» «d'une religion sauvage et calculée». D'abord gagne son combat «le jeune "Kid Avion"». Puis sont opposés «Amar, "le coriace Oranaïs qui n'a pas désarmé"» et «Pérez, "le puncheur algérois" ; ils sont chargés de «vider la querelle» qui, «depuis cents ans, divise mortellement Alger et Oran», «les Oranaïs accusant les Algérois de "chiqué", les Algérois laissant entendre que les Oranaïs n'ont pas l'usage du monde». Or Pérez a plus «d'allonge» qu'Amar qui est atteint à «l'arcade sourcilière», mais «pavoise magnifiquement, au milieu des vociférations d'un public déchaîné» ; et «l'Algérois est proclamé vainqueur sous d'interminables huées». Comme des combats éclatent dans la salle, la direction fait jouer «"Sambre-et-Meuse"» [*'Le régiment de Sambre-et-Meuse'* est un chant patriotique français composé à la suite de la défaite militaire française lors de la guerre de 1870 contre la Prusse, devenu une marche militaire qui est la plus jouée après *"La Marseillaise"* et *"Le chant du départ"*] et la police intervient. Mais le calme revient quand est annoncé le «grand combat» qui «oppose un champion français de la marine à un boxeur oranaïs» ; «au septième round», «c'est la corrida», et «la salle, tout entière livrée à des dieux au front bas, scande les efforts de ses deux héros», et «le match nul» «contrarie, dans le public, une sensibilité toute manichéenne» : «il y a le bien et le mal, cette religion est sans merci» ; «c'est que la force et la violence sont des dieux solitaires» qui «sont à la mesure de ce peuple sans passé qui célèbre ses communions autour des rings».

“Les monuments”

Essai de dix pages

Les monuments d'Oran donnent une leçon : ils forcent «à porter attention à ce qui n'a pas d'importance. L'esprit trouve profit à ces retours», à ces «moments d'humilité», cette «occasion de s'abêtrer est meilleure que d'autres». La ville présente de nombreuses statues de «maréchaux d'Empire, de ministres et de bienfaiteurs locaux» qui, «dans cette heureuse barbarie, sont les marques regrettables de la civilisation». On y a construit une "Maison du colon" qui est «une pâtisserie figurant une énorme coupe renversée» produisant «un éblouissement informe», montrant «un gracieux colon, à noeud papillon et à casque de liège blanc qui reçoit l'hommage d'un cortège d'esclaves vêtus à l'antique». La place d'Armes est ornée de «deux lions» qui «ont de la majesté et le torse court», et se trouvent «devant une mairie prétentieuse» ; «cette œuvre de l'insignifiance et de la solidité», due à un certain Caïn, affirme les droits de «l'éternité» car «tout ce qui est périssable désire durer». Pour obtenir «un port gigantesque», on effectue de «grands travaux» qu'on peut comparer à «la construction de la Tour de Babel» «dans les tableaux de certains maîtres flamands» car «un peuple de fourmis s'activent [sic] sur la carcasse fumante de la montagne», «d'énormes mâchoires d'acier fouillent le ventre de la falaise», et «ces pierres servent l'homme dans ses desseins» car «une jetée» s'avance «vers le large». Cependant, la pierre, «on la change seulement de place», ce qui «est le travail des hommes». «Les vrais monuments d'Oran, ce sont encore ses pierres.»

"La pierre d'Ariane"

Essai de onze pages

«Au-delà des murs jaunes d'Oran, la mer et la terre poursuivent leur dialogue indifférent», «permanence» qui «désespère et exalte» l'être humain. «La nature y hausse le ton» : «immenses friches» ; «montagne de Santa Cruz» ; «plateaux couverts d'asphodèles» ; plages sur lesquelles, «chaque année», «c'est une nouvelle moisson de filles fleurs» remplacées bientôt par «d'autres corolles chaleureuses» ; «longues dunes» où, «de loin en loin, un berger arabe fait avancer [...] les taches noires et beiges de son troupeau de chèvres», où «tous les matins d'été ont l'air d'être les premiers du monde», «tous les crépuscules semblent être les derniers», «la mer étant outre-mer, la route couleur de sang caillé, la plage jaune», avant «des nuits sans mesure sous une pluie d'étoiles». Camus, homme «aux fidélités pourtant difficiles», garde «le souvenir de ces joies». Or les Oranais se sont retranchés «dans cette ville singulière où dort l'ennui», qui est une «capitale de l'ennui, assiégée par l'innocence et la beauté, l'armée qui l'enserre a autant de soldats que de pierres» ; où l'on ressent la «tentation de s'identifier à ces pierres, de se confondre avec cet univers brûlant et impassible qui défie l'histoire et ses agitations», «de ne ressembler à rien», de se dire : «Oui, consentons à la pierre quand il le faut», tentation de «n'être rien !» qui, «pendant des millénaires», «a soulevé des millions d'hommes en révolte contre le désir et la douleur» qui ont répondu à «l'appel étouffé de forces inhumaines et étincelantes». «Voilà, peut-être, le fil d'Ariane de cette ville somnambule et frénétique» où, pour échapper à l'ennui, «il faut dire "oui" au Minotaure. C'est une vieille et féconde sagesse» qui demande «de se tenir dans un juste équilibre», ce qu'on peut atteindre «dans le vide d'une grande ville installée pour longtemps dans la beauté sans esprit», surtout «au milieu de la journée, quand le ciel ouvre ses fontaines de lumière dans l'espace immense et sonore». Et Camus ramasse «la petite pierre, sèche et douce comme un asphodèle» qui «est au commencement de tout».

Commentaire sur "Le Minotaure ou La halte d'Oran"

C'est, peint avec un mélange de sarcasme et d'humour, avec une ironie un peu lourde et des jeux de mots faciles («amère patrie» !), avec des notations triviales et des élans d'un lyrisme solennel, un sombre tableau de la ville et de ses habitants, qui fait pendant à «L'été à Alger» du recueil «Noces». On peut y voir comme une préparation au roman «La peste».

Si les notations, parfois pittoresques, parfois peu engageantes, ne relèvent souvent que d'un journalisme bien enlevé, Camus y parsema des allusions culturelles brèves mais recherchées (surtout au monde grec mais aussi à «Çakya-Mouni», c'est-à-dire Bouddha, aux peintres flamands ou à Flaubert), et sut habilement user du symbolisme du labyrinthe, du Minotaure (qui reparaît à la fin), du fil d'Ariane, la soumission au Minotaure qu'est «l'ennui» annonçant d'ailleurs la soumission de Sisyphe à son sort.

Quand Camus quitta la moquerie à l'égard de la ville pour évoquer la nature environnante, il le fit avec un grand lyrisme.

Cette moquerie trop appuyée lui fit, lors d'une réimpression en 1953, l'assortir d'un mot d'excuse à l'égard des Oranais : «Cet essai date de 1939. Le lecteur devra s'en souvenir pour juger de ce que pourrait être l'Oran d'aujourd'hui. Des protestations passionnées venues de cette belle ville m'assurent en effet qu'il a été (ou sera) porté remède à toutes les imperfections. Les beautés que cet essai exalte, au contraire, ont été jalousement protégées. Cité heureuse et réaliste, Oran désormais n'a plus besoin d'écrivains : elle attend des touristes.»

1940
"Les amandiers"

Essai de six pages

Camus affirme : «Nous sommes solidaires de ce monde [...] Nous voulons justement ne plus jamais nous incliner devant le sabre, ne plus jamais donner raison à la force qui ne se met pas au service de l'esprit. [...] 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. Nous n'avons pas surmonté notre condition, et cependant nous la connaissons mieux. Nous savons que nous sommes dans la contradiction, mais que nous devons refuser la contradiction et faire ce qu'il faut pour la réduire. Notre tâche d'homme est de trouver les quelques formules qui apaiseront l'angoisse infinie des âmes libres. Nous avons à recoudre ce qui est déchiré, à rendre la justice imaginable dans un monde si évidemment injuste, le bonheur significatif pour des peuples empoisonnés par le malheur du siècle. Naturellement, c'est une tâche surhumaine. Mais on appelle surhumaines les tâches que les hommes mettent longtemps à accomplir, voilà tout. / Sachons donc ce que nous voulons, restons fermes sur l'esprit, même si la force prend pour nous séduire le visage d'une idée ou du confort. La première chose est de ne pas désespérer. N'écoutons pas trop ceux qui crient à la fin du monde. Les civilisations ne meurent pas si aisément et même si ce monde devait crouler, ce serait après d'autres. Il est bien vrai que nous sommes dans une époque tragique. Mais trop de gens confondent le tragique et le désespoir.»

Là-dessus, Camus se souvient que, en hiver, à Alger, il attendait la floraison des amandiers dont la «neige fragile [...] persistait, juste ce qu'il fallait pour préparer le fruit». Cela l'amène à donner ce conseil : «Il est vain de pleurer sur l'esprit, il suffit de travailler pour lui. [...] Devant l'énormité de la partie engagée, qu'on n'oublie pas en tout cas la force de caractère [...] C'est elle qui, dans l'hiver du monde, préparera le fruit.»

1946
"Prométhée aux enfers"

Essai de neuf pages

Camus, qui confie : «L'année de la guerre je devais m'embarquer pour refaire le périple d'Ulysse [...] projet somptueux de traverser une mer à la rencontre de la lumière», demande : «Que signifie Prométhée pour l'homme d'aujourd'hui» qui se trouve «dans une convulsion historique qui n'a pas son égale», qui fut précipité dans l'«enfer» de la guerre? Affirmant que «les mythes n'ont pas de vie par eux-mêmes. Ils attendent que nous les incarnions», il voit en Prométhée «ce révolté dressé contre les dieux», ce «héros enchaîné qui maintient dans la foudre et le tonnerre divins sa foi tranquille en l'homme», ce «héros qui aima assez les hommes pour leur donner en même temps le feu et la liberté, les techniques et les arts», mais qui voulut ne pas «séparer la machine de l'art». Aussi «les hommes d'aujourd'hui [...] le cloueraient au rocher, au nom même de cet humanisme dont il est le premier symbole», parce qu'ils ont choisi l'histoire qui «est une terre stérile», qui «est sans yeux», d'où l'exigence de «substituer à sa justice la justice que l'esprit conçoit.» Pour qu'il y ait de nouveau un Prométhée, il faudrait d'abord «réinventer le feu [...] réinstaller les métiers pour apaiser la faim du corps», «la liberté» et «le pain de l'âme» étant «pour plus tard». Pour Camus, «le mythe de Prométhée est un de ceux qui nous rappelleront que toute mutilation de l'homme ne peut être que provisoire.» - «Il est plus dur que son rocher et plus patient que son vautour. Mieux que la révolte contre les dieux, c'est cette longue obstination qui a du sens pour nous. Et cette admirable volonté de ne rien séparer ni exclure qui a toujours réconcilié et réconciliera encore le cœur douloureux des hommes et les printemps du monde.»

Commentaire

Pour Camus, le Titan, qui tint tête à Zeus, et prit le feu pour le donner aux humains, représente un heureux esprit de révolte, et est le symbole de la foi en l'espèce humaine (d'où l'emploi du mot «*humanisme*») ; il le fit entrer dans une histoire laïcisée de la création.

On constate que, en 1946, il avait évolué de la notion d'absurde, attachée à l'expression du mal-être individuel, à l'idée de révolte à laquelle il donnait du sens par l'engagement au service d'autrui.

Il insista sur l'opposition entre la lumière nourricière, la force vitale de la Grèce, et la noirceur, physique et morale, d'une «*Europe humide et noire*» ; de plus, encore marquée par les horreurs du nazisme.

1947

"Petit guide pour des villes sans passé"

Essai de dix pages

Pour Camus, «*la douceur d'Alger est plutôt italienne. L'éclat cruel d'Oran a quelque chose d'espagnol. [...] Constantine fait penser à Tolède.*» Mais ce sont «des villes sans passé», «sans abandon, et sans attendrissement», qui «n'offrent rien à la réflexion et tout à la passion», «ne sont faites ni pour la sagesse ni pour les nuances du goût». La lumière d'Algérie est une «trop longue splendeur», «une jouissance démesurée», qui «ne donne rien à l'âme». Aussi conseille-t-il aux Français : «*N'allez pas là-bas*», même s'il a, «avec l'Algérie une longue liaison qui sans doute ne finira jamais, et qui [l'] empêche d'être tout à fait clairvoyant à son égard.» Aussi affirme-t-il : «*Ce que j'aime dans les villes algériennes ne se sépare pas des hommes qui les peuplent*», qui «ont apparemment plus de cœur que d'esprit. Ils peuvent être vos amis (et alors quels amis !) mais ils ne seront jamais vos confidents. C'est une chose qu'on jugera peut-être redoutable dans ce Paris où se fait une si grande dépense d'âme et où l'eau des confidences coule à petit bruit, interminablement, parmi les fontaines, les statues et les jardins.». Il trouve que «*la jeunesse y est belle*», que «*les femmes y sont belles*», «*les Français d'Algérie étant une race bâtarde, faite de mélanges imprévus*» qui ont eu «*d'heureux résultats*». Il indique des lieux où l'on peut admirer les femmes, dont les plages où «*le soleil leur donne alors les yeux somnolents des grands animaux*». Il mentionne aussi «*le pittoresque*» qu'offre chacune des trois villes. Il recommande de «*dire du mal d'Alger quand on est à Oran*» et l'inverse, de «*reconnaître humblement la supériorité de l'Algérie sur la France métropolitaine*», «*la supériorité réelle de l'Algérien sur le Français*» tenant à «*sa générosité sans limites*» et à «*son hospitalité naturelle*». Se décidant à «cesser toute ironie», il avoue : «*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 reconnaîs ses fils et mes frères à ce rire d'amitié qui me prend devant eux.*». Et il dit apprécier l'Algérie surtout quand, le soir, «*tout un peuple se recueille au bord de l'eau*», recommandant finalement d'y aller à «*ceux qui aiment les bûchers devant la mer*».

Commentaire

Ce tableau d'Alger, d'Oran et de Constantine est donné avec un mélange de moquerie et d'amour.

1948
"L'exil d'Hélène"

Essai de douze pages

D'emblée, Camus affirme que : «*La Méditerranée a son tragique solaire*» ; que «*les Grecs ont toujours touché au désespoir à travers la beauté*», mais en faisant «*la part de tout, équilibrant l'ombre par la lumière*», car «*la pensée grecque s'est toujours retranchée sur l'idée de limite. Elle n'a rien poussé à bout, ni le sacré, ni la raison, parce qu'elle n'a rien nié, ni le sacré, ni la raison. Elle a fait la part de tout, équilibrant l'ombre par la lumière.*» Pour lui, au contraire, l'Europe, «*lancée à la conquête de la totalité, est fille de la démesure*», a «*exilé la beauté*», «*nie la beauté comme elle nie tout ce qu'elle n'exalte pas*» ; elle privilégie «*la raison*», «*se convulse à la recherche d'une justice qu'elle veut totale*», «*préfère la puissance qui singe la grandeur*», «*tourne le dos à la nature*» qui «*est toujours là, pourtant*», qui «*oppose ses ciels calmes et ses raisons à la folie des hommes*», dont on a besoin, comme on a besoin de «*la mer, la colline, la méditation des soirs*». Il considère qu'«*il est indécent de proclamer aujourd'hui que nous sommes les fils de la Grèce. Ou alors nous en sommes les fils renégats.*» Il pense que «*c'est le christianisme qui a commencé de substituer à la contemplation du monde la tragédie de l'âme. Mais, du moins, il se référat à une nature spirituelle et, par elle, maintenait une certaine fixité. Dieu mort, il ne reste que l'histoire et la puissance.*» Et «*la philosophie moderne place ses valeurs à la fin de l'action. Elles ne sont pas, mais elles deviennent, et nous ne les connaîtrons dans leur entier qu'à l'achèvement de l'histoire.*» Or la fin poursuivie par «*l'esprit historique*» «*est la tyrannie*». Camus entend «*défendre la beauté*», contre son époque qui «*se raidit pour atteindre l'absolu et l'empire*» ; qui «*veut transfigurer le monde avant de l'avoir épousé, l'ordonner avant de l'avoir compris*». Pourtant, il ne veut pas «*se détourner de ce monde morne et décharné*», mais lutter «*pour celle de ses vertus qui vient de loin*» : «*l'amitié*» ; rejoindre les Grecs dans «*l'ignorance reconnue, le refus du fanatisme, les bornes du monde et de l'homme, le visage aimé, la beauté enfin*». Il conclut : «*D'une certaine manière, le sens de l'histoire de demain n'est pas celui qu'on croit. Il est dans la lutte entre la création et l'inquisition. Malgré le prix que coûteront aux artistes leurs mains vides, on peut espérer leur victoire. Une fois de plus, la philosophie des ténèbres se dissipera au-dessus de la mer éclatante. Ô pensée de midi, la guerre de Troie se livre loin des champs de bataille ! Cette fois encore, les murs terribles de la cité moderne tomberont, pour livrer, "âme sereine comme le calme des mers", la beauté d'Hélène.*»

Commentaire

Ainsi, le titre de l'essai, «*L'exil d'Hélène*», qui pouvait d'abord paraître comme faisant référence à l'exil de cette reine de Sparte à Troie, se révèle désigner en fait l'exil de la beauté, dont elle est le symbole, de la culture grecque (que Camus se plut à déployer dans son texte en évoquant : les Érinyes, Némésis, Héraclite, Socrate, Platon, Salamine, Alexandre, Ulysse, Calypso, Patrocle, Achille, la guerre de Troie, Eschyle qui est l'écrivain qui a qualifié Hélène d'«âme sereine comme le calme des mers»), qui seraient, selon lui, perdues dans l'Europe contemporaine. La première phrase exprime nettement le parti pris méditerranéen de Camus.

Dans ce texte, qui fut écrit alors qu'il travaillait à «*L'homme révolté*» et qui est animé du même esprit (on remarque l'évocation de «*la pensée de midi*» à laquelle il allait donner une grande place dans «*L'homme révolté*»), Camus montre comment, selon lui, les modernes philosophies de l'Histoire (il nomme Hegel, et songe aussi au marxisme) ont relégué «*à la fin de l'action*», c'est-à-dire dans la cité socialiste de l'avenir, toutes les valeurs et, en particulier, la beauté.

Il fit preuve d'une belle vigueur polémique :

-«*Notre temps, au contraire, a nourri son désespoir dans la laideur et dans les convulsions. C'est pourquoi l'Europe serait ignoble, si la douleur pouvait jamais l'être.*»

-«Nous qui avons désorbité l'univers et l'esprit rions de cette menace [celle proférée par Héraclite]. Nous allumons dans un ciel ivre les soleils que nous voulons [l'explosion d'Hiroshima avait eu lieu, et Camus l'avait condamnée].»

-«Nous avons conquis à notre tour, déplacé les bornes, maîtrisé le ciel et la terre. Notre raison a fait le vide. Enfin seuls, nous achevons notre empire sur un désert.»

-«Nos misérables tragédies traînent une odeur de bureau et le sang dont elles ruissellent a couleur d'encre grasse.»

-«Plaçant l'histoire sur le trône de Dieu, nous marchons vers la théocratie, comme ceux que les Grecs appelaient Barbares.»

-«Nos philosophes ne contiennent rien que le non-sens ou la raison, parce qu'ils ont fermé les yeux sur le reste. La taupe médite.»

-«Les messianismes d'aujourd'hui s'affrontent et leurs clamours se fondent dans le choc des empires.»

-«Ce n'est plus à coups de marteau que l'Europe philosophe, mais à coups de canon.»

-«La folie des hommes jusqu'à ce que l'atome prenne feu lui aussi et que l'histoire [non pas la connaissance du passé, mais les événements marquants de l'évolution de la société] s'achève dans le triomphe de la raison et l'agonie de l'espèce.»

Au contraire, la nature est célébrée : «Certains soirs sur la mer, au pied des montagnes, la nuit tombe sur la courbe parfaite d'une petite baie et, des eaux silencieuses, monte alors une plénitude angoissée.»

Le texte fut dédié au poète René Char, un ami très cher.

1950
“L'éénigme”

Essai de quinze pages

Devant le spectacle du Luberon [en fait, le Luberon, massif montagneux peu élevé qui s'étend entre les Alpes-de-Haute-Provence et le département de Vaucluse, en France], où la «lumière, à force d'épaisseur, coagule l'univers et ses formes dans un éblouissement obscur», Camus se demande : «Où est l'absurdité du monde?», reconnaissant qu'il «cherche encore», sans savoir ce qu'il cherche, reconnaissant que «personne ne peut écrire sur le vrai malheur, ni sur certains bonheurs», voulant garder «une modestie dont il a un incessant besoin», exerçant son «ironie» sur les écrivains qui cèdent à l'attrait de «la gloire». Admettant que «personne ne peut croire à une littérature désespérée» (ce qui, d'ailleurs, dit-il, «est une contradiction dans les termes»), indiquant avoir voulu être «un écrivain objectif», dénonçant «la rage contemporaine de confondre l'écrivain avec son sujet», il se défend d'être «toujours un peintre de l'absurde», un «prophète d'absurde» : «Qu'ai-je fait d'autre que de raisonner sur une idée que j'ai trouvée dans les rues de mon temps? Que j'aie nourri cette idée (et qu'une part de moi la nourrisse toujours), avec toute ma génération, cela va sans dire. Simplement, j'ai pris devant elle la distance nécessaire pour en traiter et décider de sa logique.» Il déclare n'avoir fait de l'absurde qu'«une position de départ» ; il se défend : «Au plus noir de notre nihilisme, j'ai cherché seulement des raisons de dépasser ce nihilisme». Il prend pour exemple Eschyle qui «est souvent désespérant» mais qui, pourtant, «rayonne et réchauffe», qui présente «l'éénigme, c'est-à-dire un sens qu'on déchiffre mal parce qu'il éblouit». Il proclame : «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.»

Commentaire

Dans cet essai, écrit alors qu'il travaillait à “L'homme révolté” (l'idée exprimée ici selon laquelle «Une littérature désespérée est une contradiction dans les termes» allait se retrouver dans une note de “L'homme révolté” [pages 324-325]), Camus mettait à distance la littérature absurde, répondait à ceux qui voulaient faire de son attitude un modèle. Quoique cet essai relève en partie du billet

d'humeur, il nuance l'idée d'une communication évidente, chez lui, entre textes philosophiques et œuvres littéraires, mais aussi entre l'œuvre et la vie, et il brouille la notion même d'absurde, en l'assimilant à une «littérature désespérée», où «rien n'a de sens».

On remarque, ici aussi, le goût que Camus avait des maximes, et, en plus de ce qui a déjà été cité, on peut ajouter :

- «Toute la gloire de ce monde est comme une fumée qui passe.»
- «La simple décence [...] ne s'imagine pas sans quelque tortueuse infirmité de l'âme.»
- «L'idée que tout écrivain écrit forcément sur lui-même et se peint dans ses livres est une des puérilités que le romantisme nous a léguées.» [qui se vérifie pourtant assez constamment et, en particulier, chez Camus !]
- «Il n'y a pas de matérialisme absolu puisque pour former seulement ce mot il faut déjà dire qu'il y a dans le monde quelque chose de plus que la matière.»
- «Chaque artiste, sans doute, est à la recherche de sa vérité.»
- «La paix serait d'aimer et de créer en silence !»

Au passage, lui, qui était mal à l'aise en France, reprit le fameux mythe de Platon pour se faire sarcastique : «Paris est une admirable caverne, et ses hommes, voyant leurs propres ombres s'agiter sur la paroi du fond, les prennent pour la seule réalité. Ainsi de l'étrange et fugitive renommée que cette ville dispense. Mais nous avons appris, loin de Paris, qu'une lumière est dans notre dos, qu'il nous faut nous retourner en rejetant nos liens pour la regarder en face.» Et il usa encore de l'ironie : «Le Français moyen, dont on connaît la sobriété saharienne et l'ombrageuse propreté, s'indigne à l'idée qu'un de nos écrivains enseigne qu'il faut s'enivrer et ne point se laver.»

1953
“Retour à Tipasa”

Essai de vingt pages

Camus indique d'abord : «Le 2 septembre 1939, en effet, je n'étais pas allé en Grèce, comme je le devais. La guerre en revanche était venue jusqu'à nous, puis elle avait recouvert la Grèce elle-même.» ; puis que, «quinze ans après» et, cette fois, en décembre, il était revenu «dans cette Tipasa boueuse», qui était dans sa pureté originelle («La terre, au matin du monde, a dû surgir dans une lumière semblable»). Cela lui donna l'occasion de jeter un regard sur le déroulement de sa vie : «Élevé d'abord dans le spectacle de la beauté qui était ma seule richesse, j'avais commencé par la plénitude. Ensuite étaient venus les barbelés, je veux dire les tyrannies, la guerre, les polices, le temps de la révolte.» ; il se rappela «l'enfance violente, les rêveries adolescentes dans le ronronnement du car, les matins, les filles fraîches, les plages, les jeunes muscles toujours à la pointe de leur effort, la légère angoisse du soir dans un cœur de seize ans, le désir de vivre, la gloire, et toujours le même ciel au long des années, intarissable de force et de lumière, insatiable lui-même, dévorant une à une, des mois durant, les victimes offertes en croix sur la plage, à l'heure funèbre de midi».

Au pied du Chenoua, en un instant privilégié, il redécouvrit la plénitude : «Sous la lumière glorieuse de décembre, comme il arrive une ou deux fois seulement dans des vies qui, après cela, peuvent s'estimer comblées, je retrouvai exactement ce que j'étais venu chercher et qui, malgré le temps et le monde, m'était offert, à moi seul vraiment, dans cette nature déserte. [...] Du forum jonché d'olives, on découvrait le village en contrebas. Aucun bruit n'en venait : des fumées légères montaient dans l'air limpide. La mer aussi se taisait. [...] Du côté des ruines, aussi loin que la vue pouvait porter, on ne voyait que des pierres grêlées et des absinthes. [...] Il semblait que la matinée se fût fixée, le soleil arrêté pour un instant incalculable. [...] J'écoutais en moi un bruit presque oublié, comme si mon cœur, arrêté depuis longtemps se remettait doucement à battre. Il me semblait que j'étais enfin revenu au port, pour un instant au moins, et que cet instant désormais n'en finirait plus. Mais peu après le soleil monta visiblement d'un degré dans le ciel. Un merle préluda brièvement et aussitôt, de toutes parts, des chants d'oiseaux explosèrent. [...] Je retrouvais ici l'ancienne beauté, un ciel jeune,

*et je mesurais ma chance, comprenant enfin que dans les pires années de notre folie le souvenir de ce ciel ne m'avait jamais quitté. C'était lui qui pour finir m'avait empêché de désespérer. J'avais toujours su que les ruines de Tipasa étaient plus jeunes que nos chantiers ou nos décombres. Le monde y recommençait tous les jours dans une lumière toujours neuve. [...] Ce recours dernier était aussi le nôtre et je le savais maintenant. Au milieu de l'hiver, j'apprenais enfin qu'il y avait en moi un été invincible. [...] 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?» Il constatait : «*Dans la clameur où nous vivons l'amour est impossible et la justice ne suffit pas*». Comme, quoi qu'il en dise, le temps avait fait plus qu'augmenter le nombre des années ; que la beauté et l'innocence, qui semblaient, avant la guerre, offerts à qui voulait leur offrir ses sens, apparaissaient plutôt désormais comme des biens qu'il fallait savoir conquérir ; que l'exil hors de la terre natale, les pesanteurs de l'Histoire et les souffrances qu'elle apportait ne permettaient plus la contemplation innocente, il fait la part des choses : «*Je n'ai pu renier la lumière où je suis né et cependant je n'ai pas voulu refuser les certitudes de ce temps*» - «*Il y a la beauté et il y a les humiliés.*» Mais il se donnait cette mission : «*Quelles que soient les difficultés de l'entreprise, je voudrais n'être jamais infidèle, ni à l'une ni aux autres.*»*

Il signale qu'il emportera de Tipasa une «petite pièce de monnaie» qui, d'un côté, présente un «beau visage de femme» et qui, de l'autre, est «rongée».

Finalement, il exprime cet espoir : «*Un jour, quand nous serons prêts à mourir d'épuisement et d'ignorance, je pourrai renoncer à nos tombeaux criards, pour aller m'étendre dans la vallée, sous la même lumière, et apprendre, une dernière fois, ce que je sais.*»

Commentaire

Le texte se lit en miroir avec ‘‘Noces à Tipasa’’. Mais le retour s'est fait en hiver, d'où un contraste marquant avec sa première visite sous un soleil écrasant, et il s'est fait après que la guerre ait passé, d'où de la mélancolie et la frustration en pensant à la nécessité de revenir à Paris.

On distingue les oscillations extrêmes qui, sans cesse, menacent l'équilibre qui était tant désiré par Camus, son constant balancement entre le «oui» et le «non» (pour reprendre le titre de son essai du recueil ‘‘L'envers et l'endroit’’) : au contact de la beauté sensuelle du monde, il connut d'abord le «oui» de l'adolescence, un «oui» fondamental qui est un savoir ; puis s'imposa le «non» de l'homme qui, retrouvant la ville et ses combats, se trouva jeté dans les querelles de son temps ; enfin, voici à nouveau le temps du «oui» grâce au retour à Tipasa, même si cette belle journée où il se sentit renaître ne lui apporta plus la fraîche innocence qui illuminait le texte de ‘‘Noces’’ ; au moins, en cette année 1953 censée inaugurer un nouveau cycle dans son œuvre, il sentit plus que jamais en lui l'exigence de l'amour. Le texte semble, en sa profondeur, échapper au dualisme du «oui» et du «non», car s'impose la pensée harassante qu'il ne faut exclure aucun des deux termes.

Par cette image exactement suggestive, «tresser de fil blanc et de fil noir une même corde tendue à se rompre», Camus marqua bien sa volonté de concilier «le contraste de la joie et du désespoir, du rationnel et de l'absurde, du "oui" et du "non", du clair et de l'obscur, et la tension qui en résulte pour donner à l'œuvre cette vibration particulière, ce don de toucher et d'émouvoir qui suppose presque toujours une âme déchirée. On pourrait croire d'abord que cet envers et cet endroit s'opposent comme la société et la nature, le mal venant à l'homme de ce qui lui est imposé par sa condition d'être historique et politique, froissé par la dureté des lois et par l'orgueil des maîtres et la source de son bonheur étant dans l'épanouissement pur et droit de son animalité innocente. La conscience lucide se découvre heureuse et malheureuse dans la nature comme dans la société [d'où] le conflit dialectique d'une sagesse qui est consentement et d'une vertu qui est révolte [...] le conflit entre ces deux forces étant, en définitive, le dynamisme constant de l'œuvre.»

Quand il écrit : «*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*», on se rend compte que, s'il fait l'éloge du plaisir et du bonheur, il eut aussi bien conscience que la douleur, la maladie et la mort fondent le tragique de la condition humaine, et appellent la révolte ; que son paganisme, qui l'amena à fonder toute une éthique du bonheur, fut aussi la source essentielle de son combat pour la justice et

la liberté ; que, si la nature est belle, la vie quotidienne des êtres humains est faite d'injustices insupportables.

On admire :

-ses évocations de la nature : «À midi sur les pentes à demi sableuses et couvertes d'héliotropes comme d'une écume qu'auraient laissée en se retirant les vagues furieuses des derniers jours, je regardais la mer qui, à cette heure, se soulevait à peine d'un mouvement épuisé et je rassasiais les deux soifs qu'on ne peut tromper longtemps sans que l'être se dessèche, je veux dire aimer et admirer.»

-ses images : la justice est un «beau fruit orange qui ne contient qu'une pulpe amère et sèche».

-ses formules frappantes :

- «Il y a seulement de la malchance à n'être pas aimé ; il y a du malheur à ne point aimer.»

-«Le sang, les haines décharnent le cœur lui-même.»

-«La longue revendication de la justice épouse l'amour qui pourtant lui a donné naissance.»

Camus publia le texte en lui donnant cette épigraphe extraite de "Médée" (d'Euripide) : «Tu as navigué d'une âme furieuse loin de la demeure paternelle, franchissant les doubles rochers de la mer, et tu habites une terre étrangère».

1953

“La mer au plus près. Journal de bord”

Essai de vingt pages

Dans le passage liminaire, qui est en italiques, Camus marque sa détestation de la comédie sociale qu'il doit jouer en ville, dit apprécier le refuge que lui offre la mer, qu'il aime en homme libre et non en marin, terminant par cette réflexion : «*Point de patrie pour le désespéré et moi, je sais que la mer me précède et me suit, j'ai une folie toute prête. Ceux qui s'aiment et qui sont séparés peuvent vivre dans la douleur, mais ce n'est pas le désespoir : ils savent que l'amour existe. Voilà pourquoi je souffre, les yeux secs, de l'exil. J'attends encore. Un jour vient, enfin...*

Ensuite, il évoque, de section en section :

- le départ du voilier et la première matinée ;
- les mouettes qui suivent le navire ;
- le poids du soleil à midi ;
- les étapes du voyage au-delà de la Méditerranée, sur les océans les plus lointains ;
- la solitude avec les vagues et l'horizon ;
- le crépuscule ;
- la «rencontre d'un iceberg sur le Tropique», et la nuit montant «du fond des eaux» ;
- la lune sur la mer ;
- la vastitude des espaces ;
- l'aube au moment où est traversé le Tropique du Cancer ;
- la rencontre d'un paquebot ;
- «les vents sauvages» «au juste milieu de l'Atlantique» ;
- le cauchemar qui fait admettre «qu'il y avait deux vérités dont l'une ne devait jamais être dite» ;
- la nuit sous le ciel austral ;
- le passage d'«un troupeau de cerfs» et d'«oiseaux multicolores» ;
- la navigation le long d'«un continent austral» auparavant survolé péniblement en avion ;
- le détail des côtes de l'Amérique du Sud, puis de l'océan Indien ;
- la relâche «dans une baie pleine d'un étrange silence» ;
- la célébration de la «grande mer, toujours labourée, toujours vierge, [sa] religion avec la nuit ! Elle nous lave et nous rassasie dans ses sillons stériles, elle nous libère et nous tient debout. [...] Au dernier moment [elle] viendrait [le] soutenir au-dessus de [lui-même] et [l']aider à mourir sans haine» ;
- l'angoisse ressentie «à minuit, seul sur le rivage» ;

-«*l'impression de vivre en haute mer, menacé, au cœur d'un bonheur royal*».

Commentaire

Le texte, plus qu'un «journal de bord» tenu lors d'un voyage sur l'Océan, est une sorte de long poème en prose dans lequel transparaît l'amour que Camus portait à cet élément, la «grande mer», dont est célébré un véritable hymne.

Il parsème le texte de confidences personnelles :

-«*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.*»

-«*Ainsi, moi qui ne possède rien, qui ai donné ma fortune, qui campe auprès de toutes mes maisons, je suis pourtant comblé quand je le veux, j'appareille à toute heure, le désespoir m'ignore.*»

-«*Je sais que la mer me précède et me suit, j'ai une folie toute prête...*»

-Il compare le sentiment que lui donne la mer à «*un brusque amour, une grande œuvre, un acte décisif, une pensée qui transfigure, [qui lui] donnent à certains moments la même intolérable anxiété, doublée d'un attrait irrésistible.*»

-«*Si je devais mourir, entouré de montagnes froides, ignoré du monde, renié par les miens, à bout de forces enfin, la mer, au dernier moment, emplirait ma cellule, viendrait me soutenir au-dessus de moi-même et m'aider à mourir sans haine.*»

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

Commentaire sur le recueil

Les textes s'échelonnent sur une période de quatorze ans, entre 1939 et 1953.

Ils sont d'inspirations très diverses, et plus ou moins importants :

-Il y a ceux, les plus faibles, qui sont des tableaux de l'Algérie, où se mêlent moquerie et tendresse ; ce sont : «*Le Minotaure ou La halte d'Oran*» et «*Petit guide pour des villes sans passé*».

-Il y a ceux qui chantent la splendeur de la nature, retrouvant l'inspiration et l'expression lyriques, les couleurs méditerranéennes, de «*Noces*», mais essentiellement sur le mode de la nostalgie, avec une tonalité plus sombre due au fait que, entre-temps, l'Histoire et ses nécessités ont semblé l'emporter sur la recherche de la beauté et de la mesure méditerranéennes ; ce sont : «*Retour à Tipasa*» et «*La mer au plus près*».

-Il y a surtout ceux qui suivent le développement de la pensée de Camus du «*Mythe de Sisyphe*» à «*L'homme révolté*» ; qui, toutefois, engrangent 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 ; ce sont : «*Les amandiers*», «*Prométhée aux enfers*», «*L'exil d'Hélène*», «*L'éénigme*».

Camus donna à son recueil une épigraphie qui est un vers de Hölderlin : «Mais toi tu es né pour un jour limpide...».

Il le dédia à son épouse, Francine.

Mars 1957
"L'exil et le royaume"

"La femme adultère"

Nouvelle de seize pages

Un matin d'hiver, en Algérie, dans un autocar brinquebalant sur la route cahoteuse, et aux glaces relevées en raison d'une tempête de sable, une «*mouche maigre*» agaçait Janine et Marcel, un couple de Français isolés au milieu d'Arabes qui faisaient mine de dormir, enfouis dans leurs burnous. Marcel, qui était représentant en tissus, avait voulu aller vendre sa marchandise dans «*les villages des hauts plateaux et du Sud*», s'adresser directement aux marchands arabes. Il avait convaincu sa femme de l'accompagner, et elle avait accepté sans joie, comme elle avait accepté, vingt-cinq ans auparavant, à la fin de ses études, d'épouser ce camarade, étudiant en droit qui l'aimait mais qu'elle n'aimait pas, appréciant seulement «*son courage à vivre, qu'il partageait avec les Français de ce pays*», appréciant aussi de se sentir aimée par celui auquel elle avait d'ailleurs cessé de se confier, ne restant avec lui, insatisfaite et dépressive, que par crainte de la solitude. Elle, qui ne s'était jamais soucié des Arabes et n'avait même jamais parlé à aucun d'entre eux, les côtoyait dans l'autocar, mais remarqua plutôt le regard acéré d'un homme qui «*portait l'uniforme des unités françaises du Sahara*», et qui ne cessait de la fixer. À travers les vitres, elle observait le vent, le sable, les formes drapées qui, aux arrêts, entouraient l'autocar, et elle se demandait pourquoi elle était venue. À mesure qu'ils approchaient du désert, elle voyait s'accroître le dénuement des habitants et des paysages, et elle était en proie à un malaise de plus en plus profond.

Ils arrivèrent dans une oasis dont la beauté la frappa autant que l'indifférence quelque peu hostile des habitants. Tandis que son mari faisait ses affaires, elle se sentit isolée dans un monde aussi absurde que l'était à ses yeux son propre mariage. Enfin, à cinq heures de l'après-midi, elle et Marcel, suivant la recommandation de l'hôtelier, montèrent au sommet d'un fort pour, d'une terrasse, dominer le paysage. Or, alors qu'il grelottait et voulait redescendre, elle, en contemplant, au-delà de la palmeraie, le désert, ses yeux se portant sur cet espace sans limites, éprouva un instant de bonheur absolu, d'une fulgurance éblouissante. Comme elle aperçut «*un campement de nomades*», imaginant leurs vies, elle en vint à les envier. Puis, devant la beauté du crépuscule sur le désert, elle connut un moment d'exaltation après lequel la tristesse l'enfahit à nouveau car elle se rendit compte de la médiocrité de sa vie, prit conscience du poids qu'elle traînait depuis vingt ans.

Or, au cours de la nuit, couchée à côté de son mari qui dormait, «*elle tendit l'oreille à un appel qui lui sembla tout proche.*» Elle se leva doucement, quitta la chambre, et «*se jeta dans la nuit*» pour courir à nouveau jusqu'au fort. Elle découvrit alors la splendeur du ciel nocturne, et sentit même «*l'eau de la nuit*» l'«*emplir*», lui procurer une véritable extase.

Revenue dans la chambre, elle pleura et, à son mari qui s'en étonna, elle répondit : «*Ce n'est rien mon cheri, ce n'est rien.*»

Commentaire

La nouvelle raconte un voyage qui est le souvenir de celui que Camus fit dans le Sud algérien en décembre 1952, qui le fit passer à Djelfa (où il nota : «*Les tentes noires des nomades sur la terre sèche et noire. Et moi, qui ne possède rien et ne pourrai jamais rien posséder, semblable à eux.*»), à Laghouat et à Ghardaïa (où il nota : «*C'est là le pays des Mohabites, hérétiques musulmans.*»).

Il avait déjà indiqué, dans «*La mort dans l'âme*», que, pour lui, le voyage, par le dépaysement qu'il procure, constitue une véritable ascèse d'éveil et de lucidité, et favorise, dans l'éclatement des habitudes, la naissance de l'inquiétude.

On voit celle de Janine, cette pied-noire vivant sur «*la côte*» du pays, où «*les années de jeunesse peuvent être heureuses*», s'accroître à mesure que l'autocar progresse vers le Sud, à travers le sable tourbillonnant, jusqu'aux franges du Sahara.

La nouvelle donne une idée de la situation des Français d'Algérie qui vivaient au milieu d'Arabes qui leur étaient inconnus, qui le sont, en tout cas à Janine pour laquelle l'arabe est «*cette langue qu'elle avait entendue toute sa vie sans jamais la comprendre*» ; qui, une fois arrivée sur le haut plateau, est très étonnée : «*Soudain, elle sursauta. Sur le remblai, tout près du car, des formes drapées se tenaient immobiles. Sous le capuchon du bournous et derrière un rempart de voiles, on ne voyait que leurs yeux. Muets, venus on ne sait d'où, ils regardaient les voyageurs.*» Elle est choquée : «*On n'y rencontrait pas une seule femme [...] et il semblait à Janine qu'elle n'avait jamais vu autant d'hommes. Pourtant aucun ne la regardait. Quelques-uns sans paraître la voir tournaient lentement vers elle cette face maigre et tannée qui, à ses yeux, les faisait tous ressemblants [...] Ils tournaient ce visage vers l'étrangère, ils ne la voyaient pas.*» - «*Des Arabes les croisaient qui se rangeaient sans paraître les voir, ramenant devant eux les pans de leur burnous. Elle leur trouvait, même lorsqu'ils portaient des loques, un air de fierté que n'avaient pas les Arabes de sa ville.*» ; en survient un qui «*avançait droit sur la malle, sans la voir, sans les voir [et qui] passa sans paraître rien remarquer*» - «*Oui, ils avaient tous ici cet air d'orgueil [...] elle détestait la stupide arrogance de cet Arabe et se sentait tout d'un coup malheureuse.*» Quant à Marcel, qui prétend connaître les Arabes, il est délibérément méprisant : «*Nous autres, nous savons faire la cuisine*» - «*Ils demandaient toujours le double pour qu'on leur donne le quart*» ; lui, qui est déjà venu dans ce Sud, dit de ses habitants : «*Ils avaient tous ici cet air d'orgueil*» - «*Ils se croient tout permis maintenant.*» Ces expressions récurrentes font écho à celles de Meursault dans "L'étranger" : «*Ils nous regardaient en silence, mais à leur manière, ni plus ni moins que si nous étions des pierres ou des arbres morts [...] Je me suis retourné. Ils étaient toujours à la même place, et ils nous regardaient avec la même indifférence.*» Il s'agit là d'une expérience originelle, semble-t-il, qui éclaire, par sa persistance même, la constatation que faisait Camus de l'existence d'un profond fossé entre les deux communautés algériennes. Le sentiment de cette incompréhension mutuelle rejette Janine dans une solitude douloureuse : «*Oui, ils avaient tous ici cet air d'orgueil [...] elle détestait la stupide arrogance de cet Arabe et se sentait tout d'un coup malheureuse.*»

En elle, des questions s'élèvent, vagues, imprécises, et révèlent son inquiétude : «*Non, rien ne se passait comme elle l'avait cru.*» Le dépaysement commence à saper ses certitudes. Même dans la chambre de l'hôtel, dont le décor est décrit dans sa froideur et son anonymat, elle se sent désorientée par ce cadre inhabituel : «*Quand le patron eut fermé la porte, Janine sentit le froid qui venait des murs nus et blanchis à la chaux. Elle ne savait où poser son sac, où se poser elle-même. Il fallait se coucher ou rester debout, et frissonner dans les deux cas. Elle restait debout, son sac à la main, fixant une sorte de meurtrière ouverte sur le ciel, près du plafond. Elle attendait, mais elle ne savait quoi. Elle sentait seulement sa solitude, et le froid qui la pénétrait, et un poids plus lourd à l'endroit du cœur. Elle rêvait en vérité, presque sourde aux bruits qui montaient de la rue avec des éclats de la voix de Marcel, plus consciente au contraire de cette rumeur de fleuve qui venait de la meurtrière et que le vent faisait naître dans les palmiers, si proches maintenant, lui semblait-il. Puis le vent parut redoubler, le doux bruit d'eaux devint siflement de vagues. Elle imaginait, derrière les murs, une mer de palmiers droits et flexibles, moutonnant dans la tempête. Rien ne ressemblait à ce qu'elle avait attendu, mais ces vagues invisibles rafraîchissaient ses yeux fatigués. Elle se tenait debout, pesante, les bras pendants, un peu voûtée, le froid montait le long de ses jambes lourdes. Elle rêvait aux palmiers droits et flexibles, et à la jeune fille qu'elle avait été.*» Alors se manifestent son désarroi et une brusque envie de retrouver un cadre plus familier : «*Elle voulait partir, elle pensait à son petit appartement. Et son malaise, son besoin de départ augmentait.*» Plus tard, réveillée, elle écoute la nuit : «*Un faible vent s'était levé dont elle entendait couler les eaux légères dans la palmeraie. [...] Puis les eaux du vent tarirent [sic].*» L'éclatement des habitudes lui dévoile le sentiment de sa propre vacuité : elle se sent vulnérable, son indécision s'accroît, ses questions se multiplient : «*Pourquoi suis-je venue? / Oui, pourquoi était-elle venue?*» Brusquement, «*une angoisse sans nom l'envahit. Non, elle ne surmontait rien, elle n'était pas heureuse, elle allait mourir, en vérité, sans avoir été délivrée.*» Camus confia qu'il connut, à Prague, le même bouleversement : «*J'avais peur d'être seul dans ma chambre d'hôtel, réduit à moi-même et à mes misérables pensées.*» Ainsi, au voyage dans l'espace correspond un voyage intérieur, intime, qui débouche sur une remise en question de soi.

La nouvelle présente aussi un triste tableau d'un couple fondé sur un malentendu, d'où la profonde insatisfaction de Janine, cette femme dont la vie, un long compagnonnage sans amour, est tissée de ternes habitudes, de banalité, de grisaille, de passivité. Dans l'autocar, il suffit d'un seul regard d'un soldat français au visage tanné d'aventurier pour qu'elle soit troublée : «*Il l'examinait de ses yeux clairs, avec une sorte de maussaderie, fixement. Elle rougit tout d'un coup et revint vers son mari.*» Le regard du soldat lui a fait prendre conscience de la médiocrité de la vie de femme au foyer qu'elle partage avec Marcel, son mari. Cette brusque révélation explique sa rougeur subite. Ici, le style allusif suggère plus qu'il n'affirme, mais le symbolisme des contraires (médiocrité / aventure) explique l'éveil d'une lucidité inattendue sur soi. Ainsi «réveillée», elle en vient à s'apercevoir de la minceur du soldat, ainsi que de celle des Arabes qui «semblaient au large, malgré leurs amples vêtements». Dès lors, elle se «voit» différemment : certes, «*elle n'est pas si grosse, grande et pleine, charnelle*», mais «*elle aurait voulu tenir moins de place*». Une inévitable remise en question l'atteint dans ses racines les plus profondes, et la laisse désesparée. Elle pense alors à son passé, «*rêvait aux palmiers droits et flexibles et à la jeune fille qu'elle avait été*», le symbolisme par association étant ici limpide. Elle se souvient avoir hésité à l'idée de prendre Marcel pour époux ; il ne fut pas question d'amour entre eux ; simplement, il «*ne voulait jamais la quitter*», et elle, de son côté, «*pensait avec angoisse à ce jour où, peut-être, elle vieillirait seule [...] elle avait fini par l'accepter*». Quelques vingt-cinq années plus tard, elle cherche à se persuader que la présence continue de Marcel à son côté a éloigné cette solitude jadis redoutée, et elle fait ce pauvre aveu : «*À lui faire sentir si souvent qu'elle existait pour lui, il la faisait exister réellement. Non, elle n'était pas seule.*» Quand ils sont arrivés à l'oasis, et qu'elle descend de l'autocar, «*à sa gauche, se découpaient déjà les premiers palmiers de l'oasis et elle aurait voulu aller vers eux*», ces palmiers symbolisant sans doute une certaine pureté. Mais «*elle restait debout*» ; on peut penser que son renoncement s'explique par le sentiment qu'elle s'en sent alors indigne. Elle se retourne alors vers le soldat qui s'avance, et elle attend «*son sourire ou son salut*» ; or «*il la dépassa sans la regarder, et disparut.*» Cette nouvelle déception accentue son malaise : elle sait que le soldat l'a jugée, se rend compte de sa médiocrité par son regard dans l'autocar et par son refus de la saluer. Elle ne peut manquer de s'interroger sur l'utilité de ce qu'elle est. «*Elle attendait, mais elle ne savait quoi*» : une personne, un événement, une sensation? il n'est pas possible de le préciser ; ce sentiment d'une attente indécise, douloureuse à vivre, contient pourtant une promesse de changement latent.

Elle va connaître une métamorphose qui se déroule en deux phases distinctes : l'une de jour, l'autre de nuit.

D'abord, vers cinq heures de l'après-midi, en compagnie de Marcel, elle se rend sur la terrasse d'un fort qui domine l'oasis et ses environs. La montée sur la terrasse s'apparente à une sorte d'ascension spirituelle vers une évidente pureté : «*À mesure qu'ils montaient, l'espace s'élargissait et ils s'élevaient dans une lumière de plus en plus vaste [...] où chaque bruit de l'oasis leur parvenait avec une pureté distincte [...] L'air illuminé semblait vibrer autour d'eux, d'une vibration de plus en plus longue à mesure qu'ils progressaient, comme si leur passage faisait naître sur le cristal de la lumière une onde sonore qui allait s'élargissant.*» Le vocabulaire de l'ascension («montaient / s'élevaient / progressaient») va de pair avec celui de l'expansion qui est fortement utilisé («à mesure que / de plus en plus / s'élargissait / vaste / s'élargissant») pour conduire à un chant («onde») de pureté d'air, de lumière et de sons. De la terrasse, Janine découvre que «*les terrasses bleues et blanches de la ville arabe se chevauchaient, ensanglantées par les taches rouge sombre des piments qui séchaient au soleil*» et, au-delà, la palmeraie, le désert ocre et gris. Cela la bouleverse : «*Au moment où, parvenus sur la terrasse, leur regard se perdit d'un coup au-delà de la palmeraie, dans l'horizon immense, il sembla à Janine que le ciel entier retentissait d'une seule note éclatante et brève dont les échos peu à peu remplirent l'espace au-dessus d'elle, puis se turent subitement pour la laisser silencieuse devant l'étendue sans limites. [...] Elle rouvrit les yeux sur le ciel soudain immobile, et sur ses flots de lumière figée, pendant que les voix qui montaient de la ville arabe se taisaient brusquement. Il lui sembla que le cours du monde venait de s'arrêter et que personne, à partir de cet instant, ne vieillirait plus ni ne mourrait. En tous lieux, désormais, la vie était suspendue, sauf dans son cœur où, au même moment, quelqu'un pleurait de peine et d'émerveillement. Mais la lumière se mit en*

mouvement, le soleil, net et sans chaleur, déclina vers l'ouest qui rosit un peu, tandis qu'une vague grise se formait à l'est, prête à déferler lentement sur l'immense étendue. Un premier chien hurla, et son cri lointain monta dans l'air devenu encore plus froid.»

Puis, comme «on apercevait de longues tentes noires. Tout autour, un troupeau de dromadaires immobiles, minuscules à cette distance, formait sur le sol gris les signes sombres d'une étrange écriture dont il fallait déchiffrer le sens.», Janine, pensant aux habitants du désert, imagine la nudité de ce que peut être une existence authentique et dépouillée jusqu'à l'essentiel : «Depuis toujours, sur la terre sèche, raclée jusqu'à l'os, de ce pays démesuré, quelques hommes cheminaient sans trêve, qui ne possédaient rien mais ne servaient personne, seigneurs misérables et libres d'un étrange royaume. Janine ne savait pas pourquoi cette idée l'emplissait d'une tristesse si douce et si vaste qu'elle lui ferma les yeux. Elle savait seulement que ce royaume, de tout temps, lui avait été promis et que jamais, pourtant, il ne serait le sien, plus jamais, sinon à ce fugitif instant, peut-être, où elle rouvrirait les yeux sur le ciel soudain immobile, et sur ses flots de lumière figée, pendant que les voix qui montaient de la ville arabe se taisaient brusquement. Il lui sembla que le cours du monde venait alors de s'arrêter et que personne, à partir de cet instant, ne vieillirait plus ni ne mourrait. En tous lieux, désormais, la vie était suspendue, sauf dans son cœur où, au même moment, quelqu'un pleurait de peine et d'émerveillement.» - «Là-bas, plus au sud encore, à cet endroit où le ciel et la terre se rejoignaient dans une ligne pure, là-bas, lui semblait-il soudain, quelque chose l'attendait qu'elle avait ignoré jusqu'à ce jour et qui pourtant n'avait cessé de lui manquer», quelque chose qu'elle appelait de tous ses vœux - «Il lui sembla que le cours du monde venait alors de s'arrêter et que personne, à partir de cet instant, ne vieillirait plus ni ne mourrait. En tous lieux, désormais, la vie était suspendue, sauf dans son cœur où, au même moment, quelqu'un pleurait de peine et d'émerveillement.» - «Au cœur d'une femme que le hasard seul amenait là, un noeud que les années, l'habitude et l'ennui avaient serré, se dénouaient lentement. [...] À présent, elle se sentait trop grande, trop épaisse, trop blanche aussi pour ce monde où elle venait d'entrer.» Pourtant, cette expérience, pour révélatrice qu'elle soit, n'en reste pas moins décevante, comme le souligne la réflexion qui suit : «Son exaltation l'avait quittée. Que ferait-elle désormais sur cette terre, sinon s'y traîner jusqu'au sommeil, jusqu'à la mort.»

Mais, à cette première initiation, en succède une seconde quand, au cours de la nuit, elle répond «à un appel qui lui sembla tout proche», et retourne sur la terrasse du fort où elle découvre la splendeur d'une de ces nuits du Sud, que Camus avait déjà célébrées dans ses "Carnets" de 1941 : «Regardez cette nuit. Elle est immense. Elle roule ses astres muets au-dessus des affreuses batailles humaines. Pendant des millénaires, vous avez adoré ce ciel pourtant obstinément silencieux.» : «Dans les épaisseurs de la nuit sèche et froide, des milliers d'étoiles se formaient sans trêve et leurs glaçons étincelants, aussitôt détachés, commençaient de glisser insensiblement vers l'horizon. Janine ne pouvait s'arracher à la contemplation de ces feux à la dérive. Elle tournait avec eux et le même cheminement immobile la réunissait peu à peu à son être le plus profond, où le froid et le désir maintenant se combattaient. Devant elle, les étoiles tombaient, une à une, puis s'éteignaient parmi les pierres du désert, et à chaque fois Janine s'ouvrait un peu plus à la nuit. Elle respirait, elle oubliait le froid, le poids des êtres, la vie démente ou figée, la longue angoisse de vivre et de mourir. [...] En même temps, il lui semblait retrouver ses racines, la sève montait à nouveau dans son corps qui ne tremblait plus. Pressée de tout son ventre contre le parapet, tendue vers le ciel en mouvement, elle attendait seulement que son cœur encore bouleversé s'apaisât à son tour et que le silence se fit en elle. Les dernières étoiles des constellations laissèrent tomber leurs grappes un peu plus bas sur l'horizon du désert, et s'immobilisèrent. Alors, avec une douceur insupportable, l'eau de la nuit commença d'emplir Janine, submergea le froid, monta peu à peu du centre obscur de son être et déborda en flots ininterrompus jusqu'à sa bouche pleine de gémissements. L'instant d'après, le ciel entier s'étendait au-dessus d'elle, renversée sur la terre froide.» Devant, Janine s'est ouverte, comme Meursault dans "L'étranger", à la «tendre indifférence du monde», prise de conscience à la fois douloureuse et apaisante. La coloration érotique du vocabulaire suggère clairement une union sexuelle et fusionnelle avec le cosmos en une étreinte tournoyante qui est la ronde même des étoiles, un véritable coït entre cette femme et le firmament qui fait tomber sur elle ses grappes d'étoiles, comme une voie lactée de sperme, la conduisant jusqu'au plaisir de l'orgasme, jusqu'à l'extase

sensuelle et panthéiste, avant de la laisser épanouie. Puis cette valse cosmique devient un mouvement vers l'intérieur de son être, celui de l'enfant bercé dans le ventre de sa mère. Enfin, cette union provoque une catharsis en forme de véritable renaissance : elle découvre une nouvelle sérénité dans le sentiment de fusion avec l'univers, en dehors de toute préoccupation humaine sur la vie, le bonheur et la mort. Ainsi, cette femme, qui n'a qu'en imagination trompé son mari avec le militaire de l'autocar, le trompe réellement avec le ciel nocturne, est donc vraiment «adultère», le titre de la nouvelle étant justifié. Et si, après l'extase qu'elle a connue, rentrée dans la chambre, «*elle pleurait, de toutes ses larmes, sans pouvoir se retenir*», elle peut dire : «*Ce n'est rien, mon cheri, disait-elle, ce n'est rien.*», elle peut enfin prononcer ces mots qui marquent une affection, jusque-là absente, parce que son expérience nocturne l'a ouverte au monde, l'a réconciliée avec elle-même et les autres, lui a fait découvrir sa vérité, lui a fait retrouver l'unité de son moi profond dans la sérénité. On peut admirer la perspicacité psychologique de Camus qui, il est vrai, avait lui-même une riche connaissance de l'adultére !

En examinant le texte plus attentivement, on peut considérer qu'il éclaire, de manière métaphorique, la démarche artistique de l'écrivain dont Camus avait défini trois étapes dans un de ses "Carnets" : «*Se taire. Écouter. Se laisser déborder*» (février 1950). Ici :

-Le silence est bien indiqué par cette première mention du texte sur la nuit qu'*«aucun bruit»* ne trouble, tandis que, plus loin, on lit : «*elle attendait [...] que le silence se fît en elle.*»

-L'écoute du monde se manifeste par le fait que Janine ne peut «*s'arracher à la contemplation*», ce qui a pour conséquence qu'elle «*s'ouvr[e] un peu plus à la nuit*», que le monde pénètre en elle : «*Elle oubliait le froid, le poids des êtres, la vie démente ou figée, la longue angoisse de vivre et de mourir.*»

- «*Elle aussi avait peur de mourir. "Si je surmontais cette peur, je serais heureuse." Aussitôt une angoisse sans nom l'envahit.*» Cette angoisse pourrait trouver son origine dans ce que Camus écrivit dans "Le vent à Djémila" (dans "Noces") : «*C'est dans la mesure où je me sépare du monde que j'ai peur de la mort.*»

-Le débordement se produit quand, «*avec une douceur insupportable, l'eau de la nuit commença d'emplir Janine, submergea le froid, monta peu à peu du centre obscur de son être et déborda en flots ininterrompus jusqu'à sa bouche pleine de gémissements.*» Or l'activité de l'eau est créatrice, libératrice. Janine, dans son immobilité, est le lieu d'une activité intense qui se déroule à son insu, sur laquelle elle n'a pas de pouvoir, qui réclame seulement d'elle confiance et abandon.

Cependant, si ce personnage incroyablement docile illustre poétiquement la réception du monde à laquelle doit s'offrir l'artiste, il n'est pas concerné par la restitution de l'expérience. À Marcel, qui la regarde pleurer sans comprendre, elle ne peut que dire : «*Ce n'est rien, mon cheri*» L'étape de la saisie de l'expérience à travers le langage n'est manifestement pas son problème, mais il demeure essentiellement celui de l'artiste, celui de Camus.

D'autre part, la docilité de Janine éclaire des fragments des "Carnets" où il se montra sensible à la dimension de l'accueil, à une certaine passivité active, à une forme de dessaisissement..

“Le renégat ou Un esprit confus”

Nouvelle de quatorze pages

Un homme dont la langue a été coupée, qui est caché, près de Taghâsa, dans un trou où il commence à subir le soleil qui allait continuer à monter dans le ciel, la chaleur le faisant de plus en plus souffrir, se dit qu'il lui faut attendre «*le missionnaire qui doit venir [le] remplacer*», et qu'il lui faut le tuer. Il se souvient de son désir de quitter sa rude famille protestante du Massif Central. Poussé par le curé de l'endroit, il entra au séminaire à Alger. Il en veut à ses maîtres qui l'ont trompé, lui le «*mulet intelligent*», et qui l'ont incité à se faire missionnaire, alors qu'il était impressionné par «*la cruauté des habitants sauvages et la ville fermée à tous les étrangers*», par le supplice subi par l'un d'eux ; qu'il voulait rejoindre ces barbares et vivre de leur vie pour leur «*montrer [...] que la vérité de [son] Seigneur était la plus forte*», évangéliser les habitants de Taghâsa, subjuguer «*ces Sauvages*», car il rêvait «*du pouvoir absolu, celui qui fait mettre genoux à terre, qui force l'adversaire à capituler, le convertit enfin*». Il s'était enfui du séminaire, était monté sur les hauts plateaux, et avait atteint, dans le désert, «*la ville du sel*», «*au creux de cette cuvette pleine de chaleur blanche*» où vivent des «*esquimaux noirs grelottant tout d'un coup dans leurs igloos cubiques*». Mais ils sont, en fait, des seigneurs qui «*règnent sur leurs maisons stériles, sur leurs esclaves noirs qu'ils font mourir à la mine*». Il se souvient du jour où il a été «*mené à eux, dans le soleil, au centre de la place*», «*jeté à genoux au creux de ce bouclier blanc*». Ils se contentèrent alors de le regarder ; puis, comme il «*a pleuré enfin*», ils sont partis. Il est alors «*resté plusieurs jours dans l'ombre de la maison du fétiche*», n'ayant, pour toute nourriture, qu'une poignée de grains et de l'eau noire, avant que l'un d'eux l'ait «*saisi par la lèvre inférieure*» et l'ait tordue. Puis «*a surgi le sorcier aux cheveux de rafia, le torse couvert d'une cuirasse de perles, les jambes nues sous une jupe de paille, avec un masque de roseaux et de fil de fer où deux ouvertures carrées avaient été pratiquées pour les yeux*». Le captif a alors «*vu le fétiche, sa double tête de hache, son nez de fer tordu comme un serpent*». On l'a porté devant lui, et on lui a asséné des coups. Enchaîné, il fut voué à servir le fétiche dans sa maison, à se soumettre à lui au point qu'il en est venu à essayer de le prier. Pourtant, «*le sorcier a allumé un feu d'écorces autour duquel il trépignait*», lui a montré le fétiche ; il a donc compris qu'il devait «*garder les yeux fixés sur lui*». Il a vu le sorcier torturer une femme qu'il «*a prise prestement, avec méchanceté*» ; le captif a alors «*hurlé d'épouvante vers le fétiche*». Il avoue : «*Jamais un dieu ne m'avait tant possédé ni asservi*». Il continue son récit : «*Les jours ainsi succédaient aux jours, je les distinguais à peine les uns des autres, comme s'ils se liquéfiaient dans la chaleur torride et la réverbération sournoise des murs de sel, le temps n'était plus qu'un clapotement informe où venaient éclater seulement, à intervalles réguliers, des cris de douleur ou de possession, long jour sans âge où le fétiche régnait comme ce soleil féroce sur ma maison de rochers*». Un jour, lui fut offerte une femme, dont il s'approcha avant qu'elle lui soit «*arrachée*», qu'il soit «*battu terriblement à l'endroit du péché*», et que la langue lui soit coupée, après quoi il fut «*désespérément heureux de mourir enfin, la mort aussi est fraîche et son ombre n'abrite aucun dieu*». Il parvint à pouvoir à nouveau se lever, et, de nouveau, se consacrer au service du fétiche. Il reconnaît : «*J'ai fait mieux que de le prier, j'ai cru en lui [...] je m'abandonnai à lui et approuvai son ordre malfaisant, j'adorai en lui le principe méchant du monde [...] je reniai la longue histoire qu'on m'avait enseignée. [...] Oui, le fétiche seul a la puissance*». Il s'écrie : «*À bas l'Europe, la raison et la croix [...] le Seigneur de la douceur*». Or il apprit qu'un autre «*missionnaire allait venir*», et sut alors ce qu'il «*devait faire*». En effet, arrivèrent dans la ville des soldats français qui y furent acceptés, et qui annoncèrent la venue d'un certain «*Père Beffort*» auquel «*on ne couperait pas la langue*», qui «*ferait parade de son insolente bonté sans rien payer, sans subir d'offenses*». Le captif a alors juré au fétiche «*de sauver [sa] nouvelle foi, [ses] vrais maîtres, [son] Dieu despote, de bien trahir, quoi qu'il [lui] en coûte.*» Aussi, disposant d'un «*vieux fusil*», il s'apprête à faire «*feu sur la pitié, feu sur l'impuissance et sa charité, feu sur tout ce qui retarde la venue du mal*». Mais il reçoit un coup qui le «*cloue crucifié*». Se réveillant, il se plaint : «*Ô fétiche pourquoi m'as-tu abandonné?*» ; puis implore : «*Hommes autrefois fraternels, seuls recours, ô solitude, ne m'abandonnez pas !*» Mais survient le sorcier, et «*une poignée de sel emplit la bouche de l'esclave bavard.*»

Commentaire

Comme on a pu le constater, cette nouvelle saisissante est presque tout entière composée d'un long monologue intérieur, procédé qui permet de rendre compte du «flux de conscience» d'un personnage dans ce qu'il a de plus désordonné. Or, ici, ce monologue intérieur rapide et tourmenté est celui d'un homme à l'*«esprit confus»*, chez qui, dans sa tête *«en bouillie»*, *«quelque chose parle»* ; qui, dans son délire, se montre assez incohérent, mêlant passé et présent, souvenirs, visions, hallucinations, cris de douleur, de haine, d'extase, interjections, éloquence exaltée, éclairs de lyrisme sauvage, mentions de la pression exercée par le soleil et par la chaleur. Tout en multipliant les *«râ râ»* qui marquent le fait que la langue du narrateur est coupée, Camus, pour bien rendre le délire, le désordre essoufflé du prêtre, s'employa à :

-jouer d'une ponctuation tantôt omise et tantôt exagérée ;

-désorganiser la syntaxe ;

-disloquer les phrases par des répétitions de mots, des inclusions d'exclamations et d'interjections propres à traduire le rythme débridé d'*«un esprit confus»*, d'une pensée discontinue et tenaillée de désirs contraires,

-juxtaposer le foisonnement des pensées les plus diverses.

Ainsi, on lit : *«Tout est fini, j'ai soif, mon corps brûle, la nuit obscure emplit mes yeux. Ce long rêve, je m'éveille, mais non, je vais mourir, l'aube se lève, la première lumière le jour pour d'autres vivants, et pour moi le soleil inexorable, les mouches. Qui parle, personne, le ciel ne s'entrouvre pas, non, non.»*

Camus révéla, avec cette invention épouvantable d'un univers étrange et neuf, d'horreurs quelque peu fantastiques, un goût inattendu de l'intensité et des contrastes (entre le jour et la nuit, entre la chaleur et le froid, entre le blanc et le noir, entre la sécheresse subie et la pluie espérée, entre le présent de *«la froide cité torride»* et le passé dans le pays natal, etc.), un lyrisme cruel et violent, et une grande habileté narrative :

-Il sut, au début, susciter un mystère qui n'est résolu qu'à la fin où, cependant, la dernière phrase laisse entendre que la volonté de tuer le nouveau missionnaire n'était qu'un fantasme, à moins que ce ne soit l'ensemble qui en est un !

-Il aiguisa la curiosité du lecteur qui se demande pour quelle raison le prêtre a été mutilé par ses «maîtres».

-Il créa un personnage à la conduite incohérente :

-Ce protestant fuit la rigueur protestante pour se faire catholique.

-Il devient même, avec l'extrémisme, l'absolutisme et le fanatisme des convertis, un catholique militant.

-Voulant devenir un exemple, il se donne la mission de *«montrer son Seigneur»*.

-Vite déçu par l'Église et par l'Europe, et avide de martyre, il cherche une rédemption masochiste jusque dans le désert saharien, attiré non seulement par *«le soleil torride»*, mais aussi par *«la cruauté des habitants sauvages»*.

-Sûr de lui et de sa force de caractère, animé d'une véritable volonté de puissance, il projette d'opposer à cette cruauté la force de sa croyance.

-Il tient alors un discours sans ambiguïté, voulant *«leur montrer chez eux, et jusque dans la maison du fétiche, par l'exemple, que la vérité de [son] Seigneur était la plus forte»*, voulant *«subjuguer ces sauvages comme un soleil puissant»*, voulant exercer *«un pouvoir absolu, qui forcerait l'adversaire à capituler à genoux»*, afin de *«régner enfin»*, langage belliqueux tout à fait déplacé chez un religieux, qui révèle en fait une fascination pour la puissance et la volonté de soumettre.

-Cependant, arrivé dans *«la ville de sel»*, il tombe sous l'emprise d'une autre volonté de puissance, est fasciné par le fétiche, symbole de la puissance dans le mal, par cette violence et cette haine.

-De son plein gré, en un retournement inattendu, mais qui est propre aux esprits épris d'absolu qui ont beaucoup de facilité à se renier, il se soumet, et chante même les louanges de ses nouveaux

maîtres, chérit son esclavage même s'il est martyrisé par son geôlier, le sorcier qui lui a coupé la langue.

-Renégat, apostat, il se convertit au culte de la méchanceté du fétiche, en fait une loi d'existence provocante, devient le servant de cette idole cruelle, à laquelle il adresse une prière.

-Il renie farouchement le christianisme, la religion du dieu d'amour (son invocation : «Ô fétiche, pourquoi m'as-tu abandonné?») est une reprise parodique de l'appel du Christ sur la croix : «Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné?» [*'L'Évangile de Mathieu'*, 27, 46]).

-Dans son fanatisme, renvoyé à sa folie meurtrière, il attend le missionnaire qui doit le remplacer, et s'apprête à le tuer car il veut, à son tour, devenir bourreau, pour sauvegarder le règne du mal et de la méchanceté.

-Ayant reçu le coup qui le «*cloue crucifié*», il sollicite une aide en vain, comme, dans *“Le malentendu”*, le fait Maria qui implore le «*vieux domestique*» : «*Aidez-moi, car j'ai besoin qu'on m'aide. Ayez pitié et consentez à m'aider !*» et l'entend lui répondre : «*Non !*» ; ici, le renégat demande au fétiche : «*Oui, aide-moi c'est cela, tends ta main, donne*», et «*une poignée de sel emplit la bouche de l'esclave bavard.*»

-Il imagina, dans la sévérité du désert, sous le soleil ardent (dont la présence est rendue avec insistance), une «*ville de sel*» quelque peu fantastique, une religion terrible, des supplices d'une horreur de plus en plus poussée. À Taghâsa, le renégat se trouve «*jeté à genoux au creux de ce bouclier blanc, les yeux rongés par les épées de sel et de feu qui sortaient de tous les murs*» - «*Tout resplendit alors dans une blancheur fulgurante, sous le ciel nettoyé lui aussi jusqu'à son écorce bleue*» - «*Dans la blancheur minérale des rues, la ville entière semble un fantôme laiteux*» - «*Sous les coups du soleil de fer, le ciel résonnait longuement, plaque de tôle chauffée à blanc.*»

-Il donna à sa nouvelle une composition intéressante. En effet, le monologue, qui commence à une aube, s'achève, un nombre indéfini de jours s'étant écoulés, très précisément à une autre aube (à moins que ce ne soit la même !), s'organise selon la course du soleil (dont la progression est indiquée à intervalles réguliers) en différents «moments» dont chacun représente un laps de temps présent, qui est coupé par un retour au passé ; on peut ainsi distinguer huit «moments» essentiels :

- un premier «moment», sorte d'introduction, campe le renégat dans le petit jour naissant (I) ;
- deux «moments» suivent la course du soleil le matin (II & III) ;
- deux «moments» évoquent «*la vaste musique de midi*» (IV & V) ;
- deux «moments» suivent la course du soleil l'après-midi (VI & VII) ;
- un dernier «moment» sert de conclusion, dans l'aube nouvelle (VIII).

Ainsi, la symétrie est parfaite : le récit se répartit de façons égales par rapport à l'heure privilégiée de midi. Cette rigueur se retrouve jusque dans le partage du récit en passé et en présent. Par d'incessantes notations, Camus fait s'exprimer le prêtre au présent de l'indicatif, mais aussitôt surgit le passé, obsédant. Cette alliance du passé et du présent structure le récit, et compose un chevauchement temporel propre à faire jaillir le délire brûlant du personnage : «*Les jours ainsi succédaient aux jours, je les distinguais à peine les uns des autres, comme s'ils se liquéfiaient dans la chaleur torride. Le temps n'était plus qu'un clapotis informe.*»

Si cette fable amère est a priori énigmatique, on peut comprendre que Camus voulut faire une caricature grinçante des chrétiens progressistes passés au marxisme, des intellectuels de gauche, compagnons de route du communisme, fascinés par la violence et la terreur, obsédés par la volonté de puissance et le pouvoir de destruction. Il illustra ainsi les chapitres de *“L'homme révolté”* qui sont consacrés à l'acquiescement à la servitude. Mais la nouvelle fustige également l'Église chrétienne qui a pactisé avec César, qui s'est établie dans l'ordre de la violence, et a finalement «crucifié Jésus la tête en bas» (Nietzsche).

La dialectique du bien et du mal, le tourment de l'absolu, puisque seul le mal, et non le bien, peut être absolu, font que ce conte cruel rejette un des grands thèmes de Dostoïevski, écrivain que Camus considérait comme un de ses maîtres à penser.

Cependant, on voit ici que, à la différence de Dostoïevski, il considérait le recours aux dieux, à une autorité supérieure, à une transcendance, comme un acte de servilité inutile, préférant le stoïcisme d'un Vigny, affirmant à la fin de son poème, "La mort du loup" :

«Seul le silence est grand ; tout le reste est faiblesse. [...]
Gémir, pleurer, prier, est également lâche.
Fais énergiquement ta longue et lourde tâche
Dans la voie où le sort a voulu t'appeler
Puis, après, comme moi, souffre et meurs sans parler.»

D'autre part, on peut penser que le personnage illustre parfaitement le conflit entre l'être humain et la nature. Il fait part d'abord de la haine qu'il éprouva pour son enfance passée dans le Massif Central : «*Mon père grossier, ma mère brute, le vin, la soupe au lard tous les jours, le vin surtout aigre et froid, et le long hiver, la burle glacée* [vent du Nord qui souffle l'hiver dans le centre-sud de la France, à l'est du Massif central], *les fougères dégoûtantes, oh ! Je voulais partir, les quitter d'un seul coup, et commencer enfin à vivre, dans le soleil avec de l'eau claire.*» (Camus, d'ailleurs, souffrit du même hiver en France, en particulier quand il séjournait dans le Massif Central). Cette haine de l'hiver l'a mené vers le Sud, pour y vivre dans le soleil ; or celui-ci se révèle «sauvage, et, de ce fait, il regrette que la fraîcheur de l'aube disparaît ; que le soleil monte dans le ciel, continuant sa course en brûlant de plus en plus ; que la chaleur se fasse oppressante ; qu'il subisse bientôt «la vaste musique de midi». Il ressent alors la nostalgie de son pays natal : «*Le canon de fusil est frais, frais comme les prés, comme la pluie du soir, autrefois, quand la soupe cuisait doucement. Ils m'attendaient, mon père et ma mère, qui parfois me souriaient, je les aimais peut-être.*» ; le Massif Central n'est donc alors plus du tout repoussant, étant même vu comme idyllique.

Aussi le châtiment du personnage peut-il s'expliquer en partie par son refus de prendre en compte l'importance du monde physique. Or on lit :

- dans "L'homme révolté" : «*Lorsque l'Église a dissipé son héritage méditerranéen, elle a mis l'accent sur l'histoire au détriment de la nature.*»
 - dans "L'exil d'Hélène" : «*C'est le christianisme qui a commencé de substituer à la contemplation du monde la tragédie de l'âme.*»
-

"Les muets"

Nouvelle de onze pages

Yvars, qui a une «jambe infirme», en appuyant sur «son unique pédale», portant «la musette où Fernande avait placé son déjeuner», roulait à bicyclette vers la tonnellerie, «les dents toujours serrées, avec une colère triste et sèche qui assombrissait jusqu'au ciel lui-même», alors que, dans la ville [Alger], «une journée radieuse se levait». À quarante ans, il trouvait le trajet trop long. Il passa devant la mer qu'«il ne regardait plus», ayant renoncé au seul bonheur que donne le pays : la plage ; désormais, il n'avait plus d'autre plaisir que le «verre d'anisette» du soir. Il aurait voulu être encore jeune, tout recommencer et partir de l'autre côté de la mer. Ce matin-là, il se souvenait de la veille où «il avait annoncé qu'on reprenait le travail», car «la grève avait échoué», le syndicat n'ayant pas soutenu la «quinzaine d'ouvriers» de cette tonnellerie qui «n'allait pas fort», victime de la concurrence avec la construction de bateaux et des camions-citernes qui avait fait chuter le chiffre d'affaires. Lui et les autres ouvriers «s'étaient mis en colère» devant l'intransigeance du patron qui, pourtant «avait grandi dans l'atelier et connaissait depuis des années presque tous les ouvriers», et se montrait parfois généreux. Cependant, il s'était battu avec l'un d'eux, Esposito. Après vingt jours de grève, «le syndicat avait conseillé de céder». Comme «on ne change pas de métier quand on a pris la peine d'en apprendre un», et comme «avec un beau métier sans emploi, on était coincé, il fallait se résigner», «ils avaient décidé la reprise du travail.» Il arriva à l'atelier qui se trouvait dans le «vieux quartier espagnol». Il vit que les portes étaient fermées, et que, devant, se trouvaient «Esposito, un grand gaillard brun et poilu [...] Marcou, le délégué syndical [...] Saïd, le seul Arabe de l'atelier, puis tous les autres qui, en silence, le regardaient venir, [ainsi que] Ballester, le contremaître [...] le plus

vieux de tous» qui «désapprouvait la grève, mais s'était tu». Les ouvriers «se taisaient, humiliés de cette entrée de vaincus, furieux de leur propre silence, mais de moins en moins capables de le rompre à mesure qu'il se prolongeait». Survint le patron, M. Lassalle, qui «inspirait la sympathie comme la plupart des gens que le sport a libérés dans leurs attitudes», mais «semblait pourtant un peu embarrassé». Aussi s'adressa-t-il au «petit Valery», un apprenti qui fut intimidé, et ne répondit rien. Le patron se tourna alors vers Marcou qui, lui aussi, ne lui répondit pas. Il apostropha donc l'ensemble des ouvriers : «Qu'est-ce qui vous prend. [...] On n'a pas été d'accord, c'est entendu. Mais ça n'empêche pas qu'on doive travailler ensemble. Alors, à quoi ça sert?» Mais, cette fois encore, on ne lui répondit pas. Il se retira dans sa maison voisine où, faisant retentir une sonnerie, il fit venir Marcou et Yvars qui constatèrent que sa fille était malade. Il leur dit : «Nous sommes arrivés à la conclusion qu'il fallait reprendre le travail. Je vois que vous m'en voulez et ça m'est pénible, je vous le dis comme je le sens. Je veux simplement ajouter ceci : ce que je ne peux pas faire aujourd'hui, je pourrai peut-être le faire quand les affaires reprendront. [...] En attendant, essayons de travailler en accord.». Les deux hommes revinrent dans l'atelier où «les ouvriers déjeunaient» ; «Esposito s'arrêta de mordre dans son pain pour demander ce qu'ils avaient répondu ; Yvars dit qu'ils n'avaient rien répondu.» Plus tard, Esposito offrit du café que lui avait donné son épicer «quand il avait appris l'échec de la grève». Ballester annonça «la reprise», et leur dit «que c'était un coup dur pour tous, et pour lui aussi, mais que ce n'était pas une raison pour se conduire comme des enfants et que ça ne servait à rien de bouder.» On ne lui répondit pas. Yvars pensait «qu'ils ne boudaient pas, qu'on leur avait fermé la bouche, c'était à prendre ou à laisser, et que la colère et l'impuissance font parfois si mal qu'on ne peut même pas crier. Ils étaient des hommes, voilà tout, et ils n'allait pas se mettre à faire des sourires et des mines.» Or «la sonnerie retentit à nouveau [...] avec des reprises impérieuses». Puis il fut annoncé : «La petite a eu une attaque.» Une ambulance survint. «Le reste de l'après-midi se traîna», et les ouvriers ne parlaient toujours pas. Alors qu'ils prenaient leur douche, Lassalle passa, leur disant «"Bonsoir" d'une voix un peu détimbrée». «Quand Yvars pensa qu'il fallait l'appeler, la porte se refermait déjà.» Retournant chez lui, il «ne pouvait s'empêcher de penser à la petite fille. Le soir, chez lui, alors que sa femme apportait l'anisette, Yvars lui déclara : «Ah, c'est de sa faute !»

Commentaire

Comme on allait l'apprendre à la lecture de son roman autobiographique, "Le premier homme", Camus connaissait la tonnellerie, car ce métier était exercé par un de ses oncles dont la nouvelle est, en quelque sorte, à travers Yvars, un portrait, et on dispose d'une photo où on le voit qui, à l'âge de six ou sept ans, se trouve dans la tonnellerie, au milieu des ouvriers.

Revenant donc au réalisme, au populisme même, dans ce texte qui est le plus proche de ceux qu'on trouve dans son recueil "L'envers et l'endroit", il imagina ici une grève d'ouvriers d'un petit atelier d'Alger, qui sont amoureux de leur métier mais mal payés par leur patron, qui est, cependant, lui-même victime d'une situation qui le dépasse. Contraints de reprendre le travail, ces hommes sobres, graves, fraternels, naturellement solidaires, dominés par leur colère, par le sentiment de leur impuissance, manifestent avec désespoir leur protestation contre leur défaite par le seul acte positif qui leur reste, un silence qu'ils ne rompent pas quand la petite fille du patron a une attaque, qu'elle doit être transportée à l'hôpital, alors qu'il leur faudrait témoigner contre le malheur, et affirmer ainsi la nécessaire compassion qui doit réunir les êtres ; ils restent prisonniers de leur silence qui, de noble qu'il était, devient alors cruel et inhumain. J-C Brisville commenta : «Le silence change de sens quand la petite fille est malade. Se taire, alors, c'est se retrancher d'une angoisse que pourtant les grévistes éprouvent. C'est attenter à cette solidarité des hommes devant le malheur, et la mort qui n'est pas moins puissante que l'union dans la revendication». Ils sont condamnés par le silence qu'ils se sont imposé au point de ne plus être compris et de ne plus comprendre.

On constate ainsi que les multiples difficultés pour fraterniser avec autrui même quand il est de notre monde et de notre culture provoquent l'isolement des personnages, et que la solidarité, parfois conquise sur la solitude, n'est jamais qu'éphémère et fugitive. On peut alors se demander ce qu'il en advient lorsque des cultures différentes se rencontrent. Or on remarque, parmi les ouvriers, la

présence de Saïd, le «seul Arabe» de l'atelier et un des seuls Arabes présents dans l'œuvre de Camus (avant qu'il n'écrive "Le premier homme") ; son infériorité est bien indiquée : son travail se limitait à «apporter les douelles», et il «resta le dernier, il devait nettoyer les lieux de travail, et arroser le sol poussiéreux» ; d'autre part, au moment du repas, il ne mange que des figues.

D'autre part, ces «muets» qui ne trouvent pas les mots qui leur permettraient d'exprimer leur sympathie envers le patron dont l'enfant agonise tiennent une place significative dans l'ensemble de l'œuvre de Camus qui est traversée par le problème du langage.

Yvars, le personnage qui est suivi tout au long de la nouvelle, dont on a le point de vue, a le sentiment d'être exilé hors de sa vie car il ressent la nostalgie de sa jeunesse où, Camus lui prêtant ses propres sentiments, il goûtait les plaisirs que lui donnait la mer : «Quand il avait vingt ans, il ne pouvait se lasser de la contempler ; elle lui promettait une fin de semaine heureuse, à la plage [...] il avait toujours aimé la nage [...] l'eau profonde et claire, le fort soleil, les filles, la vie du corps, il n'y avait pas d'autre bonheur dans son pays.» Maintenant, il ne regarde plus la mer sur le chemin qui le mène à son travail, parce qu'elle évoque toutes les promesses de liberté qu'il s'était faites alors que le voilà écrasé par les servitudes du travail ; elle symbolise sa jeunesse enfuie, son bonheur évanoui. Il attend le soir pour retrouver son amie : «La mer est toujours fidèle au rendez-vous». Écrivant : «Le soir tombait, une douceur brève s'installait dans le ciel, les voisins qui parlaient avec Yvars baissaient soudain la voix. Il ne savait pas alors s'il était heureux, ou s'il avait envie de pleurer. Du moins, il était d'accord dans ces moments-là, il n'avait rien à faire qu'à attendre, doucement, sans trop savoir quoi.», Camus rend très sensible la douceur du crépuscule, et la tristesse qui s'en dégage, la disparition du jour étant comme une sorte de mort. L'attente indécise d'Yvars suggère le sentiment du temps qui passe inexorablement, qui l'a rejeté des jeux de la plage, et l'a peu à peu conduit, à travers la douceur des couchers de soleil, vers la vieillesse et la fin. Désormais, pour lui, «le soleil avait beau briller, il ne promettait plus rien.» Devenu vieux, il récuse la vérité du soleil à laquelle il avait longuement sacrifié : il se demande si la vie ne nous ment pas puisqu'elle commence par faire croire au bonheur. La jeunesse et l'innocence dans la communion avec le monde ont cédé la place à la maturité et aux responsabilités. Une lettre de Camus à René Char, datée du 30 octobre 1953, est comme un écho à la nostalgie d'Yvars : «Oui, renoncer à l'enfance est impossible. Et pourtant, il faut s'en séparer un jour, extérieurement au moins. Mais être un homme, subir d'être un homme et, parfois aussi, subir les hommes, quelle peine !» Devenu adulte, l'être humain doit assurer son insertion dans la société, et les années d'insouciance s'effacent au profit des soucis : «Puis les années avaient passé, il y avait eu Fernande, la naissance du garçon, les heures supplémentaires, à la tonnellerie, le samedi, le dimanche chez des particuliers où il bricolait.» Voir sa vie réduite aux responsabilités modifie la façon de vivre et la perception de l'existence. La vieillesse venue, «il n'avait rien à faire qu'à attendre, doucement, sans trop savoir quoi.»

À cette première métamorphose douloureuse s'ajoute le sentiment que cette nouvelle raison de vivre est menacée de disparaître lorsque le travail se révèle insuffisant : «Changer de travail n'est rien, mais renoncer à ce qu'on sait, à sa propre maîtrise, n'est pas facile.» Yvars se sent remis en question dans ce qui lui confère sa dignité : son savoir irremplaçable d'artisan. Camus évoque ici «la joie du créateur» qui est celle de l'ouvrier dans un atelier par opposition au travail anonyme et parcellaire de l'ouvrier dans une grande usine. Il illustre ainsi ici une réflexion qu'il avait faite dans "L'homme révolté" : «Simone Weil a raison de dire que la condition ouvrière est deux fois inhumaine, privée d'argent, d'abord, et de dignité ensuite.»

Finalement, on apprend qu'Yvars «aurait voulu être jeune, et que Fernande le fût encore, et ils seraient partis, de l'autre côté de la mer.» Cette phrase qui clôt la nouvelle témoigne de la résignation du personnage plutôt que de son acceptation franche de la maturité et de ses responsabilités : ce qu'il souhaite profondément, c'est retrouver sa jeunesse et l'innocence. Toutefois, cette phrase étonne chez Camus qui s'est tant plaint de ce qu'il avait trouvé «de l'autre côté de la mer» !

La nouvelle est une de celles que Camus écrivit avec le plus de ferveur, en usant d'un large éventail de tonalités. On trouve :

- des mots familiers comme «*musette*» («sac de toile qui se porte souvent en bandoulière, qui était, autrefois, celui dans lequel les travailleurs transportaient leur repas»), «*gargoulette*» («vase poreux dans lequel les liquides se rafraîchissent par évaporation»), «*anisette*» («liqueur préparée avec des graines d'anis») ;
 - des mots techniques : «*douelle*» («planche servant à la fabrication des tonneaux»), «*bordelaise*» («futaille contenant 225 litres, utilisée dans le commerce des vins de Bordeaux») ;
 - des mots recherchés : «*timbre*» («bruit») que Camus affectionna toujours, «*détimbré*» («qui a perdu sa sonorité habituelle») ;
 - de fines impressions : «*L'odeur des copeaux brûlés commençait de remplir le hangar. Yvars, qui rabotait et ajustait les douelles taillées par Esposito reconnut le vieux parfum et son cœur se desserra un peu. Tous travaillaient en silence, mais une chaleur, une vie renaissaient peu à peu dans l'atelier.*»
 - «*Au-dehors, dans la cour, la lumière était si fraîche, si liquide, qu'Yvars la sentait sur son visage et sur ses bras nus.*» - «*Dans l'après-midi qui avançait, la lumière se détendait doucement ; de cristalline, elle devenait liquide.*» - «*Les fumées bleuissaient dans l'air doré*» - «*L'heure était douce sur la terrasse de la maison. [...] Le soir tombait, une douceur brève s'installait dans le ciel.*» - «*Le ciel devenait transparent ; par-delà le mur on pouvait voir la mer douce du soir.*» - «*Quand il eut fini, il resta immobile, tourné vers la mer où courait déjà d'un bout à l'autre de l'horizon, le rapide crépuscule.*»
-

“L'hôte”

Nouvelle de dix-sept pages

Dans un petit village algérien situé sur le «*haut plateau*» désolé, «*au pied des masses violettes du contrefort montagneux où s'ouvr[e] la porte du désert*», alors que la rébellion vient de se déclencher, Daru, instituteur français «*court et carré*», qui y vit seul, «*presque en moine*», «*content d'ailleurs du peu qu'il avait, et de cette vie dure*», un jour d'hiver où la neige est tombée brutalement, et où les enfants ne sont pas venus, voit se présenter le «*vieux gendarme*» qu'est le Corse Balducci qui, juché sur son cheval, tient, au bout d'une corde, un Arabe exténué, aux mains liées, «*le front baissé*», «*vêtu d'une djellaba autrefois bleue*», «*les pieds dans des sandales, mais couverts de chaussettes en grosse laine grège, la tête coiffée d'un chèche étroit et court*». Daru les accueille, chauffe la salle de classe, leur offre du thé, demande que le prisonnier soit délié. Balducci accepte, mais, ne pouvant le conduire à la prison de la ville, car le village resterait alors sans surveillance, transmet à Daru cet ordre : «*Tu livreras le camarade à Tinguit. [...] On m'a dit de te confier ce zèbre et de rentrer sans tarder*». Daru commence par refuser : «*Ce n'est pas mon métier*» ; si Balducci allègue : «*À la guerre, on fait tous les métiers*», Daru rétorque : «*Alors, j'attendrai la déclaration de guerre !*» ; mais, lui dit le gendarme, «*on parle de révolte prochaine. Nous sommes mobilisés, dans un sens*». Comme Daru apprend que, pour d'obscures «*affaires de famille*», l'Arabe a tué un cousin «*d'un coup de serpe [...] comme un mouton*», «*une colère subite lui vint contre cet homme, contre tous les hommes et leur sale méchanceté, leurs haines inlassables, leur folie du sang*». Cependant, il refuse que le prisonnier soit à nouveau ligoté. Comme il déclare qu'il a un fusil de chasse dans sa malle, le gendarme le réprimande : «*Tu es sonné, fils. S'ils se soulèvent, personne n'est à l'abri, nous sommes tous dans le même sac. [...] Tu as toujours été un peu fêlé. C'est pour ça que je t'aime bien*». Et il lui laisse son revolver. Or Daru lui déclare : «*Tout ça me dégoûte, et ton gars le premier. Mais je ne le livrerai pas. Me battre, oui, s'il le faut. Mais pas ça.*» Balducci répète : «*C'est un ordre*» ; mais ajoute : «*Si tu veux nous lâcher, à ton aise, je ne te dénoncerai pas.*» Et il part. Resté seul avec l'Arabe, Daru le délie, lui donne à manger, lui prépare un lit à côté du sien, l'observe, «*essayant d'imaginer ce visage emporté de fureur. Il n'y parvenait pas. Il voyait seulement le regard à la fois sombre et brillant, et la bouche animale*», l'interroge sur le meurtre qu'il a commis, comprend qu'il n'a pas de regret. Il pense que, si l'homme s'évadait au cours de la nuit, tout s'arrangerait. Mais, si l'instituteur est alors inquiet, au

matin, ils mangent ensemble, et il lui montre où faire sa toilette. Daru pense à Balducci, et s'en veut de l'avoir renvoyé «comme s'il ne voulait pas être dans le même sac». Il pense aussi à l'Arabe : «*Le crime imbécile de cet homme le révoltait, mais le livrer était contraire à l'honneur: d'y penser seulement, le rendait fou d'humiliation. Et il maudissait à la fois les siens qui lui envoyoyaient cet Arabe et celui-ci qui avait osé tuer et n'avait pas su s'enfuir.*» Il lui montre la porte, et l'invite : «Va» ; mais «l'autre ne bougea pas». Aussi Daru fait-il un sac contenant «des biscuits, des dattes, du sucre», et ils partent ensemble. Ils arrivent au bord d'un plateau, à un endroit où deux directions s'offrent. Daru donne le sac à l'Arabe, lui disant d'abord : «*Voilà la route de Tinguit. Tu as deux heures de marche. À Tinguit, il y a l'administration et la police. Ils t'attendent.*» ; lui disant ensuite : «*À un jour de marche d'ici, tu trouveras les pâturages et les premiers nomades. Ils t'accueilleront et t'abriteront selon leur loi.*» «*L'Arabe s'était retourné maintenant vers Daru et une sorte de panique se levait sur son visage : "Écoute", dit-il. Daru secoua la tête : "Non, tais-toi. Maintenant, je te laisse."* Il lui tourna le dos, fit deux grands pas dans la direction de l'école, regarda d'un air indécis l'Arabe immobile et repartit.» Or l'Arabe prend «la route de la prison». Un peu plus tard, alors que Daru est dans sa salle de classe, il lit, inscrite sur le tableau noir de la classe, cette menace : «*"Tu as livré notre frère, tu paieras". Daru regardait le ciel, le plateau et, au-delà, les terres invisibles qui s'étendaient jusqu'à la mer. Dans ce vaste pays qu'il avait tant aimé, il était seul.*»

Commentaire

La nouvelle se présente comme une tragédie qui respecterait la règle des trois unités :

- Unité de temps : l'action se déroule en moins d'une journée.
- Unité de lieu : une école qui est située en hauteur à flanc de colline ; qui, à la différence des villages disséminés sur le plateau, est visible de loin ; qui, malgré son dénuement, apparaît comme la demeure d'un «seigneur, avec ses murs crépis, son divan étroit, ses étagères de bois blanc, son puits, et son ravitaillement hebdomadaire en eau et en nourriture» ; qui est à l'évidence un symbole civilisateur.
- Unité d'action : trois hommes, aux modes de pensée et aux conceptions de la vie différentes, dont chacun a une fonction dramatique et symbolique, s'affrontent brièvement.
Surtout, la fatalité se met en branle, et son terrible engrenage écrase deux victimes.

Dans cette tragédie, le décor est primordial, et, dans cette autre nouvelle du recueil consacrée à l'Algérie, nous découvrons :

Un monde minéral, aride, inhospitalier, celui des hauts plateaux aux portes du désert, une étendue pierreuse, soumise à un soleil terrible, un pays rude, «cruel à vivre», rendu par différentes notations :
-«*Les plateaux calcinés, mois après mois, la terre recroquevillée peu à peu, littéralement torréfiée, chaque pierre éclatant en poussière sous le pied.*»
-«*Des murailles rocheuses, vertes et noires au nord, roses ou mauves au sud, marquaient la frontière de l'éternel été. [...] Parfois, des sillons faisaient croire à des cultures, mais ils avaient été creusés pour mettre au jour une certaine pierre propice à la construction. On ne labourait ici que pour récolter des cailloux. D'autres fois, on grattait quelques copeaux de terre, accumulée dans des creux, dont on engrasserait les maigres jardins des villages. C'était ainsi, le caillou seul couvrait les trois quarts de ce pays.*»

Un dur climat hivernal : Ce lieu isolé l'est encore plus par de récentes chutes d'une neige qui allait cependant vite disparaître :

- «*La neige était tombée brutalement à la mi-octobre, après huit mois de sécheresse, sans que la pluie ait apporté une transition.*»
- Il y avait eu «ces trois jours où l'épaisse neige tombait au milieu des ténèbres incessantes, avec de petites sautes de vent.»
- «*Le matin s'était levé sur une lumière sale qui s'était à peine renforcée à mesure que le plafond de nuages remontait.*»

-«Le soleil montait déjà dans le ciel bleu ; une lumière tendre et vive inondait le plateau désert.»

-«La neige fondait de plus en plus vite, le soleil pompait aussitôt les flaques, nettoyait à toute allure le plateau qui, peu à peu, devenait sec et vibrait comme l'air lui-même.»

-«Quand toute la neige serait fondu, le soleil régnerait de nouveau et brûlerait une fois de plus les champs de pierre. Pendant des jours encore, le ciel inaltérable déverserait sa lumière sèche sur l'étendue solitaire où rien ne rappelait l'homme.»

-«Une sorte d'exaltation naissait en lui [Daru] devant le grand spectacle familier, presque entièrement jaune maintenant, sous sa calotte de ciel bleu.»

-«Quand Daru éteignit, les ténèbres semblèrent se congeler d'un coup. Peu à peu, la nuit redevint vivante dans la fenêtre où le ciel sans étoiles remuait doucement.»

Des Arabes. Ce sont :

-Les habitants de la région qui sont à l'image des lieux et même pire : «*Le pays était ainsi, cruel à vivre, même sans les hommes, qui, pourtant, n'arrangeaient rien*» ; qui constituent «*une armée de fantômes haillonneux errant dans le soleil*».

-L'un d'eux, le prisonnier qui est un des rares Arabes présents dans l'œuvre de Camus (avant «*Le premier homme*») ; qui, comme les Arabes de «*L'étranger*», demeure anonyme, étant essentialisé puisqu'il n'est appelé, tout au long du texte, que «*le prisonnier*» ou «*l'Arabe*», ou, plus familièrement, par Balducci, le «*camarade*» ou «*le zèbre*». Son portrait, réduit à quelques traits, le fait bien correspondre à l'ethnotype arabe :

-Il a d'*«énormes lèvres, pleines, lisses, presque négroïdes ; le nez cependant était droit, les yeux sombres, pleins de fièvre*» ; il a *«un front buté et, sous la peau recuite mais un peu décolorée par le froid, tout le visage avait un air à la fois inquiet et rebelle»* ; il a *«le regard à la fois sombre et brillant, et la bouche animale.»*

-Il est vêtu d'une «*djellaba*» (*«longue robe à manches longues et à capuchon, portée par les hommes et les femmes, en Afrique du Nord»*) et d'un «*chèche*» (*«longue écharpe qui sert de turban»*) ; il a *«les pieds dans des sandales, mais couverts de chaussettes en grosse laine grège»*.

C'est un être fruste, pure émanation de la terre qui le porte.

Lui est attribué un meurtre qui est, lui aussi, typiquement arabe :

-Il a tué son cousin, pour «*des affaires de famille*» dont Balducci dit : «*Ça n'est pas clair*» ; c'est probablement arrivé parce que l'un devait du grain à l'autre, ce qui toutefois est important en période de disette.

-Il l'a tué sauvagement, «*d'un coup de serpe [...] comme un mouton, zic !*», le commandement du sacrifice du mouton donné aux musulmans par Allah, et qui a lieu lors de la fête de l'Aïd el kebir, ayant entraîné la pratique rituelle du meurtre par égorgement (on lit que les hommes de ce pays «*s'aimaient ou se mordaient à la gorge, puis mouraient*»).

Tout au long de la nouvelle, «*l'Arabe*» est dans une position inférieure à celle des Européens : d'abord, il est un piéton aux mains liées qui marche derrière le cheval du gendarme ; ensuite, il se tient accroupi ; enfin, il est allongé sur un lit de camp. Cependant, il garde sa noblesse. Comme il ne parle pas la langue des maîtres, c'est par le regard qu'il communique de prime abord : «*Tout le visage avait un air à la fois inquiet et rebelle qui frappa Daru quand l'Arabe, tournant son visage vers lui, le regarda droit dans les yeux.*» ; à la fin «*une sorte de panique se levait sur son visage*». Il est donc ambigu, à la fois apeuré, écrasé, sauvage et rebelle. On ne sait pas ce qu'il pense. À la fin, on est étonné de voir cet homme privé de liberté la refuser quand Daru la lui offre ; or il a voulu s'expliquer, mais n'a pu le faire car son interlocuteur a refusé de l'écouter. On peut se demander :

-s'il a eu du mal à comprendre que l'instituteur lui proposait l'évasion ;

-si, lui aussi étant prisonnier d'une situation fausse, il a décidé d'en tirer parti car, comme il est coupable d'un crime crapuleux, qu'il doit être soumis la justice française et subir la probable exécution qui s'ensuivra, il peut avoir voulu faire de sa soumission à la justice des colonisateurs un acte patriotique, avoir décidé de ne pas s'évader afin que les membres de sa communauté croient qu'il a été livré à la police par Daru (c'est bien ce que l'inscription sur le tableau noir indique) qu'il compromettrait donc, en dépit de l'hospitalité et de la bienveillance dont il a profité ;

-s'il a été simplement fidèle au fatalisme musulman, au «*mektoub*» [*«c'était écrit»*].

Des Français :

-Le gendarme Balducci. Il est corse, Camus s'amusant d'ailleurs de reprendre la mention de la traditionnelle forte présence d'habitants issus de l'île dans la fonction publique française. En tant que Méditerranéen, il tient à faire la référence à la virilité qui est d'ailleurs habituelle aussi chez les Français d'Algérie, puisqu'il dit à Daru : «*Tu es d'ici, tu es un homme.*», ce que dit aussi l'ami de Meursault témoignant à son procès dans "L'étranger". Son physique qui révèle «*un air attentif et appliqué*» annonce le militaire ne badinant pas avec la consigne. Or, en tant que «*gendarme*», il est le représentant du pouvoir colonial, du point de vue français officiel ; c'est pourquoi il allègue : «*À la guerre, on fait tous les métiers*», qu'il prévient : «*On parle de révolte prochaine. Nous sommes mobilisés, dans un sens*» - «*S'ils [les indépendantistes algériens] se soulèvent, personne n'est à l'abri, nous sommes tous dans le même sac*». Cependant, sa rigueur ne l'empêche pas d'avoir bon cœur : il a honte de tirer derrière lui un prisonnier exténué ; en outre, ce «*vieux gendarme*» s'est pris d'affection pour Daru en qui, semble-t-il, il retrouve son fils sans doute mort au cours du second conflit mondial ; c'est comme un père qu'il lui donne des conseils, et qu'il le tance gentiment, le traitant de «*sonné*», de «*félé*» [les deux mots signifiant : «qui n'a pas tout son bon sens», «qui est fou»] lorsqu'il refuse d'obéir, car il ne comprend pas qu'il est déchiré par un dilemme. Même s'il ne peut comprendre que Daru trahisse en refusant de se solidariser avec ceux de sa race, il va jusqu'à lui promettre : «*Si tu veux nous lâcher, à ton aise, je ne te dénoncerai pas.*» Il reste que le brave homme est blessé dans son honneur de soldat et son affection de père, opposant à Daru qui veut le raccompagner : «*Ce n'est pas la peine d'être poli. Tu m'as fait un affront*». Sur le pas de la porte, il lance un «*Adieu, fils*» qui peut signifier la fin d'une relation confiante, mais qui, surtout, apparaît prémonitoire.

-L'instituteur Daru. Pied-noir, il entretient un lien affectif puissant avec la terre algérienne : «*Daru y était né. Partout ailleurs, il se sentait en exilé.*»

Cet instituteur «*court et carré*», vit seul, «*presque en moine dans cette école perdue*», «*content d'ailleurs du peu qu'il avait, et de cette vie dure*», acceptant d'affronter le silence et la solitude de l'ermite. Mais c'est un moine laïque porteur implicite de la morale laïque républicaine, car Camus partagea avec Pagnol une discrète glorification de l'école républicaine, qui apparaît ici comme une des vertus de la colonisation (il est intéressant de comparer cette nouvelle à ce qu'il écrivait, en 1939, dans l'article de son enquête "Misère de la Kabylie" consacré à l'enseignement, sur les écoles du bled). Cependant, le savoir qu'il dispense semble bien centré sur la métropole (comme on le voit aussi dans "Le premier homme") puisque, dans la salle de classe, «*sur le tableau noir les quatre fleuves de France, dessinés avec quatre craies de couleurs différentes, coulaient vers leur estuaire*», l'éducation française présentant aux petits écoliers des réalités inimaginables pour eux et qui sont d'autant plus incongrues dans ce pays où règne la soif !

Mais il est en proie à un double dilemme, un dilemme moral et un dilemme politique.

Pour ce qui est du dilemme moral, on voit Daru partagé entre deux attitudes :

-D'une part, il fait preuve d'humanité puisque :

-Il lui est «*difficile d'oublier cette misère, cette armée de fantômes haillonneux*» des habitants du haut plateau.

-Il distribue, chaque jour, une ration de blé aux élèves dont les familles sont victimes de la sécheresse, sans qu'on sache si c'est une preuve de solidarité de sa propre initiative ou l'application d'une politique décidée en haut lieu.

-Il déploie des marques d'hospitalité, respectant d'ailleurs la tradition arabe en offrant du thé à la menthe à ses invités.

-Il ne peut supporter de voir un homme entravé comme un animal, et, plus tard, s'approchant de lui et se rendant compte que ses mains sont toujours attachées, il s'agenouille, et les délie pour qu'il puisse boire son thé, tandis que, plus tard encore, il refuse qu'il soit à nouveau ligoté.

-Ayant foi en la dignité que mérite tout être humain, il essaie de considérer le prisonnier comme un égal, et refuse de le juger.

-Il considère que «*le livrer était contraire à l'honneur : d'y penser seulement, le rendait fou d'humiliation.*»

-Une fois le gendarme parti, il prépare à son invité une galette de farine, une omelette, lui présente des dattes et du fromage.

-Le soir, il installe pour lui, dans sa chambre, un lit de camp et une couverture.

-Le lendemain matin, il l'accompagne à la croisée des chemins où il le laisse s'en aller, lui donnant alors un sac contenant des dattes, du pain et du sucre grâce auxquels il pourra tenir deux jours, ainsi que mille francs.

-D'autre part, il manifeste sa répulsion :

-À l'évocation du meurtre quasiment rituel commis par l'Arabe, lui vient «*une colère subite [...] contre cet homme, contre tous les hommes et leur sale méchanceté, leurs haines inlassables, leur folie du sang.*» - «*Le crime imbécile de cet homme le révoltait*» - «*Il maudissait à la fois les siens qui lui envoyavaient cet Arabe et celui-ci qui avait osé tuer et n'avait pas su s'enfuir.*»

-Il essaie d'éveiller la conscience du meurtrier, ses efforts pour lui faire expliquer son crime rappelant ceux du juge d'instruction face à Meursault. Alors qu'on pourrait croire qu'une complicité s'est établie, même s'il s'adresse en arabe à l'Arabe qui ne parle pas français, la conversation est difficile ; quand elle pourrait atteindre un tour plus personnel, plus engagé, elle ne prend pas : «*"Pourquoi tu l'as tué?" dit Daru d'une voix dont l'hostilité le surprit. L'Arabe détourna son regard. "Il s'est sauvé. J'ai couru derrière lui". Il releva les yeux sur Daru et ils étaient pleins d'une sorte d'interrogation malheureuse. "Maintenant, qu'est-ce qu'on va me faire? -Tu as peur? L'autre se raidit, en détournant les yeux. "Tu regrettas?" L'Arabe le regarda, bouche ouverte. Visiblement, il ne comprenait pas.*» Ce qu'ils partagent n'est rien d'autre qu'une étrange soumission à «*ces terres ingrates, habitées seulement par des pierres.*» - «*Dans ce désert, personne, ni lui ni son hôte n'étaient rien. Et pourtant, hors de ce désert, ni l'un ni l'autre, Daru le savait, n'auraient pu vivre vraiment.*»

-Au cours de la nuit, couché à côté de son «invité», il se sent mal à l'aise : «*Dans la chambre où, depuis un an, il dormait seul, cette présence le gênait. Mais elle le gênait aussi parce qu'elle lui imposait une sorte de fraternité qu'il refusait dans les circonstances présentes et qu'il connaissait bien : les hommes, qui partagent les mêmes chambres, soldats ou prisonniers, contractent un lien étrange comme si, leurs armures quittées avec les vêtements, ils se rejoignaient chaque soir, par-dessus leurs différences, dans la vieille communauté du songe et de la fatigue. Mais Daru se secouait, il n'aimait pas ses bêtises, il fallait dormir.*»

Cette nouvelle, un drame de l'incommunicabilité où l'Arabe et le Pied-Noir restent chacun prisonnier de sa culture, leurs timides efforts de rapprochement n'ayant pu, tout au plus, dépasser la complicité animale de ceux qui partagent un espace vital rapproché, et encore..., révèle cet écart et cette tension qui traversent d'ailleurs l'ensemble des nouvelles du recueil, «*L'exil et le royaume*», où les héros de Camus font tous face au dilemme entre être «solitaire ou solidaire» (déjà dans «*La peste*», Rieux, héros de la solidarité, avait été, à la fin, livré à la solitude, et, dans la nouvelle suivante dans le recueil, «*Jonas ou L'artiste au travail*», le dilemme allait être encore plus nettement posé), aspirent à la communication avec l'autre et le monde, bref, au «*royaume*», mais subissent un isolement, un «*exil*». Mais c'est sans nul doute dans cette nouvelle que l'ambiguité entre solitaire et solidaire est le plus fortement présente. Le lecteur ressent ces doubles élans de solitude et de solidarité, et il flotte dans cet écart.

Pour ce qui est du dilemme politique aussi, si est plusieurs fois indiqué l'amour que porte Daru à ce pays où il est né (Camus exprimant, à travers son personnage, son propre attachement pour sa terre natale), qu'il considère comme le sien, auquel il se dévoue en exerçant la fonction d'instituteur dans une région éloignée et difficile où sa présence est parfaitement légitime (ce qui n'est pas le cas pour Janine dans «*La femme adultère*»), on ne le voit jamais s'engager pleinement pour une des parties alors en conflit dans cette colonie française qu'était l'Algérie, où, si on avait institué «*la commune*

mixte», donc composée de représentants des deux communautés ; si les Français étaient désormais, comme le font Balducci et Daru, capables de parler arabe (un progrès par rapport à un colonialisme pur et dur qui ne voulait qu'imposer le français), n'en planait pas moins la menace de l'insurrection des indépendantistes qui allait provoquer ce qu'on a appelé «la guerre d'Algérie».

-D'une part, Daru paraît être pleinement dans le camp des Français puisque, questionnant le gendarme au sujet du prisonnier, il lui demande : «*Il est contre nous?*». Il est indiqué qu'*«il maudissait [...] les siens»*. Et il s'en veut d'avoir renvoyé Balducci «comme s'il ne voulait pas être dans le même sac».

-D'autre part, proclamant sa détestation de toute forme de violence attentatoire et, en particulier la guerre à laquelle il se soumettrait avec mauvais volonté (à Balducci qui en parle, il rétorque : «*Alors, j'attendrai la déclaration de guerre !*»), il se distancie des injonctions de l'administration française. Découvrant sans doute en l'Arabe un représentant de ses propres refus, il ne veut pas le livrer à la police, bien que «*ce sont les ordres*», comme le lui rappelle le gendarme auquel il dit : «*Écoute, [...] tout ça me dégoûte, et ton gars le premier. Mais je ne le livrera pas. Me battre, oui, s'il le faut. Mais pas ça.*» Il voudrait opposer à la règle administrative la valeur de la parole donnée.

Cependant, il se soumet, utilisant alors, pour signer le bon de remise, la «*petite bouteille carrée d'encre violette, le porte-plume de bois rouge avec la plume sergent-major qui lui servait à tracer les modèles d'écriture*», ces objets, symboles de l'innocence de l'enseignement, se trouvant ainsi pervertis, compromis avec la mesquinerie juridique du colonisateur.

Il reste que, au cours de la nuit, il souhaite ardemment ne rien avoir à décider : «*Il s'étonna de cette joie franche qui lui venait à la seule pensée que l'Arabe avait pu fuir et qu'il allait se retrouver seul sans avoir rien à décider. Mais le prisonnier était là.*» L'ample mouvement de joie qui parcourt la première phrase en contraste avec la sèche notation de la deuxième signifie assez combien Daru aimeraient retrouver sa solitude antérieure, vierge de toute responsabilité.

Or le lendemain, il laisse au prisonnier la possibilité de choisir son chemin, mais se contente de lui indiquer deux directions différentes alors qu'il aurait pu le conduire jusqu'aux nomades qui, appliquant leur loi de l'hospitalité, auraient pu l'accueillir et l'abriter. Surtout, il ne lui permet pas de s'expliquer comme il voulait le faire : «*L'Arabe s'était retourné maintenant vers Daru et une sorte de panique se levait sur son visage : "Écoute", dit-il. Daru secoua la tête : "Non, tais-toi. Maintenant, je te laisse."* Il lui tourna le dos, fit deux grands pas dans la direction de l'école, regarda d'un air indécis l'Arabe immobile et repartit.» Ainsi, la rencontre entre eux n'a jamais vraiment pu avoir lieu. Si Daru avait su écouter ce que le prisonnier voulait lui dire, le malentendu aurait pu être évité. À l'instant même où Daru laisse son «*hôtel*» libre, le drame est noué : l'Arabe va se livrer à la justice : il est trop tard pour qu'il prévienne ses compatriotes, et leur condamnation de Daru commande qu'il se présente devant le juge de Tinguit, justifiant ainsi a posteriori leur vengeance. La nouvelle est un drame de l'incompréhension et d'une certaine fatalité qui décide malgré les vains efforts des êtres humains.

En définitive, Daru (qui est partagé entre deux mondes antinomiques entre lesquels il lui est impossible de choisir ; qui, animé de principes idéalistes, d'une volonté de justice, d'hospitalité, de solidarité, de fraternité, ne parvient pas à les concrétiser parce qu'ils sont fragiles et pleins d'ambiguïté, et qu'il les a maladroitement défendus ; qui mêle révolte et soumission) échoue donc dans sa modeste tentative de changer le cours des choses, désavoué autant par le gendarme Balducci que par les «frères» du prisonnier ; ils se rejoignent dans la même intransigeance, alors que Daru propose la seule voie moyenne possible. L'issue absurde de la nouvelle serre le cœur : c'est Daru le juste qui est condamné. Cela devrait l'amener (et avec lui le lecteur) à remettre en question ses valeurs, son éthique. Mais, à la différence de ce qui se passe dans les autres nouvelles, cet échec procède d'une part d'incompréhension et de fatalité. Et on peut se demander s'il aurait pu satisfaire son idéal, puisque la fin de la nouvelle nous apprend que non seulement il est vaincu, mais que, cet idéal restant incompris, le voilà lui aussi possible victime de la situation, mené là par la fatalité d'une tragédie sur laquelle il n'a pas de prise, ne pouvant peut-être pas échapper à la

condamnation générale de tous les Français par les habitants du pays : «*Derrière lui, sur le tableau noir, entre les méandres des fleuves français s'étalait, tracée à la craie par une main malhabile, l'inscription qu'il venait de lire : "Tu as livré notre frère. Tu paieras." Daru regardait le ciel, le plateau et, au-delà, les terres invisibles qui s'étendaient jusqu'à la mer. Dans ce vaste pays qu'il avait tant aimé, il était seul.*» Si on peut s'étonner de cette désaffection à l'égard du pays, qui est toujours le même, on admire cette dernière phrase qui, d'abord ample, s'achève sèchement.

On peut se demander qui a écrit cette condamnation à mort. Un lecteur pressé désignera les membres du clan soucieux, en fonction d'une conception primitive, d'exercer la vendetta. Or ils ne parlent pas la langue du colonisateur, et sont encore moins capables d'écrire quoi que ce soit en français. Alors surgit l'évidence : la «*main malhabile*» est celle d'un enfant, d'un élève qui retourne donc contre l'instituteur le savoir qui lui a été généreusement transmis !

La nouvelle traduit le pessimisme foncier de Camus sur la question algérienne car, alors, au terme d'une évolution qu'on a pu suivre dans "*Actualités III. Chroniques algériennes*" (voir, dans le site, "CAMUS, ses autres textes de réflexion"), il n'avait pu se faire entendre ni des tenants de l'Algérie française, ni des partisans de l'indépendance du pays ; il ne voyait plus de possibilité d'entente entre les colonisés et les colonisateurs, tant était grande l'incompréhension entre les deux communautés, entre l'Orient et l'Occident, tant était impossible toute réconciliation, malgré la présence d'hommes de bonne volonté. La fureur et la folie sanguinaire étaient désormais prêtes à ravager le «royaume» terrestre imparfait. Et, face à la montée des périls, l'homme soucieux d'humanité restait seul, et avait fini par se réduire au silence.

Voilà qui résonne encore plus à notre époque où «le choc des civilisations» est devenu plus évident.

Sur un plan plus général, la nouvelle propose une intéressante réflexion sur l'hospitalité, bien qu'elle soit ici l'accueil imposé d'un inconnu potentiellement menaçant !

La nouvelle est intitulée "*L'hôte*". Ce mot désigne évidemment le prisonnier arabe confié à Daru. Mais le lecteur peut hésiter, étant troublé par le double sens du mot «hôte» en français, qui désigne à la fois la personne accueillie («guest» en anglais) et la personne qui reçoit, l'amphitryon («host» en anglais). L'hôte peut donc tout aussi bien être Daru, celui qui offre l'hospitalité, et l'Arabe, celui qui la reçoit, tandis que le lecteur peut se demander si, dans ce pays rude, Daru n'est pas aussi l'hôte transitoire de la nature.

Comme on l'a indiqué, il fait preuve d'hospitalité, mais elle n'est pas donnée sans hésitation, et finalement n'a pas lieu une rencontre véritable. Pour l'obtenir, Daru aurait dû avoir le temps d'apprendre à accepter d'être dérangé, de parvenir à apprivoiser sa peur et sa colère, à engager une part de lui-même dans une relation risquée. L'accueil ne s'est pas muté en une rencontre apaisée et une ouverture sur l'autre. On constate la fragilité d'une volonté de fraternité et de solidarité qui ne franchit pas la distance entre les deux solitudes. Parler la langue de l'hôte est une chose, se faire comprendre de lui en est une autre. La communication est difficile, et la communion est manquée. La brève rencontre se solde par un fiasco. Le choc des cultures est flagrant, et la barrière entre les civilisations reste infranchissable. Comme l'incompréhension est demeurée totale, on assiste à une tragédie d'autant plus absurde qu'elle pouvait être évitée., ce qui se comprend dans la situation d'une opposition entre colonisateurs et colonisés.

On peut avancer qu'il manque à Daru d'avoir lu "*Le petit prince*" de Saint-Exupéry, et d'avoir médité sa leçon, d'avoir appris que, avant de connaître l'autre, il faut l'apprivoiser : «C'est une chose trop oubliée, dit le renard, ça signifie créer des liens. Cela exige du temps, de la patience, des rites.»

En ne perdant pas de vue que, dans le cas qu'exposa Camus, il n'était pas question d'exiger du temps, on peut tout de même retenir le fait que, pratiquée dans des conditions normales, l'hospitalité est une vertu dont la pratique n'est pas toujours aisée.

Cette poignante histoire d'un malheureux malentendu, d'un douloureux échec est une admirable illustration des difficultés de communication, du problème du langage qui traverse l'œuvre de Camus.

En 2014, sortit, inspiré de la nouvelle, "*Loin des hommes*", un film français écrit et réalisé par David Oelhoffen, présenté en sélection officielle au festival international du film de Venise.

"Jonas ou L'artiste au travail"

Nouvelle de vingt-sept pages

Gilbert Jonas, Parisien de trente-cinq ans, est un homme enjoué et un peu indolent, qui laisse passer le temps, et se fait ballotter de ci de là avec une sorte d'indifférence heureuse, de fatalisme déconcertant ; ayant toujours fait confiance à sa bonne étoile, il baigne dans un optimisme naïf, reconnaissant et modeste ; «aux êtres et aux circonstances ordinaires de la vie, il ne réservait qu'un sourire bienveillant qui le dispensait d'en prendre souci», et il pense «qu'il obtiendrait beaucoup sans jamais rien mériter». Depuis sa naissance, heureuse et attendue, il a pu mener à terme, sans efforts particuliers, tous les projets qu'il a faits. Son père, qui dirige la première maison d'édition de France, lui a fourni un emploi qui lui laissait quelques loisirs. Toujours désinvolte, il consent à un mariage avec Louise Poulin, femme entreprenante qui prend en charge tous les petits et grands tracas de sa vie quotidienne ; pour l'aider, elle s'emploie à surveiller le monde des livres puis celui des arts plastiques. En effet, voilà que Jonas s'est mis à peindre, et, désormais, «la peinture le dévorait tout entier». Par une chance singulière, il est repéré par quelques marchands, se voit proposer par l'un d'eux «une mensualité qui le délivrait de tout souci», et l'accepte en dépit de l'avis de son bon ami d'enfance, l'architecte Rateau (pour sa part, il «réussissait, mais à la force du poignet, dans tout ce qu'il entreprenait») qui lui recommande la prudence. Mais il obtient promptement un grand succès, de l'argent, la gloire, est fêté par le milieu des artistes et des critiques, savoure sa chance immérée.

Or la toujours entreprenante Louise «fabriqua ensuite, presque coup sur coup, deux enfants, garçon et fille, selon son plan qui était d'aller jusqu'à trois et qui fut rempli». Désormais, elle «ne se dévoua plus qu'à son, puis ses enfants. Elle essayait encore d'aider son mari mais le temps lui manquait. Sans doute, elle regrettait de négliger Jonas, mais son caractère décidé l'empêchait de s'attarder à ces regrets.» Cet accroissement de sa famille oblige Jonas à déménager dans un appartement de trois pièces, au premier étage d'un hôtel du XVIII^e siècle. Il «avait été particulièrement séduit par la plus grande pièce dont le plafond était si haut qu'il ne pouvait être question d'y installer un système d'éclairage.»

Cependant, le succès et la renommée s'accompagnent de fâcheux inconvénients qu'il découvre progressivement. En effet, le voilà pris dans un tourbillon de déjeuners mondains, de conversations, d'appels à l'aide, de pétitions politiques, de ponctions sur sa bourse. «Tant d'obligations lui interdisaient en tout cas la flânerie, et l'insouciance du cœur. Il se sentait toujours en retard, et toujours coupable, même quand il travaillait, ce qui lui arrivait de temps en temps.» Surtout, il a désormais d'innombrables amis qui ne cessent de lui téléphoner et de lui rendre visite. Son atelier-appartement est envahi d'une prolifération croissante de gens, affectueux ou égocentriques mais qui, tous importuns, y circulent à toute heure. De plus, faisant école, il a des disciples qui, installés sur des chaises disposées en rangs concentriques autour du chevalet, le rassurent, le supplient de «continuer à travailler, de faire comme s'ils n'étaient pas là, et d'en user librement avec eux qui n'étaient pas bourgeois et savaient ce que valait le temps d'un artiste.» Il s'en accorde, se disant : «En art, comme dans la nature, rien ne se perd. [...] C'est un effet de l'étoile.» Il reste que, s'ils flattent d'abord son ego, ils l'obligent à donner le meilleur de lui-même, lui interdisent de suivre son inspiration, d'invoquer «le caprice, cet humble ami de l'artiste», afin de rester «fidèle à son esthétique» ; en effet, ils se permettent des réflexions sur son art, lui faisant découvrir «dans son œuvre beaucoup d'intentions qui le surprenaient un peu, et une foule de choses qu'il n'y avait pas mises.» Mais il se dit : «"C'est l'étoile [...] qui va loin. Moi, je reste près de Louise et des enfants."» De plus, ses disciples le forcent «à donner son avis sur leur propre production», alors que «jusqu'à cette époque, Jonas avait toujours eu une secrète honte de son incapacité profonde à juger d'une œuvre d'art.» Il est même «peint lui-même par un artiste officiel. Celui-ci, selon Louise, exécutait une commande de l'État. "Ce sera l'Artiste au travail".» Ce qui fait dire à un des assistants : «C'est le succès. On ne résiste pas au succès. Il est fini. [...] On le peint lui-même et on l'accrochera au mur.»

En effet, dans cette cohue, Jonas finit par ne plus pouvoir peindre. Aussi, pensant que «la vie est brève, le temps rapide, et que sa propre énergie avait des limites. Il était difficile de peindre le monde

et les hommes et, en même temps, de vivre avec eux», il cherche à se retirer ; de ce fait, «sa réputation s'en ressentit. "Il est devenu fier, disait-on, depuis qu'il a réussi". Il ne voit plus personne.» Tandis que grandissent les enfants (dont il «sentait qu'ils occupaient tout l'espace de son cœur, pleinement, sans restriction), la tâche de Louise est toujours aussi lourde ; elle «n'y suffisait plus. Puisqu'on ne pouvait loger une domestique, ni même l'introduire dans l'étroite intimité où ils vivaient, Jonas suggéra d'appeler à l'aide la sœur de Louise, Rose [...] Jonas se réjouit de cette solution qui soulagerait Louise en même temps que sa propre conscience, embarrassée devant la fatigue de sa femme». D'autre part, «la grande pièce devint commune, à la fois salle à manger, lingerie, et garderie d'enfants. [...] Jonas occupait la chambre conjugale et travaillait dans l'espace qui séparait le lit de la fenêtre.» En fait, il «travaillait moins», étant «toujours assidu» mais ayant «maintenant de la difficulté». Aussi est-il promptement condamné par les connaisseurs : «Un artiste qui baisse est fini. Voyez, il n'a plus rien à peindre.» Un jour, «le marchand lui fit savoir qu'à son regret, devant la diminution sensible des ventes, il était obligé de réduire sa mensualité, Jonas l'aprouva, mais Louise montra de l'inquiétude.» Si «une mauvaise conscience [...] ne le quittait pas», il espérait qu'un jour «l'étoile sortirait lavée à neuf, étincelante, de ces brouillards obscurs». Mais il en vint à fréquenter de plus en plus les cafés, l'alcool le faisant «à la fois maître et serviteur du monde». Il lui arriva de boire un «jour entier» et de passer la nuit suivante chez une amie, «sans être d'ailleurs en état de la désirer». Comme il s'en confessait, «pour la première fois, le cœur déchiré, il vit à Louise ce visage de noyée que donnent la surprise et l'excès de la douleur.»

Le lendemain, décidé à se reprendre, considérant «longuement les hauts murs qui s'élevaient jusqu'au plafond obscur», «il construisit un plancher pour obtenir une sorte de soupiere étroite» où il pourrait «travailler sans déranger personne». Mais il y restait sans lumière, «attendant son étoile, encore cachée, mais qui se préparait à monter de nouveau, à surgir enfin, inaltérable, au-dessus du désordre de ces jours vides.» Il passa de plus en plus de temps dans «son perchoir», à l'abri du bruit de ses enfants, et tentant désespérément de continuer de peindre. Ses disciples ne vinrent plus, seul son ami Rateau se souciait de lui, constatant qu'il avait maigri, qu'il avait «l'air d'un fantôme». Mais, un jour, il alluma sa lampe «qui resta allumée toute la nuit et toute la matinée du lendemain», où, «épuisé, il attendait, assis, les mains offertes sur ses genoux. Il se disait que maintenant il ne travaillerait plus jamais, il était heureux. Il entendait les grognements de ses enfants, des bruits d'eau, les tintements de la vaisselle. Louise parlait. [...] Le monde était encore là, jeune, adorable : Jonas écoutait la belle rumeur que font les hommes. De si loin, elle ne contrariait pas cette force joyeuse en lui, son art, ces pensées qu'il ne pouvait pas dire, à jamais silencieuses, mais qui le mettaient au-dessus de toutes choses, dans un air libre et vif. [...] Il éteignit la lampe et, dans l'obscurité revenue, là, n'était-ce pas son étoile qui brillait toujours? C'était elle, il la reconnaissait, le cœur plein de gratitude, et il la regardait encore lorsqu'il tomba, sans bruit.» «Ce n'est rien, déclarait un peu plus tard le médecin qu'on avait appelé. Il travaille trop. Dans une semaine, il sera debout. Dans l'autre pièce, Rateau regardait la toile entièrement blanche, au centre de laquelle Jonas avait seulement écrit, en très petits caractères, un mot qu'on pouvait déchiffrer, mais dont on ne savait s'il fallait y lire "solitaire" ou "solidaire".»

Commentaire

Sans prétendre réduire l'œuvre à son créateur, sans partager «la rage contemporaine de confondre l'écrivain avec son sujet» que Camus dénonça dans «L'énigme», il semble évident que cette nouvelle est autobiographique. On ne peut manquer de voir dans le peintre Jonas un alter ego de l'écrivain Camus, la métaphore picturale fonctionnant, tout au long de la nouvelle, comme une métaphore de la création littéraire. La tension vitale que subit Jonas est la transposition littéraire à peine déguisée de celle que vécut Camus à l'époque où il rédigeait cette nouvelle qui condense toutes les contradictions de l'homme privé et de l'homme public qu'il était alors.

L'homme privé était l'époux de Francine qui est ici représentée par Louise. Dans les premières pages de la nouvelle, la présentation des personnages est construite sur un contraste entre Louise et Jonas, sur une complémentarité des caractères qui va de pair avec la traditionnelle division des tâches au

sein du ménage. Elle est l'épouse dévouée, qui déploie une activité compensant toutes les défaillances de l'éditeur puis du peintre, qui est incapable de gérer le quotidien : «*La vocation de Louise était l'activité. Une telle vocation s'accordait heureusement au goût de Jonas pour l'inertie, et pour ses avantages.*» - «*Ce bon ange lui évitait les achats de chaussures, de vêtements et de linge qui abrègent, pour tout homme normal, les jours d'une vie déjà si courte. Elle prenait à charge, résolument, les mille inventions de la machine à tuer le temps, depuis les imprimés obscurs de la sécurité sociale jusqu'aux dispositions, sans cesse renouvelées de la fiscalité.*» Et la liste de ses tâches se prolonge encore : aux achats divers et à la paperasserie administrative s'ajoutent, pêle-mêle, les rendez-vous médicaux, la vidange de la 4 CV [une petite automobile alors en vogue], le charbon domestique, etc... Mais cette débordante activité hétéroclite s'arrêta net à la naissance des enfants dont le soin devint, presque du jour au lendemain, l'occupation exclusive de Louise, même si Jonas n'est pas indifférent : «*Les enfants venaient aussi embrasser leur père. "Fais voir l'image." Jonas leur montrait l'image qu'il peignait et les embrassait avec tendresse. En les renvoyant, privé d'eux, il ne retrouverait plus que vide et solitude. Il les aimait autant que sa peinture parce que, seuls dans le monde, ils étaient aussi vivants qu'elle.*» Il se rend compte de ce changement de situation, se sent quelque peu négligé, se voit obligé d'acheter lui-même ses souliers ! Mais, fidèle à son tempérament, il s'adapte.

Or cette situation est exactement celle qui existait dans le couple formé de Francine et d'Albert avant qu'elle ne sombre dans une dépression nerveuse, la caricature ne faisant que grossir les traits de l'évolution de leur situation. Il est évident, lorsqu'on lit les "Carnets" de Camus, que les nécessités de la vie courante et les obligations familiales l'accablaient, la nouvelle dressant un inventaire à peu près complet de tout ce qui, dans les années cinquante, rendait sa vie impossible ; et il avait, comme Jonas, vite fait de déléguer la plupart des corvées domestiques à Francine, qui était d'ailleurs organisée et efficace. Mais le plus grave, c'est le fait que, si Francine avait craqué, c'était à cause des infidélités de son mari, que la nouvelle limite d'ailleurs à une seule. Il faut dire que Camus se sentait coupable du malheur qu'il avait provoqué autour de lui.

D'autre part, la nouvelle a été précisément inspirée à Camus par l'appartement que, quand, en 1945, il devint père de deux enfants, son éditeur, Gallimard, aménagea, pour sa famille, dans des bureaux que la compagnie occupait au 18, rue Séguier. C'est ce qui entraîne, dans la nouvelle, ces indications longuettes et franchement fastidieuses, surtout indélicates à l'égard des généreux donateurs, qui portent sur la hauteur des pièces et des fenêtres (qui faisaient que, en été, «*l'appartement était littéralement violé par la lumière*»), sur «*l'important cubage d'air*» (qui «*offrait l'inconvénient de rendre les pièces difficiles à chauffer en hiver*»), sur le fait que l'appartement est «*un étrange assemblage de parallélépipèdes presque entièrement vitrés, tout en portes et en fenêtres, où les meubles ne pouvaient trouver d'appui et où les êtres, perdus dans la lumière blanche et violente, semblaient flotter comme des ludions dans un aquarium vertical*», même si «*"C'est le cabinet des glaces", disait Jonas ravi*» et si, «*à force de portes roulantes, de tablettes escamotables et de tables pliantes, il [l'architecte Rateau qui a pu être inspiré à Camus par son ami, l'architecte algérien Jean de Maisonneul] était parvenu à compenser la rareté des meubles, en accentuant l'air de boîte à surprises de cet original appartement.*»

L'homme public était un écrivain qui s'est toujours voulu un «*artiste*» et qui, dès 1943, dans ses "Carnets", s'était accusé du «*terrible et dévorant égoïsme des artistes*», brève remarque qu'il allait illustrer et interpréter dans les années suivantes. Cet artiste fut apprécié et même adulé pour ses pièces, "Caligula" et "Le malentendu", son roman, "L'étranger", son essai "Le mythe de Sisyphe". Interrogé, en 1959, par J.-C. Brisville, sur sa «réussite précoce», Camus lui confia : «*Il est vrai que j'ai connu les servitudes de la réputation avant d'avoir écrit tous mes livres. Le résultat le plus clair est que j'ai dû et dois encore disputer à la société le temps de mon œuvre. J'y arrive, mais cela me coûte beaucoup.*» Et, dans une lettre à Pierre Bergé, il indiqua : «*Mon œuvre ne m'a pas libéré, elle m'a asservi.*» En effet, il dut se plier aux obligations mondaines qui résultaient de sa célébrité ; il se sentit littéralement acculé par sa renommée qui lui mangeait un temps précieux qu'il aurait aimé consacrer à ses amis, à sa famille (notamment aux jumeaux qui, pendant quelques mois, vécurent chez des amis, Janine et Urbain Polge) et, surtout, à son œuvre. En même temps, la correspondance

s'accumulait, les correspondants perdaient patience, et lui reprochaient sa superbe. Tout cela fut consigné dans ses "Carnets" et littérairement transposé dans la nouvelle où l'on voit Jonas soumis à l'oppressante sollicitude des amis et des disciples qui l'assiègent et, peu à peu, l'asphyxient ; dont il veut se dégager, avec cette conséquence : «*Sa réputation s'en ressentit. "Il est devenu fier, disait-on, depuis qu'il a réussi. Il ne voit plus personne."*» Ou bien : «*Il n'aime personne que lui.*» Remarquons que le jugement porté sur Jonas : «*C'est le succès. On ne résiste pas au succès. Il est fini.*» annonçait celui que Jacques Laurent allait prononcer : «*En donnant son prix à Camus, le Nobel couronne une œuvre terminée.*» (dans la revue "Arts", en 1957)

Mais Camus publia aussi, en 1951, un autre essai, "L'homme révolté", qui, lui, avait été très mal accueilli par les intellectuels de gauche parisiens, milieu auquel il appartenait, mais dans lequel se trouvaient des «compagnons de route» du communisme, dont Sartre et son clan, qui, outragés par sa dénonciation du marxisme et du totalitarisme stalinien, lancèrent contre lui de violentes et injustes attaques, le mirent en butte aux controverses et aux ostracismes. Soudain, Camus se rendit compte qu'il ne jouissait plus ni de la solitude nécessaire à l'artiste ni de la solidarité dont l'œuvre d'art ne peut se passer ; de ce fait, comme le montrent des notes de ses "Carnets", il vécut un vrai cauchemar, fut plongé dans une dépression, un profond mal-être, un réel désarroi, qui allaient se prolonger durant plusieurs années, à un point tel qu'il vit son art s'étioler, sa source d'inspiration se tarir, sans toutefois qu'il soit tombé dans la stérilité totale qu'il prêta à son personnage qui, lui, se réfugia dans l'immobilité et le mutisme des malades mentaux qu'on appelle des catatoniques ; qui se questionne jusqu'à en perdre la raison. Il fit vivre cela au personnage de sa nouvelle, qui a été rédigée vers 1953, et dans laquelle on peut, sans devoir forcer l'interprétation, voir une forme d'exutoire au désenchantement, autrement dit, une sorte de rédemption littéraire.

Pourtant, la nouvelle se veut d'abord comique, comme le prouvent ces différents éléments :

-L'enfance de Jonas, gâté par ses parents, est celle d'un enfant-roi avant la lettre.

-Le divorce de ses parents est quelque peu bouffon : son père «*ne pouvait supporter les bonnes œuvres de sa femme, véritable sainte laïque, qui, sans y voir malice, avait fait le don de sa personne à l'humanité souffrante. [...] "J'en ai assez, disait cet Othello, d'être trompé avec les pauvres."*» Ce père aurait pu avoir été créé sur le modèle de Gaston Gallimard, homme fantasque, facétieux, épicurien et séducteur, amateur d'automobiles et de femmes, faux dilettante ne nourrissant dans la vie qu'une crainte : celle de s'ennuyer ; qui, en 1912, avait épousé Yvonne Redelsperger, et qui, en 1930, divorça et se remaria avec Jeanne-Léonie Dumont. Cet élément vaudevillesque serait donc une autre indélicatesse commise par celui que Gallimard avait embauché dans son comité de lecture, et dont il publiait les œuvres !

-La caricature du monde de l'édition, que Camus voyait tous les jours de son petit bureau, chez Gallimard. Le père de Jonas est un éditeur qui disait : «*L'histoire montre que moins on lit et plus on achète de livres. Partant, il ne lisait que rarement les manuscrits qu'on lui soumettait, ne se décidait à les publier que sur la personnalité de l'auteur ou l'actualité de son sujet (de ce point de vue, le seul sujet toujours actuel étant le sexe, l'éditeur avait fini par se spécialiser) et s'occupait seulement de trouver des présentations curieuses et de la publicité gratuite.*» Les lectures que fait Jonas (par épouse interposée, car Louise lit à sa place) permirent à Camus de donner un coup de patte «aux découvertes contemporaines», autrement dit à l'existentialisme.

-Le personnage de Jonas, un être pur, innocent, candide, une sorte de rêveur inoffensif, qui tient son optimisme de sa croyance en son «étoile» (en fait, très capricieuse), ce qui répondait à l'aveu fait par Camus, le 10 janvier 1950, dans un de ses "Carnets" : «*Je n'ai jamais vu très clair en moi pour finir. Mais j'ai toujours suivi, d'instinct, une étoile invisible.*» Jonas doit être protégé et dorloté comme un enfant, qui est incapable de bien évaluer les questions qui occupent le commun des mortels.

-Son mariage, dû au hasard, avec celle qui, étant «*petite, noire de peau, de poil et d'œil*», lui paraît «*une fourmi*» mais «*industrieuse*», la complémentarité des caractères entre elle et lui étant d'abord appréciée avant de se révéler une incompatibilité de caractères.

-L'affirmation par Louise d'une «*vérité à la fois soutenue par la presse du cœur et les revues philosophiques*», qui «*était universelle et ne pouvait être discutée*» : «*Il ne faut plus dire qu'un tel est méchant ou laid, mais qu'il se veut méchant ou laid.*»

- Les déplacements successifs de l'atelier, selon le rythme des naissances des trois enfants.
 - Le succès en peinture rencontré facilement par Jonas, alors qu'il n'a pas eu de formation, qu'il est un artiste spontané produisant simplement, librement, sans contrainte, hors des normes, hors des schémas institués, des règles, des limites et des frontières.
 - Son goût du paradoxe : «*Dans un sens, sa vie était bien remplie, toutes ses heures étaient employées, et il rendait grâces au destin qui lui épargnait l'ennui. Dans un autre sens, il fallait beaucoup de touches pour remplir un tableau et il pensait parfois que l'ennui avait du bon puisqu'on pouvait s'en évader par le travail acharné.*»
 - L'amusante caricature, nourrie de stéréotypes, du «tempérament artiste» : Jonas «comptait mal ce que peignaient ses contemporains et s'en trouvait gêné dans sa simplicité d'artiste» - «Il désirait, comme tous les artistes de son époque, passer pour un artisan». Mais la nouvelle inspire des questions fort intéressantes sur la place des artistes dans notre société, sur leur liberté d'expression, sur l'influence des critiques et des marchés. On constate que le métier d'artiste impose de telles exigences qu'elles entravent le reste de l'existence.
 - La satire du milieu artistique et intellectuel parisien, qui, par Camus qui appartenait à ce milieu mais y étouffait et y dépérissait, est menée sur un ton à la fois léger et cruel, avec une verve ironique qui fait penser aux contes voltaïens :
 - «*Les nouveaux amis de Jonas appartenaient presque tous à l'espèce artiste ou critique. Les uns avaient peint, d'autres allaient peindre, et les derniers enfin s'occupaient de ce qui avait été peint ou le serait. Tous, certainement, plaçaient très haut les travaux de l'art, et se plaignaient de l'organisation du monde moderne qui rend si difficile la poursuite desdits travaux et l'exercice, indispensable à l'artiste, de la méditation.*»
 - «*Aux amis se joignaient parfois les disciples : Jonas maintenant faisait école. Il en avait d'abord été surpris, ne voyant pas ce qu'on pouvait apprendre de lui qui avait tout à découvrir. L'artiste, en lui, marchait dans les ténèbres ; comment aurait-il enseigné les vrais chemins ? Mais il comprit assez vite qu'un disciple n'était pas forcément quelqu'un qui aspire à apprendre quelque chose. Plus souvent, au contraire, on se faisait disciple pour le plaisir désintéressé d'enseigner son maître. [...] Les disciples de Jonas lui expliquaient longuement ce qu'il avait peint, et pourquoi. Jonas découvrait ainsi dans son œuvre beaucoup d'intentions qui le surprenaient un peu, et une foule de choses qu'il n'y avait pas mises. [...] Parfois, devant tant de richesses jusqu'alors inconnues, un soupçon de fierté effleurait Jonas. [...] Je ne comprends pas bien ce qu'ils veulent dire en parlant d'humanisation indirecte. Pourtant, avec cet effet, je suis allé assez loin.*»
 - «*Les disciples avaient d'ailleurs un autre mérite : ils obligeaient Jonas à une plus grande rigueur envers lui-même. Ils le mettaient si haut dans leur discours, et particulièrement en ce qui concernait sa conscience et sa force de travail, qu'après cela aucune faiblesse ne lui était plus permise.*»
 - «*De plus, ses disciples exigeaient qu'il restât fidèle à son esthétique. Jonas, qui peinait longuement pour recevoir de loin en loin une sorte d'éclair fugitif où la réalité surgissait alors à ses yeux dans une lumière vierge, n'avait qu'une idée obscure de sa propre esthétique. Ses disciples, au contraire, en avaient plusieurs idées, contradictoires et catégoriques ; ils ne plaisantaient pas là-dessus. Jonas eût aimé, parfois, invoquer le caprice, cet humble ami de l'artiste. Mais les froncements de sourcils de ses disciples devant certaines toiles qui s'écartaient de leur idée le forçaient à réfléchir un peu plus sur son art, ce qui était tout bénéfice.*»
- Il est aisément de reconnaître, dans les «disciples» de Jonas qui finissent, tant ils sont encombrants et égoïstes, par complètement empêcher de travailler, les nombreux spécialistes de l'œuvre de Camus qui la commentaient, voire la lui expliquaient. Et on constate que, pour lui, la critique est une pratique autoritaire, voire totalitaire, qui impose à l'artiste un style prédéfini, le corsète et l'annule en tant que créateur. Dans une note de ses "Carnets" de 1953, on trouve d'ailleurs cette curieuse analogie marchande à propos de la critique : «*La critique est au créateur ce que le marchand est au producteur. L'âge marchand voit ainsi la multiplication asphyxiante des commentateurs, intermédiaires, entre le producteur et le public. Ainsi, ce n'est pas qu'aujourd'hui nous manquions de créateurs c'est qu'il y a trop de commentateurs qui noient l'exquis et insaisissable poisson dans leur eau vaseuse.*»

Dans sa seconde partie, la nouvelle devient tragique, Jonas souffrant d'être soumis à la tension croissante qui est la conséquence de sa notoriété. En 1959, dans "Pourquoi je fais du théâtre", Camus allait se plaindre de «l'encombrement frivole» : «Supposez que vous vous appeliez Fernandel, Brigitte Bardot, Ali Khan ou plus modestement Paul Valéry. Dans tous ces cas, vous avez votre nom dans les journaux. Et dès que vous avez votre nom dans les journaux, l'encombrement commence. Le courrier se rue sur vous, les invitations pleuvent, il faut répondre : une grande partie de votre temps est occupée à refuser de le perdre. La moitié d'une énergie humaine est employée ainsi à dire non, de toutes les manières. N'est-ce pas idiot? Certainement, c'est idiot. Mais c'est ainsi que nous sommes punis de nos vanités par la vanité elle-même.» Le bonheur du peintre se fracasse sur le succès grandissant de ses tableaux car sa renommée met à mal son intimité heureuse ; sa gentillesse naïve à l'égard de tous ceux qui affirmaient l'apprécier et l'admirer a pour conséquences :

- la réduction progressive de son espace vital, accullement spatial symbolisant d'ailleurs l'épuisement moral du peintre ;
- le saccage de la vie de sa famille du fait de la présence tonitruante et irrespectueuse des disciples ;
- l'étouffement et la perte de l'inspiration, et l'artiste, s'étiolant, abandonne la peinture ;
- la découverte de l'incapacité de créer, et l'angoisse devant ce vide ;
- la tentative désespérée de se perdre dans l'anonymat, en occupant ses journées à flâner, à boire, en se laissant aller à une aventure extra-conjugale ;
- la transformation profondément paradoxale du rapport avec les autres : Jonas ne peut les aimer que de loin : «Il était difficile de peindre le monde et les hommes et, en même temps, de vivre avec eux» ;
- dans une scène dont il faut admirer la puissance dramatique, l'illusion de l'*«étoile qui brillait toujours»*, émotion qui provoque la chute, et offre aussi à Camus, de façon tout à fait impromptue car rien n'annonce cette découverte (qui aurait dû le faire revenir sur ce qui précède, et y supprimer les développements oiseux !), la chute de sa nouvelle qui est...
-le bilan, clairvoyant, avec ce «mot qu'on pouvait déchiffrer, mais dont on ne savait s'il fallait y lire "solitaire" ou "solidaire"», alors que Camus a voulu écrire les deux mots, car, pour lui, il n'était pas question de les séparer ; cette astucieuse paronomase n'est pas seulement une rencontre de sonorités mais une significative antinomie, la définition d'une dichotomie fondamentale chez lui pour qui était essentielle la tension existentielle entre ces deux éléments indissociables : la solitude et la solidarité. Dans "La peste" déjà, il avait montré la situation paradoxale de Rieux, héros de la solidarité qui, à la fin, est livré à la solitude, comme l'est aussi Daru dans l'autre nouvelle du recueil, "L'hôte". Ici, sur le ton de la dérision, il est indiqué que le paradoxe propre à l'artiste est qu'il ne peut créer que dans la solitude et la liberté, mais que son art meurt s'il se sépare, en quelque manière, des autres ; alors qu'il voudrait parler du monde vivant, cette vie même, par son propre dynamisme, l'étouffe et l'anéantit ; or ni la tour d'ivoire, ni l'immersion sociale ne peuvent lui apporter la solution. La «morale» de la fable réside-dans cet écartèlement douloureux entre une solidarité heureuse et la part de solitude que tout être humain est en droit d'exiger. Être heureux ne donne-t-il pas la force d'aider les autres? Le bonheur ne naît-il pas de ce balancement entre soi et les autres, entre les autres et soi?

La découverte du sens profond de la nouvelle nous amène à considérer que Jonas est d'abord le nom d'un personnage de la Bible dont un des livres s'intitule d'ailleurs "Livre de Jonas". Il y est raconté que, Yaveh l'ayant envoyé en mission à Ninive, il lui désobéit, puis se trouva sur un bateau qui essuya une tempête due à la colère divine consécutive à sa désobéissance ; que les marins décidèrent alors de tirer au sort pour connaître le responsable de ce malheur ; que fut ainsi désigné Jonas, qui, poussé à bout, demanda qu'on se débarrasse de lui afin que la mer s'apaise ; d'où la citation placée en épigraphe : «Jetez-moi dans la mer... car je sais que c'est moi qui attire sur vous cette grande tempête.» («JONAS, I, 12.»). On peut ajouter que Jonas fut ensuite victime des habitants de Ninive. Par le choix de cette référence, Camus indiquait ainsi d'emblée que la nouvelle, malgré son réalisme moqueur, tient de l'allégorie, de la parabole, du conte philosophique ; que, pour lui, Jonas, qui, en dépit du grand nombre de détails qu'apporte sa description initiale, est un type abstrait, incarne l'Artiste intemporel, le Créateur, dont l'esprit est dévoré par des obligations prosaïques et vulgaires ; qu'il représente la tentation, que l'écrivain lui-même éprouvait, de se

sacrifier pour expier une faute, d'obtenir une rédemption littéraire. Et on peut même penser que le peintre adopta, dans son appartement parisien, en se hissant sur son «*perchoir*», l'attitude des stylites (ermites des débuts du christianisme, qui plaçaient leur cellule au sommet d'une ruine, d'une colonnade, d'un portique ou d'une colonne pour y pratiquer une ascèse extrême), observant la plus grande immobilité et le silence, dont on sait, depuis deux mille ans, que c'est ainsi qu'on rejoint la vérité de Dieu.

La nouvelle permet de découvrir l'état d'esprit de Camus vers 1953, alors qu'il était conscient de la difficulté de trouver un sens à sa vie, d'accéder au bonheur, qu'il éprouvait le sentiment d'insatisfaction qui en découle, qu'il constatait que nous sommes seuls à porter notre fardeau bien que nous soyons aussi chargés d'une responsabilité collective. Pour lui, le sens tragique de l'existence humaine réside dans cette contradiction : tout succès entraîne la critique mordante, toute responsabilité s'accompagne du sentiment de culpabilité, toute euphorie créatrice s'abîme dans l'angoisse de la solitude et de la page blanche.

Cependant, si on ne sait s'il faut croire, dans le cas de Jonas, à la possibilité d'un rétablissement, dans le cas de Camus, il s'est produit. Après cet appel au secours désespéré, il se remit au travail, et fit ce qu'il réussissait le mieux : créer ce personnage de fiction dans l'espoir peut-être que cette représentation fictionnelle de son vécu puisse l'arracher au marasme dans lequel il s'enlisait. Il tenta ainsi de purger sa faute, et de recomposer son identité artistique et humaine, fort malmenée depuis plusieurs années.

“La pierre qui pousse”

Nouvelle de trente-quatre pages

D'une voiture, qui, au bout d'une «*piste de latérite*» de «*la grande forêt brésilienne*», est arrivée sur la rive d'un fleuve, s'extirpe un homme au «*large corps de colosse*». Après l'échange de signaux avec l'autre rive, sur un bac qui traverse le fleuve, se présentent «*trois petits hommes au torse nu, presque noirs, coiffés de chapeaux coniques*». Ces mulâtres japonais laissent la voiture s'engager sur le bac qui est manœuvré par des Noirs. L'homme, qui s'appelle d'Arrast, se retourne vers «*le continent d'arbres qui s'étendait au-delà sur des milliers de kilomètres*». Son chauffeur, Socrate, lui indique qu'ils ont encore soixante kilomètres à parcourir pour atteindre Iguape, alors qu'ils sont partis de São Paulo.

Le lendemain, d'Arrast se réveille dans un hôpital appelé «*Heureux souvenir*». Puis le maire et le juge accueillent chaleureusement «*M. l'Ingénieur*» qui est venu «*à Iguape pour la construction d'une petite digue qui éviterait l'inondation périodique des bas quartiers*». D'Arrast découvre «*la ville, une centaine de maisons à peu près, couvertes de tuiles aux couleurs éteintes*», «*une église bleue et blanche, de style colonial*». «*Au club*», il rencontre des notables. Mais «*un grand escogriffe*» lui fait d'incompréhensibles reproches au sujet de son passeport, jusqu'à ce que le juge éloigne celui qui est «*le chef de la police*» qui s'est conduit ainsi parce qu'il était ivre, et qui devrait être puni. On conduit l'ingénieur au port, au bord de la mer. On veut savoir «*quand la Société française de Rio pourrait commencer les travaux*». D'Arrast apprend que les Noirs qui vivent dans des cases misérables espèrent qu'il leur donne du travail.

Il retrouve Socrate qui lui indique que va être célébrée «*la fête du bon Jésus*», lui expliquant que «*la bonne statue de Jésus est arrivée de la mer*», qu'elle a été placée dans une grotte où «*une pierre a poussé*» et pousse toujours, même si on la casse avec un marteau. Et d'Arrast se dit qu'il a trouvé là ce qu'il attendait au Brésil : «*l'occasion d'une surprise, ou d'une rencontre qu'il n'imaginait même pas, mais qui l'aurait attendu, patiemment, au bout du monde*».

Or Socrate lui présente un Noir qui est un «*champion*» du marteau ; qui lui raconte que, «*coq*» [chef-cuisinier] sur un bateau victime d'un naufrage, il avait fait, à Jésus, la promesse, s'il le sauvait, de «*porter à la procession une pierre de cinquante kilos sur la tête*». Comme cela doit avoir lieu le lendemain, il lui demande de venir à une fête qui a lieu le soir même, afin que cela l'empêche de

danser, car il doit conserver ses forces. D'Arrast accepte, et lui avoue avoir fait lui aussi, une fois, une promesse, lors d'une sorte de naufrage, alors que «*quelqu'un allait mourir par [sa] faute*», et que, en conséquence, il est seul.

De nouveau au club, d'Arrast est apprécié par les notables pour sa simplicité et son humilité, et d'autant plus qu'il demande que soit pardonnée la faute du chef de la police.

Le soir venu, il se trouve dans la case du «coq» où il remarque, se tenant au fond, une jeune fille. Une musique retentit, et se présente une troupe d'hommes et de femmes qui se groupent devant «*un superbe chromo où saint Georges, avec des airs séducteurs, prenait avantage d'un dragon moustachu*». Ils se mettent à danser de plus en plus frénétiquement, certains présentant bientôt «*des airs de transe*», jusqu'à un «*hurlement collectif*», le chef disant «*qu'il est le champ de bataille du dieu*». D'Arrast, lui-même sensible au rythme déchaîné, se rend compte que «*le coq*» s'est lancé dans la danse. Il reconnaît, au centre des danseurs, «*la fille de son hôte*», qui apparaît en «*Diane noire*». Mais «*le coq*» se présente à lui : «*La bonté avait disparu de ses yeux qui ne reflétaient qu'une sorte d'avidité inconnue. Sans bienveillance, comme s'il parlait à un étranger : "Il est tard, Capitaine, dit-il. Ils vont danser toute la nuit, mais ils ne veulent pas que tu restes maintenant"*», ce que lui-même fait, en dépit de sa promesse.

Le lendemain, d'Arrast, «*la tête barrée d'une épaisse migraine*», découvre que la ville est déserte. Mais il est rejoint par Socrate auquel il est amené à avouer qu'il ne va pas à la messe, et qui lui indique que le maire veut le voir pour l'inviter à assister à la procession depuis la maison du juge. Du balcon, ils voient une foule envahir la place, des enfants allumer des pétards ; ils entendent «*des orgues éclatant à l'intérieur de l'église*» dont sortent des pénitents. Apparaît «*l'effigie du bon Jésus lui-même, roseau en main, la tête couverte d'épines, saignant et chancelant au-dessus de la foule*». Puis d'Arrast voit «*le coq*», «*torse nu, et portant sur sa tête barbue un énorme bloc rectangulaire qui reposait sur une plaque de liège à même le crâne*». Il s'insère dans la procession qui s'ébranle.

D'Arrast, le juge et le maire se rendent à la mairie pour voir la procession arriver. D'Arrast, qui est las et inquiet pour son ami, «*aurait voulu que cette épreuve fût finie*». Or, quand la procession se présente, il voit que «*le coq*» n'y est pas. Il se lance alors en bas, devant «*lutter contre la foule*» pour la remonter. Il découvre enfin «*le coq*» qui est «*visiblement exténué*», «*immobile sous sa charge, tremblant de tout son corps, sauf à la hauteur des épaules où les muscles étaient visiblement noués dans une sorte de crampe*». Apprenant qu'il est déjà tombé parce qu'il a trop dansé, d'Arrast, ému par son désespoir, l'accompagne dans sa marche chancelante, et l'encourage. Mais la pierre glisse, et il s'écroule, «*vaincu, la tête renversée*». Alors d'Arrast prend la pierre, et «*la charge presque sans effort*». Il marche d'un pas décidé pour rejoindre la foule et la fendre. Mais il «*se détourne du chemin de l'église*» malgré les cris autour de lui, pour descendre «*jusqu'au quartier des cases*», jusqu'à celle du «*coq*» où «*aspirant à goulées désespérées l'odeur de misère et de cendres qu'il reconnaissait, il écouta monter en lui le flot d'une joie obscure et haletante qu'il ne pouvait pas nommer*», il y jette la pierre. Et, empli «*d'un bonheur tumultueux*», «*les yeux fermés, il saluait joyeusement sa propre force, il saluait, une fois de plus, la vie qui recommençait*», alors qu'on lui dit : «*Assieds-toi avec nous.*»

Commentaire

La nouvelle fut inspirée à Camus par le voyage qu'il fit en Amérique du Sud du 30 juin au 31 août 1949, voyage au cours duquel, en particulier, on le conduisit, dans des conditions matérielles très précaires de São Paulo à Iguape. Or, pour lui, le voyage, par le dépassement qu'il procure, représente une véritable ascèse d'éveil et de lucidité, et favorise, dans l'éclatement des habitudes, la naissance de l'inquiétude ; en ce sens, il est l'occasion d'une rupture qui peut être bénéfique.

Ce voyage lui permit de découvrir d'abord la dimension réelle de l'espace américain, la démesure vertigineuse du Brésil, sa nature gigantesque et menaçante, la luxuriance de sa forêt, toutes choses qu'il rendit dans de puissantes descriptions :

-«*De chaque côté de la route, les masses sombres de la forêt se dessinaient sur le ciel et semblaient toutes proches. La petite pluie qui avait détrempé la piste flottait encore dans l'air tiède.*»

-«*Il écoutait ce grand bruit spacieux dont on ne pouvait dire s'il était fait du froissement des eaux ou des arbres.*»

-«Sur toute la surface des arbres tombait maintenant un voile d'eau fine que la forêt épaisse absorbait sans bruit, comme une énorme éponge.»

-«Des vols entrecroisés de mouches lumineuses traversaient sans cesse l'obscurité de la forêt et, de loin en loin, des oiseaux aux yeux rouges venaient battre pendant une seconde le pare-brise. Parfois, un feulement étrange leur parvenait des profondeurs de la nuit.»

-«Des urubus jaunâtres dormaient, figés par la chaleur, sur la maison qui faisait face à l'hôpital. L'un d'eux s'ébroua tout d'un coup, ouvrit le bec, prit ostensiblement ses dispositions pour s'envoler, claqua deux fois ses ailes poussiéreuses contre son corps, s'éleva de quelques centimètres au-dessus du toit, et retomba pour s'endormir presque aussitôt.»

-«La nuit était maintenant tombée, la pluie avait cessé. Le ciel, d'un noir pâle, semblait encore liquide. Dans son eau transparente et sombre, bas sur l'horizon, des étoiles commençaient de s'allumer. Elles s'éteignaient presque aussitôt, tombaient une à une dans le fleuve, comme si le ciel dégouttait de ses dernières lumières. L'air épais sentait l'eau et la fumée. On entendait aussi la rumeur toute proche de l'énorme forêt, pourtant immobile.»

-«Dans le ciel noir tremblaient des étoiles embuées.» Ailleurs, il vit «les étoiles exténuées qui nageaient encore dans le ciel humide», ce qui correspond à ce qu'il nota dans son *"Journal de voyage"* : «Surpris de voir combien peu d'étoiles, et presque anémierées, dans ce ciel austral. Je pense à nos nuits d'Afrique, fourmillantes.»

-«La nuit était pleine d'odeurs fraîches et aromatiques. Au-dessus de la forêt, les rares étoiles du ciel austral, estompées par une brume invisible, luisaient faiblement. L'air humide était lourd. Pourtant, il semblait d'une délicieuse fraîcheur au sortir de la case. [...] La forêt grondait un peu, toute proche. Le bruit du fleuve grandissait, le continent tout entier émergeait dans la nuit.»

Mais de ces descriptions encombrent trop un préambule quelque peu longuet, qui se déroule avant l'arrivée à Iguape, Camus ayant souvent eu du mal à entrer dans le vif du sujet, qui est encore retardé ici par la mention des péripéties de l'accueil fait à l'ingénieur français par des notables dont, d'ailleurs, il se moque (*«Le maire avait la taille et, sous ses lunettes cerclées d'or, la mine d'une belette aimable»*), de même qu'il porta ce jugement, le 16 août 1949 à Santiago du Chili : *«Dîner à l'ambassade, emmerdant comme le déluge.»* Ce sont là des souvenirs du voyage réel auxquels il voulut faire une place alors qu'ils s'avèrent tout à fait inutiles.

Plus intéressant, il découvrit aussi la force et la violence latente d'une population brésilienne qui est naturelle et sauvage ; qui, parfois, l'effraya, parfois le fascina, en particulier les Noirs qu'il fréquenta assidûment, toujours en marge de ses obligations officielles, intéressé qu'il était par leur comportement et, surtout, par l'étrangeté de leurs croyances, de leurs rites ; ainsi, il assista, à Caxias, à une «macumba», à Recife, à un «bomba-memboi», à Bahia, à un «candomblé», à Rio, à un «frevo», dont, dans son *"Journal de voyage"*, il décrivit minutieusement le cérémonial, les danses (auxquelles, grand danseur lui-même, il ne manqua pas de prendre part) et les transes.

Pourtant, il était fortement grippé, ce qui entraîna une nette dégradation de son état de santé. Cela eut pour conséquence qu'il fut finalement dégoûté par le Brésil, attitude qu'il attribua aussi à son personnage : *«La forêt grondait un peu, toute proche. Le bruit du fleuve grandissait, le continent tout entier émergeait dans la nuit et l'écoûrement envahissait d'Arrast. Il lui semblait qu'il aurait voulu vomir ce pays tout entier, la tristesse de ses grands espaces, la lumière glauque des forêts, et le clapotis nocturne de ses grands fleuves déserts. Cette terre était trop grande, le sang et les saisons s'y confondaient, le temps se liquéfiait. La vie ici était à ras de terre et, pour s'y intégrer, il fallait se coucher et dormir, pendant des années, à même le sol boueux ou desséché. Là-bas, en Europe, c'était la honte et la colère. Ici l'exil ou la solitude, au milieu de ces fous languissants et trépidants, qui dansaient pour mourir.»*

Dépaysé par ce continent enfoui sous les arbres et débordant d'eaux, il éprouve un désir subit de fuite : *«La rue vide aux maisons désertes l'attrait et l'écoûrait à la fois. A nouveau, il voulait partir.»* Il se pose des questions sur l'intérêt de son voyage (il est venu pour construire une «digue qui éviterait l'inondation périodique des bas quartiers» qui sont formés de «cases de torchis et de branchages», de «cases de terre, de fer-blanc et de roseaux») ; il se demande *«si le travail qu'il était venu faire ici n'était pas qu'un prétexte.»* *«Lui aussi attendait, devant cette grotte, sous la même brume d'eau et il ne savait quoi»* : personne, événement, sensation? il n'est pas possible de le préciser.

Camus fait faire à d'Arrast cet aveu : «*Quelqu'un allait mourir par [sa] faute*», et on lit encore cette étrange notation : «*À travers la nuit humide, pleine d'odeurs végétales, l'étrange cri d'oiseau blessé, poussé par la belle endormie, lui parvint encore*». Si cette nuit, cette femme, ce cri et cette culpabilité, renvoient à ce passage de "*La chute*" où Clamence dénonce sa propre passivité lorsqu'il fut témoin, une nuit, du suicide d'une femme dans la Seine, il semble bien qu'ils s'expliquent par le malheur qui frappait le couple qu'il formait avec Francine.

Or Camus prêta aussi à d'Arrast ce qu'il appela, dans un de ses "Carnets", «*cette servitude qu'est l'attirance féminine*» puisque l'ingénieur français est séduit par «*la gracieuse silhouette d'une jeune fille noire qui lui tendait quelque chose : il se saisit d'un verre et but l'épais alcool de canne qu'il contenait. La jeune fille tendit son plateau pour recevoir le verre vide et sortit dans un mouvement si souple et si vivant que d'Arrast eut soudain envie de la retenir*». Plus tard, cette image ne cessant de le poursuivre, «*sans savoir pourquoi, il revoyait en même temps la jeune fille noire lui présenter l'offrande de bienvenue.*» Et, comme par hasard, c'est la même «*fille de son hôte*», qui, «*grande, mince*», apparaît dans la danse rituelle en «*Diane noire*», «*vêtue d'une robe verte [et qui] portait un chapeau de chasseresse en gaze bleue, relevé sur le devant, garni de plumes mousquetaires, et tenait à la main un arc vert et jaune, muni de sa flèche, au bout de laquelle était embroché un oiseau multicolore*», son visage «*reflétant une mélancolie égale et innocente*». On peut même se demander si, plus tard, il n'a pris la pierre que portait son père afin de se concilier ses bonnes grâces !

À Iguape, Camus visita la chapelle (plus connue comme grotte) qui avait été construite, en 1737, pour protéger une pierre qui, en 1647, avait été trouvée sur une plage et sur laquelle on voyait l'image de Jésus, ce qui avait donné lieu, d'une part, à la légende de la «Pierre qui grandit» (du fait de l'eau calcaire suintant dans la grotte), devenue chez lui «*la pierre qui pousse*», et, d'autre part, à une fête syncrétique associant dans son rituel figures chrétiennes et possession vaudou.

Mais, plus que la légende évoquée dans le titre, sont au centre de la nouvelle, qui alors se déroule rapidement, en quarante-huit heures, l'anecdote du «*coq*» (ce mot, qui est répété, a peut-être été choisi aussi parce que ce Noir est, en quelque sorte, un coq trop présomptueux de ses forces) et, surtout, l'évolution de D'Arrast qui connaît une métamorphose s'effectuant au moment même où, comme Janine (dans la nouvelle "*La femme adultère*"), son rejet du pays qu'il visite est à son comble. Il dépasse alors sa mission d'ingénieur humanitaire et sa lassitude d'Européen indifférent à la religion, pour, manifestant une solidarité active, porter à la place du Noir la pierre jusqu'à sa case où, reprenant son souffle, il aspire «*à goulées désespérées l'odeur de misère et de cendres qu'il reconnaissait*», et écoute «*monter en lui le flot d'une joie obscure et haletante qu'il ne pouvait pas nommer*». Avec cette «*odeur de misère et de cendres qu'il reconnaissait*», Camus, comme s'il avait découvert in extremis cette idée que rien n'annonce dans le texte, fait soudain de D'Arrast un homme qui a eu une enfance pauvre, comme lui-même en a eu une, un alter ego confirmant ce qu'il affirma dans la préface de son recueil "*L'envers et l'endroit*" : «*Chaque artiste garde ainsi, au fond de lui, une source unique qui alimente pendant sa vie ce qu'il est et ce qu'il dit. Pour moi, je sais que ma source est "L'Envers et l'Endroit", dans ce monde de pauvreté et de lumière où j'ai longtemps vécu et dont le souvenir me préserve encore des deux dangers contraires que sont le ressentiment et la satisfaction.*» Et, chez d'Arrast, son sentiment d'attente débouche sur «*un bonheur tumultueux*» car, saluant «*la vie qui recommençait*», il redécouvre sa propre force, se sent à présent réconcilié à la fois avec le pays, avec ses habitants et avec lui-même, parce qu'il a noué une solidarité étroite avec les gens les plus misérables d'Iguape.

Ces Noirs, qui s'étaient d'abord montrés hostiles à son égard et réclamaient son départ, lui témoignent désormais leur reconnaissance, le frère du «*coq*» lui disant : «*Assieds-toi avec nous.*» Et ce «*nous*» qui est non seulement le dernier mot de la nouvelle mais aussi le dernier mot du recueil, indique la morale de cette fable : les Noirs d'Iguape accueillent cet Européen parce qu'il n'a pas essayé de leur imposer ses propres valeurs comme le fait le personnage de la nouvelle "*Le renégat ou Un esprit confus*" ; parce qu'il se montre respectueux de leurs traditions ; parce qu'il veut partager leur vie simple et pauvre dans la fraternité ; parce qu'il adoucit le scandale de l'injustice des rapports par une active solidarité.

Quant à «*la pierre qui pousse*», elle rappelle, bien sûr, le rocher de Sisyphe, et d'autant plus que la concrétion perpétuelle qui la reconstitue toujours indique que, d'Arrast, en qui on peut toutefois voir un Sisyphe heureux, a bien pu se charger de ce poids, il ne le supprimera jamais ; que le combat solidaire ne finit donc jamais, les êtres humains devant sans cesse s'entraider, porter mutuellement le fardeau qui les accable.

On peut aussi voir en lui un autre Prométhée car, comme le Titan qui a désobéi aux dieux pour donner le feu aux êtres humains, il ne porta pas la pierre à l'église, malgré les protestations des pèlerins, mais à la case misérable du «coq».

Et celui-ci prend la figure évangélique du Christ au calvaire, prêt à se sacrifier pour tenir sa promesse, tandis que d'Arrast vient à son secours comme Simon de Cyrène porta un temps la croix du Christ, et découvre ainsi le «*royaume*» du titre du recueil.

La nouvelle est donc la seule du recueil "*L'exil et le royaume*" qui a une fin heureuse, qui est optimiste puisqu'elle est une porte ouverte sur le «*royaume*».

Commentaire sur le recueil

Après la publication de "*La peste*" en 1947, de "*L'état de siège*" en 1948, de "*L'homme révolté*" et de "*L'été*" en 1951, Camus, souffrant d'un sentiment de solitude et d'exil, vivant dououreusement le fait de se sentir prisonnier d'une image inexacte composée de lui par la critique et le public, doutant de lui, connut un certain tarissement de son inspiration, cessa d'écrire pendant de longs mois, se sentit momentanément incapable de se lancer dans le troisième triptyque (pièce de théâtre, essai, roman) de son œuvre qu'il avait prévu.

Dès 1952, il envisagea plutôt la rédaction d'un ensemble de nouvelles qu'il semblait ne considérer que comme un intermède entre une première manière démonstrative marquée par le questionnement de l'absurde et de l'engagement, et une autre orientation dont témoignerait son roman autobiographique, "*Le premier homme*" ; ces nouvelles devaient être pour lui «autant de gammes, dans le renouvellement des formes» (Roger Quilliot) ; plus que ne le faisaient ses œuvres précédentes, elles allaient témoigner des préoccupations qu'il avait rencontrées ces années-là.

En 1954, il entreprit la rédaction de deux premières nouvelles : "*La femme adultère*" et "*Le renégat ou Un esprit confus*". Puis il en écrivit cinq autres, à la suite, terminant le tout en 1955.

En mars 1957, il fit paraître six nouvelles dans un recueil intitulé "*L'exil et le royaume*", qu'il dédicaça à sa femme («*À Francine*») et qu'il accompagna de ce «*prière d'insérer*» : «*"La Chute"* avant de devenir un long récit, faisait partie de "*L'Exil et le Royaume*". Ce recueil comprend six nouvelles : "*La femme adultère*", "*Le renégat*", "*Les muets*", "*L'hôte*", "*Jonas*", "*La pierre qui pousse*". Un seul thème pourtant, celui de l'*exil*, y est traité de six façons différentes, depuis le monologue intérieur jusqu'au récit réaliste. Les six récits ont d'ailleurs été écrits à la suite, bien qu'ils aient été repris et travaillés séparément. / Quant au royaume dont il est question aussi, dans le titre, il coïncide avec une certaine vie libre et nue que nous avons à retrouver, pour renaître enfin. L'*Exil*, à sa manière, nous en montre les chemins, à la seule condition que nous sachions y refuser en même temps la servitude et la possession.» Il est intéressant de savoir que "*La chute*" devait être publiée en tête de volume.

Le choix de ce titre, "*L'exil et le royaume*", s'explique parce que, toute sa vie, il tenta de vaincre «*l'exil*» intérieur pour s'approcher un peu plus du «*royaume*» que lui avait montré Jean Grenier ; pour gagner un peu d'accord avec soi ; pour devenir un peu moins mécontent de soi. Ce titre alternatif et antithétique, par lequel il marqua les pôles entre lesquels oscillaient sa pensée et sa sensibilité, répondait, à vingt ans de distance, à celui de son premier recueil de textes, intitulé "*L'envers et l'endroit*", qui fut, en 1937, sa première œuvre publiée, et qu'il considérait comme la matrice de tous ses textes. On peut penser qu'ici il reprit, sur un plan plus général, la réflexion personnelle de "*L'envers et l'endroit*". En effet :

-L'envers du monde est ici l'*«exil»*, c'est-à-dire la sensation d'être prisonnier de son corps et de sa vie, de subir l'horreur de l'enfouissement dans un univers dégradé, de connaître un désenchantement

qui naît des rapports avec les autres, d'être impuissant face à leurs jugements qu'on aimerait changer, alors qu'on devient «l'étranger», celui qui n'est pas à sa place.

-L'endroit du monde est ici le «rovaume», c'est-à-dire la découverte émerveillée d'une raison d'être, l'accession au bonheur, à la place à laquelle on aspirait, mais qui se trouve dans ce monde-ci, Camus ayant affirmé, dans "*L'envers et l'endroit*", cette position nettement anti-religieuse : «*Tout mon royaume est de ce monde*» (en s'opposant donc à l'affirmation du Christ dans l'*"Évangile de Jean"* : «*Mon royaume n'est pas de ce monde*»), considérant donc que la «terre d'exil» est le seul «rovaume» des êtres humains, substituant à la communion des saints la communion des humains, renversant ainsi toutes les valeurs chrétiennes, car l'*«exil»* représente le dénuement de l'humain seul avec Dieu, et le «rovaume», la solidarité humaine sans Dieu. On reconnaît dans ces nouvelles une constante essentielle de Camus, l'amour de la nature opposé à la soumission aux religions et aux morales, le salut par la beauté et la terre-mère. En fait, il n'y pas, dans les nouvelles, d'opposition des images de l'exil à celles du royaume, mais la description de ces zones incertaines de l'existence où le royaume apparent devient un exil, où l'exil indique les chemins du royaume, et où l'individu n'est que déchirement entre une nostalgie et une espérance toujours déçue. On constate que, dans "*La femme adultère*", Janine aperçoit des nomades qui lui semblent les «*seigneurs misérables et libres d'un étrange royaume*», et «*savait seulement que ce royaume, de tout temps, lui avait été promis et que jamais, pourtant, il ne serait le sien, plus jamais.*» ; que, dans "*La pierre qui pousse*", d'Arrast ne la porte pas dans l'église d'Iguape (symbole de la croyance en un au-delà), mais dans l'habitation d'un simple être humain. On peut aussi considérer que tous les protagonistes des nouvelles du recueil, qui font face au dilemme entre être «*solitaire ou solidaire*» qui est désigné avec précision dans "*Jonas ou L'artiste au travail*", aspirent à la communication avec l'autre et le monde, bref, au «rovaume», mais subissent un isolement, un «*exil*».

On peut aussi considérer que la vie peut se constituer en «rovaume» ou tomber dans «*l'exil*».

Ainsi, le titre du recueil, qui peut être compris comme une déclaration de principes, indique bien son unité. Et, en effet, sa thématique est homogène, car les personnages, s'ils sont placés dans des cadres différents, et s'ils évoluent de façons différentes, sont psychologiquement voisins, étant tous des êtres dépossédés, placés dans une situation fausse, ambiguë, pris au piège d'un quotidien qui ne leur convient pas, ayant comme point commun leur insatisfaction, leur sentiment de l'échec (échec du couple dans "*La femme adultère*", échec de la foi dans "*Le renégat ou Un esprit confus*", échec de la vie sociale dans "*Les muets*", échec de la volonté d'intégration dans "*L'hôte*", échec de la création dans "*Jonas ou L'artiste au travail*", lassitude de D'Arrast dans "*La pierre qui pousse*"), leur sentiment d'une solitude qui leur fait subir une forme d'exil, les tient loin de la plénitude, et leur volonté, en cherchant consciemment ou non à retrouver le chemin qui les conduira au «rovaume» perdu de l'acceptation de soi, de l'acceptation de l'autre, de l'empathie nourricière avec le monde ; de trouver un sens à leur vie et le bonheur. Le tragique de l'action humaine se trouve ainsi condensé : pas de bonheur sans malheur, pas de réussite sans échec, pas de grandeur sans misère, ce qui est le leitmotiv de l'œuvre de Camus sur laquelle l'influence de Nietzsche semble évidente.

La signification symbolique du recueil se dégage de sa structure même, de l'ordre significatif que Camus donna aux textes : après les deux premiers qui montrent, l'un une extase sensuelle panthéiste, l'autre, une chute hors de l'humain, les nouvelles centrales montrent l'impuissance et le regret, tandis que les deux dernières se veulent optimistes, le salut étant promis à Jonas et étant atteint par d'Arrast ; d'autre part, on peut penser que la découverte solitaire que fait Janine se prolonge en communion solidaire grâce à d'Arrast ; l'une retrouve l'unité de son moi profond dans la sérénité, l'autre adoucit le scandale de l'injustice des rapports par une active solidarité.

Comme il se doit, ces nouvelles de Camus se caractérisent par leur brièveté, leur limitation dans le temps, dans l'espace et dans le nombre des personnages (le personnage principal, quelques personnages secondaires et des silhouettes qui composent des personnages collectifs). Cependant, au-delà des notations minutieuses des actes accomplis par les personnages, sont exprimés leurs sentiments, leurs états d'âme. Les récits sont faits au passé avec souvent un retour en arrière

explicatif ; à la troisième personne avec le point de vue omniscient du narrateur, sauf pour “*Le renégat ou Un esprit confus*”, qui est un monologue intérieur du personnage.

On peut faire ces autres distinctions :

-Quatre des textes sont des nouvelles-instants où l'intrigue est centrée sur un moment de crise : la journée et la nuit d'une femme qui accompagne son mari en voyage d'affaires dans le désert (*“La femme adultère”*), le premier jour de travail d'un ouvrier après une grève qui a échoué (*“Les muets”*), deux jours de la vie d'un instituteur qui se voit obligé de garder un Arabe arrêté pour meurtre puis de le conduire en prison (*“L'hôte”*), trois jours de la vie d'un ingénieur arrivé dans une petite ville de la forêt sud-américaine pour y construire une digue (*“La pierre qui pousse”*). Il reste que chacun des instants choisis se révèle peu à peu chargé d'une valeur dramatique intense

-Deux des six textes sont des nouvelles-histoires où est déroulée la vie entière des protagonistes : *“Le renégat ou Un esprit confus”* et *“Jonas ou L'artiste au travail”*.

On peut remarquer que chacune des nouvelles témoigne de la force suggestive du réalisme symbolique. On constate que :

-Camus utilisa comme toile de fond des souvenirs d'enfance et de voyage, nous transportant dans différents décors (en Algérie, en France, au Brésil).

-Les nouvelles les plus directement autobiographiques (*“Les muets”* et *“Jonas ou L'artiste au travail”*) paraissent les plus faibles, tandis que sont plus fortes celles où fut osée une fiction hardie (*“L'hôte”* et *“Le renégat ou Un esprit confus”*).

-Il passa de la dérision (*“Jonas ou L'artiste au travail”*) à l'attendrissement (*“Les muets”*), du drame algérien contemporain (*“L'hôte”*) à la fable mythique (*“La pierre qui pousse”*), de la violence frénétique (*“Le renégat ou Un esprit confus”*) à la sérénité difficile (*“La femme adultère”*).

-Ces tentations contradictoires se mêlent dans des images elliptiques, toujours ambiguës, parfois énigmatiques.

-Alors que, peu avant d'écrire ce recueil de nouvelles, Camus se plaignit de la disparition de la nature dans ses écrits, s'y manifestèrent un heureux retour en force des descriptions de paysages recréés avec une sûreté admirable, une récurrence de la présence de l'eau.

Le recueil de nouvelles, ‘*L'exil et le royaume*’, fut la dernière œuvre littéraire de Camus publiée de son vivant. S'il était alors un écrivain reconnu, vénéré par beaucoup et attaqué, voire dénigré, par certains, il allait être vraiment consacré en recevant, en octobre de la même année, le Prix Nobel.

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions, en cliquant sur :

andur@videotron.ca

Peut-être voudrez-vous accéder à l'ensemble du site en cliquant sur :

www.comptoirlitteraire.com