

Albert

# Camus

Œuvres



Quarto Gallimard

## SAGESSES DE L'AMOUR

RAPHAËL ENTHOVEN

*« Pourquoi faudrait-il aimer rarement pour aimer beaucoup ? »*

*Le Mythe de Sisyphe.*

### I

Il était 13 h 54, le 4 janvier 1960, quand la Facel Vega de Janine et Michel Gallimard s'écrasa contre un platane en bordure d'une route longue et droite. Assis, sans ceinture, à la place du mort, Albert Camus fut tué sur le coup. Dans la serviette de cuir noir qu'on dégagea de la boue, les gendarmes trouvèrent le passeport de l'écrivain, son journal, quelques photographies personnelles, le manuscrit du *Premier Homme* et, entre autres livres, *Othello* de Shakespeare et *Le Gai Savoir* de Nietzsche.

C'est comme ça.

N'est-il pas troublant que Camus conclût le dernier déjeuner qu'il eut avec Emmanuel Berl (qui lui disait « ne pas aimer les histoires de route ») par « n'ayez pas peur, je déteste la vitesse et je n'aime pas l'automobile » avant de sortir de sa poche un billet de chemin de fer aller-retour pour Lourmarin ? Que ses dernières paroles à Maria Casarès fussent, entre deux sanglots, « pouvais-tu imaginer que viendrait un temps où nous serions séparés ? » ? Qu'il déclarât, lors d'une conversation avec Robert Cérésol (qui l'avait rejoint à Lourmarin) que mourir en voiture était une « mort imbécile » ? Qu'après la mort de Fausto Coppi (le 2 janvier 1960), il dit à sa femme de ménage : « les gens célèbres sont particulièrement frappés par le destin en ce moment » ? Que son thème astral (établi par Max Jacob en 1943) prédit qu'il mourrait d'une fin tragique ? Que Tarrou, l'un des héros de *La Peste*, dit un jour au docteur Rieux : « Les hommes comme moi n'ont pas peur de la mort, c'est un accident qui leur donne raison. » ? Que le mot gravé sur le coffret à cigarettes en argent ancien qu'il offrit à Janine Gallimard juste avant de prendre la route

avec elle contint, outre des vœux de bonne année, ces paroles de mauvais augure «*Et finissons-la comme nous l'avons commencée. Ensemble.*» ? Que l'ultime conversation qu'il eut avec Michel Gallimard, au volant, portât sur l'assurance vie (dont Camus disait qu'elle leur serait difficile à obtenir, vu l'état de leurs poumons respectifs) puis sur la question de savoir s'il fallait ou non mourir avant les gens qu'on aime, enfin sur la promesse douteuse que, si Albert et Michel mouraient tous les deux, ils seraient embaumés puis conservés dans le salon de Janine afin qu'elle pût leur faire la conversation<sup>1</sup> ?

Non. Ce n'est pas troublant. C'est comme ça. Camus est mort avant l'heure. «*C'est ce grand jeune homme rieur et charmant qui vient de disparaître de manière consternante, et sur ce point hélas, toutes les paroles sont vaines*»<sup>2</sup>.

La tentation est grande, et sournoise, d'enfiler un à un ces petits événements, de les raconter à la suite comme si leur enchaînement avait la valeur sinon d'une preuve, au moins d'une piste. De répondre à l'incrédule en hochant la tête, les yeux fermés, la main levée, la bouche en cul-de-poule, par un silence qui signifie «*je ne vous en dis pas plus*». De donner les contours flatteurs d'une légende, voire d'une conclusion, au hasard incontestable d'une rupture d'essieu (ou d'un pneu crevé) qui, indifférent à ses préférences comme à ses projets, détruit un homme dans la force de l'âge et mutile une œuvre qui, justement, prenait enfin son envol : «*Et dire que tout à l'heure, quand je rentrerais chez moi, il suffirait d'un choc accidentel pour que mon corps fût détruit, et que mon esprit, d'où la vie se retirerait, fût obligé de lâcher à jamais les idées qu'en ce moment il enserrait, protégeait anxieusement de sa pulpe frémissante et qu'il n'avait pas eu le temps de mettre en sûreté dans un livre*»<sup>3</sup>.

Les vrais artistes n'ont pas peur de la mort — où prend naissance le goût d'extraire l'éternité du transitoire. Certains savent même se réjouir que la vie ne s'arrête pas à la leur («*Que serait ainsi le monde sans la mort, demande Camus, une suite de formes évanouissantes et renaissantes, une suite angoissée*»<sup>4</sup>). Mais la plupart redoutent, à juste titre, qu'un accident de la circulation

1. Toutes ces anecdotes sont consignées dans la biographie de Herbert R. Lottman, *Albert Camus*, Seuil, 1978.

2. C'est en ces termes qu'en novembre 1959 Albert Camus rend hommage à Gérard Philippe qui avait connu son premier succès avec *Caligula* en 1945.

3. Il appartient au narrateur d'*A la recherche du temps perdu* de trouver les mots, dans *Le Temps retrouvé*, pour décrire, quarante ans avant, l'accident de Camus.

4. «*La mort donne sa forme à l'amour comme elle la donne à la vie — la transformant en destin. Celle que tu aimais est morte dans le temps où tu l'aimais et voici désormais un amour fixé pour toujours — qui, sans cette fin, se serait désagrégé. Que serait ainsi le monde sans la mort, une suite de formes évanouissantes et renaissantes, une suite angoissée, un monde inachèvement. Mais heureusement la voici, elle, la stable. Et l'amant qui pleure sur la dépouille aimée, René devant Pauline, verse les larmes de la joie pure — du tout est consommé — de l'homme qui reconnaît qu'enfin son destin a pris forme.*» Cahier IV, janvier 1942-septembre 1945, *Carnets 1935-1948, Œuvres complètes II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 902.

(routier ou vasculaire) les prive insolentement de donner le jour, avant de mourir, à ce qui ne meurt pas avec eux. Chacun sait que le réel n'est pas là pour s'adapter à notre agenda, mais peu d'entre nous ont l'estomac de l'admettre. Il faut aux autres le digestif d'une légende, le sodium d'un pressentiment, le soupçon d'un impénétrable dessein, la subtile inflexion de l'inassimilable «*c'est comme ça*» en un plus digeste «*c'est ainsi*» (ou pire : ainsi soit-il). Tel est le vertige de l'illusion rétrospective (ce fantôme compatissant) qui, cherchant une logique au choc, s'aventure à prédire le passé en réduisant, après coup, les imprévus à des signes avant-coureurs. *Post hoc, ergo propter hoc*<sup>1</sup>. La pensée logique est une pensée magique. C'est humain. Mais le monde ne l'est pas. La mort ne fait pas de littérature. Il n'est pas camusien de faire comme si les choses étaient écrites avant d'arriver.

Camus philosophe pour classes terminales ? Il est vrai que cette pensée-là est inaccessible aux érudits. La simplicité de son style n'est pas à la portée des gens qui savent. Un cœur sans amertume est une énigme pour ceux qui jugent avant de comprendre. Albert Camus, c'est le cauchemar des snobs.

Camus philosophe ou romancier ? «*... rien n'est plus vain que ces distinctions selon les méthodes et les objets pour qui se persuade de l'unité de but de l'esprit. Il n'y a pas de frontières entre les disciplines que l'homme se propose pour comprendre et aimer. Elles s'interpénètrent et la même angoisse les confond*»<sup>2</sup>.

Disons, avec lui, qu'il était artiste<sup>3</sup> et qu'à ce titre l'idée d'un art qui n'engage pas le corps de son créateur lui semblait fautive, ou obsolète. Camus, c'est une poésie de l'intelligence, qui écrit par éclats, qui pratique la philosophie sans le savoir et qui fait de la métaphysique avec des métaphores. Lire Camus, réfléchir avec lui, c'est délicatement déplier, comme les ailes encore écaillées d'un papillon naissant, l'écheveau compact, évasif et dense, d'intuitions géniales et d'intentions honorables. «*À portée de ma main, au jardin Boboli, pendaient d'énormes kakis dorés dont la chair éclatée laissait passer un sirop épais. De cette colline légère à ces fruits juteux, de la fraternité secrète qui m'accordait au monde à la faim qui me poussait vers la chair orangée au-dessus de ma main, je saisissais le balancement qui mène certains hommes de l'ascèse à la jouissance et du dépouillement à la profusion dans la volupté*»<sup>4</sup>. Qui dit mieux ?

1. «*Après cela, et donc à cause de cela.*»

2. «*La Création absurde*», *Le Mythe de Sisyphe*.

3. «*Pourquoi suis-je un artiste et non un philosophe ? C'est que je pense selon les mots et non selon les idées.*» Cahier V, septembre 1945-avril 1948, *Carnets 1935-1948, Œuvres complètes II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 1029.

4. «*Le Désert*», *Noëx*. Comment attraper le fruit qui est à portée de main ? Où trouver la force de faire simple quand on peut faire compliqué ? Comment s'aimer quand rien ne nous en empêche ? Une philosophie qui néglige (de dissoudre) ces questions ne mérite peut-être pas une heure de peine.

Et qu'est-ce qui fait l'importance d'une pensée? L'ampleur de son système ou la justesse de ses observations? La symétrie ou la fidélité? Le concept ou l'impression? La géométrie de l'édifice ou la finesse de ses nuances? L'art d'embrasser le monde entier ou le talent de ne jamais éprouver sa vie de l'extérieur? «*Je n'ai pas envie d'être un génie philosophique, reconnaît Camus. Je n'ai même pas envie d'être un génie du tout, ayant déjà bien assez de mal à être un homme.*» Ça tombe bien. Face à lui, l'immense Hegel (dont il n'aime guère ce qu'il croit en comprendre) ne fait pas le poids. Camus connaît ses limites et sa grandeur est là; le premier pas vers la sagesse est de savoir y renoncer.

Camus n'appartient pas au cercle fermé des *artistes conceptuels* dont les hiéroglyphes permettent aux lecteurs de ne pas comprendre ce qu'ils lisent. Contrairement à Sartre, qui s'est assuré une éternité de commentaires en noyant malicieusement ses disciples dans l'absconce mélasse de *L'Être et le Néant*, il est impossible, quand on lit Camus, de ne pas sentir ce qu'il raconte. Camus est limpide – même quand il est inexplicable. «*Ceux qui écrivent obscurément ont bien de la chance, dit-il: ils auront des commentateurs. Les autres n'auront que des lecteurs, ce qui, paraît-il, est méprisable*»<sup>1</sup>. La pensée de Camus s'esquisse, affleure, scintille au détour d'une description. Il faut lire Camus *comme on l'entend*, lui être fidèle sans lui être identique. Il faut, pour le comprendre, sacrifier souvent l'analyse à l'analogie – et s'accrocher à des fragments pour en recomposer la mosaïque imaginaire et latente. Kléber Haedens écrit, dans *L'Action française*, à propos de *Caligula*, que les personnages de la pièce y sont «des ombres qui pensent, de plates silhouettes... qui cherchent à rassembler les éléments épars d'une philosophie». Ce n'est pas si mal. J'ajouterais que les romans de Camus (et surtout ses nouvelles) sont des palimpsestes où, comme les eaux de l'Atlantique, dont, à la clarté des étoiles, il pressent la profondeur sous les scintillements sporadiques, apparaît soudain, au détour d'une phrase inachevée, d'une extase bien décrite ou d'un paradoxe vivant, le dessein d'idées indicibles qui, *sans qu'on y pense*, les dictent en secret.

1. Cahier VI, février 1949-mars 1951, *Carnets 1949-1959, Œuvres complètes IV*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008, p. 1087.

## II

## AIMER

«*Alors que dans la journée le vol des oiseaux paraît toujours sans but, le soir ils semblent toujours retrouver une destination. Ils volent vers quelque chose. Ainsi peut-être au soir de la vie... Y a-t-il un soir de la vie?*»

Par un malentendu auquel Camus lui-même n'est pas étranger, l'usage est de présenter son travail selon un mouvement ascendant, ou progressif, en trois «cycles» successifs: le cycle de l'absurde (*Sisyphes, Caligula, L'Étranger*), le cycle de la révolte (*Les Justes, L'Homme révolté, La Peste*), enfin le cycle de «l'amour», brisé dans son élan (*Le Premier Homme*)<sup>2</sup>.

Il est vrai que la trinité camusienne s'inscrit dans le sillage d'autres philosophes: Nietzsche, dont les «trois métamorphoses de l'esprit» décrivent la transformation de l'esprit en chameau, du chameau en lion et du lion en enfant, Pascal, qui se rend de «l'ignorance naturelle» à l'ignorance consciente d'elle-même en passant par «la teinture» de science des gens qui croient savoir<sup>3</sup>, Spinoza, dont les trois genres de connaissance vont de l'erreur à la science intuitive en passant par la connaissance rationnelle, et enfin (surtout) Plotin<sup>4</sup> – dont le mouvement de conversion chemine de la matière à l'intelligence puis de l'intelligence à l'unité.

Mais qu'on ne s'y trompe pas: si chacun de ces itinéraires porte en lui, dès son début, l'énigme de son achèvement, ce n'est pas à la manière d'une progression savamment ordonnée par le but qu'elle se donne, d'une échelle céleste dont chaque échelon disparaîtrait une fois qu'on l'a gravi – comme

1. Cahier IV, janvier 1942-septembre 1945, *Carnets 1935-1948, Œuvres complètes II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008, p. 997.

2. «... 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.» Préface, *L'Envers et l'Endroit*.

3. F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Partie I: «Des trois métamorphoses», GF-Flammarion, 2008, p. 65.

4. «Les sciences ont deux extrémités qui se touchent. La première est la pure ignorance naturelle où se trouvent tous les hommes en naissant. L'autre extrémité est celle où arrivent les grandes âmes, qui, ayant parcouru tout ce que les hommes peuvent savoir, trouvent qu'ils ne savent rien, et se rencontrent en cette même ignorance d'où ils étaient partis; mais c'est une ignorance savante qui se connaît. Ceux d'entre eux, qui sont sortis de l'ignorance naturelle, et n'ont pu arriver à l'autre, ont quelque teinture de cette science suffisante, et font les entendus.» (*Pensées*, éd. Brunschvicg, 327.)

5. «Ce n'est pas l'apparence que Plotin recherche mais plutôt cet envers des choses qui est son paradis perdu. Et cette patrie solitaire du sage, chaque chose ici-bas s'en fait le vivant rappel», écrit Camus dans le mémoire qu'il rédige sur *Métaphysique chrétienne et néoplatonisme* pour l'obtention de son diplôme d'études supérieures.

un marcheur se dépouillerait, peu à peu, de ce qu'il possède à mesure qu'il approche de Saint-Jacques... Nulle téléologie, ni providence, n'est à l'œuvre dans ces mouvements ternaires. Camus ressemble à Spinoza, Pascal, Nietzsche ou Plotin, mais suit une autre voie que Platon dont la quête du savoir donne, peut-être à tort, l'impression de délaissier les marchepieds qu'elle emprunte, et que Hegel — pour qui la philosophie n'est qu'un long chemin ardu menant jusqu'à lui.

De même que Spinoza ne supprime pas (mais complète) l'erreur en mettant la main sur les idées adéquates<sup>1</sup>, ou de même que l'âge adulte n'oublie pas l'enfance qu'il feint de négliger, Camus ne sort pas de l'absurde mais l'approfondit et y découvre la révolte. Il n'y a pas de but à atteindre mais une impulsion initiale: «L'Un» de Plotin est à l'origine de tout ce qui existe; la «durée» chère à Bergson est au départ de son premier livre; Spinoza se donne la totalité pour axiome, enfin la lecture de Nietzsche enseigne que l'affirmation est *avant* et non *au terme* de la négation. Semblable, en cela, à ses immenses prédécesseurs, le petit Français d'Algérie — qu'on imagine à sept ans, dans un cinéma de quartier, assis à côté d'une grand-mère illettrée qui lui demande de traduire les sous-titres, ou bien jeune homme hanté par l'œuvre à venir — déploie et ramifie sur trois registres (l'essai, le roman et la pièce de théâtre) une sagesse de l'amour attentive aux corps et aux débordements dont il est capable — aux antipodes de «l'amour de la sagesse» qui, ajournant indéfiniment la possession de la vérité, devient aisément un exercice de frustration. La révolte n'est pas une négation, mais une affirmation. L'amour n'est pas le terme de la révolte mais son origine, sa raison d'être et sa force. Il faut remettre le monde et ses remèdes à l'endroit. Car tout est là tout le temps. Le réel précède le possible. La vie devance les raisons qu'on lui donne. Camus ne chercherait pas l'amour s'il ne l'avait déjà trouvé. «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<sup>2</sup>.»

Ainsi, comme on voyage sans bouger, la pensée de Camus évolue mais ne change pas. Si elle progresse, ce n'est pas en avançant mais en revisitant ce qu'elle sait déjà. C'est, entre autres, la raison pour laquelle il est impossible d'en faire la synthèse ou de l'ordonner en chapitres. La pelote est au bout de chaque fil, chaque phrase en est le fragment, chaque idée couronne, à sa manière, l'intuition fondamentale qui lui donne son élan. Or, ce n'est pas par une vaine ambition systématique, mais sans efforts, naturellement, simplement, que

1. «L'erreur, explique Spinoza, consiste en une privation de connaissance.» Autrement dit, l'erreur n'est pas qu'une connaissance mutilée, partielle, inadéquate. Mais c'est déjà ça.

2. Préface, *L'Envers et l'Endroit*.

Camus se ressemble toujours. S'il ne lui coûte rien d'assumer ses contradictions, c'est que (contrairement à Sartre dont *La Nausée*, par exemple, est un antidote aux années de plomb) Camus n'est jamais opposable à lui-même: «Un livre? Une situation ouverte dont je ne saurais pas donner la formule complexe et où je me débats aveuglément jusqu'à ce que, comme par miracle, les pensées et les mots s'organisent eux-mêmes<sup>3</sup>.» Les bons écrivains pressentent, en notant les idées apparemment disparates qui leur traversent l'esprit, que chacune d'elles trouvera sa place *in fine* dans le grand ensemble qui fermente en eux: les notes de Camus ne doivent rien au hasard, même et surtout quand il change de sujet. Camus a le sang chaud. Il pense comme il respire, et réfléchit comme il existe. Camus est *unique*, d'une unité qui s'ignore, d'une unité vitale et non voulue. Camus est artiste. Il n'a pas le choix. Ses phrases ont la sûreté de l'instinct. Camus est jeune.

Commençons par le début, ou la fin, c'est-à-dire par l'amour qui, sans guérir de l'égoïsme, donne «l'idée d'une patrie lointaine où cet égoïsme n'aurait plus de part<sup>4</sup>.»

Aimer ce monde est absurde, puisque le monde s'en fiche. Mais ne pas aimer ce monde — ce qui aurait un sens — est encore plus absurde, puisque c'est être malheureux deux fois. Né des questions auxquelles le réel ne répond pas, le sentiment de l'absurde est accru par la tentative d'y mettre un terme. L'expérience de l'absurde n'est une difficulté (dangereuse pour soi-même et les autres) que si l'on prétend la résoudre. Car Dieu n'est pas mort. À moins d'être le pseudonyme de tout ce qui existe, Dieu n'a jamais vécu. La vie ne promet rien mais offre parfois ses trésors indifférents à quiconque ne prend pas son silence pour de la cruauté. Il n'y a guère, là, matière à déception. Au commencement, il y avait tout: «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 absintbes 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<sup>5</sup>.»

Il faut aimer, donc, inconditionnellement, un monde sans horizon ni au-delà, mais riche de sa lumière. Et l'aimer séparément de l'amour qu'on (n')en reçoit (pas). L'amour est de première nécessité. «Qui aime Dieu, déclare Spinoza, ne peut faire effort pour que Dieu l'aime en retour<sup>6</sup>.» En termes camusiens, cela donne: «... il y a seulement de la malchance à n'être pas aimé: il y a du malheur à ne

1. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Quarto, 2010, p. 1069.

2. Cahier II, septembre 1957-avril 1959, *Carnets 1935-1948, Œuvres complètes II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 861.

3. «Notes à Tipasa», *Notes*.

4. *Éthique*, V, prop. 19.

point aimer<sup>1</sup>. » L'amour est une mesure de l'énergie et, comme toute pensée, une question de caractère. De telles réussites sont inhabituelles, mais elles ne sont pas introuvables. L'homme à qui il suffit (parce qu'il est né dans une misère que le soleil a préservée de l'envie<sup>2</sup>) de dormir sur une plage ou de décrire des asphodèles pour être comblé relève d'un tempérament affirmateur, d'un « *été invincible* » qu'aucun hiver (fût-ce une guerre mondiale suivie d'Hiroshima) n'est en mesure d'altérer : « *dans les pires années de notre folie le souvenir de ce ciel ne m'avait jamais quitté.* » Nulle dialectique chez Camus. Juste le débordement, et la rencontre avec le drame humain, d'une sagesse native du soleil, à qui le bavardage et la négation sont étrangers. Le paradoxe est que, pour ne pas se compromettre, une telle sagesse doit justement préférer le compromis, célébrer l'objection, poser des limites à la violence et tempérer la révolution par la révolte. Et pour cause : comment penser avec la moitié du cerveau quand on a la force de consentir à tout ? Aucune exigence n'est supérieure, aux yeux de Camus, que d'être et de rester un homme avec ses défauts, sa bonté, son courage et son égoïsme — que les sirènes chantent ou qu'elles retentissent. En temps de guerre, Camus accepte « *l'épreuve et tout ce qu'elle comporte* », mais jure « *de n'accomplir dans la moins noble des tâches que les plus nobles des gestes* »<sup>3</sup>. La grandeur de Camus n'est pas éminente : nul besoin d'être un champion pour y prétendre, on la trouve volontiers, sous la forme d'une vertu discrète et tranquille, chez les êtres les plus insignifiants<sup>4</sup>.

« *Changer la vie, oui, mais non le monde, dont je faisais ma divinité* »<sup>5</sup>. Ce n'est pas par lâcheté, ni même par indifférence, que Camus répugne aux ferveurs collectives et s'abstient de communier dans l'amour universel, mais par une « *folie [d']équité* »<sup>6</sup>. À ceux qui cherchent un sens à la vie, Camus répond qu'on ne sort pas du ciel qui nous contient. À ceux qui se désolent de l'absurde, Camus rappelle que le monde est beau. À ceux qui souhaitent la tyrannie

parce qu'aucun homme n'est à la hauteur du bien qu'on lui veut, Camus dit qu'il faut aimer les hommes avant les idées. Aux partisans de la haine, il décrit la gratitude. Aux révolutionnaires et aux cyniques (qui sont parfois les mêmes), il suffit à Camus de montrer qu'« *un enfant pauvre peut avoir bonté sans avoir d'envie* »<sup>1</sup>. Aux fanatismes et aux bons sentiments<sup>2</sup>, Camus oppose la « *tendre indifférence du monde* ». Aux papes et aux prophètes qui, réduisant tout à l'histoire, justifient la violence et sacrifient la liberté à l'étal de la justice, Camus répond par l'ambition majeure d'être un homme, tout un homme, et d'aimer la vie avant d'en connaître le sens. Aux indignés et aux sectateurs d'un « *autre monde possible* » qui s'endorment, sereins, sur l'oreiller des contestations incontestables, les œuvres de Camus enseignent que la véritable exigence est le contraire de la radicalité. Sa solitude n'est jamais celle du misanthrope. Son combat n'est pas toujours celui du révolutionnaire. Loin de ceux dont le goût de l'absolu s'épanouit dans l'inefficacité pratique, les héros de Camus baissent rarement les bras dans la bataille qu'ils savent perdue d'avance, et toujours à reprendre. Car enfin, c'est dans la révolte elle-même que Camus cherche « *l'intransigeance exténuante de la mesure* », c'est par elle qu'il veut empêcher que le monde se défasse et c'est au nom du courage qu'il se méfie des enragés. Albert Camus soigne le désespoir par le sentiment qu'il n'est pas nécessaire d'espérer pour entreprendre ; c'est le seul homme normal que je connaisse.

« *En fait, précise-t-il, je suis un homme moyen plus une exigence. Les valeurs qu'il me faudrait aujourd'hui défendre et illustrer sont des valeurs moyennes. Il y faut un talent si dépourvu que je doute de l'avoir.* »

De l'aveu même de Camus (qui tient la « *littérature du moi* » pour une « *puérité romantique* »), ses premiers écrits, depuis *Noëx* jusqu'à *L'Homme révolté*, représentent des « *efforts de dépersonnalisation* »<sup>3</sup>.

Car la chimère de l'identité personnelle — du moi — qui remplace le désir par la volonté (c'est-à-dire tout par rien), qui tremble devant le silence, qui produit un monde à portée de l'intelligence et qui suspend son jugement à ses besoins finit par tricoter un Dieu à visage humain dont les sanglants décrets sont méticuleusement mis en application par des concepteurs maquillés en disciples. Mieux vaut perdre la tête que se prendre pour quelqu'un : « *... si j'essaie de saisir ce moi dont je m'assure, si j'essaie de le définir et de le résumer, il n'est plus qu'une eau qui coule entre mes doigts. Je puis dessiner un à un tous les visages qu'il sait prendre, tous ceux aussi qu'on lui a donnés,*

1. Cahier V, septembre 1945-avril 1948, *Carnets 1935-1948*, (Œuvres complètes II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 1095.

2. « *... la bonne volonté peut faire autant de dégâts que la méchanceté, si elle n'est pas éclairée.* » *La Peste*.

3. Où le dit-il, d'ailleurs ? dans « *L'Enigme* », *L'Été*.

1. « *Retour à Tipasa* », *L'Été*.

2. « *La pauvreté, d'abord, n'a jamais été un malheur pour moi, affirme Camus : 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.* » Préface, *L'Envers et l'Endroit*.

3. Cahier III, avril 1939-février 1942, *Carnets 1935-1948*, (Œuvres complètes II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 880.

4. Ou dans les œuvres les plus médiocres, comme dans les « *deux lions* » de Caïn de l'escalier municipal oranais qui, contrairement au David de Michel-Ange, « *seront peut-être sauvés du désastre* » : « *Il y a dans cette œuvre de l'insignifiance et de la solidité. L'esprit n'y est pour rien et la matière pour beaucoup. La médiocrité veut durer par tous les moyens, y compris le bronze. On lui refuse ses droits à l'éternité et elle les prend tous les jours. N'est-ce pas elle, l'éternité ? En tout cas, cette persévérance a de quoi étonner, et elle porte sa leçon... Tout ce qui est périssable désire durer... Les œuvres humaines ne signifient rien d'autre et, à cet égard, les lions de Caïn ont les mêmes chances que les ruines d'Angkor.* » « *Le Minotaure ou la Halle d'Oran* », *L'Été*.

5. Préface, *L'Envers et l'Endroit*.

6. V. « *La Pensée de midi* », *L'Homme révolté*.

cette éducation, cette origine, cette ardeur ou ces silences, cette grandeur ou cette bassesse. Mais on n'additionne pas des visages. Ce cœur même qui est le mien me restera à jamais indéfinissable. Entre la certitude que j'ai de mon existence et le contenu que j'essaie de donner à cette assurance, le fossé ne sera jamais comblé<sup>1</sup>.» L'identité est une instance séparatrice, une existence qui se prend pour une essence, un « empire dans un empire » (Spinoza) qui rétrograde le vivant au rang d'observateur et fait passer du monde comme désir au monde comme divertissement. C'est d'elle (ou du « moi »), ce pâle rejeton de la mémoire et de l'habitude, que nous tenons l'illusion d'un affrontement entre le libre arbitre et la providence (alors que la providence n'est que le libre arbitre étendu à l'échelle du cosmos); c'est à elle que nous devons tant de fausses questions dont, au premier chef, la question du pourquoi<sup>2</sup>.

« Ce qui m'intéresse, c'est vous », dit à Meursault le juge d'instruction. « Je n'ai pas bien compris ce qu'il entendait par là et je n'ai rien répondu. »

Lorsque, dans sa plaidoirie, voulant bien faire, son avocat se met à parler de son client à la première personne (« Il est vrai que j'ai tué... »), Meursault se dit que « c'était [l']écarter encore de l'affaire, [le] réduire à zéro et, en un certain sens, se substituer à [lui] ».

Décidément, l'identité n'est pas le vif du sujet. L'étranger de Camus — qui n'a pas de prénom — n'est pas étranger à lui-même puisqu'il sait ce qu'il aime, mais il n'a pas d'amour-propre. Un homme qui ne connaît que la vérité est étranger au « moi », c'est-à-dire au mensonge premier, au premier des paravents qu'une conscience interpose entre elle-même et le monde dont, pour ne pas admettre qu'elle en fait partie, elle choisit de faire un spectacle. Le « moi » (la pseudo-singularité que nous partageons tous) n'est qu'un autre, l'étranger, c'est différent: l'étranger, c'est un autre.

L'identité, qui culmine dans le constat mortifère de l'exception humaine au sein du règne naturel, est également à l'origine de l'expérience de l'absurde

dans toute sa laideur. Car « le sentiment de l'absurdité, dit Camus dans *Sisyphus*, ne naît pas du simple examen d'un fait ou d'une impression mais... jaillit de la comparaison entre un état de fait et une certaine réalité, entre une action et le monde qui la dépasse. L'absurde est essentiellement un divorce ». Duquel, ajouterais-je, on ne guérit que par le consentement. Le « moi », c'est le divorce par peur de la mort, la carapace de rites qui vacille à la première perte et s'effrite sous la caresse du vent. L'identité, c'est l'abstraction. Le déni volontaire de ce que nul n'ignore. Que faire? Préférer, comme Narcisse, son image à sa vie, ou vivre comme un intervalle entre deux infinis à qui l'inexistence ne pèse pas davantage que la mort à venir? « 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. Point de patrie pour le désespéré et moi, je sais que la mer me précède et me suit, j'ai une folie toute prête<sup>3</sup>. »

Il y a des crimes chez Camus, des lâchetés innombrables, des personnages atroces et même de l'impardonnable, mais il n'y a qu'un seul péché dans ce système solaire: la séparation<sup>2</sup>. « Il est toujours vain, dit-il, de vouloir se désolidariser, servir-ce de la bêtise et de la cruauté des autres. On ne peut dire "Je l'ignore". On collabore ou on la combat. Rien n'est moins excusable que la guerre et l'appel aux haines nationales. Mais une fois la guerre survenue, il est vain et lâche de vouloir s'en écarter sous le prétexte qu'on n'en est pas responsable. Les tours d'ivoire sont tombées. La complaisance est interdite pour soi-même et pour les autres<sup>3</sup>. » Les chrétiens eux-mêmes (que Camus ne hait point) ne doivent pas en venir à Dieu parce qu'ils se sont « dépris de la Terre et que la douleur [les] a séparé[s] du monde », mais parce qu'à l'inverse, « Dieu a besoin d'âmes attachées au monde. C'est votre joie qui lui comble ». Le premier à le comprendre est le père Paneloux (dans *La Peste*) qui, dans son second prêche aux Oranais, après avoir vu de près de quoi la souffrance était capable, s'adresse aux fidèles en disant « nous » et non plus « vous ».

Le monde est inhumain. Entendez qu'il n'est pas là pour nous faire plaisir. Les choses n'y sont que ce qu'elles sont. Tout homme est, face à la nature, dans la situation de l'étranger. Les fictions d'une justice immanente et d'un Dieu personnel (modèle sur son créateur) sont autant de manières, pour l'homme, de fuir sa propre condition en bâtissant un univers à sa mesure.

1. « Un raisonnement absurde », *Le Mythe de Sisyphus*.

2. « Pourquoi, pourquoi avez-vous tiré sur un corps à terre? » demande le juge d'instruction. Là encore, je n'ai pas su répondre... « Pourquoi? Il faut que vous me le disiez. Pourquoi? » Je me taisais toujours. « L'étranger. En vérité, la réponse à cette question du juge d'instruction se trouve dans les *Réflexions sur la guillotine* (*Œuvres complètes* IV, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008, p. 130): « L'homme désire vivre, mais, il est vain d'espérer que ce désir régnera sur toutes ses actions. Il désire aussi n'être rien, il veut l'irréparable et la mort pour elle-même. Il arrive ainsi que le criminel ne désire pas seulement le crime, mais le malheur qui l'accompagne, même et surtout si ce malheur est démesuré. Quand cet étrange désir grandit et règne, non seulement la perspective d'une mise à mort ne saurait arrêter le criminel, mais il est probable qu'elle ajoute encore au vertige où il se perd. On tue alors pour mourir, d'une certaine façon. » Si Meursault a tiré quatre fois sur un corps déjà mort, comme on frappe quatre coups « à la porte du malheur », c'est par un vertige comparable à la « plénitude d'iniquité » que saint Augustin décrit au chapitre IV du livre II des *Confessions*, à l'occasion d'un vol de poires: « Et ce n'est pas de l'objet convoité par mon larcin, mais du larcin même et du péché que je voulais jouir. »

3. Cahier III, avril 1939-février 1942, *Carnets 1935-1948*, *Œuvres complètes* II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 888.

1. « Un raisonnement absurde », *Le Mythe de Sisyphus*.

2. « Pourquoi, pourquoi avez-vous tiré sur un corps à terre? » demande le juge d'instruction. Là encore, je n'ai pas su répondre... « Pourquoi? Il faut que vous me le disiez. Pourquoi? » Je me taisais toujours. « L'étranger. En vérité, la réponse à cette question du juge d'instruction se trouve dans les *Réflexions sur la guillotine* (*Œuvres complètes* IV, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008, p. 130): « L'homme désire vivre, mais, il est vain d'espérer que ce désir régnera sur toutes ses actions. Il désire aussi n'être rien, il veut l'irréparable et la mort pour elle-même. Il arrive ainsi que le criminel ne désire pas seulement le crime, mais le malheur qui l'accompagne, même et surtout si ce malheur est démesuré. Quand cet étrange désir grandit et règne, non seulement la perspective d'une mise à mort ne saurait arrêter le criminel, mais il est probable qu'elle ajoute encore au vertige où il se perd. On tue alors pour mourir, d'une certaine façon. » Si Meursault a tiré quatre fois sur un corps déjà mort, comme on frappe quatre coups « à la porte du malheur », c'est par un vertige comparable à la « plénitude d'iniquité » que saint Augustin décrit au chapitre IV du livre II des *Confessions*, à l'occasion d'un vol de poires: « Et ce n'est pas de l'objet convoité par mon larcin, mais du larcin même et du péché que je voulais jouir. »

Plus Dieu s'élève dans le ciel, plus il ressemble à l'homme qui lui donne le jour. À l'inverse, plus Dieu existe (et s'identifie, donc, à tout ce qui existe), plus il devient la cause immanente et non transitive du monde<sup>1</sup>, plus l'homme éprouve qu'il appartient à la totalité mais au titre d'un exilé qui n'a rien de commun avec l'ensemble dont il figure un mode fini. Dans cette seconde perspective, le vrai miracle n'est pas de marcher sur l'eau, mais sur la terre: «*Au fond de toute beauté gît quelque chose d'inhumain et ces collines, la douceur du ciel, ces dessins d'arbres, voici qu'à la minute même, ils perdent le sens illusoire dont nous les revêtions, désormais plus lointains qu'un paradis perdu.*»

En réalité, Camus interprète en termes de drame et de nostalgie ce que l'*Éthique* de Spinoza assène, sans ciller, à ses lecteurs, de manière strictement démonstrative. Camus se représente comme un divorce l'inhumanité du monde que Spinoza présente comme un fait. «*Si j'étais arbre parmi les arbres, chat parmi les animaux, cette vie aurait un sens ou plutôt ce problème n'en aurait point car je ferais partie de ce monde. Je serais ce monde auquel je m'oppose maintenant par toute ma conscience et par toute mon exigence de familiarité*<sup>2</sup>.» Ainsi, pareil à Nietzsche qui trouve, à la fin du *Gai Savoir*, dans l'inhumanité des choses les premiers accords d'une musique assez gaie pour «*ne pas chasser les idées noires*», Camus purge ses poèmes en prose de tout romantisme et paraît anéantir le goût de donner à son âme les contours d'un paysage choisi.

Mais, étrangement, Camus ne s'interdit pas de parler, ici et là, d'un «*premier sourire du ciel*<sup>3</sup>». Comment l'entendre? Anthropomorphisme ou non? Romantisme ou non? D'où vient ce visage si difficile à modeler? Le ciel a-t-il figure humaine, puisqu'il sourit? Ou bien le monde est-il si beau qu'il n'est plus besoin de l'identifier à l'homme pour employer, à son endroit, un lexique humain? Est-ce une contradiction ou un tour de force? «*Est-ce l'endurcissement qui termine une expérience, ou la douceur du soir, ou au contraire le début d'une sagesse qui ne nie plus rien*<sup>4</sup>?» Y aurait-il un peu de romantisme sous le lyrisme camusien? C'est indécidable. Personne n'est parfait.

En revanche, quand on creuse une telle question, on découvre celle-ci: Camus a-t-il nourri la révolte des leçons de la solitude, ou a-t-il tenté de combler la destruction du moi par l'élaboration d'un monde commun

ordonné par des principes? Le passage de l'absurde à la révolte est-il un creusement ou un comblement? Pour le coup, même si Camus laisse planer le doute à cet égard («*Ainsi, ayant reconnu le caractère fragmentaire de notre existence et ce qu'il y a d'accidentel et de limité dans chaque vie prise séparément, nous chercherons dans l'ensemble des vies ce que nous ne saurions plus trouver en nous-mêmes*<sup>1</sup>»), il n'est pas douteux que la première hypothèse soit la bonne.

«*On ne peut rien expliquer, dit Camus, par des principes ou des idéologies.*» Mieux vaut, comme disait Chamfort, accepter les caprices de son orgueil que de brandir des principes plus forts que son caractère. Nous n'avons pas besoin de principes: tout comme il est inutile de lire la Bible ou la *Critique de la raison pratique* pour tendre la main à celui qui souffre, «*si l'injustice est mauvaise pour le révolté, ce n'est pas en ce qu'elle contredit une idée éternelle de la justice, que nous ne savons où situer, mais en ce qu'elle perpétue la muette hostilité qui sépare l'opresseur de l'opprimé*».

Et puis, à tout prendre, Camus préfère le meurtre à la «*destruction anonyme et froide*», allant même jusqu'à tenir «*l'apologie du meurtre d'homme à homme*» pour «*une des étapes sur le chemin de la révolte*». Ceux qui, comme les socialistes-révolutionnaires de 1905 servaient la justice par la terreur mais, ne pouvant se résoudre à devenir des bourreaux, payaient de leur vie chaque attentat, maintenaient encore vivante l'existence de justice. Ils valent mieux, si l'on peut dire, que les «*hommes de la terreur*» qui ont «*poussé les valeurs de suicide jusqu'à leur conséquence extrême qui est le meurtre légitimé... [c'est-à-dire] le suicide collectif*». Il n'est pas innocent que Camus ait choisi leur cause pour raconter, dans *Les Justes*, l'hésitation d'un homme à jeter une grenade sur une calèche où se trouvent des enfants. Le meurtre individuel est au crime de masse ce que le suicide est au meurtre. Une façon, malgré tout, de poser une limite.

Aucun homme de principes n'est capable de telles nuances.

Il est deux façons d'incorporer le monde extérieur: la première, vorace, consiste à recouvrir le réel des catégories qui permettent de le penser et des mensonges qui permettent d'y vivre, la seconde est de s'abandonner aux éléments qui nous composent, de nous livrer en aveugles à la nécessité qui nous détermine. Or, qui abjure le «*moi*» n'abandonne rien sinon la créature imaginaire, imaginative et bavarde qu'il prenait jusqu'ici pour centre d'intérêt, mais il demeure intact, se rend disponible et se donne, paradoxalement, les moyens de parler en son nom: au différend inévitable entre le monde et la conscience succède «*l'accord et le silence qui de lui à moi faisait naître*».

1. Selon la distinction décisive qu'opère Spinoza dans l'*Éthique*, I, prop. 18, et qu'il faut comprendre ainsi: être la cause «*transitive*» du monde consiste à donner le jour à une réalité qui, ensuite, ne dépend plus de soi. En être la cause immanente, c'est être identique à l'univers engendré, et donc affecté par ses modifications.

2. «*Un raisonnement absurde*», *Le Mythe de Sisyphe*.

3. «*Des millions d'yeux, je le savais, ont contemplé ce paysage et, pour moi, il était comme le premier sourire du ciel...*» Cette phrase magnifique annonce, comme les trois coups du théâtre, les plus belles pages que Camus ait écrites, et qui se trouvent à la fin de la nouvelle intitulée «*Le Désert*», *Noëx*.

4. Cahier IV, janvier 1942-septembre 1945, *Carnets 1935-1948, Œuvres complètes II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 997.

1. Cahier III, avril 1939-février 1942, *Carnets 1935-1948, ibid.*, p. 888. Camus cite ici Groethuysen qui cite lui-même Dillthey.

l'amour». D'un côté, les dilettantes qui font « l'épreuve de la plus dérisoire des libertés », ou bien la mise en quarantaine d'une ville entière (Oran, déjà dos à la mer) qui impose la séparation à ceux qui n'y sont pas préparés, ou encore les passagers d'un tramway qui, tant bien que mal, se tournent le dos pour éviter la contagion... de l'autre, un jeune homme qui, marchant au milieu des ruines immolées par le vent, « admire ce lien qui, au monde, unit l'homme, ce double reflet dans lequel mon cœur peut intervenir et dicter son bonheur jusqu'à une limite précise où le monde peut alors l'achever ou le détruire<sup>1</sup> ».

Le vent est indispensable à ces retrouvailles dénudées. C'est naturel : le vent est un savant mélange de hasard et de nécessité. Quoi de plus et de moins contingent à la fois qu'un souffle obéissant pourtant aux lois de la physique ? Le vent spiritualise le corps, usant et polissant à la fois ses contours instables. Sous son étreinte fugitive, mon corps (dont les limites imposaient jusque-là d'idéaliser la nature) cesse de m'appartenir, accède à l'impersonnel, éclaire en sensations : « ... si longuement frotté du vent, secoué depuis plus d'une heure, étourdi de résistance, je perdais conscience du dessin que traçait mon corps. » C'est le début de l'étrangeté. De l'étrangeté à soi qui, seule, permet de prendre la mesure du monde qui nous ignore. C'est l'heure où, comme on passe de l'âge adulte à l'enfance<sup>2</sup>, le corps passe d'une sensation parcellaire et encore relative à moi, à l'expérience pleine et impitoyable du monde dont je fais partie et des choses dont je suis. L'oubli de soi est un retour à soi, l'abondance est promise à l'abandon : « Bientôt, répandu aux quatre coins du monde, oublié, oublié de moi-même, je suis ce vent et dans le vent, ces colonnes et cet arc, ces dalles qui sentent chaud et ces montagnes pâles autour de la ville déserte. Et jamais je n'ai senti, si avant, à la fois mon détachement de moi-même et ma présence au monde<sup>3</sup>. » Plotin nomme « éveil » une telle extase. Pascal parle de « conversion ». Maître Eckhart excelle à décrire « le détachement parfait » qui « n'a aucun regard vers aucune courbure sous aucune créature ni au-dessus d'aucune créature ; il ne veut être ni en dessous ni au-dessus, il veut se tenir de lui-même, par amour ou par souffrance de personne, et ne veut avoir ni égalité ni inégalité avec aucune créature, ni ceci ni cela ; il ne veut rien d'autre qu'être<sup>4</sup> ». Simone Weil, enfin, nomme « attention » cette suspension de la pensée au terme de laquelle un être se voit à la fois « dépossédé de lui-même et enraciné dans une autre réalité que lui-même ». Dans tous les cas, l'enjeu est de convertir le détachement en présence, de sentir avant de penser, de surmonter la sensation elle-même en abolissant la conscience qu'on en a — à la manière dont Nietzsche supprime

le monde des apparences en abolissant le « monde vrai »<sup>1</sup>. Mais avec Camus, cette dépossession exaltée — ces « noces » — consiste soit dans la diffraction de l'individu en une totalité vibrante, soit dans sa minéralisation au sein d'un monde rendu au silence. Tantôt cœur battant, tantôt « cœur fermé », tantôt végétal et tantôt poussière, l'ancien moi se fait « pierre parmi les pierres » et le désert, alors, débarrassé de l'homme, redevient inorganique, épais, indestructible, permanent et impassible comme la mort (« ... détruire la pierre n'est pas possible. On la change seulement de place<sup>2</sup>. »). Ou comme la mer : « J'ai toujours été déchiré entre mon appétit des êtres, la vanité de l'agitation et le désir de me rendre égal à ces mers d'oubli, à ces silences démesurés qui sont comme l'enchantement de la mort. J'ai le goût des vanités du monde de semblables, des visages, mais à côté du siècle, j'ai une règle à moi qui est la mer et tout ce qui, dans ce monde, lui ressemble. Ô douceur des nuits où toutes les étoiles oscillent et glissent au-dessus des mâts, et ce silence en moi, ce silence enfin qui me délivre de tout. »

Qui sait s'il s'agit de désespoir ou d'exaltation ? Dépense ou de transfiguration ? Comment perdre la raison et gagner l'aride lucidité sans garder, comme une relique de conscience, l'espoir d'une récompense ? Qui est assez sage, à moins de mourir, pour ne pas chercher à jouir, au moins, de son propre néant ? « Pensons à Çakya-Mouni au désert. Il y demeura de longues années, accroupi, immobile et les yeux au ciel. Les dieux eux-mêmes lui enviaient cette sagesse et ce destin de pierre. Dans ses mains tendues et raidies, les hirondelles avaient fait leur nid. Mais, un jour, elles s'envolèrent à l'appel de terres lointaines. Et celui qui avait tué en lui désir et volonté, gloire et douleur, se mit à pleurer. Il arrive ainsi que des fleurs poussent sur le rocher. Oui, consentons à la pierre quand il le faut<sup>3</sup>. »

Le désert n'est pas facile.

## III

## LE PAIN ET LA BRUYÈRE

Comment ne pas avoir peur de mourir ? Comment ne pas transformer la sortie de l'histoire en un perpétuel recommencement ? Comment être sans savoir ? Et renoncer au passé comme à l'avenir au profit de la seule présence du présent ? Comment se laisser aller sans verser dans la tentation, déjà humaine,

1. « Le Désert », *Noces*.

2. « L'homme que je serais si je n'avais pas été l'enfant que je fus. » Cahier IV, janvier 1942-septembre 1945, *Carnets* (1935-1948), *Œuvres complètes* II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 1025.

3. « Le Vent à Djémila », *Noces*.

4. In *Traité du détachement*.

1. « Nous avons aboli le monde vrai : quel monde restait-il ? Peut-être celui de l'apparence ? mais non ! En même temps que le monde vrai, nous avons aussi aboli le monde des apparences ! » Voir « Comment, pour finir, le "monde vrai" devint fable », *Crepuscule des idoles*.

2. « Le Minotaure ou la Hulte d'Oran », *L'Été*.

3. *Ibid.*

de la table rase? Comment extirper les bribes de romantisme, les atomes de pensée qui persistent (malgré l'oubli de soi et le goût de la vie) à tenir le paysage pour un reflet de la conscience, voire un état d'âme? « *L'inquiétude naît du cœur des vivants. Mais le calme recouvrira ce cœur vivant: voici toute ma clairvoyance.* » C'est vite dit. Toute extase est provisoire. Le chagrin n'est jamais loin du bonheur. De l'unité, nous n'avons que la nostalgie. De l'absolu, nous n'avons que l'appétit. Le temps n'est suspendu qu'un temps. La démesure a besoin d'une limite. Le rocher de Sisyphe ne tient guère sur la crête des montagnes: il faut redescendre de la colline. La joie n'est vivable que dans la confrontation avec une conscience qui l'achève en ressuscitant. Là est le drame humain. La grande déchirure. La tentation de Prométhée dans un monde orphique: « *Vertige de se perdre et de tout nier, de ne ressembler à rien, de briser à jamais ce qui nous définit, d'offrir au présent la solitude et le néant, de retrouver la plate-forme unique où les destins, tout à coup, peuvent se recommencer. La tentation est perpétuelle. Faut-il lui obéir ou la rejeter? Peut-on porter la hantise d'une œuvre au creux d'une vie ronronnante, ou faut-il au contraire lui élever sa vie, obéir à l'éclair? Beauté. Mon pire souci. Avec la liberté.* »

À l'image de Nietzsche, dont l'existence monotone recouvre une odyssée intérieure qui le rend hermétique aux bons sentiments et à leurs baïonnettes, Camus tient l'érémitisme du penseur pour un antidote aux intempérants de l'absolu (sartriens, staliniens, franquistes, bolivariens ou castristes et chavistes – que Camus aurait détestés), aux messies de l'idylle universelle, qui, pour avoir rencontré la morale avant de rencontrer l'amour, ne savent « *qu'opposer l'injustice à elle-même* » et, s'imaginant « *que la virilité est dans le trémoussement prophétique et la grandeur dans l'affectation spirituelle* », prétendent « *tout savoir et tout régler* » et « *finissent par tout tuer* ». Mais le remède à leur charité fracassante n'est actif que si la solitude mue en solidarité.

Camus n'est absolument pas suspect (et ne l'a jamais été) de se servir des causes qu'il servait. On lui a reproché son lyrisme, son théâtre, son indifférence, sa « *frivolité* », la blancheur de son style, voire un tropisme colonialiste (ce qui est idiot), mais aucun de ses détracteurs ne l'a jamais accusé de se faire valoir aux dépens de ceux qu'il défendait. C'est pourtant la meilleure façon de discréditer des paroles qu'on ne veut pas entendre. Pourquoi la mauvaise foi s'est-elle, à son sujet, privée d'une telle arme? Pourquoi n'a-t-on (à ma connaissance) jamais accusé Camus de narcissisme? Parce que Camus situe la révolte au fond de l'être, et non dans des principes dont il est aisé de dénoncer la complaisance et l'innocente immodestie.

Camus n'a donc pas assez d'amour-propre pour être un humaniste, mais suffisamment de bienveillance pour supporter ceux qui croient l'être en disant qu'ils le sont. « *L'humanisme ne m'ennuie pas. Il me sourit même, mais je le trouve court.* » L'humanisme, c'est le moins mauvais (sinon le moins dangereux) des bons sentiments. Certes, « *les tentations de Dieu ont toujours été plus dangereuses pour l'humanité que celles de Satan* », mais, bien qu'il ne soit l'amour de personne, il y a pire que l'amour universel du genre humain.

En toute rigueur, c'est Orphée – l'être à la voix de miel dont les incantations mélodieuses séduisent les hommes, les animaux, les plantes et même les pierres – qui devrait être le Dieu de Camus. Comment comprendre autrement le « *beau cri de pierre* » hormis lequel tout lui semble inutile? Ou que Camus adore « *le spectacle d'hommes amoureux de leur métier comme le sont visiblement les cirqueurs oranais* » – ce qui laisse penser que la justice est aussi, chez ce penseur antiplatonicien, ce qu'elle est dans *La République*, à savoir l'art de trouver sa place, de s'y maintenir et d'y exceller? Comment comprendre, enfin, que Camus appelle « *ténèbres d'Eurydice* » l'invitation minérale à ne plus ressembler à rien? Et pourtant... Dans l'étrange théogonie camusienne, c'est Ulysse ou Prométhée qui descendent aux Enfers<sup>3</sup>, non Orphée (ni même Don Juan). Car s'il est impossible, tant qu'on est vivant, de mourir tout à fait à soi-même pour coïncider avec le monde, aucun homme ne peut se contenter de la solitude et c'est, à l'inverse, dans le combat contre les idoles et la solidarité contre les tyrans qu'il m'appartient de devenir ce que nous sommes. « *J'ai un compte à régler avec ce paysage*, dit Camus. *Je désire être seul avec lui* ». Soit. Mais avec les hommes, c'est différent. On ne se détourne d'eux que pour mieux se mettre à leur service. « *Nous sommes faits pour vivre envers les autres. Mais on ne meurt vraiment que pour soi* », écrit Camus dans ses *Carnets*. Il pourrait aussi bien le dire dans l'autre sens. Libre à chacun de rêver, si elle existe, de la solitude comme d'un paradis, mais la solitude « *où l'esprit se rassemble et le courage se mesure* » ne vaut que si, quand l'Europe joue du canon, on sait la convertir en insoumission. Certes, la solitude a toujours le dernier mot puisque même en mourant pour quelque chose ou quelqu'un, c'est encore moi qui meurs. Mais tant pis. La vie est trop courte. Aucun homme n'a le temps de s'en tenir à lui-même. Il lui faut non pas renier la beauté, mais lui donner des mesures pour en faire l'instrument d'une libération – d'une poésie devenue politique, d'une

1. « *Le Désert* », *Noëx*.

2. « *Le Minotaure ou la Halte d'Oran* », *L'Été*.

3. « *Prométhée aux Enfers* », *ibid.*

4. *Cahier IV*, janvier 1942-septembre 1945, *Carnets 1935-1948*, *Œuvres complètes II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 1025.

5. *Ibid.*, p. 1057.

1. *L'Homme révolté*.

2. Comme l'écrit Francis Jeanson, dans la recension de *L'Homme révolté* que lui dicta Sartre dans *Les Temps modernes*, n° 79, mai 1952.

lutte créative contre l'injustice ou l'inquisition, d'un remède à la bassesse d'âme qui tient les vainqueurs pour admirables. D'une révolte, en un mot, contre les tragédies elles-mêmes qui, au mépris de notre Grèce natale, ont mis « l'élan de la volonté au cœur de la raison, qui en est devenue meurtrière<sup>1</sup> ». Ce n'est pas trahir les humiliés que d'aimer la beauté; la beauté joue son rôle face à la violence, mais elle ne suffit plus. La douleur des hommes — ou la misère en Kabylie — ne recouvre pas mais interdit, en quelque sorte, la beauté du monde. « La nuit, les grands cris des bateaux invisibles, la rumeur qui montait de la mer et de la foule qui s'écoulait, cette heure que Rieux connaissait bien et aimait autrefois lui paraissait aujourd'hui oppressante à cause de tout ce qu'il savait. »

Le ciel du printemps ne guérit pas de la peste, mais son souvenir donne la force de s'élever contre elle. Un homme qui accepte les obligations de son temps sans éteindre la lumière de son enfance se donne fatalement pour tâche de « recoudre ce qui est déchiré... rendre la justice imaginable dans un monde si évidemment injuste, le bonheur significatif pour des peuples empoisonnés par le malheur du siècle ». Encore faut-il la force proprement surhumaine que donne un consentement natif, ou l'énergie d'opposer la constante inhumanité du monde à l'éventuellement immonde humanité. C'est de cette manière que, par un retournement littéralement insensé, Camus exhume d'une radicale neutralité axiologique (il n'y a pas de phénomènes moraux chez Camus, mais seulement, comme dit Nietzsche, une interprétation morale des phénomènes<sup>2</sup>) les linéaments sinon d'une morale, en tout cas d'une éthique qui, comme le vent incline les roseaux, transforme « le devoir de quelques-uns » en « l'affaire de tous<sup>3</sup> ». Contrairement à ce qu'on veut croire, la révolte n'est possible que si l'on prend la réalité pour son désir — et non l'inverse. L'homme révolté va de l'expérience à l'idée. L'histoire dégénère (et prend le dessus sur la nature) quand le mouvement s'inverse et que, d'une protestation obscure, on passe à une « tentative pour modeler l'acte sur une idée, pour façonner le monde dans un cadre théorique. C'est pourquoi la révolte tue des hommes, alors que la révolution détruit à la fois des hommes et des principes ».

Dans un passage étonnant de *La Peste* où, lors de la représentation hebdomadaire d'*Orphée et Eurydice* à l'Opéra municipal (par une troupe qui, venue au printemps, s'était retrouvée bloquée à Oran), au moment exact où Eurydice échappe à son amant qui, pressé de vivre, n'a pas attendu qu'elle ait fini de gravir les marches de l'enfer pour se retourner vers elle, l'acteur, soudain, se

met à « avancer vers la rampe d'une façon grotesque, bras et jambes écartés dans son costume à l'antique, et pour s'écrouler au milieu des bergeries du décor qui n'avaient jamais cessé d'être anachroniques mais qui, aux yeux des spectateurs, le devinrent pour la première fois, et de terrible façon ». Qu'est-ce à dire? Que face à la peste, quand les enfants souffrent et meurent, Orphée — ou l'image du réel qui survit à l'épreuve des mots, d'une langue céleste qui saisit les objets sans qu'ils tombent en poussière et qui dit l'indicible autrement qu'en se taisant — doit mourir, lui aussi, et laisser le chant libre à Prométhée, son alter ego combattant. La peste est silence. Après la lyre, vient l'arc.

L'émissaire des hommes de bonne volonté, le clairon de la révolte, le démiurge de l'imparfaite humanité, le Titan qui souffre du malheur de tous, crucifié par les dieux sur le mont Caucase pour leur avoir dérobé le feu, n'est pas un Christ ni même un artiste (bien qu'aux yeux de Camus, l'artiste soit engagé par définition<sup>1</sup>) mais un héros. Un héros « qui aime assez les hommes pour leur donner en même temps le feu et la liberté, les techniques et les arts<sup>2</sup> ». En acceptant le châtement divin, Prométhée libère en même temps les corps et les âmes, garantit aux hommes une liberté formelle autant qu'une liberté réelle. Car le pain ne suffit pas, encore faut-il... la bruyère. « S'il a faim de pain et de bruyère, et s'il est vrai que le pain est le plus nécessaire, apprenons à préserver le souvenir de la bruyère. Au cœur le plus sombre de l'histoire, les hommes de Prométhée, sans cesser leur dur métier, garderont un regard sur la terre, et sur l'herbe inlassable. Le héros enchaîné maintient dans la foudre et le tonnerre divins sa foi tranquille en l'homme. C'est ainsi qu'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... sommes-nous donc en retard ou sommes-nous en avance, et aurons-nous la force de faire revivre les bruyères? » La bruyère ne se mange pas. Mais elle nourrit tout autant. Aux imbéciles qui estiment « qu'écrire aujourd'hui un poème sur le printemps serait servir le capitalisme », Camus, qui se défend (à tort) d'être poète, répond qu'il se réjouirait sans arrière-pensée d'une pareille œuvre, si elle était belle: « On sert l'homme tout entier ou pas du tout. Et si l'homme a besoin de pain et de justice, et s'il faut faire ce qu'il faut pour satisfaire ce besoin, il a besoin aussi de la beauté pure, qui est le pain de son cœur. »

Enfin, la figure de Prométhée, « par qui l'homme se dépasse en autrui », jette une lumière inédite sur les paroles (abondamment déformées) qu'Albert Camus tint

1. « Dans un temps où le conquérant, par la logique même de son attitude, devient exécuteur et policier, l'artiste est forcé d'être réfractaire... En face de la société politique contemporaine, la seule attitude cohérente de l'artiste... c'est le refus sans concession... par sa fonction même, l'artiste est le témoin de la liberté. »

2. « Prométhée aux Enfers », *L'Été*.

1. « L'Exil d'Hélène », *L'Été*.

2. « Nous avons été aiguisés, nous sommes devenus froids et durs à force de reconnaître que rien ici-bas ne se passait de façon divine, pas même selon les critères humains, de façon raisonnable, miséricordieuse ou équilibrée: nous le savons, le monde dans lequel nous vivons est non divin, immoral, "inhumain". » F. Nietzsche, *Le Gai Savoir*, 346.

3. *La Peste*.

le 12 décembre 1957, deux jours après la remise de son prix Nobel, à la maison des étudiants de l'université de Stockholm : « *En ce moment on lance des bombes dans les tramways d'Alger. Ma mère peut se trouver dans un de ces tramways. Si c'est cela, la justice, je préfère ma mère.* » Laissons de côté ceux qui (comme Edward Saïd<sup>1</sup>) se sont attachés à démontrer que Camus avait un inconscient colonial, ou ceux qui, n'ayant conservé, sur le fondement d'un rapport tronqué, que l'adage « Je crois à la justice, mais je défendrai ma mère avant la justice<sup>2</sup> », ont voulu entendre une profession d'égoïsme dans la bouche de Camus. Car même si sa phrase avait été celle-là, l'intention de Camus eût été de dire, quels que soient les protagonistes, qu'une « justice » prenant le masque du terrorisme ne mérite pas qu'on la défende. Mais il y a plus, et mieux : « *Ô justice, ô ma mère, s'écrie Prométhée, tu vois ce qu'on me fait souffrir*<sup>3</sup> », écrit Camus dans « Prométhée aux Enfers ». Pourquoi ? Parce que Prométhée est le fils de Thémis, déesse de la justice et de la loi... Autrement dit : l'amour est injuste, mais l'injustice de l'amour sert à combler les injustices de la justice, et en vérité, l'alternative entre la justice ou sa mère n'a, aux yeux de Camus, tout simplement pas lieu d'être, puisque ce sont des synonymes.

## IV

## OUBLIER

L'histoire des idées ménage de surprenantes rencontres.

Jean-Jacques Rousseau est paranoïaque au point de passer pour une victime ; Albert Camus est généreux au point de passer pour méprisant. Rousseau ne transige pas, Camus non plus, mais l'intransigeance prend, chez ce dernier, la forme d'un arbitrage tandis qu'elle s'épanouit, chez Rousseau, dans l'abjuration du réel au profit de l'idéal. À de rares exceptions, Rousseau tend à croire que la pureté d'une intention dispense de se sentir responsable de ses effets, alors que Camus préfère « *un débauché qui ne tue personne à un puritain qui tue tout le monde*<sup>4</sup> ». Rousseau est, de son propre aveu, un ejaculateur précoce qui redoute

1. Lequel écrivit, à propos de *L'Étranger*, dans *Le Monde diplomatique* de novembre 2000, un article qui passe la littérature au filtre inhumain de l'histoire et de la sociologie pour servir une thèse aussi infamante que fautive : « L'écriture de Camus est animée par une sensibilité coloniale extraordinairement tardive et en fait sans force, qui refait le geste impérial en usant d'un genre, le roman réaliste, dont la grande période en Europe est depuis longtemps passée. »

2. *Le Monde*, 14 décembre 1957, in *Œuvres complètes IV*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008, p. 287-289.

3. « Prométhée aux Enfers », *L'Été*.

4. Cahier V, septembre 1945-avril 1948, *Carnets 1935-1948*, *Œuvres complètes II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 1092.

de jouir. Camus, un grand vivant qui sait retarder son plaisir. Rousseau se vit comme une victime, Camus déteste les bourreaux. Ils ont l'un et l'autre la tentation de l'isolement, mais Rousseau trouve une consolation dans la solitude où Camus cherche, à l'inverse, la force de retourner au front. Bref, l'un est misanthrope, l'autre est solitaire — autant dire que nous serions bien seuls sans eux.

Et pourtant, ils se ressemblent.

Ils ont en partage la nostalgie de l'innocence et le sentiment que nous sommes devenus trop savants pour déchiffrer la langue de la nature. Ce n'est pas Rousseau mais Camus qui constate qu'« *on ne peut pas jouir du cri des oiseaux dans la fraîcheur du soir — du monde tel qu'il est. Car il est recouvert maintenant d'une couche épaisse d'histoire que son langage doit traverser pour nous atteindre. Il en est déformé... Il n'y a plus de matin sans agonies, plus de soirs sans prisons et plus de midi sans carnages épouvantables*<sup>1</sup> ». Rousseau présente l'homme qui médite comme un « animal dépravé » (c'est à dire dénaturé) et regrette que nos âmes se soient « corrompues à mesure que nos sciences et nos arts se sont avancés à la perfection » ; Camus constate : « *D'abord innocents sans le savoir, nous [sommes] maintenant coupables sans le vouloir : le mystère grand[ist] avec notre science*<sup>2</sup> ». Camus trouve dans le souvenir de son enfance l'innocence et la solidarité que Rousseau appelle bonté ou amour de soi, et qu'il cherche dans la fiction d'un homme à l'état de nature. Ils refusent, l'un et l'autre, de tout sacrifier à l'idole du progrès, ou de se satisfaire de l'homme historique. « *[Notre] monde a été amputé de ce qui fai[sai]t sa permanence : la nature, la mer, la colline, la méditation des soirs* », déplore Camus dans *L'Été*. En termes rousseauistes, cela donne : « *Semblable à la statue de Glaucus que le temps, la mer et les orages avaient tellement défigurée qu'elle ressemblait moins à un dieu qu'à une bête féroce, l'âme humaine a, pour ainsi dire, changé d'apparence au point d'être presque méconnaissable*<sup>3</sup> ». Enfin, ils voudraient, en un mot, garder à la nature une place de choix au sein de l'histoire, soit (Rousseau) pour ne pas vivre dans une tour d'ivoire, soit (Camus) pour ne pas verser dans l'idéologie, c'est-à-dire immoler les individus sur l'autel du Bien.

Mais l'état de nature, normatif et imaginaire chez Rousseau, est davantage palpable et nourricier chez Camus. L'innocence du « Caraïbe » (dont Rousseau admire l'imprévoyance qui le fait vendre le matin son lit de coton et « pleurer le soir pour le racheter, faute d'avoir prévu qu'il en aurait besoin

1. Cahier IV, janvier 1942-septembre 1945, *ibid.*, p. 1011.

2. « Retour à Tipasa », *L'Été*.

3. L'image se trouve dans le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, et laisse provisoirement ouverte, chez Rousseau, la question de savoir si l'histoire a défiguré l'homme ou si elle a seulement déposé sur son visage une croûte de sel qui n'en altère que la surface mais laisse intact le fond de son être.

pour la nuit prochaine») n'est pas de même nature que l'extase du jeune homme dont le vent déchire la conscience. Il y a entre ces deux états du monde la même différence qu'entre le regard innocent, légèrement indécis et vulnérable du Gilles de Watteau, et l'œil inexpressif du Christ ressuscitant de Piero della Francesca où Camus ne peut s'empêcher de voir « une résolution à vivre ». Rousseau menace l'humanité de lui tourner le dos; Camus reste fidèle à cette famille arrogante dont le malheur est aussi le sien: «... nous sommes du même sang. Infirme aussi, complice et bruyant, n'ai-je pas crié parmi les pierres?»

En vérité, ce n'est pas à Rousseau mais à Plotin (et Homère) que Camus emprunte l'alphabet de sa nostalgie: « Est-ce que je cède au temps avare, aux arbres nus, à l'hiver du monde? Mais cette nostalgie même de lumière me donne raison: elle me parle d'un autre monde, ma vraie patrie. A-t-elle du sens encore pour quelques hommes? L'année de la guerre, je devais m'embarquer pour refaire le périple d'Ulysse. » Le philosophe néoplatonicien<sup>1</sup> qui, dans les *Ennéades*, voudrait « fuir seul vers le seul », c'est-à-dire retrouver en lui l'unité céleste que compromet l'appartenance à la matière, dicte à Camus le double mouvement qui le conduit de l'éparpillement à l'unité et, en retour, du silence de la nature aux imprécations humaines. Et si la pensée d'un homme était d'abord sa nostalgie? Tel Ulysse qui, refusant l'immortalité offerte par Calypso, choisit de quitter des rivages enchanteurs pour rejoindre la décevante Ithaque, « la terre, et la mort avec elle », Camus entreprend un jour de revenir à Tipasa, sans douter pourtant que « c'est une grande folie, et presque toujours châtiée, de revenir sur les lieux de sa jeunesse et de vouloir revivre à quarante ans ce qu'on a aimé ou dont on a fortement joui à vingt ». La nostalgie, c'est-à-dire « la douleur du retour », n'est-elle pas à la fois la douleur de la perte et la déception des retrouvailles? Et si la philosophie prenait son amertume à la source d'une telle impasse? La nostalgie n'est pas soluble dans le retour. Elle a toujours un coup d'avance. Dès lors, pour conjurer l'inévitable dépit elle impose au sage d'aimer aussi ce qui ne convient pas. « Je ne refuse pas d'aller vers l'Être, dit Camus, mais je ne veux pas d'un chemin qui s'écarte des êtres. » Il faut « accepter l'épreuve, en tirer l'unité » et « si l'autre n'y répond pas, mourir dans la diversité<sup>2</sup> ».

Le cœur de Camus est amphibie: tantôt il déserte les ferveurs collectives pour renouer avec le silence, tantôt il délaisse le silence pour en importer la musique et l'étrangeté dans le monde des hommes. Or, le système de Plotin obéit à la même oscillation: tantôt l'âme se recueille, se convertit et s'élève au-delà d'elle-même, tantôt elle déchoit et s'égare dans son reflet corporel tout

en gardant le souvenir d'une vie meilleure. Tantôt la solitude, tantôt l'éparpillement. Le bonheur de la solitude n'empêche pas Camus de considérer que « la décadence commence à partir du moment où on l'accepte ». Quand l'homme se satisfait de la solitude, il verse dans l'abstraction. Quand l'homme se contente de la dispersion, il verse dans la servitude. Aux yeux d'un Algérien de France qui est d'abord un Français d'Algérie, chacun des deux états doit conserver, comme un secret, la tentation de son antipode.

Or, sous l'apparence d'une alternative entre les faux-semblants de la matière et la véritable unité qu'ils dissimulent, les *Ennéades* de Plotin invitent, elles aussi, leur lecteur à vivre dès maintenant l'existence la plus noble en contemplant ici-bas la lumière venue de son principe. À dire vrai, l'au-delà plotinien n'est pas tant un ailleurs que le synonyme enchanté de l'ici-bas, ou la réalité soustraite par la simplicité d'un regard à la matière qui la gangrène. Quoique Plotin s'en défende, c'est dans les choses et la boue, au cœur de ce qui voudrait la nier, qu'il faut rechercher l'unité; c'est au sein des hommes et de leurs clameurs qu'il faut injecter le décor du mutisme, « cette vieille femme, une mère silencieuse, la pauvreté, la lumière sur les oliviers d'Italie, l'amour solitaire et peuplé, tout ce qui témoigne... de la vérité<sup>1</sup> ». En d'autres termes, le passage camusien de l'absurde à la révolte correspond exactement aux derniers mots de Plotin: « Je m'efforce de faire remonter ce qu'il y a de divin en soi à ce qu'il y a de divin dans l'univers. »

C'est ainsi que, tout en étant pétri de nostalgie, Camus n'oublie pas, de temps en temps, de perdre la mémoire pour redevenir l'ami du présent qui passe. S'il fait l'éloge des dieux solitaires qui « ne donnent rien au souvenir », c'est d'abord que l'Algérie française est un pays jeune et donc sans mémoire. Qu'il regrette son enfance ou qu'il déplore la guerre, Camus a toujours la nostalgie d'un monde sans passé, d'un univers aux joies difficiles et aux chagrins sans mélancolie, d'un pays, l'Algérie, dont les villes « n'offrent rien à la réflexion et tout à la passion », contrairement aux cités européennes qui, « trop pleines des rumeurs du passé », ne font pas assez de silence. Ce faisant, Camus offre le modèle d'une fidélité à la terre qui n'a rien à voir avec l'enracinement cher à Barrès. Son tellurisme n'est pas une quête d'identité, mais, à l'inverse, un remède à l'idéologie. Et l'exil dont il parle n'est pas un déracinement, mais une séparation. Si, comme dit Rousseau, la nature « ne ment jamais », ce n'est pas parce qu'elle dit la vérité, mais parce qu'elle ne parle pas. Et si l'oubli est parfois préférable à la mémoire, c'est que les Oranais de *La Peste* (ou les Français de la métropole au moment de l'invasion de la zone libre) souffriraient moins d'être mis en quarantaine s'ils ne conservaient le souvenir inutile des êtres dont l'Occupation les a séparés. Les joies qu'on ne regrette pas sont meilleures que celles dont la perte nous laisse inconsolables.

1. Plotin est, avec saint Augustin, la référence favorite de Camus.

2. Cahier IV, janvier 1942-septembre 1945, *Carnets* 1935-1948, *Œuvres complètes* II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 971.

1. Préface, *L'Envers et l'Endroit*.

C'est facile à dire. Le 1<sup>er</sup> janvier 1946, alors qu'il était invité de la « Tribune de Paris » pour évoquer les émeutes de Sétif (qu'il avait lui-même en partie prévues) en compagnie de Ferhat Abbas, Jean Amrouche, Raoul Borra, Kaddour Sator et Paul-Émile Viard, Camus commet un lapsus intéressant. À la question de Paul Guimard : « Y a-t-il un problème algérien ? », l'auteur de « La Grèce en haillons<sup>1</sup> » répond : « Eh bien, je suppose que s'il y a un problème algérien, c'est un problème qui dure depuis 116 ans exactement, et d'autre part il me semble difficile de nier que ce problème n'existe pas puisqu'il nous a coûté plusieurs milliers de victimes en mai 1945... » Autrement dit, d'une part le problème remonte à la colonisation (1830), d'autre part, voulant dire qu'évidemment le problème existe, Camus, qui avait « mal à l'Algérie comme d'autres ont mal aux poumons », semble dire le contraire. Quitter l'Algérie ne revient pas seulement à quitter sa terre natale, mais à renoncer, en soi-même, à la possibilité de *désert*. Si, de 1954 à 1959, Camus se tient naturellement à égale distance des deux bords (qui ne le lui pardonnent pas), si la misère en Kabylie lui est aussi odieuse que les attentats du FLN, si la seule façon de lutter contre le nationalisme algérien lui semble de supprimer les injustices où il a pris sa source, bref, si les uns le tenaient pour un traître et les autres pour un falsificateur donnant de l'Algérie une image conciliante, ce n'est pas qu'une longue liaison avec l'Algérie l'empêche, de son propre aveu, « d'être tout à fait clairvoyant à son égard », mais c'est qu'il doit à l'Algérie natale, « mesurée dans ses lignes et démesurée dans sa lumière », de savoir accorder l'amour et la révolte<sup>2</sup>. C'est le privilège des cœurs brisés : « La question n'est pas d'engager un délicieux et amer dialogue avec une belle image disparue. La question est de la détruire au fond de moi avec application, implacablement, de défigurer ce visage pour éviter à mon cœur le sursaut désespéré que lui donne la mémoire. Tuer cet amour, ô mon amour. »

1. Titre donné au premier reportage (*Alger républicain*) d'Albert Camus sur la misère en Kabylie.  
2. Camus ne se contente pas d'un lapsus révélateur au cours de cet entretien. Prédisant sa pensée, il s'aventure, quelques instants plus tard, à formuler une prédiction stupéfiante, qui se passe de commentaires (tant elle devance les débats contemporains sur la fin de l'histoire et le choc des civilisations) mais qui mériterait un livre entier. Voici ce qu'il dit : « Ce problème algérien, qui était si important pour moi, me paraît maintenant s'inscrire dans un problème beaucoup plus général. Je veux dire que le malaise politique algérien, pour moi, vient de la paresse de la pensée politique de la métropole. Les situations politiques vont comme les avions : très vite. Tandis que la pensée va avec la lenteur de sa maturité personnelle et n'arrive pas à rejoindre les situations. Nous nous fixons par exemple sur le problème franco-allemand comme nous nous fixons sur le problème franco-algérien, alors que le problème, tout le monde le sait, est le problème russo-américain. Mais le problème russo-américain (et là, nous revenons à l'Algérie) va être dépassé lui-même avant très peu : ça ne sera plus un choc d'empires, nous assisterons à un choc de civilisations, et nous voyons dans le monde entier des civilisations colonisées surgir peu à peu et se dresser contre les nations colonisatrices. Peut-être que la France aurait avantage à être la première nation blanche qui pose les problèmes réellement sur le plan où ils doivent être posés, c'est-à-dire en essayant de devancer l'histoire plutôt que d'être continuellement à sa remorque. »

## COMPRENDRE

Camus n'aime guère les concierges, ces méticuleux gardiens de l'ordre à qui tout dysfonctionnement semble un crime, et dont la compassion dépend de la capacité des victimes à traduire les « douleurs les plus vraies » dans les « formules [les plus] banales ».

Ainsi, l'antipathique M. Michel, qui (dans *La Peste*) surveille l'immeuble où habite le docteur Rieux, est-il catégorique : il n'y a pas de rats dans la maison. « Le docteur eut beau l'assurer qu'il y en avait un sur le palier du premier étage, et probablement mort, la conviction de M. Michel restait entière... il fallait donc qu'on eût apporté celui-ci du dehors. » Quand, le lendemain, on en trouva trois autres au milieu du couloir, le concierge prit le parti de rester sur le pas de la porte en tenant les rats par les pattes, dans l'espoir que « les coupables voulussent bien se trahir par quelque sarcasme ». Comment ne pas être, dans ces conditions, la toute première victime du fléau ? « Ab ! les cochons ! » répète-t-il tandis que le virus le dévore — comme s'il fallait à l'agonisant, pour accepter de mourir, maintenir l'illusion que quelqu'un veut le tuer.

« Pour être connu, il suffit en somme de tuer sa concierge. Malheureusement, il s'agit d'une réputation éphémère, tant il y a de concierges qui méritent et reçoivent le couteau », affirme gaiement Jean-Baptiste Clamence, le « juge-pénitent » de *La Chute*, dont le propre concierge, heureusement mort, était « la méchanceté même, un monstre d'insignifiance et de rancune, qui aurait découragé un franciscain » et qui, par sa seule existence, suffisait à compromettre son « contentement habituel ».

Quant à l'ancien « indigent » devenu concierge de l'asile de Marengo (où meurt la mère du narrateur de *L'Étranger*), il n'est d'abord qu'une présence désagréable dans le dos de Meursault. S'excluant, à tort, du groupe de vieillards dont il surveille le silence, il parle des pensionnaires de l'asile à la troisième personne du pluriel, les appelle « les autres » ou plus rarement « les vieux » alors que certains ne sont pas plus âgés que lui. « Mais naturellement, ce n'était pas la même chose », reconnaît Meursault. Lui était concierge, et, dans une certaine mesure, il avait des droits sur eux. C'est lui qui, avec une indifférence convenable, explique à l'orphelin qu'il faut se dépêcher d'enterrer sa mère « à cause de la chaleur ». C'est lui, surtout, qui, dans la deuxième partie du livre, pendant le procès de Meursault, raconte aux jurés, tout en détournant le regard, que l'accusé a fumé une cigarette devant le cercueil de sa mère et bu un café au lait avant de s'endormir en la veillant. « J'ai senti alors quelque chose qui soulevait toute la salle et, pour la première fois, j'ai compris que j'étais coupable. » Car le concierge de *L'Étranger* sait et défend ce qu'il est convenable de faire : « Je sais bien que j'ai eu tort. Mais je n'ai pas osé refuser la cigarette que monsieur

*m'a offerte*», répond-il à l'avocat qui lui demande s'il n'a pas fumé lui-même avec l'accusé. Et c'est non sans étonnement, avec « une sorte de gratitude », qu'il regarde Meursault quand ce dernier le blanchit en confirmant qu'il lui a bien offert une cigarette.

Est-ce par une communauté d'indifférence que le concierge, conformiste entre tous, cette conscience satisfaite qui juge de loin le monde et ses habitants, et dont le témoignage avère aux yeux du jury la nature mauvaise de l'accusé, dit « comprendre » que Meursault ne veuille pas voir le cadavre de sa mère ? Le fait est que le concierge de *L'Étranger* est paradoxalement le premier à employer ce verbe qui, dans la pensée de Camus, préserve chaque homme de la foule (ou de l'instinct grégaire) qui le menace, et résume, à ce titre, toute la générosité dont un être est capable.

« J'ai pris grand soin de ne pas tourner en dérision les actions humaines, dit Spinoza, de ne pas les déplorer ni les maudire, mais de les comprendre<sup>1</sup>. » *L'Étranger* de Camus — dont l'enjeu est aussi de mettre en scène le combat perdu d'avance de l'ordre intime et véridique de la compréhension contre la logique imparable, unanime et spécieuse, de l'explication — enseigne que rien n'est plus difficile.

Pourquoi Meursault a-t-il tué l'Arabe ? Parce qu'il faisait une chaleur étouffante et qu'il n'eût pas la force de parcourir en sens inverse toute une plage irradiée par un soleil de plomb quand il tomba sur l'homme (et le couteau) qui l'avait agressé le matin même. Tout cela se comprend, mais ne s'explique pas. Comment demander aux jurés de trouver ici la moindre circonstance atténuante ? Comment convaincre la société que des raisons infimes suffisent à faire un meurtrier d'un de ses membres ? Contrairement au narrateur de *La Chute*, Meursault ne « joue pas le jeu ». Mieux vaut croire, c'est-à-dire démontrer, comme s'y emploie le procureur, que Meursault est une « âme criminelle », un monstre au cœur froid qui va au cinéma, fait l'amour et prend un bain le lendemain d'obsèques auxquelles nul témoin ne l'a vu verser la moindre larme. La cour a besoin de causes qui soient à la hauteur des effets. Mieux vaut communier dans le sentiment que, comme le dit le procureur, « le vide du cœur tel qu'on le découvre chez cet homme devient un gouffre où la société peut succomber ». Aucune foule n'a les moyens de comprendre que « dans tout coupable, il y a une part d'innocence<sup>2</sup> ». Aucune singularité n'est accessible à la justice des hommes. L'épuration en témoigne.

Il faut comprendre pourtant, toujours et tant qu'on peut. Comprendre l'explicable. Comprendre qu'on peut ne pas pleurer à l'enterrement de sa propre mère sans avoir un cœur d'assassin. « Il faut comprendre, il faut comprendre... »,

marmonne vainement le vieux Salamano (dont Meursault, quelques semaines plus tôt, avait lui-même « compris qu'il pleurerait » la disparition de son chien) sous les rires et les quolibets d'un public pressé d'en finir. Il faut comprendre. Peine perdue ? Dans *L'Étranger*, oui. Mais *La Peste*, c'est une autre histoire.

Camus se plaît à entrelacer ses chroniques. Le récit du *Malentendu* se trouve consigné dans un vieux morceau de journal, entre la paillasse et la planche du lit de la cellule où croupit Meursault, ce qui lui permet de laisser entendre qu'un homme qui ment (comme Jan, la victime du *Malentendu*) n'est pas moins coupable qu'un homme qui, comme Meursault, ne sait dire que la vérité. Et l'histoire de *L'Étranger* apparaît dans *La Peste* à l'occasion d'une dispute chez la marchande de tabacs : « Au milieu d'une conversation animée, celle-ci avait parlé d'une arrestation récente qui avait fait du bruit à Alger. Il s'agissait d'un jeune employé de commerce qui avait tué un Arabe sur une plage. "Si l'on mettait toute cette racaille en prison, avait dit la marchande, les honnêtes gens pourraient respirer." » Mais entre *L'Étranger* et *La Peste*, le schème de la compréhension passe de la simple protestation au statut de morale à part entière, du singulier au collectif, de la solitude à la solidarité, d'une souffrance individuelle à l'aventure de tous.

« Allons, Tarrou, lui demande Rieux, qu'est-ce qui vous pousse à vous occuper de cela ? — Je ne sais pas. Ma morale, peut-être. — Et laquelle ? — La compréhension. » Or l'admirable Tarrou a lui-même vraisemblablement assisté au procès de Meursault, où c'est son propre père, avocat général, qui réclama la peine de mort : « Je n'ai... gardé de cette journée qu'une seule image, celle du coupable. Je crois qu'il était coupable en effet, il importe peu de quoi. Mais ce petit homme au poil roux et pauvre, d'une trentaine d'années, paraissait si décidé à tout reconnaître, si sincèrement effrayé par ce qu'il avait fait et ce qu'on allait lui faire, qu'au bout de quelques minutes, je n'eus plus d'yeux que pour lui. Il avait l'air d'un hibou effarouché par une lumière trop vive. Le nœud de sa cravate ne s'ajustait pas exactement à l'angle du col. Il se rongea les ongles d'une seule main, la droite... Bref, je n'insiste pas, vous avez compris qu'il était vivant. Mais moi, je m'en apercevais brusquement, alors que, jusqu'ici, je n'avais pensé à lui qu'à travers la catégorie commode d'"inculpé". Je ne puis dire que j'oubliais alors mon père, mais quelque chose me serrait le ventre qui m'enlevait toute autre attention que celle que je portais au prévenu. Je n'écoutais presque rien, je sentais qu'on voulait tuer cet homme vivant et un instinct formidable comme une vague me portait à ses côtés avec une sorte d'aveuglement entêté... j'eus avec ce malheureux une intimité bien plus vertigineuse que ne l'eut jamais mon père. » De cette scène primitive, du spectacle atroce des « serpents » qui donnaient l'impression de sortir de la bouche de son père à mesure qu'il déployait son argumentation légalement sanguinaire, Tarrou retint que la société où il vivait était « celle qui reposait sur la condamnation à mort » et qu'en la combattant, il combattait l'assassinat :

1. *Traité politique*, I, § 4.

2. Lettre à Jean Grenier, le 21 janvier 1948.

« Je l'ai cru, d'autres me l'ont dit et, pour finir, c'était vrai en grande partie. Je me suis donc mis avec les autres que j'aimais et que je n'ai pas cessé d'aimer. J'y suis resté longtemps et il n'est pas de pays en Europe dont je n'aie partagé les luttes. » Comprendre, c'est prendre les armes.

Aussi la lutte contre la peste suppose-t-elle une mutuelle compréhension : Tarrou comprend Cottard (qui fait du marché noir et se réjouit que, grâce au fléau, la police se désintéresse de son cas); Rieux comprend l'égoïsme du journaliste Rambert (qui tente d'abord, par tous les moyens, de sortir de la ville pour retrouver sa femme, avant de se raviser et de comprendre, lui-même, que s'il n'y a pas de honte à préférer le bonheur, « il peut y avoir de la honte à être heureux tout seul »); Rieux comprend aussi les larmes de Grand, le petit employé de mairie aux manies honorables, qui ne trouve pas ses mots mais qu'un peu de bonté transforme en héros.

D'où vient donc à Camus ce don de la compréhension ? À l'en croire, d'une indifférence naturelle et de l'absence d'envie (le seul défaut qu'il n'ait pas<sup>1</sup>).

Il faut comprendre les lâchetés, l'impunité des bonnes consciences, les voluptés honteuses et le plaisir qu'on dérobe à la souffrance. Il faut comprendre, contre « la justice des hommes en exercice<sup>2</sup> » et à défaut de bonté, qu'aucun homme ici-bas n'est pleinement coupable ni tout à fait innocent. Il faut comprendre qu'on peut tuer quelqu'un parce qu'il fait chaud et que le soleil nous fait bouillir les tempes. Il faut comprendre la détresse d'un homme qui perd son chien comme du petit vieux « droit et sévère dans ses vêtements de coupe militaire » qui, à cause de la peste, ne trouve plus de chats sur qui expédier un crachat vigoureux et précis. Il faut comprendre, pour ne pas séparer la force de la clairvoyance ni « rêver de morale quand on est un homme de passion » car « c'est se vouer à l'injustice, dans le temps même où l'on parle de justice<sup>3</sup> ». Il faut comprendre que, de même que le courage est de meilleure compagnie que la témérité, l'héroïsme arrive « après l'exigence... [de] bonheur », et qu'il vient toujours une heure où la bruyère nourrit le pain, et où l'on se lasse de nos efforts pour « réclamer le visage d'un être et le cœur émerveillé de la tendresse ». Comprendre préserve la révolte de

l'indignation comme du dogme, élit le concret contre l'abstrait et situe l'amitié au-dessus de la politique<sup>1</sup>. Comprendre aide à ne pas sanctifier ses passions, ni déifier son propre refus au risque de préférer l'injustice totale à une justice médiocre. Comprendre, c'est défendre l'égoïsme salutaire où un homme se recueille, c'est interdire au crime légal de se vivre comme innocent, c'est refuser de se dévouer, corps et âme, à la cause publique, c'est opposer aux sectateurs de la transparence l'opaque intimité qui nous distingue les uns des autres tout en justifiant qu'on se batte, sans raison (mais parfois jusqu'à la mort), pour celui qu'on ne connaît pas. Comprendre (ou « chercher d'abord ce qu'il y a de valable dans chaque homme<sup>2</sup> »), c'est refuser l'humiliation sans la réclamer pour ses adversaires. Comprendre, démesurément, c'est savoir se détourner de la femme qu'on aime pour venir en aide à l'étranger.

En vérité, il existe une seule limite à la compréhension : « Si je peux comprendre et admirer le combattant d'une libération, je n'ai que dégoût devant le tueur de femmes et d'enfants. » Mais cela aussi, on peut le comprendre.

Il est d'usage – Camus ne le nie pas – de tenir *La Peste* pour une parabole un peu didactique sur la résistance à l'occupant et le combat contre la « peste brune ». Mais avant cela, avant d'être un roman historique (ou pire : une philosophie mise en œuvre), avant d'être, au premier degré, le récit d'une pandémie et des moyens employés pour l'endiguer, *La Peste* est une psychologie d'Albert Camus lui-même.

Que ce soit Bernard Rieux, narrateur autoproclamé et véritable *alter ego* de l'auteur, dont la mère, sagement assise, les mains sur les genoux, dans un coin de la salle à manger, couve silencieusement son fils d'un regard qui « serait toujours plus fort que la peste », ou bien Tarrou (« trente-cinq ans, taille moyenne »), l'exilé définitif qui trouve plus fatigant de baisser les bras que de ne pas se battre, l'ennemi de la peine de mort, « l'ami de tous les plaisirs normaux » qu'on soupçonne, à tort, d'avoir le cœur sec, et dont les carnets décrivent, comme Camus dans *L'Été*, les lions de Caïn situés de chaque côté de l'escalier municipal d'Oran, ou bien Grand, marié fort jeune, fils d'une femme de ménage, qui lutte contre son chagrin en ciselant obstinément la même phrase, ou encore Rambert, qui enquête (comme Camus en Kabylie) sur les conditions de vie des populations indigènes et qui se donne pour but de vivre et de mourir de ce qu'il aime, ou enfin le père Paneloux, converti à Dostoïevski après le supplice d'un enfant, chaque personnage, à sa manière, figure une disposition du caractère camusien, voire une facette de sa

1. « ... 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 inimité 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. ... Je n'envie rien, ce qui est mon droit, mais je ne pense pas toujours aux envies des autres et cela m'aide de l'imagination, c'est-à-dire de la bonté. » Préface, *L'Envers et l'Endroit*.

2. L'expression est de Camus, dans un article des *Lettres françaises*, qu'il adresse aux gaullistes responsables de l'exécution de Pierre Pacheu – qui s'était pourtant rendu à Alger après le débarquement des Alliés en Afrique du Nord pour y retourner sa veste et prendre les armes contre les Allemands.

3. Préface, *L'Envers et l'Endroit*.

1. C'est le compliment que fit Camus à Arthur Koestler lors d'un dîner avec Sartre et Simone de Beauvoir.

2. Une règle d'or, qu'on trouve d'abord dans le Cahier III, avril 1930-février 1942, *Carnets* 1935-1948, *Œuvres complètes* II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 888.

biographie. Depuis *Le Neveu de Rameau*, où Diderot forgeait un personnage tragique et truculent pour faire à ses pensées les meilleures objections, peu de textes renseignent davantage sur la psychologie de leur auteur que cette longue allégorie. Le lire de cette manière donne aux débats entre tous les protagonistes (lutte-t-on par héroïsme ou par honnêteté ? Déserte-t-on par lâcheté ou par amour de la vie ? Pourquoi se battre quand on a le « cœur fermé » ? etc.) l'intime valeur d'un dialogue entre Camus et lui-même. Plus qu'à la haine ou au malheur, c'est à la tentation du dogmatisme (en lui) que Camus fait la guerre<sup>1</sup>. Comprendre est un antidote à l'épouvantable sentiment de savoir. Le contraire de l'erreur n'est pas la vérité, mais le doute.

## VI

## LE RAYON VERT

« La même flamme nous brûle le cœur. »

SCIPION, *Caligula*, acte IV, scène 1.

Camus, c'est un soleil incessant. Pour le pire et le meilleur. À l'exception notable de *La Chute* – dont la tristesse et l'ironie prennent pour décor Amsterdam sous la pluie –, le soleil, indifféremment terrible ou délicieux, est un personnage principal. Il faut au philosophe du désir comme excès une étoile plus chaude que celles de la nuit.

Comme tous les grands malheurs, comme la peste elle-même, comme les sentiments sans fièvre, comme la plainte que composent les gémissements aigus des moribonds, comme les protestations réunies de tous les hommes à la fois, comme les efforts, enfin, que les Oranais enfermés font pour préserver ou retrouver leur bonheur compromis, le soleil de Camus est maintes fois « monotone ». Or, le premier soleil monotone de la grande littérature se trouve chez Baudelaire, au quatrième vers du sonnet intitulé *Parfum exotique* (« Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne, / Je respire l'odeur de ton sein chaleureux, / Je vois se dérouler des rivages heureux / Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone... »). Chez Camus comme chez Baudelaire, plus qu'une morne disposition du caractère humain, la monotonie du soleil en manifeste la

1. Grandeur de Camus qui, dans sa polémique avec Mauriac sur la question de l'épuration, sut reconnaître, dès 1947, que c'était son adversaire qui avait raison : les tribunaux étaient inéquitables et s'il faut faire passer la justice avant le pardon, ce ne doit pas être aux dépens du droit. « Je me connais trop, disait-il, pour croire à la vertu toute pure » Cahier V, septembre 1945-avril 1948, *Carnets* 1935-1948, *Œuvres complètes* II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008, p. 1086.

couleur latente : le vert, couleur du crépuscule, invisible à l'œil nu mais entrevu par le poète, sous le bleu de la mer irradiée par un astre en fin de course<sup>1</sup>. « Tout disparaît avec le soleil vert ; une heure plus tard, les dunes ruissellent de lune<sup>2</sup>... »

Étrangement, dès que le vert saute aux yeux de Camus, le noir n'est jamais loin. Sur les collines qui dominent Alger, dont les chemins fendent les oliviers, Camus voit « monter des gerbes d'oiseaux noirs sur l'horizon vert<sup>3</sup> ». L'étrange lumière verte « née du double coquillage du ciel et de la mer » qui emplit la salle du dancing Padovani sert de décor aux profils noirs qui, sur un air de valse, tournent obstinément « comme ces silhouettes découpées qu'on fixe sur le plateau d'un phonographe<sup>4</sup> ». Les ifs du Monte Oliveto semblent alternativement verts ou noirs selon que l'œil les scrute ou les contemple<sup>5</sup>. Dans les cimetières d'El-Kettar, les cyprès ne sont plus des taches sombres mais regorgent de lumière, comme si, « venu de son cœur noir, un jus doré bouillonn[ait] jusqu'aux extrémités de ses courtes branches et coul[ait] en longues traînées fauves sur le vert du feuillage<sup>6</sup> ». À Paris même : « Les arbres noirs dans le ciel gris et les pigeons couleur de ciel. Les statues dans l'herbe et cette élégance mélancolique... L'envol des pigeons comme un claquement de linge qui se déplie. Les roucoulements dans l'herbe verte<sup>7</sup>. » Pourquoi le noir accompagne-t-il le vert comme son ombre ? Est-ce – comme une colère si violente qu'elle en est silencieuse, une douleur si vive qu'aucune larme ne vient en même temps la dire et l'apaiser, comme certains cœurs se ferment par excès de bonté ou comme certains noctambules en viennent, à force de retarder l'heure de la fête, à danser le jour et dormir la nuit – qu'une lumière démesurée redevient, par abus d'incandescence, une couleur froide ?

La non-réponse à cette question est peut-être à chercher dans l'ouverture somptueuse des « Noces à Tipasa » : « À certaines heures, écrit Camus, la campagne est noire de soleil. » Qu'est-ce à dire ? D'où vient cet or noir ? Plusieurs hypothèses :

1) Botanique. La campagne est-elle carbonisée par le soleil, à l'image des tournesols qui noircissent en vieillissant ? C'est douteux. Camus n'aime pas les cendres et son soleil est plus indifférent que vorace.

2) Logique. Plus il y a du soleil, plus il y a de l'ombre ? C'est faux. L'heure où le soleil est à son zénith est également l'heure où l'ombre est la plus courte.

3) Mystique. La noirceur, comme le bitume amolli par l'été, symbolise

1. Ce n'est pas un hasard si, décrivant dans ses *Salons* les montagnes qui sont au second plan des portraits d'Indiens de Catlin, Baudelaire parle déjà, en 1846, de paysages « monotonelement verts ».

2. « Le Minotaure ou la Halte d'Oran », *L'Été*.

3. « L'Été à Alger », *Noces*.

4. *Ibid.*

5. « Le Désert », *Ibid.*

6. Cahier III, avril 1939-février 1942, *Carnets* 1935-1948, *Œuvres complètes* II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008, p. 878.

7. *Ibid.*, p. 810.

l'indivisible profondeur du monde, qui résiste à toute explication. En faveur de cette lecture plaide l'adage camusien selon lequel il n'est « pas si facile... de retrouver sa mesure profonde ».

4) Tragique. Est-ce « l'obscur clarté » qui, en plein jour, tombe d'une étoile à portée de main ?

5) Liquide. La campagne est « noire de soleil » parce que, quand un torrent de lumière s'interpose entre l'œil et son spectacle, il arrive qu'on n'y voie goutte ou, comme dit Camus, que « les yeux tentent vainement de saisir autre chose que des gouttes de lumière et de couleurs qui tremblent au bord des cils » ?

6) Astronomique. Y avait-il une éclipse de soleil ce jour-là ?

7) Photographique. Est-ce un contre-jour ?

8) Mélancolique. Et si c'était le soleil noir de Camus ? L'acédie d'un jeune homme qui constate, à chaque pas, que le monde n'a que faire de lui. Peut-être. Mais à condition, alors, de tenir la mélancolie pour l'envers de la joie dont les *Noctes* sont le chef-d'œuvre. Ce qui se défend. À la réserve près que l'infortuné de Nerval (*El Desdichado*: « Je suis le ténébreux, — le veuf, — l'inconsolé, / Le prince d'Aquitaine à la tour abolie: / Ma seule étoile est morte, — et mon luth constellé / Porte le soleil noir de la Mélancolie ») ne voit pas les choses comme cela.

9) Mythologique. C'est, paradoxalement, « pareil à la nuit » qu'Apollon, le dieu-soleil, descend de l'Olympe au tout début de *Illiade*<sup>1</sup>. Tel Lucifer, l'ange déchu qui fait aux hommes le don de la lumière, Apollon est noctifère et fait aux hommes le don de l'obscurité. Né lui-même au crépuscule, sous une clarté imperceptible, de l'accouplement d'un aigle et d'une île flottante qui, à sa naissance, cessa de dériver pour devenir Délos (la « visible », la « lumineuse »), Apollon dissimule, comme un secret (une *A-dèle*), la lumière noire qui lui donna le jour. De fait, la clarté d'Apollon est pleine d'équivoques. Sa splendeur est tissée d'ombres et son apparition, ténébreuse. C'est lui, le dieu-soleil, dont la lyre et l'arc répandent la vieillesse et la mort, ne laissant aux hommes que la persévérance comme antidote à leur condition dérisoire. S'il fait danser les Grâces, les Heures, l'amour, la guerre, le hasard et la Lune, s'il engendre la norme, la justice et la paix, si les hommes lui doivent la jeunesse, l'amour et le cycle des saisons, c'est qu'Apollon est d'abord un dieu de violence et de démesure. Un assassin qui, après avoir tué Python, effrayé par lui-même (Apollon *Phoebus*...), se réfugie neuf ans « aux sources de la nuit », au milieu des bois, des ruisseaux et des chants d'oiseaux, pour expier son crime et remplacer en lui le goût de la vengeance par le parfum des lauriers. C'est dire qu'Apollon n'est pas lui-même apollinien, mais brutal, pécheur, impur et démesuré jusque

dans la cure qu'il s'inflige. Eût-il eu, sans cela, l'idée même de la mesure ? En vérité, Apollon est un dieu dostoïevskien<sup>1</sup>: il n'est guérisseur que parce qu'il est criminel et ne désire la mesure que parce qu'il est excessif. L'harmonie est au bout de l'effroi. À l'image d'un soleil indifféremment fatal ou chaleureux, les prédictions apolliniennes sont toujours obscurément lumineuses. C'est par le rêve, au creux d'un sommeil obscur, sous forme d'énigmes, que la divinité (chtonienne et solaire à la fois) se donne à entendre des hommes. Apollon est une équivoque frontale, un seigneur taciturne, caché en pleine lumière, qui, comme dit Héraclite, « ne dit ni ne dissimule » mais « signifie ». Il est à la fois le véridique et l'ambigu qui, sans occulter la vérité, la brise — comme un rayon de soleil est fragmenté par les feuillages qu'il traverse. Contrairement à Athéna, Aphrodite, Déméter ou même Zeus, le frère aîné d'Hermès méprise les humains et conspire à les éloigner de l'Olympe. Seul compte, à ses yeux, le fait que les hommes reconnaissent leur nature misérable et l'acceptent pleinement. Sa tâche est de tempérer l'*ubris* et l'arrogance par l'institution des limites, garantes de l'abîme qui sépare les mortels des olympiens. L'unique (et véritable) héroïsme des hommes est de savoir s'en tenir à leur misère — car ils n'ont, sans cela, aucune chance de la dépasser. C'est ainsi qu'Apollon, pour sceller le cadre humain et donner à l'homme la force de consentir à son propre néant, enseigne aux mortels la médecine, la poésie, les lois, les oracles, l'urbanisme, les cérémonies et l'architecture. Dans le monde où tout passe, Apollon donne naissance à tout ce qui prend forme. Apollon, c'est la pensée de midi.

*La campagne était noire de soleil...*

On pourrait, en vérité, multiplier les hypothèses à l'infini (et capter au passage — qui sait ? — les véritables intentions de l'auteur) sans effleurer la divine simplicité de cette contradiction et sa richesse littéralement incommensurable.

Les descriptions de Camus, malgré leur profusion et (parfois, hélas) leur enthousiasme, ne montrent pas un spectacle mais détaillent une expérience qu'aucun mot ne restitue s'il n'est associé à un antonyme venu d'ailleurs. L'écriture n'imité rien: « Répéter ce monde c'est peut-être le trahir plus sûrement qu'en le transfigurant. La meilleure des photographies est déjà une trahison<sup>2</sup>. » La campagne noire et verte et ses « parfums blonds » sont les voyelles d'Albert Camus: l'accouplement fantastique de la matière et de l'impalpable, de la couleur et de l'émotion. Pourtant ce n'est ni Rimbaud, ni même Proust, mais Herman Melville qui est ici, secrètement, à la manœuvre, et le chapitre

1. ... et il descend des cimes de l'Olympe, le cœur en courroux, ayant à l'épaule, avec l'arc, le carquois aux deux bouts bien clos; et les flèches sonnent sur l'épaule du Dieu courroucé, au moment où il s'ébranle et s'en va, pareil à la nuit. » *Illiade*, chant I, 24-29.

1. Pietro Citati, *La Pensée chatoyante*, Gallimard, 2004, p. 22. Un livre remarquable à la lecture duquel cette préface doit ces lignes sur Apollon.

2. Cahier IV, janvier 1942-septembre 1945, *Carnets 1935-1948, Œuvres complètes II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 1004.

hallucinant que l'écrivain américain consacre à la « blancheur de la baleine » dont le suaire, plus effrayant que le rouge du sang, évoque simultanément l'albinos, la Voie lactée, le coursier blanc des plaines de l'Ouest, le brouillard laiteux des apparitions, la blancheur de Lima, le vide muet d'un paysage neigeux, enfin « cette chose sans couleur, ou colorée par l'absence de Dieu, qui nous fait reculer d'effroi ». Camus a lu *Moby Dick* de près, dont il détaille tous les symboles avant de déclarer : « Les sentiments, les images multiplient la philosophie par dix<sup>1</sup>. » Mais les symboles (du grec *súmbolon*, qui désigne, en première instance, l'objet brisé dont chaque amoureux conserve une moitié) n'ont rien ici de l'analogie plate à laquelle on les réduit ordinairement. Il s'agit, plus profondément, des antithèses qui, soudées comme les branches d'une pince, accomplissent le tour de force de laisser entendre un fragment d'indicible : « Je regarde la mer et tente une fois de plus de fixer l'image que je cherche depuis vingt ans pour ces ramages et ces dessins que fait sur la mer l'eau rejetée par l'étrave. Quand je l'aurai trouvée, ce sera fini<sup>2</sup>. » Camus est un poète présocratique (ou néoplatonicien, ce qui, en la circonstance, revient au même) : la beauté n'est pas un objet de connaissance, seulement la fleur promise aux vigilants. « Où est l'absurdité du monde ? Est-ce ce resplendissement ou le souvenir de son absence ? Avec tant de soleil dans la mémoire, comment ai-je pu parier sur le non-sens ? On s'en étonne autour de moi ; je m'en étonne aussi, parfois. Je pourrais répondre, et me répondre, que le soleil justement m'y aidait et que sa lumière, à force d'épaisseur, coagule l'univers et ses formes dans un éblouissement obscur. Mais cela peut se dire autrement et je voudrais, devant cette clarté blanche et noire qui, pour moi, a toujours été celle de la vérité, m'expliquer simplement sur cette absurdité que je connais trop pour supporter qu'on en disserte sans nuances. Parler d'elle, au demeurant, nous mènera de nouveau au soleil<sup>3</sup>. »

Au paradoxe de l'« éblouissement obscur » et du soleil noir correspond une lumière ambivalente qui, telle une substance divisée en couples d'attributs, est à la fois sombre et blanche, violente et apaisée, réconfortante et douloureuse, libératoire et emprisonnant... La lumière du soleil ne parle pas, mais elle dit tout : le soleil est un piège. Comme le répète l'infirmière à Meursault, pendant la procession funèbre, d'une voix mélodieuse et tremblante : « Si on va doucement, on risque une insolation. Mais si on va trop vite, on est en transpiration et dans l'église on attrape un chaud et froid. » Elle avait raison, concède l'étranger : « Il n'y avait pas d'issue. » Or, cette expression n'est employée qu'à deux reprises dans le livre, et la deuxième fois, pour désigner les soirs en prison... Il n'y a pas d'issue. Le ciel (d'Algérie) est sans nuages : nul n'y échappe (« Je savais que c'était stupide, que je ne me débarrasserais pas du soleil en me déplaçant d'un pas », reconnaît

Meursault juste avant de commettre son crime.) Le vent nous décompose, le soleil nous maintient. Sous l'effet du vent, l'individu se voit répandu, disloqué. Sous le poids du soleil, dans la fournaise, dans cet « éclatement rouge », cet « océan de métal bouillant », l'homme s'écrase au point de chercher en lui quelques atomes de fraîcheur et de nuit. « Meursault pour moi n'est donc pas une épave, mais un homme pauvre et nu, amoureux du soleil qui ne laisse pas d'ombre<sup>4</sup>. » Soleil et vent. Les idéologues et certains intellectuels (que René Char comparait à des suppositoires, sans doute parce qu'ils avaient la peau blanche) qui poussent la séparation du corps et de l'esprit jusqu'à asseoir « leur fauteuil dans le sens de l'histoire<sup>2</sup> », détestent probablement l'un et l'autre. Si, de son côté, Camus doit au soleil de savoir que « l'histoire n'est pas tout<sup>3</sup> », c'est que le soleil, comme certains chemins, conduit indifféremment au châtiement ou à l'innocence du plaisir. Le soleil est une folie ambivalente qui, quand elle n'invite pas « aux fêtes de l'eau et de la chair » et quand elle perd « l'éclat cuivré des saisons heureuses », éteint les couleurs, scelle les bouches et chasse le bonheur entrevu.

Le soleil est l'exhausteur du silence et de ses bruits : « la basse continue des oiseaux, les soupirs légers et brefs de la mer au pied des rochers, la vibration des arbres, le chant aveugle des colonnes, les froissements des absinthes, les lézards furtifs. » Tout est explicable, mais aucune explication ne dissout l'énigme d'une présence. Sous le soleil, tout est clair, tout est étrange. Le monde n'est pas un secret, mais un miracle à lui tout seul, où l'on chercherait vainement la trace d'une valeur absolue. « L'être ne peut s'éprouver que dans le devenir, le devenir n'est rien sans l'être. Le monde n'est pas dans une pure fixité ; mais il n'est pas seulement mouvement. Il est mouvement et fixité. » Comme le soleil, exactement — qui doit au regard de l'homme de se croire mobile. De fait, la révolte est une injonction solaire. Si elle avait le tonnerre pour mentor, elle se moquerait de tuer celui qui, parce qu'il n'est pas immortel, est déjà mort à ses yeux. Et quand elle prend le Bien pour Graal, elle sacrifie le présent à l'avenir — ou le « nous sommes » au « nous serons ». Mais sous le soleil de Camus, le goût d'abolir toute contrainte résonne comme un désir de servitude volontaire et la justice est injuste quand elle n'est pas tempérée (c'est-à-dire accrue) par la liberté.

Albert Camus est un sage. D'une « sagesse où tout [est] déjà conquis<sup>4</sup> ». Vue de l'extérieur, la voie moyenne qu'il propose ressemble à une culture du compromis. Mais c'est une illusion de la géométrie qui tient le milieu pour

1. *Ibid.*, p. 936.

2. Cahier VI (février 1948-mars 1951), à la date du 1<sup>er</sup> juillet 1949. *Carnets 1949-1950, Œuvres complètes IV*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008, p. 1009.

3. « L'Énigme », *L'Été*.

1. Herbert B. Lottman, *Albert Camus, op. cit.*, p. 225.

2. « Je commence à être un peu fatigué de me voir, et de voir surtout de vieux militants qui n'ont jamais rien refusé des luttes de leur temps, recevoir sans trêves leurs leçons d'efficacité de la part de censeurs qui n'ont jamais placé que leur fauteuil dans le sens de l'histoire... », répond Camus à Jean-Paul Sartre au moment de la parution de *L'Homme révolté*.

3. Préface, *L'Envers et l'Endroit*.

4. « Le Désert », *Noëx*.

un jeu d'équivalences, ou de l'idéologie qui, prenant la matière pour la manière, en conclut qu'un homme délivré de la démesure en est réduit à une sagesse sans grandeur. Certes, Camus estime qu'il faut trouver le chemin moyen qui « mène aux visages de l'homme », car « le néant ne s'atteint pas plus que l'absolu ». Mais c'est bien le même homme qui, sans se contredire, ne se sent d'humilité que devant les vies les plus pauvres ou bien les plus grandes aventures de l'esprit. La voie moyenne traduit seulement en termes moraux l'équivoque du Grand Midi, de ses clartés sans ombre et d'un ciel « intarissable de force et de lumière, insatiable lui-même, dévorant une à une, des mois durant, les victimes offertes en croix sur la plage ». Sous le soleil (comme dans le théâtre d'Eschyle), les rochers ressemblent à des vagues immobiles et le non-sens prend du galon pour devenir énigme. Le juste milieu de la révolte n'est pas une synthèse, mais une déchirure. La mesure est une extrême tension et la révolte est démesurément mesurée... Comme il est triste, sinistre, que dans le monde des foules, le « milieu » camusien redevienne un « centre » et seule la social-démocratie soit en mesure d'endosser un tel projet. Quel dommage que la révolte culmine dans l'eau tiède. Comme il est navrant que le sublime équilibre entre justice et liberté, ou entre silence et meurtre, prenne, en politique, la forme bonhomme d'un « oui, d'accord, mais enfin tout de même... ». Il faudrait des hommes d'exception pour incarner la mesure, des artistes ou des saints qui se tiennent au-dessus du dédain — or nous n'avons que des bourgeois.

## VII

## PERSÉVÉRER

*« Kleist qui brûle deux fois ses manuscrits... Piero della Francesca, aveugle à la fin de ses jours... Ibsen à la fin amnésique et réapprenant l'alphabet... Courage! Courage! »*

Si tout ce qui existe a (pour cette raison même) une origine, alors il faut admettre que l'origine existe. Mais si l'origine existe, quelle est l'origine de l'origine? Où est l'origine de l'origine? Comment se défaire du syllogisme de l'origine? Comment ne pas régresser à l'infini dans la quête d'un commencement? Qui est premier, de l'œuf ou du coq? Aron, Sartre et Camus ont, à cet égard, des stratégies différentes.

En mourant, à l'âge de trente-deux ans, le 17 septembre 1906, Jean-Baptiste Sartre cessa de peser sur la même terre que son fils. Sartre n'a pas eu de père, et ce fut, à l'en croire, toute sa chance: « Eût-il vécu, mon père se fût couché sur moi de tout son long et m'eût écrasé. Par chance, il est mort en bas âge; au milieu des Énéas qui portent sur le dos leurs Anchises, je passe d'une rive à l'autre, seul et détestant ces géniteurs invisibles à cheval sur leurs fils pour toute la vie; j'ai laissé derrière moi un jeune mort qui n'eut pas le temps d'être mon père et qui pourrait être, aujourd'hui, mon fils. Fut-ce un mal ou un bien? Je ne sais; mais je souscris volontiers au verdict d'un éminent psychanalyste: je n'ai pas de Sur-moi<sup>1</sup>. »

De son côté, Raymond Aron — dont le premier chapitre des *Mémoires* s'intitule « Le testament de mon père » — connut la situation exactement inverse, puisque son père vécut suffisamment pour rater à la fois ses études et sa vie, et sombrer dans la tristesse après la crise de 1929. « Peu à peu, écrit Aron, à mesure que l'âge me permit de le comprendre non plus comme un père tout-puissant mais comme un père humilié, je me sentis porteur des espoirs de sa jeunesse, chargé de lui apporter une sorte de revanche; j'effaçais ses déceptions par mes succès... Ce qui m'a fait courir, ce fut la mission que le malheur de mon père me laissait en héritage. » Le fait est qu'Aron le fils modèle, pétrifié par la peur de se tromper, n'avait aucune imagination, et que Sartre l'orphelin, « l'enfant qui ne veut pas grandir » — comme il se décrit lui-même dans un poème écrit à l'École normale, et que Raymond Aron choisit de publier dans *Commentaire* au lendemain de sa mort —, n'avait, lui, aucune limite.

Plus intéressante, car moins prévisible, est la trajectoire d'Albert Camus dont le père, Lucien, mourut sous les drapeaux le 11 octobre 1914 et qui, dans les plus belles pages du *Premier Homme*, décrit l'ébranlement de Jacques Cormery (du nom de famille de la grand-mère paternelle de Camus) devant la tombe d'un homme qui, mort à vingt-neuf ans, est à jamais plus jeune que son fils: « Et le flot de tendresse et de pitié qui d'un coup vint lui remplir le cœur n'était pas le mouvement d'âme qui porte le fils vers le souvenir du père disparu, mais la compassion bouleversée qu'un homme ressent devant l'enfant injustement assassiné. Quelque chose ici n'était pas dans l'ordre naturel et, à vrai dire, il n'y avait pas d'ordre mais seulement folie et chaos là où le fils était plus âgé que le père. La suite du temps lui-même se fracassait autour de lui immobile, entre ces tombes qu'il ne voyait plus, et les années cessaient de s'ordonner suivant ce grand fleuve qui coule vers sa fin. Elles n'étaient plus que fracas, ressac et remous où Jacques Cormery se débattait maintenant aux prises avec l'angoisse et la pitié. »

Aron était la terre promise d'un père malheureux. Sartre fut débarrassé, par la mort de son père, de l'obéissance elle-même. Camus est en charge de son

1. Cahier VI, février 1949-mars 1951, *Carnets 1949-1959, Œuvres complètes IV*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008, p. 1062.

1. Les Mots.

père, comme de ceux qui, après lui, payèrent de leur vie la folie des hommes. Père de son père, héritant d'un cadet, Albert Camus est le premier homme.

De façon tout à fait étonnante, Sartre, Aron et Camus ont exactement, à l'endroit de leur père respectif, la relation que Descartes, Leibniz et Spinoza ont, au XVII<sup>e</sup> siècle, avec l'idée de Dieu.

Sartre doit à l'absence de père de n'avoir aucune limite — comme le Dieu créateur de Descartes, dont la puissance incompréhensible pourrait faire en sorte, s'il en avait la volonté, que deux et deux fassent cinq.

Aron est contraint à l'excellence par l'amertume de son père, à la façon dont le Dieu de Leibniz, déjà soumis aux vérités éternelles, est obligé, par sa propre bonne volonté, de porter à l'existence le meilleur des mondes possibles.

Camus, enfin, l'aîné de son père, est, comme le Dieu de Spinoza, simultanément cause de lui-même et inséparable du monde, et trouve la force surhumaine, devant la tombe de l'inconnu auquel il doit le jour, de persévérer dans son être, de comprendre avant de juger et, sous le soleil, de faire l'expérience de l'éternité<sup>1</sup>.

Dans le monde où tout homme est le premier à mourir, la seule liberté digne de ce nom (et la seule façon de commencer quelque chose) consiste à agir sans raison. Le raisonnement est toujours soumis à la préexistence d'un donné, mais l'action se crée elle-même, complète et totale. Être le premier homme, c'est se tenir debout non pas au nom d'autre chose, mais au nom de l'effort lui-même. C'est dire combien Jean Daniel<sup>2</sup>, qui connaît son ami mieux que lui-même, a raison de recommander qu'on aborde l'œuvre de Camus par son dernier livre. Ainsi, les *Carnets* de Camus fourmillent de bonnes résolutions. Comme s'il fallait une discipline de fer à l'orphelin qui n'impose rien à personne. Comme si Camus avait eu le désir, sans cesse contrarié, d'être sévère avec lui-même. « *Maintenant que tout est net, attendre et ne rien épargner. Travailler du moins de manière à parfaire à la fois le silence et la création. Tout le reste, tout le reste, quoi qu'il advienne, est indifférent.* » Camus, chef de lui-même, se donne des ordres et entreprend, inlassablement, de résorber l'éparpillement, de supprimer le dilettantisme au nom d'une œuvre dont il pressent qu'elle sera plus vaste que lui. « *Il y a en moi une anarchie, un désordre affreux. Créer me coûte mille morts, car il s'agit d'un ordre et que tout mon être se refuse à l'ordre. Mais sans lui je mourrais éparpillé*<sup>3</sup>. » La discipline est une manière comme une autre de reconquérir indéfiniment l'unité mise à mal par l'existence.

On peut être libertaire et impitoyable avec soi-même. On peut chérir la diversité tout en haïssant la dispersion. Le rêve de Camus? Son utopie? être maître de lui-même. Sa méthode? la règle. Où est la tentation, ici? dans l'émiettement ou dans le goût de se rassembler? À quoi devrait-il résister? à la paresse ou à la guerre contre la paresse? Après tout, le désir d'ordonner son existence et de faire des efforts en ce sens n'est pas moins tentant que l'aptitude à se laisser aller aux idées volages qui décomposent l'esprit. « *Tristesse de me sentir encore si vulnérable. Dans 25 ans j'en aurai 57. 25 ans donc pour faire mon œuvre et trouver ce que je cherche. Ensuite, la vieillesse et la mort. Je sais quel est le plus important pour moi. Et je trouve encore le moyen de céder aux petites tentations, de perdre du temps en conversations vaines ou en flâneries stériles. J'ai maîtrisé deux ou trois choses en moi. Mais je suis loin de cette supériorité dont j'aurais tant besoin.* »

Camus? La preuve vivante qu'il n'est aucun besoin de l'hypothèse divine pour être pascalien. En lui, l'amant de la vie fait la guerre au divertissement. Pascal se demande, dans les *Pensées*: « D'où vient que cet homme, qui a perdu depuis peu de mois son fils unique et qui accablé de procès et de querelles était ce matin si troublé, n'y pense plus maintenant? Ne vous en étonnez pas, il est tout occupé à voir par où passera ce sanglier que les chiens poursuivent avec tant d'ardeur depuis six heures. Il n'en faut pas davantage. » Camus ajoute, dans *La Chute*: « *"Tu me le paieras!" disait une fille à son père qui l'avait empêchée de se marier à un soupçant trop bien peigné. Et elle se tua. Mais le père n'a rien payé du tout. Il adorait la pêche au lancer. Trois dimanches après, il retournait à la rivière, pour oublier, disait-il. Le calcul était juste, il oublia.* » Et puis, se divertir, c'est, dans le meilleur des cas, vivre chaque instant comme s'il était le dernier. L'hédonisme de Camus n'a rien de cette anxieuse jouissance. Camus n'a pas le temps de se dépêcher. La vie est trop courte pour être petite: « *C'est la volonté du bonheur qui compte, une sorte d'énorme conscience toujours présente. Le reste, femmes, œuvres d'art, succès mondains, ne sont que prétextes. Un canevas qui attend nos broderies*<sup>4</sup>. »

Camus le facétieux<sup>2</sup> n'est donc pas là pour s'amuser. Camus, c'est un homme austère. En témoigne son éloge du dénuement qui, à première vue, concerne indifféremment les moines franciscains de Fiesole et les jeunes gens du dancing Padovani<sup>3</sup> (ou bien les «Clarque» et les «Marlène» d'Oran<sup>4</sup>). Les uns se dépouillent, les autres se dénudent et c'est, au fond, la même affaire. À ceci près que Camus est un jeune homme en qui sommeille, à côté du consentement,

1. Cahier II, septembre 1937-avril 1939, *Carnets* 1935-1948, *Œuvres complètes* II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008, p. 848.

2. Comme ce jour où, pour la centième des *Possédés*, il avait remplacé par de la vraie vodka le contenu de la bouteille que Michel Bouquet était censé vider sur scène. La scène est racontée par Michel Bouquet lui-même.

3. «L'Été à Alger», *Noëx*.

4. «Le Minotaure ou la Halte d'Oran», *L'Été*.

1. Loxmore (« nous sentons et nous expérimentons que nous sommes éternels ») se trouve dans la V<sup>e</sup> partie de *l'Éthique* (prop. 25).

2. Jean Daniel, *Avec Camus. Comment résister à l'air du temps*, Gallimard, 2006.

3. Cahier VI, février 1949-mars 1951, *Carnets* 1949-1959, *Œuvres complètes* IV, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008, p. 1075.

une sérieuse pulsion monastique : « *Le plus grand des luxes, dit-il, n'a jamais cessé de coïncider pour moi avec un certain dénuement.* » Ce n'est pas parce que « *la vérité doit pourrir*<sup>1</sup> » et qu'il n'est rien de plus exaltant, qu'il faut se laisser aller.

Paradoxalement, c'est aussi dans la lecture de Nietzsche que Camus puise les modalités d'un ascétisme qui remonte à son silence natal. Car c'est, d'abord, une question d'esthétique. Il faut à la révolte, qu'elle soit théâtrale, théorique ou romanesque, une belle forme et une impeccable composition. Le chaos ne vaut que s'il enfante une étoile. Ce n'est pas par les idées, mais par le style que Camus prétend surmonter le nihilisme. Et puis Nietzsche — moraliste à contretemps dans un siècle triomphal, pianiste égaré dans un monde de fanfares — n'a pas son pareil pour déceler la bassesse de l'instinct sous la grandeur de l'idée. Mais ce flair inouï, cette truffe à mauvaise foi qui perçoit la « calomnie du corps » sous la dorure des idées ne l'empêche pas, pour lui-même, de s'interdire le plaisir quand il doit travailler. La chasteté n'est un vice, à ses yeux, que si elle a pour objet de « tuer les sens<sup>2</sup> ». Ce qu'il conseille, en revanche, c'est « l'innocence des sens » et la hiérarchie des priorités. Est-ce à cela que pense Camus quand il écrit : « *La sexualité ne mène à rien. Elle n'est pas immorale mais elle est improductive. On peut s'y livrer pour le temps où l'on ne désire pas produire. Mais seule la chasteté est liée à un progrès personnel. Il y a un temps où la sexualité est une victoire — quand on la dégage des impératifs moraux. Mais elle devient vite ensuite une défaite — et la seule victoire est conquise sur elle à son tour : c'est la chasteté* » ? Camus, comme Nietzsche, est un auteur classique. Apollinien. Dont la tâche est de travailler pour l'esprit et d'adapter ses forces à cet impératif catégorique. Vivre ou travailler ? non. Travailler ou mourir. Oui. Ce sont, d'ailleurs, ses seuls vœux pieux.

« *Il y a toujours une philosophie, dit-il, pour le manque de courage*<sup>3</sup>. » Et il y a « *toujours des raisons au meurtre d'un homme* » alors qu'il est, « *au contraire, impossible de justifier qu'il vive* ». De fait, les lâches n'ont jamais tort. Les braves gens qui poussent la logique jusqu'à ne pas se mouiller, les gens qui ne veulent pas d'ennuis, qui lèvent les mains et disent « Ouh là là ! » en tournant la tête, les yeux mi-clos, comme pour se protéger d'un projectile quand on évoque devant eux la possibilité d'un risque à prendre, composent en toutes circonstances la matière molle et potentiellement dangereuse qu'un esprit engagé voudrait sauver d'elle-même. Devant eux se tient l'intellectuel, absurde et magnifique, qui insiste, qui recommence, qui s'efforce et qu'il faut imaginer heureux, quand bien même ses seules récompenses seraient, à défaut de galvaniser des foules

1. « *Le Désert* », Notes.

2. F. Nietzsche, « *De la chasteté* », *Ainsi parlait Zarathoustra*.

3. Cahier IV, janvier 1942-septembre 1945, *Carnets 1935-1948, Œuvres complètes II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 947.

mornes, de prendre quelques cuïtes, de vivre comme Don Juan, de fumer avant midi et d'avoir une perception héroïque de son propre destin.

L'austérité de Camus est un palliatif à la satisfaction qui est, elle-même, le contraire du contentement véritable. Camus excelle à déconstruire les pensées satisfaites, à brouiller les trajectoires impeccables en y injectant une forme de lucidité plus corrosive encore que la mauvaise conscience. Tel est le drame de Jean-Baptiste Clamence, le héros de *La Chute*, l'homme dont on ne sait pas s'il parle tout seul ou s'il s'adresse à quelqu'un (*voix clamans in deserto*), dont la sainteté d'apparat succombe le jour où, sous la forme d'un rire, d'une insulte et d'un suicide qu'il n'empêche pas, la réalité contamine la belle idée qu'il se faisait de lui-même. C'est l'histoire d'une « *vie réussie* », d'un avocat imbattable en modestie, qui remplit toutes les cases, qui défend la veuve et l'orphelin (« *J'avais le cœur sur les manches* »), change de lit tous les soirs, vit dans la paix de sa conscience et fume à tour de bras « *la cigarette de la satisfaction* ». Trop heureux pour être corruptible, la sollicitude lui est délicieuse puisqu'elle ne l'engage pas<sup>1</sup> ; il exulte en faisant l'aumône, tombe en extase devant sa propre courtoisie, aide les aveugles à traverser la rue, jouit de l'émotion mutuelle avec laquelle ils se serrent ensuite la main, ne flatte personne (pas même les journalistes), refuse les pots-de-vin, néglige les fonctionnaires qui pourraient lui être utile et se paie le luxe de refuser (à deux ou trois reprises) la Légion d'honneur. Bref, « *on aurait cru vraiment que la justice couchait avec moi tous les soirs* ». Puis, un beau jour, donc : « *J'avais déjà parcouru une cinquantaine de mètres à peu près, lorsque j'entendis le bruit, qui, malgré la distance, me parut formidable dans le silence nocturne, d'un corps qui s'abat sur l'eau. Je m'arrêtai net, mais sans me retourner. Presque aussitôt, j'entendis un cri, plusieurs fois répété, qui descendait lui aussi le fleuve, puis s'éteignit brusquement. Le silence qui suivit, dans la nuit soudain figée, me parut interminable. Je voulus courir et je ne bougeai pas. Je tremblais, je crois, de froid et de saisissement. Je me disais qu'il fallait faire vite et je sentais une faiblesse irrésistible envahir mon corps.* » Le suicide d'une femme dont il ne voit pas le visage le rend, pour une fois, sensible aux douleurs d'autrui (et lui montre que la paresse est un symptôme de la peur). Avant cela, la sympathie lui semblait une vertu « *de président du Conseil* », un « *sentiment distingué* » — comme ceux que l'administration adresse à Meursault dans le bleu qui lui annonce la mort de sa mère (« *J'ai reçu un télégramme de l'asile : "Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués." Cela ne veut rien dire.* »). Or, la sympathie (le « souffrir-avec »), c'est l'idée que Tarrou, dans *La Peste*, se fait du chemin qu'il faut prendre pour avoir la paix. Le repos que trouve, par instants, celui qui se sent solidaire des autres est plus

1. « *J'apprenais du moins que je n'étais du côté des coupables, des accusés, que dans la mesure exacte où leur faute ne me causait aucun dommage. Leur culpabilité me rendait éloquent parce que je n'en étais pas la victime.* »

profond, plus riche que l'espèce de bonheur garanti par la bonne conscience. La paix, c'est l'art de trouver du goût à l'amertume. Elle implique de ne rien exclure, de tout entendre — ce qui, paradoxalement, suppose un certain flegme et un cœur qui, à l'image de Camus, sait aussi se fermer. Pour nier les dieux et soulever les rochers, il faut soutenir que tout est bien. Mais pour vivre sans rien refuser de la vie, il faut avoir, ponctuellement, le don de l'incurie.

En vérité, l'obstination à vivre n'est pas un problème. C'est, d'abord, une absurdité. Entendez qu'une telle façon d'être n'a aucune raison d'être. Mais ce n'est une absurdité que si l'on demande à nos actes d'être motivés par une cause ou guidés par une étoile. À la seconde où elle abjure les motifs qu'elle se donnait, où l'on pense le désir comme une force séparée des objets qu'elle emprunte et non comme une faiblesse soumise à tous les vents, la persévérance devient l'unique façon de vivre — comme la vertu est à elle-même sa propre fin. « *Insistons encore sur la méthode, dit Camus : il s'agit de s'obstiner.* » L'obstination n'a nul besoin d'un hochet vibrant pour surmonter les défaillances. C'est une morale provisoire qui, parce que la vie est provisoire, dure jusqu'à la mort. Elle est tout ce qui reste à un homme sans pourquoi. Demeure, envers et pour tout, « *un prodigieux effort, quotidien, obstiné. L'effort du secret, sans espoir ni amertume. Ne plus rien nier puisque tout peut s'affirmer. Supérieur au décirement.* ». Pourquoi persévérer dans son être ? Fausse question. Parce que.

« *Dans cet effort quotidien où l'intelligence et la passion se mêlent et se transportent, l'homme absurde découvre une discipline qui fera l'essentiel de ses forces. L'application qu'il y fait, l'entêtement et la clairvoyance rejoignent ainsi l'attitude conquérante. Créer, c'est ainsi donner une forme à son destin. Pour tous ces personnages, leur œuvre les définit au moins autant qu'elle en est définie. Le comédien nous l'a appris : il n'y a pas de frontière entre le paraître et l'être.* »

Ce n'est pas seulement parce qu'il aime les actrices que Camus aime les acteurs. S'il a fait du théâtre toute sa vie, c'est que le théâtre (comme le vent, comme l'oubli) incarne, mieux que tout art, le mélange d'invention et de nécessité qui compose notre liberté. Un bon acteur n'est pas étranger à son rôle mais respire son texte, marche dans ses pas, éprouve enfin, dans un geste impérieux mais irréflecti, le glorieux sentiment de devenir ce qu'il est. Peu importe que Camus ait été un interprète médiocre et un dramaturge didactique, l'essentiel est d'entrevoir ce qu'il recherche ici : une voie médiane, mais sans compromis, entre le déterminisme et l'arbitraire, la mise en scène de l'idée que « l'action est tout<sup>1</sup> », quelle précède la décision et s'empare d'un sujet comme on se donne un interprète. De sorte que le théâtre est partout. D'abord parce qu'avant de voir les choses mêmes,

nous voyons les enseignes qu'on a posées sur elles<sup>1</sup>, mais aussi parce qu'il n'y a aucune différence, en définitive, entre l'amour de la vie et le fait de bien jouer son rôle : « *J'avais au cœur une joie étrange, celle-là même qui naît d'une conscience tranquille. Il y a un sentiment que connaissent les acteurs lorsqu'ils ont conscience d'avoir bien rempli leur rôle, c'est-à-dire, au sens le plus précis, d'avoir fait coïncider leurs gestes et ceux du personnage idéal qu'ils incarnent, d'être entrés en quelque sorte dans un dessin fait à l'avance et qu'ils ont d'un coup fait vivre et battre avec leur cœur. C'était précisément cela que je ressentais : j'avais bien joué mon rôle.* » Épictète et Plotin après lui sont les premiers à avoir dit que le monde entier était une scène de théâtre. Mais il est d'usage, depuis que Jacques le mélancolique en a fait son credo dans *Comme il vous plaira* (« *all the world's a stage and all the men and women merely players...* ») d'y voir une profession de foi morose, une déclaration d'impuissance devant la vanité de toute chose. Or, la position de Camus éclaire ce vieux *topos* d'un jour nouveau : voir le monde comme une scène de théâtre, c'est le voir, soudain, dans son intégralité comme dans ses détails. Dire que tout cela n'est qu'un jeu ne revient pas à dire que le monde n'est qu'un rêve, mais qu'il n'a pas de reflet, pas de miroir où réfléchir avant de renvoyer une image, et qu'à ce titre, nous ne pouvons que l'interpréter à tous égards, le jouer, le rejouer, réciter aussi justement que possible un texte qui s'écrit à mesure qu'on le dit. Le théâtre, c'est la persévérance mise en abyme — et en lumière<sup>3</sup>.

« *En persévérant, je serai moins nerveux* », dit à sa mère le docteur Rieux, dont les mains tremblent à la lecture d'un télégramme qui lui donne de mauvaises nouvelles de la santé de sa femme. Effectivement, seule la lutte quotidienne, répétitive et morose du bonheur qui lui reste contre les « *abstractions de la peste* » est de nature à atténuer en lui la douleur et la peur. Seul le consentement à la catastrophe lui donne la force de ne pas s'y résigner. « *C'est par un continuel effort que je puis créer. Ma tendance est de rouler à l'immobilité. Ma pente la plus profonde, la plus sûre, c'est le silence et le geste quotidien. Pour*

1. « *Imaginez des cartes de visite : Dupont, philosophe froussard, ou propriétaire chrétien, ou humaniste adultère, on a le choix, vraiment. Mais ce serait l'enfer ! Oui, l'enfer doit être ainsi : des rues à enseignes et pas moyen de s'expliquer. On est classé une fois pour toutes.* » *La Chute*.

2. « *Noces à Tipasa* ». *Noces*.

3. « *S'il fallait sur la scène aimer comme l'on aime, user de cette irremplaçable voix du cœur, regarder comme on contemple, notre langage resterait chiffré. Les silences ici doivent se faire entendre. L'amour hausse le ton et l'immobilité même devient spectaculaire. Le corps est roi. N'est pas "théâtral" qui veut et ce mot, déconsidéré à tort, recouvre toute une esthétique et toute une morale. La moitié d'une vie d'homme se passe à sous-entendre, à détourner la tête et à se taire. L'acteur est ici l'intrus. Il lève le sortilège de cette dame enchaînée et les passions se ruent enfin sur leur scène. Elles parlent dans tous les gestes, elles ne vivent que par cris. Ainsi l'acteur compose ses personnages pour la montre. Il les dessine ou les sculpte, il se roule dans leur forme imaginaire et donne à leurs fantômes son sang. Je parle du grand théâtre, cela va sans dire, celui qui donne à l'acteur l'occasion de remplir son destin tout physique.* » « *L'Homme absurde* ». *Le Mythe de Sisyphe*.

1. F. Nietzsche, *Généalogie de la Morale*, § 15.

échapper au divertissement, à la fascination du machinal, il m'a fallu des années d'obstination. Mais je sais que je me tiens debout par cet effort même et que si je cessais un seul instant d'y croire, je roulerais dans le précipice. C'est ainsi que je me tiens hors de la maladie et du renoncement, dressant la tête de toutes mes forces pour respirer et pour vaincre. C'est ma façon de désespérer et c'est ma façon d'en guérir.» La sourde révolte des protagonistes taciturnes de *La Peste* est d'abord une leçon de silence (et une leçon du silence): «C'est au moment du malheur qu'on s'habitue à la vérité, c'est-à-dire au silence<sup>1</sup>.» Fidèle au silence de sa mère («c'était elle, l'étrangère...») qui, sans dire un mot, le suivait des yeux dans la maison, Camus combat l'adversité sans desserrer les lèvres, laissant le monopole du vacarme à ceux qui n'ont pas renoncé à trouver un sens à tout cela: «À ce point, le problème est inversé. Il s'agissait précédemment de savoir si la vie devait avoir un sens pour être vécue. Il apparaît ici au contraire qu'elle sera d'autant mieux vécue qu'elle n'aura pas de sens.» Camus n'est pas un philosophe du choix, mais de la décision. Non pas au sens où il décide, mais au sens où il est décidé à dire oui avant de dire non, et à écrire, un jour, une œuvre au centre de laquelle il mettra «l'admirable silence d'une mère et l'effort d'un homme pour retrouver une justice ou un amour qui équilibre ce silence<sup>2</sup>».

À en croire Fernando Valera, grand chancelier de l'ordre et ministre de la justice de la «République espagnole» en exil, Camus n'accepta d'être admis dans «l'ordre de la Libération» (*orden de la Liberación*) que parce qu'une telle décoration était synonyme de sacrifice et non de vanité. Après avoir alors remercié «le seul gouvernement légal de l'Espagne», Camus répondit: «Le peu que j'ai pu faire, je l'ai fait autant pour la vérité que pour l'Espagne libre» et qu'il entendait continuer<sup>3</sup>. Comment ferait-il autrement? La persévérance est à elle-même sa propre récompense. Quand on est persévérant, on n'a pas le choix. S'engager, oui. Mais involontairement<sup>4</sup>.

Persévérer n'est pas un déni de la mort mais l'art de réussir, sans détourner les yeux, à ne pas y penser. Tel Montaigne qui, parce que nul ne pense davantage à la mort que celui qui passe sa vie à vouloir l'oublier, et pour faire en sorte qu'elle le trouve «nonchalant d'elle» et «plantant ses choux<sup>5</sup>», recommande de l'attendre partout<sup>6</sup>, ou tel Tolstoï selon qui «l'existence de la mort nous oblige

1. *La Peste*.

2. Préface, *L'Envers et l'Endroit*.

3. Albert Camus, *España libre*, Mexico, 1968.

4. Cahier VI, février 1949-mars 1951, *Carnets 1949-1959*, *Œuvres complètes IV*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008, p. 1066.

5. Montaigne, *Essais*, III, 12.

6. «Attendons-la partout...», *ibid.*, I, 20.

soit à renoncer volontairement à la vie, soit à transformer notre vie de manière à lui donner un sens que la mort ne peut lui ravir», Camus excelle à montrer l'art de mourir sans haine<sup>1</sup>: «Ce qu'il voulait encore inconsciemment, écrit-il à l'agonie du héros de *La Mort heureuse*, c'était la rencontre de sa vie pleine de sang et de santé avec la mort.» Avoir peur de la mort, c'est avoir peur de la vie: ceux que la mort affole finissent par mourir de leur vivant. Croyez-en le tuberculeux qui n'oubliait pas, à l'occasion, comme une piqûre de rappel, de regarder son mouchoir rempli de sang. Ce n'est, là encore, qu'une question de caractère. Platon distrait de la crainte de mourir en démontrant (vainement) l'immortalité de l'âme. Camus préfère la compagnie de Lucrèce, qui surmonte la hantise du trépas en affirmant la mortalité de l'âme. Car la lucidité est, en définitive, plus réconfortante que les consolations, et l'on n'apaise l'angoisse qu'en assumant le précipice. Montaigne déclare: «Qui a appris à mourir a désappris à servir.» Spinoza ajoute que «l'homme libre ne pense à rien moins qu'à la mort». Camus conclut: «Il n'y a qu'une liberté, se mettre en règle avec la mort. Après quoi, tout est possible. Je ne puis te forcer à croire en Dieu. Croire en Dieu, c'est accepter la mort. Quand tu auras accepté la mort, le problème de Dieu sera résolu — et non pas l'inverse<sup>2</sup>.»

Les *Méditations métaphysiques* de Descartes décrivent une aventure de la conscience qui se saisit elle-même en excluant le monde. Les *Noces* (ou méditations physiques) d'Albert Camus décrivent l'odyssée d'un corps qui découvre, en lui-même, c'est-à-dire autour de lui, la porosité du monde, son indifférence, sa profusion, ses limites et sa démesure. Il arrive pourtant que Camus se réclame de Descartes. En particulier quand il trouve dans la persévérance le seul rempart à l'absurde — comme Descartes trouve dans le sentiment d'exister la seule limite au doute hyperbolique. Il le dit lui-même: l'absurde est «l'équivalent, en existence, du doute méthodique de Descartes<sup>3</sup>». De même que Descartes ne peut douter que, doutant, il existe, l'absurde, comme règle de vie, est contradictoire: «Je crie que je ne crois à rien et que tout est absurde, mais je ne puis douter de mon cri et il me faut au moins croire à ma protestation.» Comme l'existence (dont il est l'autre nom), l'absurde résiste à lui-même. Tout homme peut trouver la force, sinon la modestie, de chérir ce qui ne dure pas. Mais l'analogie avec Descartes s'arrête ici (et au fameux «Je me révolte, donc nous sommes<sup>4</sup>» que Camus n'a écrit que pour servir de

1. «Que dit le vague? 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.» «La Mer au plus près», *L'Été*.

2. Cahier V, septembre 1945-avril 1948, *Carnets 1955-1948*, *Œuvres complètes II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008, p. 1078.

3. Introduction, *L'Homme révolté*.

4. Qui clôt le chapitre I de *L'Homme révolté*.

sujet de dissertation): Camus n'aime guère les conquérants qui croient se débarrasser du périssable en l'accumulant. Les empereurs sont des singes<sup>1</sup>. Le pouvoir n'arrive pas au talon de la puissance: «*À la longue le sabre est toujours vaincu par l'esprit*<sup>2</sup>. » Tel Xerxès qui tue Léonidas sans l'avoir asservi, la domination s'incline devant «*la force de caractère... la dure fierté, la froide frugalité du sage*<sup>3</sup> ». Camus ne hait que les cruels. C'est son optimisme.

Un tel raisonnement vaut aussi pour la peine de mort: «*Nous devons servir la justice parce que notre condition est injuste, ajouter au bonheur et à la joie parce que cet univers est malheureux. De même nous ne devons pas condamner à mort puisqu'on fait de nous des condamnés à mort*<sup>4</sup>. » Mais Camus ne s'arrête pas là. Persévérer, c'est assumer ce qu'on sait. C'est la raison pour laquelle la meilleure façon de dissuader les hommes de devenir des assassins légaux consiste à leur mettre sous les yeux ce qu'ils refusent de voir. Tout comme il suffit, pour surmonter l'absurde, d'en assumer la radicalité, il suffit, pour être contre la peine de mort, de la regarder en face: «*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*<sup>5</sup>. » Tout cela, nous le savons, mais encore faut-il savoir ce que l'on sait. Or, «*on n'a que tardivement le courage de ce*

1. «*Voyez-moi ces superflus!* dit Nietzsche. Ils acquièrent des richesses et n'en deviennent que plus pauvres. Ils veulent le pouvoir et d'abord le levier du pouvoir, beaucoup d'argent — ces impuissants! Voyez-les grimper, ces singes agiles! Ils grimpent les uns sur les autres et se font crouler mutuellement dans la fange et dans l'abîme. Tous veulent accéder au trône; c'est leur folie; comme si le bonheur était sur le trône. » Ainsi parlait Zarathoustra.

2. «*Les Amandiers*», *L'Été*.

3. *Ibid.*

4. Herbert R. Lottman, *Albert Camus, op. cit.*, p. 302.

5. «*Entre oui et non*», *L'Envers et l'Endroit*. Un peu plus tard, dans les *Réflexions sur la guillotine*, ces quelques lignes deviendront un paragraphe parfait: «*Au lieu d'évoquer vaguement une dette que quelqu'un, le matin même, a payée à la société, ne serait-il pas d'un plus efficace exemple de profiter d'une si belle occasion pour rappeler à chaque contribuable le détail de ce qui l'attend? Au lieu de dire: "Si vous tuez, vous expirez sur l'échafaud", ne voudrait-il pas mieux lui dire, aux fins d'exemple: "Si vous tuez, vous serez jeté en prison pendant des mois ou des années, partagé entre un désespoir impossible et une terreur renouvelée, jusqu'à ce qu'un matin, nous nous glissions dans votre cellule, ayant quitté nos chaussures pour mieux vous surprendre dans le sommeil qui vous écrasera, après l'angoisse de la nuit. Nous nous jetterons sur vous, lierons vos poignets dans votre dos, couperons aux ciseaux le col de votre chemise et vos cheveux s'il y a lieu. Dans un sursaut de perfectionnement, nous ligulerons vos bras au moyen d'une courroie, afin que vous soyez contraint de vous tenir vuauté et d'offrir ainsi une nuque bien dégagée. Nous vous porterons ensuite, un aide vous soutenant à chaque bras, vos pieds traînant en arrière à travers les couloirs. Puis, sous un ciel de nuit, l'un des exécuteurs vous empoignera enfin par le fond du pantalon et vous jettera horizontalement sur une planche, pendant qu'un autre assurera votre tête dans une lunette et qu'un troisième fera tomber, d'une hauteur de deux mètres vingt, un couperet de soixante kilos qui tranchera votre cou comme un rasoir." Réflexions sur la guillotine, Œuvres complètes IV, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008, p. 132.*

que l'on sait<sup>1</sup> ». Et dans le meilleur des cas. Mais Camus est ici, pour une fois, le fils de son père dont sa mère lui apprend qu'il était un jour revenu bouleversé, d'une exécution en place publique de l'autre côté de la ville, qu'il «*refusa de parler, s'étendit un moment sur le lit et se mit tout d'un coup à vomir. Il venait de découvrir la réalité qui se cachait sous les grandes formules dont on la masquait*<sup>2</sup> ».

La persévérance camusienne (qui, parfois, lui tient lieu d'amour) n'est donc pas seulement une discipline mais aussi l'équivalent pratique d'une morale qui n'est inscrite nulle part: l'essentiel n'est pas d'œuvrer pour le Bien, mais de bien faire ce qu'on peut, de donner, quand on peut, et de ne pas haïr, si l'on peut. «*Peut-on, loin du sacré, et de ses valeurs absolues, trouver la règle d'une conduite? telle est la question posée par la révolte*<sup>3</sup>. » Un lecteur chrétien se demanderait, en amont de cette question, d'où vient au philosophe le désir d'une règle, sinon des valeurs absolues qu'il feint de combattre... Mais on pourrait lui répondre que, tout comme Diderot revendique la morale d'un chrétien sans pour autant croire en Dieu<sup>4</sup>, Camus considère, puisque tout est périssable, qu'il vaut mieux «*pour Dieu qu'on ne croie pas en lui et qu'on lutte de toutes ses forces contre la mort, sans lever les yeux vers ce ciel où il se tait*<sup>5</sup> ». Bien sûr, les victoires sont toujours provisoires et la peste est, à ce titre, «*une interminable défaite*<sup>6</sup> ». Et alors? N'est-il pas épuisant de baisser les bras quand on peut retrouver les manches? La persévérance n'est pas un calcul, c'est un pari dont l'enjeu est de ne pas tout perdre. Paradoxalement (mais le paradoxe n'est qu'apparent), la révolte ne serait pas mesurée dans son contenu si elle ne prenait appui sur une persévérance sans concession, pour qui l'alternative est «*tout ou rien*<sup>6</sup> ».

Tel est le sens du second prêche du père Paneloux dans *La Peste*, qui répond à distance aux raisons que donne Ivan Karamazov pour «*rendre*

1. Cahier VI, février 1949-mars 1951, *Carnets 1949-1959, ibid.*, p. 1085.

2. *L'Homme révolté*, chapitre I.

3. Voir, sur ce sujet, le début étincelant de *L'Entretien d'un philosophe avec la Maréchale de \*\*\**: «*N'êtes-vous pas monsieur Diderot?* — Oui, madame. — C'est donc vous qui ne croyez à rien? — Moi-même. — Cependant votre morale est celle d'un croyant. — Pourquoi non, quand il est honnête homme? — Et cette morale, vous la pratiquez? — De mon mieux. — Qui! vous ne volez point, vous ne tuez point, vous ne pillez point? — Très rarement. — Que gagnez-vous à ne pas croire? — Rien du tout, madame la maréchale. Est-ce qu'on croit parce qu'il y a quelque chose à gagner? »

4. *La Peste*.

5. *Ibid.*

6. Cette expression, qu'emploie le père Paneloux dans son second prêche pour inviter à la foi, permet de prendre exactement la mesure de ce qui distingue *La Peste* et *L'Étranger* dont le concierge de l'asile à Marengo répond à Meursault qui lui demande d'éteindre une des lampes dont l'éclat sur les murs blancs de la petite morgue lui fatigue les yeux, que c'est impossible, car c'est ainsi que l'installation est faite: c'est «*tout ou rien* ».

son billet » à Dieu : « Toute la science du monde ne vaut pas les larmes des enfants, déclare Ivan. Je ne parle pas des souffrances des adultes, ils ont mangé le fruit défendu, que le diable les emporte ! Mais les enfants !... si la souffrance des enfants sert à parfaire la somme des douleurs nécessaires à l'acquisition de la vérité, j'affirme d'ores et déjà que cette vérité ne vaut pas un tel prix<sup>1</sup>. » Karamazov, rappelle Camus dans *L'Homme révolté*, ne se contente pas du blasphème (encore tributaire de l'objet qu'il profane), mais juge Dieu lui-même au nom de la justice. Car s'il y a une vérité, alors elle est injuste. La souffrance des enfants n'est pas plus soluble dans l'harmonie que le présent n'est soluble dans l'avenir. Que faire ? Devenir meurtrier soi-même. Ou à tout le moins accepter le crime des autres. « Parti d'une protestation indignée devant la souffrance innocente, il acceptera le meurtre de son père avec l'indifférence des hommes-dieux. » Puisque les enfants souffrent, alors mort à Dieu. Et mort m'est vie. La bonne logique d'Ivan est le plus court chemin vers la folie.

Alors que son premier prêche était le sermon d'un homme qui n'ayant pas assez vu mourir les hommes, se contentait de présenter la peste comme un châtement et d'inviter les fidèles au repentir — ce qui n'engage à rien —, Paneloux frise soudain l'hérésie après avoir assisté à l'agonie du petit Philippe qui, avant de mourir, avait pris dans son lit d'hôpital « [la] pose [d'un] crucifié grotesque ».

Il ne serait pas chrétien, dit-il, de croire que la souffrance est rédemptrice, que le paradis est garanti aux malheureux, ou que « l'éternité d'une joie [peut] compenser un instant de la douleur humaine ». Devant un tel scandale, l'acceptation ne peut être une résignation, mais une humiliation et un consentement. La vraie force n'est pas de se détourner de Dieu, mais de vouloir ce qui arrive : « La souffrance des enfants [est] notre pain amer, mais sans ce pain, notre âme périrait de sa faim spirituelle. » Rien n'entame la foi qui ne repose sur rien, sinon le mouvement d'un cœur que l'injustice affermit. Il faut croire parce qu'on se bat, et non se battre parce qu'on croit : « ... ce chant d'amour sans espoir qui naît de la contemplation peut aussi figurer la plus efficace des règles d'action<sup>2</sup>. »

Quelle différence entre le « chrétien... absurde<sup>3</sup> » qui trouve la force de se battre dans le consentement à ce qu'il déteste, et le docteur Rieux qui, tout en refusant jusqu'à la mort « d'aimer cette création où des enfants sont torturés », garde les mains dans le cambouis de la douleur ? L'un et l'autre ont, à leur manière, substitué la persévérance à l'espoir, la révolte à la prière,

la santé au salut et l'habitude à la dévotion. L'un et l'autre vivent dans le cercle de la chair. La résolution à vivre l'emporte sur la raison de vivre. À la sérénité du pessimiste, ils opposent l'inconfort de dire oui à ce qui est terrible. Ils témoignent du drame en affrontant le malheur. Ce sont des saints.

Camus se contenterait de l'incroyance comme de la théologie si elles n'étaient, l'une et l'autre, l'alibi de la démission. Le sérieux d'une pensée dépend de ce qu'elle retient de la douleur. « Pour devenir un saint, il faut vivre. Lutte », dit Rieux à Tarrou, qui est la dernière victime du fléau. Plus qu'une morale, la persévérance est un perfectionnement : « Si l'on se perfectionne dans une seule chose et qu'on la comprend bien, on acquiert par-dessus le marché la compréhension et la connaissance de bien d'autres choses. » Plus qu'une ligne de conduite, la persévérance est une mort à soi-même, à la crainte de mourir et à la tentation des besoins secondaires, au profit d'un souverain bien, de l'amour de ce qui est, du désir inlassable de ce que nous avons sous la main et qui, pour cette raison, menace de disparaître : « Il n'y a pas d'autre vie pour un homme privé de Dieu — et tous les hommes le sont. »

C'est comme ça que le tragique guérit du désespoir.

1. *Les Frères Karamazov*, Livre V, chap. IV : « La Révolte ».

2. « Le Désert », *Noëces*.

3. L'expression, qui est à l'honneur du chrétien, se trouve dans « La Création absurde », *Le Mythe de Sisyphe*.