

Aspects de la solitude dans *La chute* et
L'exil et le royaume de Camus

par

Sylvain Pagé

Mémoire de maîtrise soumis à la
Faculté des études supérieures et de la recherche
en vue de l'obtention du diplôme de
Maîtrise ès Lettres

Département de langue et littérature françaises
Université McGill
Montréal, Québec

Juillet 1992

RESUME

La chute et les six nouvelles de *L'exil et le royaume* d'Albert Camus constituent une sorte de renouvellement dans l'art et la pensée de leur auteur. Ayant délaissé l'absurde et traversé la révolte, Camus met à l'avant-plan un thème sous-jacent à son oeuvre entière: la solitude de l'être humain.

Ce mémoire tente d'illustrer les diverses manifestations de cette thématique dans les dernières pages de l'écrivain algérien afin de faire ressortir, au-delà de la différence formelle, la remarquable cohésion de ces écrits.

ABSTRACT

La chute and the six short stories of *L'exil et le royaume* by Albert Camus constitute a sort of renewal of the author's art and thought. Having left the absurd behind, having experienced revolt, Camus now brings to the forefront a theme that underlies all his work, the essential solitude of human beings.

This thesis attempts to illustrate the various manifestations of this theme in the last works of the Algerian writer in order to underline the remarkable cohesion of these formally dissimilar texts.

Je tiens à remercier sincèrement ma directrice,
Mme Jane Everett, pour les judicieux conseils
et la précieuse aide qu'elle m'a donnés durant
la rédaction de ce mémoire.

A Karen, pour sa présence

A Patrick, pour "Le mur"

A ma mère, pour son courage

TABLE DES MATIERES

Introduction.....	1
Chapitre premier.....	7
Chapitre deuxième.....	26
Chapitre troisième.....	48
Chapitre quatrième.....	63
Conclusion.....	75
Bibliographie.....	80

Aspects de la solitude dans *La chute* et
L'exil et le royaume de Camus

INTRODUCTION

Oui, rien n'empêche de rêver, à l'heure même de l'exil, puisque du moins je sais cela, de science certaine, qu'une oeuvre d'homme n'est rien d'autre que ce long cheminement pour retrouver par les détours de l'art les deux ou trois images simples et grandes sur lesquelles le coeur, une première fois s'est ouvert.¹

Camus déclarait dans une interview donnée en 1957: "Je me sens d'abord solidaire de l'homme de tous les jours. [...] la seule certitude qui nous reste est celle de la douleur nue, commune à tous, et qui mêle ses racines à celles d'un espoir entêté."² Ces quelques mots renferment l'essence même de l'oeuvre de l'écrivain algérien, une oeuvre qui se résume à deux thèmes intimement liés: l'homme et sa douleur. Camus a par-dessus tout cherché à définir l'humain dans son ambiguïté, dans ses contradictions, dans la souffrance inhérente au simple fait de vivre. Il a voulu comprendre les motivations profondes de l'homme, le ressort qui fait qu'il continue à avancer malgré les coups, qu'il plie mais ne brise pas. Au nihilisme de son époque, Camus a opposé une nouvelle forme d'humanisme, un humanisme à la Montaigne, basé sur l'expérience et le vécu et qui appelle à la confiance: il faut croire en l'esprit humain à défaut de pouvoir croire en l'homme.

Ce thème, l'écrivain commence à le développer dès ses premières oeuvres, *L'étranger* et *Le mythe de Sisyphe*, en évoquant la position de l'homme face à l'absurdité du monde. *La peste* et *L'homme révolté* aborderont celui de la révolte humaine qui répond

¹ A. Camus, *Préface à L'envers et l'endroit*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, 1965, Bibliothèque de la Pléiade, p. 13. Désormais, les citations tirées des textes de Camus compris dans ce volume seront indiquées par le sigle PI, suivi par le numéro de page. Les références au premier Tome des oeuvres complètes de Camus (*l'héâtre, récits, nouvelles*, paru en 1962 au même endroit) seront quant à elles indiquées par le sigle P1.

² A. Camus, *Textes complémentaires*, PII, p. 1899.

à cette absurdité. Il y a dans ces romans et essais une unité, une force dans le ton qui est indéniable. Cependant, le raisonnement paraît atteindre ses limites avec le dernier essai, avec cet *homme révolté* qui, à sa parution en 1951, vaut à Camus d'essayer une série d'attaques idéologiques qui l'épuiseront et le dégoûteront du milieu intellectuel français³. A la tempête succède le silence. Camus fait bien paraître quelques ouvrages (*Noces*, *L'été*, certaines préfaces, des adaptations théâtrales) mais ce n'est qu'en 1956 que l'auteur donne à nouveau dans le récit.

La chute semble marquer un nouveau départ pour l'écrivain. Certes, les mêmes préoccupations s'y trouvent encore; l'homme et l'absurdité de l'existence, la difficulté de vivre, la douleur humaine. Le ton est cependant très différent de ce que Camus a livré auparavant. L'oeuvre bifurque, s'engage sur de nouveaux sentiers, se régénère. *L'exil et le royaume*, qui paraît l'année suivante, continue sur cette lancée. Si on tient compte de la réception plus que chaleureuse faite à *La peste* lors de sa parution, l'accueil fait aux nouvelles de Camus paraît, pour le moins, refléter une forme d'incompréhension face à ces nouveaux récits. *La chute* fera l'objet de nombreux articles mais, en comparaison avec le reste des oeuvres de Camus, le récit semble voué à demeurer à l'arrière du peloton. Quant à *L'exil et le royaume*, on constate en faisant la comptabilité des études critiques qui en traitent, qu'il est presque relégué au rôle d'enfant pauvre de la production de l'écrivain algérien.

Or ces nouvelles sont d'une grande importance lorsqu'on les juge par rapport à l'ensemble de l'oeuvre camusienne. Cette fiction très réaliste, aux descriptions physiques très importantes ainsi qu'aux forts accents métaphoriques vient surprendre quelque peu le public de Camus. L'écrivain a décidé de déconcerter, de laisser tomber ce qui lui avait valu

³ H. Lotman, *Albert Camus*, Paris, Seuil, 1978, p. 504.

sa gloire littéraire (qui sera couronnée par l'attribution du Nobel de littérature en 1957) et d'explorer un nouveau registre et de nouvelles thématiques. L'auteur quitte l'absurde et la révolte de l'homme et se tourne vers ce qui oppresse ce dernier, vers cette angoisse qui étouffe l'existence humaine.

Ce qu'il aborde de front, c'est la solitude de l'homme. *L'étranger* et *Le mythe de Sisyphe* avaient donné ses lettres de noblesse à la littérature de l'Absurde. Quelques années plus tard, *La peste* était devenu une sorte d'épilogue (sous la forme de fiction) au constat qu'avait déjà dressé l'écrivain: "[...] le sentiment de l'absurde résume toute la difficulté de vivre et la révolte en conteste la portée".⁴ La thématique de la solitude du héros camusien, solitude qui se manifeste sous différentes formes, émerge au premier plan des écrits, elle qui avait toujours été présente, en sourdine. Elle emboîte le pas à l'absurdité et à la révolte: pour Camus, l'homme est seul face à l'absurdité de ce monde et sa révolte est le cri de cette solitude. C'est ce que paraissent dire les pages de *La chute* et de *L'exil et le royaume*.

Le présent mémoire portera donc sur les diverses manifestations de cette thématique de la solitude. Quels sont les "rouages" de cette solitude, comment affecte-t-elle le ou les protagonistes et quels effets produit-elle sur le déroulement et le style du récit ? Une attention particulière sera donnée à l'articulation de ces thèmes aux niveaux de l'intrigue et du genre du récit. De plus, les divers procédés stylistiques (méthodes narratives et descriptives, utilisations des leitmotifs, etc.) employés par l'auteur pour présenter sa pensée seront observés plus attentivement afin d'aboutir à une élucidation de l'idée de solitude. Cette analyse portera sur un certain nombre de structures et de motifs thématiques intimement liés qui se manifestent tout au long des nouvelles.

⁴ R. Quilliot, *Commentaires sur L'homme révolté*, PII, p. 1609.

Le thème de ce mémoire n'a pas encore été traité par la critique. Les études de Cryle, Fitch, Showalter et autres spécialistes des nouvelles de Camus, même s'ils l'ont mentionné au passage, l'ont contourné pour plutôt s'attarder au thème de l'exil proprement dit. Parmi la somme de travaux sur Camus se trouve un certain nombre d'études sur des thèmes connexes (le silence, la mort, l'indifférence, etc...) mais la solitude, manifestation psychologique essentielle des dernières oeuvres de l'écrivain algérien, a été occultée pour des raisons inconnues. Cette absence d'écrits critiques semble donc justifier le présent mémoire.

Les recoupements psychologiques et stylistiques entre certains récits ont rendu un découpage arbitraire possible: les similitudes entre Clémence et le Renégat, entre Janine et d'Arrast de même qu'Yvars et Daru permettaient les analyses parallèles, ce qui expliquera que les récits ont été groupés afin d'isoler, d'accentuer leurs liens et ressemblances. *Jonas ou l'artiste au travail*, à cause de la singularité du traitement de la thématique, s'est mérité un chapitre à lui seul.

Écrites entre 1952 et 1954, les sept nouvelles étudiées dans le présent mémoire (*La chute*, *Janine ou la femme adultère*, *Le Renégat*, *Les muets*, *L'hôte*, *Jonas ou l'artiste au travail* et *La pierre qui pousse*) étaient destinées à être publiées ensemble mais pour des raisons diverses⁵, *La chute* paraîtra un an avant *L'exil et le royaume*, ce qui n'enlève rien à la cohérence et à l'unité thématique de ces récits. Après *L'homme révolté* Camus a le sentiment d'avoir bouclé la boucle. Les sept nouvelles qui paraîtront en 1956 et 1957 sont, d'une part, le fruit amer de la douleur, de la désillusion et de la retraite, la résultante de la descente aux enfers de leur auteur suite aux polémiques acerbes avec les milieux de la

⁵ D'une part, Camus considérait que la longueur et l'importance de *La chute* écraseraient les autres récits parus dans *L'exil et le royaume*. D'autre part, la maison Gallimard a jugé qu'il serait plus rentable de faire paraître ces oeuvres séparément.

gauche française à la parution de *L'homme révolté*. Elles sont aussi, finalement, une sorte de charnière, une ouverture sur un autre monde: celui de la lucidité de l'homme quant à l'essentiel de la vie, un royaume qui "[...] coïncide avec une certaine vie libre et nue que nous avons à retrouver, pour renaître enfin".⁶ Ce désir de rejoindre la vie, de la saisir dans son essence, passera par le court récit (une forme que Camus n'a pas utilisée depuis *L'envers et l'endroit*), forme littéraire idéale dans l'esprit de l'auteur pour refléter la diversité du quotidien, ce mélange de complexité, d'ambiguïté et de simplicité qui constitue l'existence. Aux pages noires des premiers romans de Camus répondent celles de *La chute* et de *L'exil et le royaume* et cette nouvelle voix est celle d'un écrivain, un homme dont la "[...] pensée profonde est en continuel devenir, épouse l'expérience d'une vie et s'y façonne".⁷ Au désespoir de la vie répond, dans ces nouvelles, l'amour de la vie.

* * *

⁶ A. Camus, *Prière d'insérer de L'exil et le royaume*, PI, p. 2039.

⁷ A. Camus, *Le mythe de Sisyphe*, PII, p. 190.

CHAPITRE PREMIER

**CLAMENCE ET LE RENEGAT:
LA SOLITUDE ACCUSATRICE**

Quelle ivresse de se sentir Dieu le père et de distribuer des certificats définitifs de Mauvaise vie et moeurs [...] je vois arriver déjà le premier d'entre eux. Sur sa face égarée, à moitié cachée par une main, je lis la tristesse de la condition commune, et le désespoir de ne pouvoir y échapper. Et moi, je plains sans absoudre, je comprends sans pardonner.⁸

Une voix monte des bas-fonds d'Amsterdam et réclame l'attention de la société et de l'époque où elle résonne. A la fois aveux et confessions, sarcasmes et ironies, le monologue de ce juge-pénitent qui s'adresse à un prétendu "compatriote" contient une bonne part de propos inusités. Jean-Baptiste Clamence parle, se livre sans retenue dans un flot d'anecdotes et de réflexions aux accents fiévreux. Et si le discours est en apparence intime, sa visée réelle est tout autre; l'homme qui prononce ces mots de façon personnelle les veut universels. Il veut que tous et chacun entendent ce qu'il dit. C'est là son seul but. Tant pis si on ne les comprend pas, si on refuse de les entendre: "Telle est la vérité, disons-nous. Vous pouvez toujours la discuter, ça ne nous intéresse pas."⁹

Clamence est de ces gens lucides dans leur désillusion; il se rattache à sa vérité avec force et obstination. Il ne le fait pas par bravoure mais plutôt parce que cette vérité, à ses yeux, est la seule vérité *valable*. Et c'est cette vérité qu'il veut présenter à autrui. Il parle et ne semble pas écouter. Cette plaidoirie est donc à sens unique; elle a néanmoins une longue portée et Clamence le sait.

⁸ A. Camus, *La chute*, Pl, p. 1549.

⁹ A. Camus, *La chute*, Pl, p. 1499.

En fait, on pourrait dire de la parole de Clamence ce que Jean Grenier disait de l'oeuvre entière de Camus:

[...] elle aussi est un appel et l'on ne peut s'empêcher d'y répondre. Elle force à prendre parti, elle embarrasse et peut même entraîner à une disculpation. Elle a donc atteint son but, en interdisant toute dérobade.¹⁰

Tel est le cas du monologue de *La chute* : jamais Clamence ne tient-il de propos gratuits. Son discours ne recèle aucune générosité pour autrui. On pourrait même appliquer à la rhétorique du juge-pénitent la célèbre formule de Victor Hugo: lorsqu'il dit "je", c'est de l'humanité entière qu'il parle. Camus ne déclarait-il pas lui-même lorsqu'il décrivait son protagoniste dans le *Prière d'insérer* à *La chute* : "Le miroir dans lequel il se regarde, il finit par le tendre aux autres."¹¹

Clamence a longuement mûri le message qu'il nous livre. Son monologue trouve sa source dans une prise de conscience et le fil narratif du récit évoque le malaise de vivre qui pèse constamment sur les épaules de celui qui parle ici. Ce malaise, Clamence le croit collectif. Il ne s'agit pas seulement de sa personne. Loin de là. A force d'analyse et d'introspection, il voit les ramifications de son mal et comprend ce que sa solitude a d'universel. Il laisse tomber le masque des fausses croyances et inscrit son propre procès, un procès qui ne tarde guère à inculper les autres: "Un homme s'accuse et, par la même occasion, règle son compte au genre humain."¹²

Ce règlement de compte, Clamence l'orchestre en marge de la "société". Son premier geste, suite à la prise de conscience de son malaise existentiel, est de quitter le

¹⁰ J. Grenier, Préface au tome I des oeuvres de Camus, PI, p. IX.

¹¹ A. Camus, *La chute*, PI, p. 2015.

¹² R. Grenier, *Albert Camus. Soleil et Ombre*, Paris, Gallimard, 1987, p. 297.

monde qu'il connaît, de s'exiler loin de lui. A l'étranger, seul et sans véritables relations avec autrui, il trouve l'équilibre nécessaire à sa pensée pour qu'elle s'articule. Dans le silence de cette solitude, il trouvera le ton de son discours. Changement drastique pour celui qui fut naguère des plus mondains: réfugié dans un bar miteux où il côtoie une assemblée douteuse, Clamence atteint sa cible en remontant l'échelle du monde. Des bas-fonds de la société, il vise le sommet, l'élite pensante et tout ce qui se trouve incidemment entre ces deux points. Sa manoeuvre est ample mais rapide et précise, son verdict sans appel.

Cette distanciation témoigne du soin que le juge-pénitent veut apporter à son processus de conscientisation. Clamence quitte Paris pour se convaincre de la rectitude de son jugement: ses arguments s'articulent d'autant mieux qu'ils se fécondent et se durcissent dans l'exil. Le juge-pénitent tient à sa vision des choses; il n'a pas de soucis d'objectivité. Voilà pourquoi il monologue. L'interlocuteur qui lui fait face n'a pas vraiment d'incidence sur son propos; il ne sert qu'à le relancer, qu'à susciter les arguments du juge-pénitent. Et encore, ce dernier l'aiguillonne constamment vers ce qu'il veut aborder. En quittant la société qu'il connaît si bien, il découvre un autre point de vue sur celle-ci, un point de vue qui lui est éminemment révélateur de sa propre personne. La démarche du juge-pénitent est un mouvement d'observation en spirale. En quelque sorte, Clamence tourne autour de Clamence.

Loin des influences de cette société qu'il veut disséquer, il peut atteindre son but sans déroger à l'intégrité de sa démarche. Rien à Amsterdam ne vient vraiment le *chercher*. En réalité, la nouvelle position morale de Clamence est un dictat: elle exige l'isolement. Voilà pourquoi l'ancien avocat refuse d'être complice du genre humain. En bref, il rejette catégoriquement l'interaction et le semblant de solidarité humaine qui pourrait obscurcir sa nouvelle conscience. Il cherche à se voir tel qu'il est et ne veut pas s'appuyer sur autrui

pour adoucir le choc. "Dans cette ville où s'atténue, jusqu'à disparaître dans le brouillard, la frontière entre le mensonge et la vérité, Clamence a rejoint la pire image qu'il se faisait de lui-même."¹³ Cette image, loin de la nier, il la cultive afin d'appuyer la thèse morale qu'il plaide. Son expérience a, en quelque sorte une visée didactique personnelle et universelle.

C'est l'ambition qui est à l'origine de la métamorphose de Clamence. En effet, tout chez lui s'articule autour du désir d'aller plus loin, toujours plus *haut*. Pourtant, on ne saurait dire qu'il s'agit là d'une manifestation d'arrivisme petit-bourgeois; Clamence n'a que faire des richesses matérielles. Il n'y a que la hauteur et l'élévation qui garantissent à Clamence une véritable quiétude de l'esprit:

Oui, je ne me suis jamais senti à l'aise que dans les situations élevées. Jusque dans le détail de la vie, j'avais besoin d'être au-dessus.[...] Si le destin m'avait obligé de choisir un métier manuel, tourneur ou couvreur, soyez tranquille, j'eusse choisi les toits et fait amitié avec les vertiges.¹⁴

Cette quiétude de l'esprit, Clamence la trouve dans la domination: domination de ceux qui l'entourent, de tout ce qu'il entreprend, domination physique et spirituelle à la fois. Il se trouve chez lui un besoin fondamental d'évoluer au-dessus des autres, loin d'eux si possible:

Un balcon naturel, à cinq ou six cents mètres au-dessus d'une mer encore visible et baignée de lumière, était au contraire l'endroit où je respirais le mieux, surtout si j'étais seul, bien au-dessus des fourmis humaines.¹⁵

C'est là la donnée fondamentale du héros de *la Chute*: être au-dessus et seul à l'être. Un peu comme si tout chez Clamence se réduisait à un rapport dominant *versus* dominé. L'avocat se définit, dans un premier temps, par le succès professionnel et

¹³ P.-L. Rey, *La chute*, Paris, Hatier, 1970, coll. "Profil d'une oeuvre", p. 46.

¹⁴ A. Camus, *La chute*, PI, p. 1487.

¹⁵ A. Camus, *La chute*, PI, p. 1488.

mondain, succès qu'on lui reconnaît partout où il va. Il respire l'aisance, la facilité. Tout en lui appelle à la réussite. Il aspire encore à une forme de domination lorsqu'il instruit son procès à l'humanité; sa nouvelle conscience et sa position de juge-pénitent le placent, en quelque sorte, au-dessus des autres parce qu'il se croit le seul à avoir acquis la lucidité nécessaire pour mener à bien un tel processus.

La justification de ce besoin de dominer se retrouve dans l'immense vanité dont il fait preuve à maintes reprises, une vanité dont il est conscient sans pour autant tenter de l'atténuer:

Je n'ai jamais pu parler qu'en me vantant, surtout si je le faisais avec cette fracassante discrétion dont j'avais le secret. Il est bien vrai que j'ai toujours vécu libre et puissant. Simplement, je me sentais libéré à l'égard de tous pour l'excellente raison que je ne me reconnaissais pas d'égal. Je me suis toujours estimé plus intelligent que tout le monde, je vous l'ai déjà dit, mais aussi plus sensible et plus adroit, tireur d'élite, conducteur incomparable, meilleur amant.¹⁶

Cette idée de domination chez Clamence se manifeste dans ce sentiment d'être en droit d'exiger une telle position par rapport à autrui:

Je refusais d'attribuer cette réussite à mes seuls mérites, et je ne pouvais croire que la réunion, en une personne unique, de qualités si différentes et si extrêmes, fût le résultat du seul hasard. C'est pourquoi, vivant heureux, je me sentais, d'une certaine manière, autorisé à ce bonheur par quelque décret supérieur.¹⁷

Clamence en vient donc à prétendre à sa supériorité comme à un don divin . Cette prétention le mènera à la "première phase" de solitude qui enclenchera chez lui le processus de remise en question.

¹⁶ A. Camus, *La chute*, PI, p 1500.

¹⁷ A. Camus, *La chute*, PI, p. 1490.

Sa désillusion, l'ancien avocat la ressentira d'abord au niveau physique:

J'eus aussi, à ce moment, quelques misères de santé. Rien de précis, de l'abattement si vous voulez, une sorte de difficulté à retrouver ma bonne humeur. Je vis des médecins qui me donnèrent des remontants. Je remontais, et puis redescendais. La vie me devenait moins facile: quand le corps est triste, le coeur languit. Il me semblait que je désapprenais en partie ce que je n'avais jamais appris et que je savais pourtant si bien, je veux dire vivre. Oui, je crois bien que c'est alors que tout commença.¹⁸

Rapidement, le malaise corporel devient spirituel. La fêlure se manifeste alors de façon évidente. Clamence ouvre les yeux sur la superficialité de sa suffisance. Il comprend enfin la futilité de son bonheur égoïste et ne peut plus vraiment prétendre au simple contentement de sa personne. C'est la fin de son indifférence face aux problèmes existentiels. C'est aussi le début de son repli sur sa propre personne. La désillusion est maintenant morale et ses ramifications multiples:

Mes rapports avec mes contemporains étaient les mêmes, en apparence, et pourtant devenaient subtilement désaccordés. Mes amis n'avaient pas changé. Ils vantaient toujours, à l'occasion, l'harmonie et la sécurité qu'on trouvait auprès de moi. Mais je n'étais sensible qu'aux dissonances, au désordre qui m'emplissait; je me sentais vulnérable, et livré à l'accusation publique. Mes semblables cessaient d'être à mes yeux l'auditoire respectueux dont j'avais l'habitude.¹⁹

La tour de la suffisance se lézarde et commence à tomber en morceaux. Clamence connaît le doute viscéral qu'il avait nié inconsciemment jusqu'à ce jour: la peur d'être jugé. Le doute qui apparaît, c'est le début de la chute.

¹⁸ A. Camus, *La chute*, PI, p. 1497.

¹⁹ A. Camus, *La chute*, PI, p. 1515.

Il vivra sa chute dans la culpabilité. Dès lors qu'il doute, il remet tout en question et rien n'échappe à son regard scrutateur. C'est un Clamence qui s'éveille aux motifs véritables derrière les actions: les siennes et celles des autres. A ses yeux, sa transformation morale est beaucoup plus qu'un événement: c'est un état. Son éveil, si soudain qu'il fût, est symptomatique d'un processus qui était latent, ancré au plus profond de lui et présent depuis toujours. De même, ce qui cause le désarroi de Clamence lorsqu'il devient "conscient", ce n'est pas ce qui se trouve à l'envers de la médaille, c'est la révélation subite qu'il y a un envers à la médaille:

J'avais vécu longtemps dans l'illusion d'un accord général, alors que, de toutes parts, les jugements, les flèches et les railleries fondaient sur moi, distrait et souriant. Du jour où je fus alerté, la lucidité me vint. Je reçus toutes les blessures en même temps et je perdis mes forces d'un seul coup. L'univers entier se mit alors à rire autour de moi.²⁰

Clamence prend rapidement ce rire de dérision à son compte et en fait l'instrument de son accusation. Oui il est coupable. Et il n'a pas à chercher loin pour trouver la raison de cette culpabilité: un suicide dans la nuit, sur un pont. Un cri qu'il n'a pas voulu entendre et la certitude qui naît du doute, qui se nourrit de lui. Au-delà de son drame personnel se trouve la généralité: aux yeux du juge-pénitent, l'humanité entière a elle aussi franchi un pont dans la nuit, l'humanité entière a entendu ce cri derrière elle et l'humanité entière l'a elle aussi ignoré. C'est là la première source de son monologue. C'est maintenant son unique certitude et c'est aussi ce qui l'enferme définitivement avec lui-même. Ce qui le lie au genre humain prend sa source dans le fardeau de la peine:

[...] nous ne pouvons affirmer l'innocence de personne tandis que nous pouvons affirmer à coup sûr la culpabilité de tous. Chaque homme témoigne du crime de tous les autres, voilà ma foi et mon espérance.²¹

²⁰ A. Camus, *La chute*, PI, p. 1516.

²¹ A. Camus, *La chute*, PI, p. 1532.

Clarence entreprend donc de se confesser par la dérision inhérente à sa détresse. Par ses propos, le juge-pénitent aspire au symbole. Il devient celui qui répond pour les autres. Accusé, il devient aussitôt juge, et vice versa, soupesant et jugeant les deux côtés de la confession et de l'accusation. Dans cet aller-retour, Clarence ne peut véritablement prendre de parti sans perdre un peu de sa personne. Aussi, s'il accepte d'assumer les deux rôles, c'est par souci d'en arriver enfin à la source du malaise. Clarence se sait souffrant et doute de sa guérison. Il n'en veut pas moins savoir quel est le mal qui le ronge:

A partir du soir où j'ai été appelé, car j'ai été appelé réellement, j'ai dû répondre ou du moins chercher la réponse. Ce n'était pas facile; j'ai longtemps erré. Il a fallu d'abord que ce rire perpétuel, et les rieurs m'apprirent à voir plus clair en moi, à découvrir enfin que je n'étais pas simple. Ne souriez pas, cette vérité n'est pas aussi première qu'elle paraît. On appelle vérités premières celles qu'on découvre après toutes les autres, voilà tout.²²

C'est le fardeau des souvenirs que Clarence porte. Si l'image du pont est si présente chez lui, c'est parce qu'il comprend l'importance des remords. Lui qui pendant tant d'années a tout fait pour nier l'incident se remémore soudainement chaque détail, physique et émotionnel, qui a entouré l'événement tragique. Clarence qui continue à entendre un cri, c'est la preuve que la culpabilité transcende le temps:

[...] j'aperçus au large un point noir sur l'Océan couleur de fer. Je détournai les yeux aussitôt, mon cœur se mit à battre. Quand je me forçai à regarder, le point noir avait disparu. J'allais crier, appeler stupidement à l'aide, quand je le revis. Il s'agissait d'un de ces débris que les navires laissent derrière eux. Pourtant, je n'avais pu supporter de le regarder, j'avais tout de suite pensé à un noyé. Je compris alors, sans révolte, comme on se résigne à une idée dont on connaît depuis longtemps la vérité, que ce cri qui, des années auparavant, avait retenti sur la Seine, derrière moi, n'avait pas cessé, porté par le fleuve vers les eaux de la Manche. [...] Je compris aussi qu'il continuerait de m'attendre sur les mers et les fleuves, partout enfin où se trouverait l'eau amère de mon baptême.²³

²² A. Camus, *La chute*, PI, p. 1518.

²³ A. Camus, *La chute*, PI, pp. 1530-31.

Comme dans tous les récits de Camus, la présence de l'eau est incontournable et elle a une signification hautement symbolique. Dans le cas présent, c'est par l'eau (celle de la noyade du pont de la Seine et celle qu'il refuse à un camarade agonisant interné avec lui dans un camp de prisonniers) que la culpabilité de Clamence devient manifeste. Cette eau est celle de son baptême symbolique. En somme, Clamence vient au monde par sa culpabilité et il confère une valeur prophétique à ses propres paroles: le choix du pseudonyme de Jean-Baptiste n'est-il pas révélateur du désir qu'il a de faire l'annonce d'un monde nouveau ?

De plus, une autre symbolique devient évidente lorsqu'on considère le choix du pseudonyme de Jean-Baptiste: en donnant ce nom à son protagoniste, Camus (par le biais de Clamence) évoque, en sourdine, toute la conception judéo-chrétienne de la culpabilité. En choisissant le nom du prophète qui clamait bien haut la venue du Christ, Clamence (*vox clamantis in deserto*) évoque, avec un cynisme hérétique, la manifestation ultime de cette culpabilité; alors que Jean le Baptiste annonçait la venue d'un sauveur qui allait se charger des fautes de l'humanité et la délivrer de sa culpabilité en lui offrant la rédemption, Clamence prétend, lui, que le sauveur en question n'était pas l'innocent sans faute qu'on dit. Pire, ce rédempteur voyait son âme tendre vers la crucifixion comme vers le soulagement d'une culpabilité qui le suivait depuis sa naissance:

La vraie raison est qu'il savait, lui, qu'il n'était pas tout à fait innocent. S'il ne portait pas le poids de la faute dont on l'accusait, il en avait commis d'autres, quand même il ignorait lesquelles. Les ignorait-il d'ailleurs ? Il était à la source, après tout; il avait dû entendre parler d'un certain massacre des innocents. Les enfants de la Judée massacrés pendant que ses parents l'emmenaient en lieu sûr, pourquoi étaient-ils morts sinon à cause de lui ? [...]. Mais, tel qu'il était, je suis sûr qu'il ne pouvait les oublier et cette tristesse qu'on devine dans tous ses actes, n'était-ce pas la mélancolie inguérissable de celui qui entendait au long des nuits la voix de Rachel [...].²⁴

²⁴ A. Camus, *La chute*, Pl, p. 1533.

Le juge-pénitent, en un court passage, balaie deux mille ans de rhétorique religieuse. Pourtant, même s'il détruit l'édifice religieux, il n'est pas sans proclamer à sa façon qu'il y a effectivement un royaume et un jugement dernier. Jamais Clamence ne va jusqu'à nier Dieu mais sa conviction est que le royaume tant annoncé est ici-bas et c'est l'homme qui se fait l'instrument de la justice divine: " Je vais vous dire un grand secret, mon cher. N'attendez pas le jugement dernier. Il a lieu tous les jours."²⁵

La position de Clamence face à la religion en est donc une de refus et d'accusation. En fait, c'est le réconfort que la collectivité de la religion offre que le juge-pénitent refuse. Si l'homme est seul, et Clamence le croit infiniment seul, comment peut-il espérer voir sa culpabilité se partager, se *diluer* dans une forme de jugement collectif ? Son idée est faite, Clamence accuse: la religion est un faux-fuyant, une illusion entretenue afin de calmer l'incertitude et l'angoisse humaines. Clamence est, en définitive et selon le mot de Blanchot, "[...] de ceux qui, ayant eu la révélation de cette dérive mystérieuse, ne supportent plus de continuer de vivre dans les faux semblants [...]".²⁶

Clamence refuse donc de souscrire à la bonne conscience commune. A ses yeux, l'homme donne dans un acquittement de masse qui brouille les prémisses du problème; comment l'être humain peut-il voir sa faute pardonnée s'il ne l'a jamais exprimée ? Le fait est que l'homme s'accuse de façon ostentatoire mais en se gardant bien de dire de quoi précisément il s'accuse. Il s'agit d'être remarqué: "[...] trop de gens grimpent maintenant sur la croix seulement pour qu'on les voie de plus loin, même s'il faut pour cela piétiner un peu celui qui s'y trouve depuis si longtemps".²⁷

²⁵ A. Camus, *La chute*, Pl, p. 1532.

²⁶ M. Blanchot, *La confession dédaigneuse* dans *Les critiques de notre temps et Camus. Présentation par Jacqueline Levi-Valensi*, Paris, Garnier, 1970, p. 95.

²⁷ A. Camus, *La chute*, Pl, p. 1534.

C'est le dernier clou enfoncé dans le cercueil de la religion. Pour Clamence, il n'y a pas de véritable rédemption à nos fautes. Et pourtant, malgré sa désillusion, un peu à la façon du Christ qui appelait Elie sur la croix, Clamence a ses doutes quant à sa "mission". Ainsi s'explique l'aveu du recel du panneau des *Juges intègres* de Van Eyck. Recherche pathétique d'un moyen de racheter sa culpabilité et les remords qui l'assaillent, l'espoir de Clamence d'être arrêté pour cet acte criminel a une existence éphémère. Rapidement, le juge-pénitent revient à sa logique. Le procès continue *ad infinitum*. La chute se poursuit et Clamence devient "[...] une nouvelle image de Sisyphe. Cette fois, son futur est une chute sans fin. Sa nouvelle tâche n'est plus de hisser son rocher, mais d'en éprouver à jamais la plongée dans l'abîme".²⁸

Clamence déclare donc l'inévitabilité du règne de la solitude. La solidarité humaine tient dans le fait que nous sommes tous coupables de quelque chose et que notre confession nous enferme avec nous-mêmes. On peut même douter, à la fin du récit de Camus, que Clamence ait eu un interlocuteur. Le monologue de Clamence serait-il en fait un soliloque ? Ce "cher compatriote" ne serait-il en fait que le double du juge-pénitent, le visage dans le miroir dont parlait l'auteur dans son *Prière d'insérer* ?

Camus abordera le thème de la religion d'un angle totalement opposé dans la deuxième nouvelle de *l'Exil et le Royaume*. *Le renégat ou un esprit confus* traite en effet de la thématique du culte mais par le biais d'un discours aux antipodes des propos du juge-pénitent. Le Renégat vit de tout autre façon le phénomène de la religion. Alors que Clamence bafoue l'aspect collectif de la religion, le Renégat tend, au contraire, à rechercher

²⁸ R. Grenier, *Albert Camus. Soleil et Ombre*, Paris, Gallimard, 1987, p.306.

la communauté sous-jacente à toute forme de culte organisé. En fait, la religion se réduit chez lui à une quête symbolique de la solidarité. Il cherche à se lier avec autrui dans l'admiration d'une divinité. Plus encore, la religion représente pour lui la seule façon de fuir le doute existentiel. Au contraire de Clarence qui analyse jusque dans ses moindres détails l'articulation de ses questionnements, le Renégat refuse le doute et cherche à asseoir ses convictions sur une base solide: "Le doute sous toutes ses formes fait horreur au missionnaire. [...] le choix idéologique de l'ordre total est avant tout pour lui un choix contre le doute."²⁹ Comme si le doute le condamnait irrémédiablement à la solitude.

C'est aussi l'extrémisme qui qualifie le mieux le caractère du Renégat, un extrémisme qui est le résultat d'une introspection douloureuse. On ne peut nier le côté fanatique du personnage; il se fera l'apôtre du christianisme avec une telle ferveur qu'il ira jusqu'à enfreindre les ordres des autorités cléricales afin de pouvoir servir "directement" son Dieu. Sa démarche sera identique lorsqu'il aura achevé sa conversion au fétichisme. Le Renégat incarne le fanatisme religieux dans son aspect le plus fondamental. Tout en lui tend vers la divinité qu'il sert et il ne peut y avoir de demi-mesures. La divinité est la raison d'être et hors d'elle, quelle qu'elle soit, point de salut. L'intensité de son caractère (qui se manifeste souvent au cours du récit) a un côté négatif, faisant du Renégat un personnage foncièrement sombre. A vrai dire, le Renégat est la version moderne du zélateur religieux: son ardeur dans le culte, chrétien ou païen, dans ses démonstrations somme toute primaires, est la résultante d'une pensée fort complexe. Son ardeur sera longtemps, à ses yeux, le garant d'un équilibre. En se donnant corps et âme à la divinité, le Renégat croit en arriver à l'accomplissement ultime de sa personne.

²⁹ P. Cryle, *Bilan critique: L'exil et le royaume d'Albert Camus. Essai d'analyse*, Paris, Leures Modernes Minard, 1973, p. 73.

On aurait tort de prétendre que la confusion du Renégat l'aveugle. En fait, ce dernier est on ne peut plus conscient de sa confusion. Il a la lucidité du névropathe qui se sait malade. Ses premières paroles reflètent d'ailleurs cette lucidité, rendant ainsi la suite du monologue plausible:

Quelle bouillie, quelle bouillie ! Il faut mettre de l'ordre dans ma tête. Depuis qu'ils m'ont coupé la langue, une autre langue, je ne sais pas, marche sans arrêt dans mon crâne. [...] De l'ordre, un ordre, dit la langue, et elle parle d'autre chose en même temps, oui j'ai toujours désiré l'ordre.³⁰

Ce désir d'ordre est en fait une représentation manifeste de la véritable quête du Renégat. La religiosité du missionnaire constitue une tentative d'atteindre à la lucidité. Cette quête, le Renégat la vivra d'abord et surtout dans le giron de la religion catholique et, dans un deuxième temps, dans le paganisme des habitants de Taghâsa.

La vocation religieuse du Renégat naît du désir d'échapper à sa famille. Une fois au séminaire cependant, le novice découvre que sa ferveur religieuse n'est pas la norme. Rapidement, il se détache du lot par son zèle et son puritanisme excessif. Arrivé en Afrique du Nord, il demande une mission digne de sa dévotion. Devant la réticence des autorités à lui accorder ce qu'il désire, le Renégat ira le chercher sans plus attendre; désireux d'éprouver sa foi, de lui donner ses lettres de noblesse, le Renégat court à l'épreuve du martyr religieux comme vers l'ultime sacrement. Etre torturé par des païens, du moins est-ce là sa conception originelle de la chose, lui permettra de leur prouver que sa foi est la plus grande, que la dignité de son culte est la plus imposante. Il voit dans l'épreuve la communion totale avec son Dieu, l'avènement d'une spiritualité triomphante. Bref, le Renégat veut atteindre à l'expérience totale et finale du martyr. La suite des événements sera tout autre.

³⁰ A. Camus, *Le renégat ou un esprit confus*, PI, p.1579.

Sa conversion au fétichisme, après l'humiliation, les sévices et la mutilation, lui sera dictée par le besoin de se rattacher moralement à une conscience supérieure. Il se convertit donc, inconsciemment, à la religion de ses maîtres afin de ne pas être aliéné par la réalité cauchemardesque de son quotidien. Plus encore, les épreuves corporelles qu'on lui fait subir constituent, à ses yeux, un rite d'initiation, un passage à une nouvelle foi qui viendra prendre la place du culte chrétien qui n'a pas été à la hauteur de ses attentes. Ainsi, le Renégat "[...] ne peut pas croire qu'on l'ait torturé par simple cruauté physique: l'action de ses bourreaux doit être didactique".³¹ Il se tourne alors lentement, après avoir soupesé les deux forces en présence, vers sa nouvelle foi.

Lorsque le Renégat constate l'échec de sa mission première, il se retrouve sans maître à servir. S'il délaisse le christianisme, c'est que celui-ci ne pouvait lui apporter l'équilibre dont il avait besoin dans sa captivité. Le Renégat assouvit donc son désir impérieux de trouver l'ordre moral en se convertissant au fétichisme. La perte de sa langue devient alors symbolique de la perte de son premier culte. "L'autre langue", mentionnée dans la citation du début, représenterait en quelque sorte sa nouvelle conscience. Aussi, son adoration de l'idole ira dans le même sens que son dévouement au culte catholique: le missionnaire-esclave adorera son nouveau maître avec un zèle qui l'éloignera à nouveau de toute communauté humaine. De l'adoration sans borne du Dieu du bien, le Renégat passe maintenant à la célébration totale du Dieu du mal.

L'annonce de l'arrivée d'un nouveau missionnaire vient perturber profondément le Renégat. L'esclave ne peut s'expliquer le fait que les habitants de Taghâsa semblent

³¹ P. Cryle, *Bilan critique: L'exil et le royaume d'Albert Camus. Essai d'analyse*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1973, p. 75.

soudainement prêts à accueillir le représentant d'une religion dont ils ont triomphé dans le passé en le soumettant, lui, le dévoué serviteur du culte catholique:

Ils étaient fous, ils étaient fous, ils laissaient toucher
à la ville, à leur puissance invincible, au vrai dieu. [...]
Le règne du mal serait retardé, il y aurait encore du doute,
on allait à nouveau perdre du temps à rêver du bien
impossible, à s'épuiser en efforts stériles au lieu de hâter
la venue du seul royaume possible.³²

Le Renégat ne peut comprendre que ses maîtres acceptent la présence parmi eux de celui qui se fera l'écho du Dieu de la miséricorde, de ce Dieu qu'ils avaient humilié en le soumettant à leur fétiche. Lui qui se tourne désormais vers le mal ne peut qu'être confus devant la tournure des événements. Aussi, en réponse au doute et au sentiment de trahison qui sont présents dans son esprit, le Renégat échaffaude le projet de tuer le prêtre avant qu'il ne gagne Taghâsa afin de sauver ses maîtres d'eux-mêmes. C'est à ses yeux la seule option qui lui reste; il comprend qu'il a échoué, du début à la fin, qu'il ne pourra jamais rejoindre ses maîtres dans la communauté du mal et qu'il ne pourra jamais revenir à la communauté chrétienne, qu'il ne pourra jamais rejoindre quiconque. Condamné aux limbes de la solitude, il agit poussé par le double sentiment de la vengeance et du désespoir.

Le meurtre du missionnaire devient donc l'échappatoire à cette angoisse qui le tenaille. En tuant le nouvel arrivant, le Renégat s'attire en effet les foudres de la communauté de Taghâsa. Mais, en quelque sorte, ce meurtre est le seul acte qu'il lui reste à poser. C'est aussi une sorte de suicide déguisé: le Renégat sait qu'il sera puni pour son acte. Aussi voit-il dans le meurtre, et son éventuelle expiation, la façon de réconcilier sa foi chrétienne d'autrefois et son paganisme présent. C'est l'unique voie qu'il lui paraît possible d'emprunter afin d'échapper définitivement au doute du culte (quel qu'il soit); en mourant, il tente d'acquiescer enfin une certaine quiétude d'esprit qui l'éloignera définitivement de la

³²A. Camus, *Le renégat ou un esprit confus*, PI, p. 1591.

confusion qui l'entoure. Plus que tout, le Renégat désire atteindre à un équilibre et cet équilibre passe par l'évaluation de son cheminement spirituel:

[...] as there are hints throughout and as it is clear at the end, he has never fully lost faith in the God of mercy. His insanity results far less from psychological trauma than from his inability to reconcile his beliefs with each other or with reality.³³

La vérité est que le Renégat, en tuant le nouveau missionnaire, s'assure une certaine forme de rédemption:

The tragic irony of his condition is that the long experience of slavery and pain has so filled him with hate that the object of his hatred, the symbol of his disgust, is also his savior. As in many great religious myths, notably the story of Christ, people fail to recognize the savior when he comes and kill him; and it is only this consented sacrifice that brings understanding and conversion - as perhaps it does to the Renegade, in the last paragraph.³⁴

Autre ressort psychologique d'importance: la culpabilité. Encore une fois, le Renégat se démarque de Clémence parce que la culpabilité est, chez le premier, le moteur de son action. Au lieu de sombrer dans l'introspection, le Renégat agit à un niveau primaire et nie sa faute. C'est que son cheminement est plein de trahisons; trahison face à son milieu protestant, face à ses supérieurs à la mission, face à Dieu, face au fétiche, face à sa nouvelle morale païenne. Le Renégat va de l'avant afin d'éviter le fardeau de sa culpabilité mais ses nombreux échecs l'enferment graduellement sur lui-même.

Au-delà de l'échec, jusqu'à la toute fin, le Renégat aura cru possible d'en arriver à une nouvelle lucidité. A nouveau, les images d'eau viennent marquer le cheminement psychologique du personnage camusien. La lucidité que recherche le Renégat est cette "eau

³³ E. Showalter Jr., *Exiles and Strangers. A Reading of Camus' Exile and the Kingdom*, Columbus, Ohio State University Press, 1984, p. 38.

³⁴ E. Showalter Jr., *Exiles and Strangers. A Reading of Camus' Exile and the Kingdom*, Columbus, Ohio State University Press, 1984, p. 40.

de la nuit",³⁵ une eau amère qui le mène à sa conversion. Son désir de voir une pluie torrentielle sur le village est évocateur d'un souhait d'étendre cette lucidité, sa lucidité aux habitants du village et de triompher ainsi d'eux:

La pluie, ô Seigneur, une seule vraie pluie, longue,
dure, la pluie de ton ciel ! Alors enfin la ville affreuse,
rongée peu à peu, s'affaisserait avec lenteur, irrésistiblement
et fondue tout entière dans un torrent visqueux, emporterait
vers les sables ses habitants féroces.³⁶

Ce désir révèle la part de vanité qui se trouve chez le missionnaire, vanité qui s'articule par la pratique du culte. La religion du Renégat, qu'elle soit catholicisme ou fétichisme, est en fait, et surtout, la manifestation concrète de son désir de régner sur autrui. Un autre parallèle émerge entre Clémence et le Renégat: l'obsession de la domination.

Dès qu'il arrive au séminaire, le novice veut se démarquer de ses confrères: "[...] je voulais être un exemple [...] pour qu'on me voie".³⁷ Sa foi devient pour lui l'instrument de sa montée. C'est par la religion que le Renégat veut, dans un premier temps, s'imposer aux barbares:

[...] je subjuguerais ces sauvages, comme un soleil puissant. Puissant, oui, c'était le mot que, sans cesse, je roulais sur ma langue, je rêvais du pouvoir absolu, celui qui fait mettre genoux à terre, qui force l'adversaire à capituler, le convertit enfin, et plus l'adversaire est aveugle, cruel, sûr de lui, enseveli dans sa conviction, et plus son aveu proclame la royauté de celui qui a provoqué sa défaite.³⁸

L'échec de sa chrétienté devant les barbares le verra prendre un autre chemin pour arriver à ses fins. En se convertissant au paganisme, le Renégat s'identifie à la force de ses

³⁵ A. Camus, *Le renégat ou un esprit confus*, PI, p. 1586.

³⁶ A. Camus, *Le renégat ou un esprit confus*, PI, p. 1583.

³⁷ A. Camus, *Le renégat ou un esprit confus*, PI, p. 1580.

³⁸ A. Camus, *Le renégat ou un esprit confus*, PI, pp. 1581-82.

nouveaux maîtres; en se joignant à eux, il croit s'assurer une part de leur pouvoir et c'est ce pouvoir que le Renégat adore par le biais du fétiche. Il en va de même pour l'esclavage du Renégat. Au-delà de la contrainte, ce dernier voit en sa soumission et sa servilité une chance de se démarquer, de subjuguier ses maîtres. Son esclavage devient une solution viable à son désir de domination.

Néanmoins, la donnée fondamentale qui se retrouve derrière cette obsession de la domination est, en fait, une tentative gauche d'*atteindre* l'autre. Le Renégat, contrairement à Clamence, a peur de sa solitude. Il ne la comprend pas et s'en voit effrayé. Aussi tente-t-il de la contrer par tous les moyens, en s'imposant à l'autre, en tentant désespérément de se joindre à la communauté. L'attente du nouveau missionnaire, placée sous le signe de la solitude, est lourde d'angoisse et de peur. Dans le désert, assis sous une roche, le Renégat ne peut s'assurer de la justesse ^{sa} sa conduite. Il ne trouve pas d'échos ou de réprimandes pour lui dicter sa conduite. Camus associera la solitude du Renégat à la course du soleil, une course qui sera parallèle au monologue du missionnaire; elle est le feu au-dessus de sa tête, la chaleur et le sel. Elle s'articule par des images torrides et sèches et elle paraît l'éloigner de toute communion.

Dans un dernier geste, il tentera d'é luder l'oppression de sa solitude lorsqu'il sera retrouvé par les habitants du village, une fois le meurtre commis: il tendra la main vers celui qui s'avance dans sa direction comme vers la fraternité inaccessible. Pour toute réponse, on lui emplira la bouche de sel.

* * *

CHAPITRE DEUXIEME

JANINE ET D'ARRAST: L'EPREUVE DE LA COMMUNION

*Son coeur lui faisait mal, elle étouffait sous un poids immense dont elle découvrait soudain qu'elle le traînait depuis vingt ans, et sous lequel elle se débattait maintenant de toutes ses forces. Elle voulait être délivrée, même si Marcel, même si les autres ne l'étaient jamais !*³⁹

Récit plein d'éléments symboliques, narré avec un lyrisme puissant mais d'une grande simplicité, *La femme adultère* se démarque non seulement des autres nouvelles de *L'exil et le royaume* mais aussi de l'ensemble de l'oeuvre camusienne. En effet, Camus a rarement livré un récit dont le protagoniste est une femme, et la narration de la nouvelle passant par son point de vue, Janine s'impose directement au lecteur.

La femme adultère est d'abord et surtout l'histoire d'une conscience en devenir. En effet, on pourrait appliquer au parcours de Janine le terme anglais d'*Epiphany* : il y a chez elle, suite à une série d'événements distincts, une subite et profonde prise de conscience. C'est le réveil au monde et à son essence. C'est aussi, et surtout, une solitude sombre et triste qui se transforme en un sentiment positif. Cette transformation et cette prise de conscience verront Janine s'unir au monde par le biais d'une sorte de communion nocturne mystique.

Le récit s'ouvre donc sur une forme d'inconscience. Janine est présentée d'emblée comme une femme somme toute assez passive et seule. Elle est détachée de ce qui l'entoure, quelque peu ballottée par les événements et sans prise réelle sur sa destinée.

³⁹ A. Camus, *La femme adultère*, PI, p. 1573.

Janine est inconsciente de la vie en général et elle ne se questionne pas quant à son parcours particulier. Elle suit un chemin vague qui semble mener vers quelque chose d'encore plus vague.

L'inconscience de Janine se reflète d'abord dans une absence de lucidité face au temps. Elle vit en dehors de ce dernier, ignorante des repères séculiers. Aussi vit-elle dans un univers personnel très flou, un peu en marge du monde réel, qui ne lui donne guère de points d'ancrage. Ce manque de jalons temporels la rend, au plus, perplexe: "Y avait-il si longtemps de cela ? Vingt-cinq ans. Vingt-cinq ans n'étaient rien puisqu'il lui semblait que c'était hier".⁴⁰ A la lueur des événements subséquents, on peut facilement prétendre que son inconscience temporelle n'a fait que contribuer à sa réclusion et à sa solitude.

Cette absence de conscience face au temps est d'autant plus marquée que Camus donne dès le début de la nouvelle une description précise du passage du temps. Tous les éléments du récit sont identifiés par rapport à un temps précis: le début du voyage à l'aube, les deux heures de trajet qui précèdent la panne, etc... Il y a néanmoins un retournement intéressant dans cette façon qu'a Camus de donner des repères temporels au lecteur; la prise de conscience de Janine sera en effet graduellement marquée par une généralisation du temps. La venue de la nuit et l'épisode final voient une ouverture se produire dans la narration du récit: "[...] avec l'approche de la nuit, le mouvement précis du temps devient moins sensible: le temps se fait plus général".⁴¹

L'inconscience se manifeste, à un deuxième niveau, dans la vie quotidienne de Janine. Cette dernière semble vivre par automatisme, sans réellement pouvoir décider de sa

⁴⁰ A. Camus, *La femme adultère*, PI, p. 1560.

⁴¹ P. Cryte, *Bilan critique: L'exil et le royaume d'Albert Camus. Essai d'analyse*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1973, p. 45.

route. Elle paraît prise dans ses habitudes, prisonnière d'une torpeur qui la prive de tout contact réel avec le monde externe. Ne reste plus chez elle qu'une forme de déception résignée, façonnée par les gestes machinaux de la routine. Elle subit l'influence de son mari, de sa vie de couple, soit, mais elle ne peut lui dicter sa volonté parce qu'elle n'en trouve pas la force ni la conviction. Janine, c'est la lassitude, la fatigue, le sentiment factice du réconfort dans une relation qui est en fait stagnante et stérile. C'est aussi une solitude qui s'ignore, une impossibilité de rejoindre l'autre parce que le ressort de la communication est brisé. Figés dans leur quotidien, Janine et Marcel vivent à deux leur solitude, rassurés par la présence de l'autre même s'il n'y a plus d'échanges ou de discussions avec cet autre.

Plusieurs critiques ont souligné la symbolique de l'épisode de la mouche dans le car. Lorsque Janine observe "la course hésitante de la mouche",⁴² c'est sa propre vie qu'elle regarde:

En effet, peu à peu, nous découvrons que Janine est aussi isolée que la mouche, cahotée dans cet autocar entre les Arabes silencieux et son mari au regard fixe et absent.⁴³

Cette symbolique du rapport Janine - Mouche, cette "certaine affinité qui se manifeste par la similarité dans la description des sensations physiques"⁴⁴ est cependant révélatrice d'une vérité plus grande. Si la mouche dans le car symbolise Janine, le voyage dans le car représente, quant à lui, le mariage même de Janine et Marcel:

[...] le car était parti à l'aube [...] et, depuis deux heures, dans le matin froid, il progressait sur un plateau pierreux, désolé, qui, au départ du moins, étendait ses lignes droites jusqu'à des horizons rougeâtres. Mais le vent s'était levé et, peu à peu,

⁴² A. Camus, *La femme adultère*, PI, p. 1559.

⁴³ I. Cielens, *Trois fonctions de l'exil dans les oeuvres de fiction d'Albert Camus: initiation, révolte, conflit d'identité*, Stockholm, Uppsala University Press, 1985, p. 146.

⁴⁴ I. Cielens, *Trois fonctions de l'exil dans les oeuvres de fiction d'Albert Camus: initiation, révolte, conflit d'identité*, Stockholm, Uppsala University Press, 1985, p. 145.

avait avalé l'immense étendue. A partir de ce moment, les passagers n'avaient plus rien vu; l'un après l'autre, ils s'étaient tus et ils avaient navigué en silence dans une sorte de nuit blanche, essuyant parfois leurs lèvres et leurs yeux irrités par le sable qui s'infiltrait dans la voiture.⁴⁵

Le voyage est en effet similaire au mariage de Marcel et de Janine en ce qu'il semble annoncer des choses qui ne seront jamais: les horizons rougeâtres deviennent un vent qui les enferme et qui les engourdit tout comme les après-midi à la plage sont devenus des journées entières au magasin. En résulte une certaine forme de silence et de cécité chez les époux.

Dans cet espace renfermé, étouffant, Janine progresse vers un but indéfini. Le flou de la tempête constitue un espace vague qui agresse ses sens. Elle qui est déjà désorientée trouve un écho dérangeant dans la tempête de sable. Vue sous cet angle, la panne du car signifie la fin de l'inconscience de Janine. La portière qui s'ouvre, le vent qui s'engouffre soudain et le sable qui vient fouetter les occupants au visage sont autant d'éléments qui semblent briser d'un coup l'ordre ancien des choses. Janine découvre à ce moment, par le biais de l'agression qui lui est faite, le monde externe. Le processus de délivrance débute.

La première manifestation de ce monde externe consiste en l'apparition soudaine de bergers arabes dont elle ne peut apercevoir que les yeux "derrière un rempart de voiles".⁴⁶ Ces yeux, ce sont ceux de Janine qui voit et perçoit enfin, sans vraiment le comprendre, l'univers qui l'attend au dehors. L'éveil de ses sens n'aura de véritable portée que parce qu'il enclenche un processus de renaissance: Janine amorce sa montée vers la surface. De la torpeur physique et morale, Janine passe ensuite à une conscience physique et, finalement, à une révélation morale.

⁴⁵ A. Camus, *La femme adultère*, PI, p. 1560.

⁴⁶ A. Camus, *La femme adultère*, PI, p. 1563.

Le réveil physique se produit durant le trajet. Assise sur la banquette du car, Janine se sent prise à l'étroit. "Elle ne pouvait se baisser, en effet, sans étouffer un peu."⁴⁷ Dès cet instant, le côté physique du personnage vient à l'avant-plan. La présence du soldat et le regard fixe qu'il pose sur elle la rendront consciente de son corps:

Elle ramena contre elle les pans de son manteau. Pourtant, elle n'était pas si grosse, grande et pleine plutôt, charnelle, et encore désirable - elle le sentait bien sous le regard des hommes - avec son visage un peu enfantin, ses yeux frais et clairs, contrastant avec ce grand corps qu'elle savait tiède et reposant.⁴⁸

Sa première réaction en est une d'inquiétude. A la vue du soldat, elle identifie le faciès de ce dernier à celui d'un chacal, un peu comme si elle se sentait une proie à la merci des yeux de l'autre. Sous le regard du soldat, elle redécouvre la sensualité et la sexualité du corps. Cette redécouverte, qui culminera lors de l'expérience nocturne sur la terrasse du fort, la mènera d'abord sur le chemin de la frustration. Sa solitude est exacerbée par un sentiment de rejet. Alors qu'elle recherche le désir chez autrui, qu'elle éprouve un véritable besoin pour ce désir, elle ne semble trouver qu'indifférence:

[...] the day has certainly given her cause to doubt her desirability. At every turn, she has been ignored by men, in many cases where she needed, and indeed expected, to be desired. The eroticism of her experience at the fort is no mere trick of style. Janine has been preoccupied with sex throughout the story, but in much the same way as with the other themes of her thoughts. Sexuality, too, has disappointed her expectations, but she discovers an entirely new resolution of the problem in her orgasmic union with the night sky.⁴⁹

⁴⁷ A. Camus, *La femme adultère*, PI, p. 1560.

⁴⁸ A. Camus, *La femme adultère*, PI, p. 1561.

⁴⁹ E. Showalter Jr., *Exiles and Strangers. A Reading of Camus' Exile and the Kingdom*, Columbus, Ohio State University Press, 1984, p. 24.

La sensualité frustrée de Janine l'amène à regarder les Arabes d'un autre oeil. Jusqu'alors, elle semblait adopter assez volontiers le point de vue de Marcel: l'Arabe demeurait un être distant, inconnu dont elle ne connaissait même pas la langue.

Elle apprivoisera cette distance jusqu'à un certain point. Soudainement attirée par le mode de vie des Arabes, elle découvrira ce monde sans véritables limites qu'ils habitent et dont ils témoignent jusque dans leurs vêtements; le burnous est ample, il ne révèle guère de forme précise. Le voile cache le visage. Il n'y a que les yeux qui apparaissent et ils recèlent eux aussi une bonne part de mystère. Janine remarque l'apparente disponibilité des nomades. Voilà ce qui l'attire: la notion du voyage perpétuel, libre de tout encombrement, la communion avec l'environnement:

C'est en apercevant les nomades que Janine se sent transportée par une expérience qui correspondrait à une première initiation. Car c'est à travers le "royaume" des nomades qu'elle entrevoit son propre royaume, cet accord à tous les niveaux auquel elle aspire.⁵⁰

Or la quête de cet accord ne peut réellement être entreprise qu'en marge du couple et de sa routine. Au fur et à mesure que la nouvelle progresse, Janine se distancie de son mari. Elle qui avait accepté de se laisser "[...] subjugué par Marcel au point de devenir un objet qui répond à son besoin, au point de ne plus avoir d'identité propre mais de n'exister qu'à travers ce besoin [...]"⁵¹ refuse graduellement de poursuivre dans cette voie. De la routine du couple ressort la solitude profonde de Janine, une solitude foncièrement négative: celle de l'abnégation de soi, de la totale dépendance d'autrui et du manque de revendication personnelle. Aussi Marcel, par son comportement durant tout le voyage, la pousse, bien malgré lui et de façon tout à fait inconsciente, à sa première rencontre

⁵⁰ I. Cielens, *Trois fonctions de l'exil dans les oeuvres de fiction d'Albert Camus: initiation, révolte, conflit d'identité*, Stockholm, Uppsala University Press, 1985, p. 148.

⁵¹ I. Cielens, *Trois fonctions de l'exil dans les oeuvres de fiction d'Albert Camus: initiation, révolte, conflit d'identité*, Stockholm, Uppsala University Press, 1985, p. 145.

libératrice. Inconsciemment, Janine délaisse la solitude du couple pour une solitude personnelle, une solitude aux accents d'individualité, une solitude positive.

Ce qui force Janine à s'engager sur la voie de la conscience totale est d'abord le sentiment d'angoisse qui l'étouffe. L'âge devient soudainement une notion tangible, quasi tactile. Janine se rend compte qu'elle vieillit et ce sentiment la prend à la gorge, la jette dans un trouble profond: elle se découvre subitement seule devant ses doutes, devant ses peurs et devant sa condition. Janine entrevoit la mort au bout du vieillissement et refuse ce jugement sans appel. Plus encore, elle refuse de se laisser entraîner sur un tel chemin sans avoir au moins tenté de trouver une réponse à son malaise, à ses questions, sans avoir tenté de trouver un point d'équilibre dans sa vie. La tentative aboutira à la première visite sur la terrasse du fort. Elle y entraînera son mari mais comprendra bientôt qu'il ne peut participer à son éveil et que l'expérience ultime se fera dans la solitude.

La première rencontre aux accents mystiques entame une phase initiatique, une épreuve à passer avant d'en arriver au moment de vérité; elle est annoncée par la rumeur que Janine entend dans sa chambre d'hôtel. Cette rumeur annonce en quelque sorte le baptême qui précède la communion. Encore une fois, l'auteur se sert de l'eau afin de souligner une métamorphose chez son protagoniste. Janine sent un changement s'opérer en elle dès qu'elle se retrouve seule dans sa chambre d'hôtel, avant d'aller sur la terrasse:

Elle rêvait en vérité, presque sourde aux bruits qui montaient de la rue avec des éclats de la voix de Marcel, plus consciente au contraire de cette rumeur de fleuve qui venait de la meurtrière et que le vent faisait naître dans les palmiers, si proches maintenant, lui semblait-il. Puis le vent parut redoubler, le doux bruit d'eaux devint sifflement de vagues. Elle imaginait, derrière les murs, une mer de palmiers droits et flexibles, moutonnant dans la tempête.⁵²

⁵² A. Camus, *La femme adultère*, PI, p. 1565.

Cette mer devient messagère d'un état nouveau. Par elle s'accomplit le rite initiatique de Janine. Le vent, la mer et l'eau forment une sorte de trinité d'éléments qui chassent l'angoisse et préparent la protagoniste à sa naissance symbolique. Lorsque Janine est sur la terrasse du fort pour la première fois, le vent se tait et le ciel se révèle "tout entier découvert".⁵³ La trinité est alors remplacée par le ciel et la lumière qui se manifestent dans un mouvement d'ascension typique aux révélations de l'âme chez les personnages camusiens:⁵⁴ c'est le prélude à l'union cosmique.

Janine atteint à ce moment un premier palier de conscience. Elle sait maintenant avec certitude qu'il y a un royaume et que ce royaume signifie l'ouverture de sa solitude sur une forme de quiétude de l'âme. Dans son dépaysement, devant le désert qui s'étale jusqu'à l'horizon, Janine effleure pour la première fois le doux sentiment du repos. Sa lassitude se transforme, momentanément, en un bien-être qu'elle n'a jamais vraiment senti auparavant:

Janine ne savait pas pourquoi cette idée l'emplissait d'une tristesse si douce et si vaste qu'elle lui fermait les yeux. Elle savait seulement que ce royaume, de tout temps, lui avait été promis et que jamais, pourtant, il ne serait le sien, sinon à ce fugitif instant, peut-être, où elle rouvrit les yeux sur le ciel soudain immobile, et sur ses flots de lumière figée, pendant que les voix qui montaient de la ville arabe se taisaient brusquement. Il lui sembla que le cours du monde venait alors de s'arrêter et que personne, à partir de cet instant, ne vieillirait plus ni ne mourrait. En tous lieux, désormais, la vie était suspendue, sauf dans son cœur où, au même moment, quelqu'un pleurait de peine et d'émerveillement.⁵⁵

⁵³ A. Camus, *La femme adultère*, PI, p. 1569.

⁵⁴ On n'a qu'à penser à Meursault qui, avant de commettre le meurtre qui le mènera à sa prise de conscience ultime, est aveuglé par le soleil. On peut de même faire référence au Renégat qui attend le missionnaire sous un soleil implacable et qui tire les conclusions de son cheminement alors que l'astre solaire dessine sa courbe au-dessus de lui.

⁵⁵ A. Camus, *La femme adultère*, PI, p. 1570.

Le charme de cette première rencontre est cependant rompu de façon abrupte par Marcel qui désire rentrer à leur hôtel. Suivant à contrecœur son mari, Janine, une fois dans la rue, se sent à nouveau étouffée: "Elle marchait sans voir personne, courbée sous une immense et brusque fatigue, traînant son corps dont le poids lui paraissait maintenant insupportable."⁵⁶

La nuit qui vient après un repas morne et silencieux ramène son lot de doutes et d'angoisses. Le sommeil hésitant, le corps sans désir de Marcel, le noir et le froid viendront tirer Janine de son lit pour la mener à la terrasse. En fait, en quittant sa chambre, Janine tente inconsciemment de taire l'anxiété qui la tenaille depuis qu'elle est arrivée à l'oasis. Lorsqu'elle referme la porte de la chambre conjugale, elle la referme sur sa peur de vieillir et de mourir, sur son appréhension inconsciente de ne pas voir *l'avènement* de son royaume.

L'autre force qui se manifeste alors en elle est un sentiment de destin à accomplir: l'appel est lancé par une voix qui a les accents de l'inévitabilité, une voix qui lui dit qu'il n'y aura plus d'autre occasion: "[...] un appel muet qu'après tout elle pouvait à volonté faire taire ou percevoir, mais dont plus jamais elle ne connaîtrait le sens si elle n'y répondait à l'instant. A l'instant, oui, cela du moins était sûr!"⁵⁷

Le souffle du vent qui annonce la communion mystique viendra exacerber ses sens corporels. L'initiation de Janine se fait par une plus grande sensibilité à son environnement physique: alors qu'elle se rend à la terrasse du fort, son ouïe devient plus fine, son regard s'embrouille, ses poumons sont brûlés par l'air froid. Elle tremble et son corps ne paraît plus lui appartenir. La nuit vient alors la chercher, disponible et prête qu'elle est:

⁵⁶ A. Camus, *La femme adultère*, Pl, p. 1571.

⁵⁷ A. Camus, *La femme adultère*, Pl, p. 1573.

[...] l'air froid qu'elle avalait par saccades coula bientôt régulièrement en elle, une chaleur timide commença de naître au milieu des frissons. Ses yeux s'ouvrirent enfin sur les espaces de la nuit.⁵⁸

La communion nocturne de Janine se fera, dans un premier temps, sous le signe de l'achèvement d'une métamorphose spirituelle. Sa prise de conscience, physique et par la suite psychique, l'amène d'abord à s'unir à elle-même, à se retrouver après vingt-cinq ans d'absence loin d'elle-même. Janine assume sa solitude et en fait sa force; elle entrevoit l'absolu de sa communion, la totalité de sa personne. Elle se sait seule mais sa solitude l'amène à se retrouver, elle fait d'elle une femme à nouveau complète: la communion avec la nuit rend Janine à elle-même, la voit s'assumer. Vient alors l'aperçu d'un royaume, d'une ouverture dans la morosité et d'un contre-poids à l'angoisse sourde qui l'a étouffée jusqu'alors. A l'aperçu qu'elle avait eu en visitant la terrasse la première fois manquait une sorte de point culminant, un point de non-retour. A ce qu'elle avait pressenti fortement mais de façon éphémère, il manquait l'assurance indélébile d'une fixité, un garant de permanence. C'est là ce qu'elle va acquérir sur la terrasse. Elle devait, comme le dit Laurent Mailhot, "faire la nuit en elle, dépasser le cri dans le silence, adapter son horizon intérieur à l'horizon extérieur".⁵⁹ L'union à la nuit viendra chasser toute forme de doute de l'esprit de Janine et lui assurer ainsi une quiétude d'esprit. Sa solitude s'orientera grâce à la nuit, au désert et aux étoiles:

Janine ne pouvait s'arracher à la contemplation de ces feux à la dérive. Elle tournait avec eux et le même cheminement immobile la réunissait peu à peu à son être le plus profond où le froid et le désir maintenant se combattaient.⁶⁰

⁵⁸ A. Camus, *La femme adultère*, PI, p. 1574.

⁵⁹ L. Mailhot, *Albert Camus ou l'imagination du désert*, Montréal, PUM, 1973, p. 339.

⁶⁰ A. Camus, *La femme adultère*, PI, p. 1574.

Ce froid, c'est le passé et sa routine médiocre, c'est la peur de l'inconnu. Le désir, c'est la perspective d'une nouvelle force interne, d'une énergie libératrice. Elle qui était perdue n'aura finalement qu'à faire comme les navigateurs en mer: observer les astres pour s'assurer de sa route.

Dans un deuxième temps, la communion nocturne semblera atténuer, pour ne pas dire supprimer, le sentiment d'angoisse et de peur qui la paralysait jusqu'alors. A la faveur de la communion nocturne, Janine entrera en possession d'une nouvelle tranquillité, d'une forme d'apaisement de l'âme. La métamorphose s'achèvera sur un air d'exaltation physique et spirituelle libératrice:

Alors, avec une douceur insupportable, l'eau de la nuit commença d'emplir Janine, submergea le froid, monta peu à peu du centre obscur de son être et déborda en flots ininterrompus jusqu'à sa bouche pleine de gémissements. L'instant d'après, le ciel entier s'étendait au-dessus d'elle, renversée sur la terre froide.⁶¹

Cette solitude positive, ce nouvel état d'âme persisteront-ils au-delà de l'aube ? L'ambiguïté de la fin de la nouvelle ne permet guère d'interprétation sûre. A son retour dans la chambre, Janine pleure lorsqu'elle dit à Marcel: "Ce n'est rien, mon chéri, [...] ce n'est rien."⁶² Ces pleurs ne sont-ils pas ceux qu'elle entendait lors de sa première visite sur la terrasse, ces pleurs "de peine et d'émerveillement"⁶³ dans son coeur ?

Il n'y a qu'une seule certitude: la communion est achevée. Janine retrouve en effet sa solitude mais cette solitude sera désormais éclairée par la nouvelle conscience qui l'habite, une conscience qui la guidera grâce au souvenir des étoiles dans la nuit.

⁶¹ A. Camus, *La femme adultère*, PI, p. 1575.

⁶² A. Camus, *La femme adultère*, PI, p. 1575.

⁶³ A. Camus, *La femme adultère*, PI, p. 1570.

Le ciel brésilien de *La pierre qui pousse* est tout aussi étoilé que celui du désert de Janine mais les astres ne sont plus, dans cette jungle humide et chaude, les messagers mystiques qu'ils étaient dans *La femme adultère*. Alors que Janine tourne avec elles, s'unit à elles, l'ingénieur d'Arrast ne voit même pas, lorsqu'il regarde ce ciel nocturne qui paraît écraser la jungle, les étoiles "exténuées", "embuées"⁶⁴ qui y sont.

La relation entre les deux nouvelles, et leurs personnages, est plus qu'évidente. Au-delà de la communion qu'ils font, de la métamorphose qu'ils subissent, de la nouvelle conscience qu'ils acquièrent, d'Arrast et Janine semblent engagés sur un parcours parallèle; de l'éveil spirituel à la communion libératrice, ils suivent le chemin de l'initiation.

L'ingénieur se démarque néanmoins du protagoniste de *La femme adultère* en ce qu'il est conscient de sa situation lorsqu'il arrive en cette terre étrangère:

D'Arrast a touché le fond de son âme, sa honte, son néant.
Il a traversé ses eaux pourries, atterri sur une rive boueuse
mais desséchée. Sa soif est décantée. Il habite maintenant
son propre exil, sa solitude essentielle.⁶⁵

Il est le personnage de la disponibilité qui agit en fonction de motifs qui ne lui sont pas encore connus mais qui lui dictent sa route. Afin de le caractériser, on ne devrait pas parler d'instinct mais plutôt de forte intuition. D'Arrast est à la recherche de quelque chose qu'il doit définir alors qu'il le cherche:

Nous reconnaissons également chez d'Arrast les traits caractéristiques d'un néophyte: il a entrepris son voyage d'exil, poussé par la conscience d'un manque dans sa vie. Ce qui domine dans ses réflexions, c'est l'attente d'une révélation qu'il pourrait trouver après une quête patiente

⁶⁴ A. Camus, *La pierre qui pousse*, PI, p. 1658.

⁶⁵ L. Mailhot, *Albert Camus ou l'imagination du désert*, Montréal, PUM, 1973, p. 335.

dans un exil lointain.⁶⁶

La disponibilité de d'Arrast est cependant plus qu'une simple course en avant. Oui, il est seul mais il en est conscient et sa solitude ne lui pèse pas. Au contraire de Janine qui s'éveille suffoquée par sa solitude, d'Arrast assume sa condition de solitaire. Serait-ce parce qu'il entrevoit, ou plutôt ressent, la fin de cette solitude alors que Janine a l'impression d'être emmurée à perpétuité dans la sienne ? Les remarques de Peter Cryle sont fort éloquentes à ce sujet:

*Mais qui peut dormir toujours seul ? demande Janine.
D'Arrast, peut-être; mais il choisit de ne pas le faire. C'est
là précisément qu'est sa noblesse: il a la force de supporter
l'épreuve de la solitude mais il choisit de se tourner vers
les hommes.⁶⁷*

Et ne se tourne-t-il pas vers les hommes afin de racheter cette mort qu'il s'impute à mots à peine couverts, à cause de la promesse qu'il aurait voulu faire mais qu'il n'a pas faite ? L'ingénieur semble être venu à l'autre bout du monde dans une quête mystique de l'accord avec soi; la communion de d'Arrast paraît en effet se placer sous le signe des regrets. L'ingénieur, au début du récit, semble guidé par la voix d'une rédemption qu'il sent poindre à l'horizon sans la voir. Son arrivée à Iguape est d'ailleurs placée sous le double signe du soulagement et du mystère. Le bac qui transporte la voiture de l'ingénieur aborde l'autre rive comme "une île dans les ténèbres, après des jours de navigation effrayée".⁶⁸ D'Arrast émerge enfin de sa nuit.

Le personnage de Socrate s'avère intéressant en ce qu'il est le chauffeur de d'Arrast à plus d'un niveau. C'est lui qui conduit d'Arrast au village et, par le fait même, à sa

⁶⁶ I. Cielen: *Trois fonctions de l'exil dans les œuvres de fiction d'Albert Camus: initiation, révolte, conflit d'identité*, Stockholm, Uppsala University Press, 1985, p. 145.

⁶⁷ P. Cryle, *Bilan critique: L'exil et le royaume d'Albert Camus. Essai d'analyse*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1973, p. 195.

⁶⁸ A. Camus, *La pierre qui pousse*, PI, p. 1660.

communion, mais c'est surtout lui qui accompagne l'ingénieur au cours du trajet sur la piste poussiéreuse qui devient une sorte de traversée symbolique du désert pour d'Arrast. Le choix d'un tel nom par Camus tient plus que du clin d'oeil au lecteur. Il paraît l'emprunter pour rappeler en sourdine la conception qu'avait Socrate de la liberté de jugement et de l'amitié entre les hommes. L'homonyme du philosophe grec n'a certes pas la profondeur psychologique de ce dernier mais sa fonction est néanmoins importante dans la suite des événements: il constituera le premier lien entre l'ingénieur et la population locale. Plus encore, il rejoindra la symbolique de son nom en "accouchant" de l'âme de d'Arrast. Il sera le premier palier qui permettra à d'Arrast d'accéder au coq et à la population locale. Dans toute sa simplicité, Socrate éclaire le chemin de d'Arrast: "The Brazilian Socrates embodies a genuine wisdom in his relative ignorance, and d'Arrast becomes his disciple, a seeker, not a dispenser, of the truth."⁶⁹

C'est par le biais de deux épisodes distincts que d'Arrast entreprendra son rapprochement de la communauté d'Iguape: l'incident du chef de police et la rencontre du coq. Les rapports du nouvel arrivant avec les autorités de la ville sont placés d'entrée de jeu sous le signe de la politesse réservée. Il y a entre d'Arrast et les notables d'Iguape une distance qui ne peut être réduite véritablement. On sent chez l'ingénieur une sorte de malaise, un recul face à l'attitude mondaine de ces gens. Ce malaise sera même accentué par l'incident dont le chef de police est responsable. L'insistance des notables auprès de l'ingénieur pour qu'il désigne la punition du fonctionnaire l'éloignera davantage de ce cercle social: son premier mouvement n'est-il pas d'ignorer la requête de ces gens et de se concentrer sur sa tâche ? Ce geste est hautement significatif du caractère de d'Arrast qui ne peut concevoir le fait qu'on lui donne ou demande une telle autorité sur des gens ou sur une

⁶⁹ E. Showalter Jr., *Exiles and Strangers. A Reading of Camus' Exile and the Kingdom*, Columbus, Ohio State University Press, 1984, p. 112.

communauté qu'il ne connaît pas: comment lui, l'étranger, le solitaire, peut-il punir un habitant, un membre de la communauté ?

Quand il sera forcé d'agir, il le fera de façon à satisfaire les notables mais surtout dans l'optique d'établir une base solide à sa rencontre avec la communauté de la ville: "He finds within the ethical code of the Iguapeans themselves the pretext for the pardon, and at the same time assumes full responsibility for the judgement."⁷⁰ En acceptant le rôle qu'on lui donne, et en l'assumant d'une telle manière, d'Arrast transcende son statut d'étranger et s'élève au niveau du peuple d'Iguape. A son dilemme moral, il trouve la seule solution possible.

L'autre épisode revêt, quant à lui, une importance capitale. La rencontre du coq marque en effet le réveil de d'Arrast. C'est à ce moment que l'étranger entreprend sa "profession de foi" pour se joindre à la communauté d'Iguape.

Au récit de l'épreuve du coq et de la promesse que ce dernier a faite, d'Arrast découvre un monde de candeur et de conviction. L'Européen ne peut s'empêcher d'envier réellement la simplicité dans le jugement et l'inébranlable foi de l'indigène. Face à la certitude du coq, d'Arrast oppose sa neutralité: à la solitude d'exilé de l'ingénieur, le coq apporte les premiers liens de l'amitié. Tandis que le coq *vit*, d'Arrast éprouve le doute de l'existence:

D'Arrast, l'intellectuel moderne, ressent sans doute la nostalgie d'un paradis perdu en découvrant la vie du coq, apparemment ancrée dans un accord complet avec son entourage - à cet égard, celui-ci joue le même rôle que les nomades de *La femme adultère*.⁷¹

⁷⁰ E. Showalter Jr., *Exiles and Strangers. A Reading of Camus' Exile and the Kingdom*, Columbus, Ohio State University Press, 1984, p. 110.

⁷¹ I. Cielens, *Trois fonctions de l'exil dans les oeuvres de fiction d'Albert Camus: initiation, révolte, conflit d'identité*, Stockholm, Uppsala University Press, 1985, p. 179.

N'est-ce pas dans cette optique qu'il faut voir son acceptation d'aller à la Macumba en l'honneur de saint Georges ? En suivant le coq, d'Arrast a l'intuition de se rapprocher de son but:

Le coq, qui joue tout au long du récit, pour d'Arrast, le rôle d'un guide, l'entraînant jusqu'à l'acte crucial de se charger de la pierre, peut bien s'interpréter comme un père spirituel. Cette lecture est confirmée par le fait que l'auteur le désigne uniquement par l'appellation de son métier - le coq, tandis que, par exemple le chauffeur, personnage secondaire, est désigné par un nom propre. Ce qui est intéressant ici, c'est la polyvalence de ce mot qu'on associe au premier abord à l'animal. Mais le coq, dans ce sens-là, est un symbole de vigilance, d'éveil de conscience, de guide spirituel.⁷²

Le coq, en liant l'ingénieur à sa promesse de porter la pierre, crée donc le premier lien concret unissant d'Arrast à la communauté. La réaction initiale de l'étranger en sera une d'agacement, comme s'il doutait de son droit à être impliqué aussi directement, mais très tôt il prendra son rôle de gardien au sérieux. Aussi est-il blessé moralement par le coq lorsque ce dernier refuse de le suivre quand il quitte la case de la fête nocturne. C'est peut-être en ce sens qu'il faut interpréter les pensées morbides de d'Arrast à la sortie de la case:

[...] l'écoeurement envahissait d'Arrast. Il lui semblait qu'il aurait voulu vomir ce pays tout entier, la tristesse de ces grands espaces, la lumière glauque des forêts, et le clapotis nocturne de ses grands fleuves déserts. Cette terre était trop grande.⁷³

Cet écoeurement paraît plutôt issu d'un vague désespoir d'en arriver un jour à se joindre à autrui, à créer des liens solides et fraternels en cette terre trop grande. Face à l'inconnu, d'Arrast semble tressaillir, en proie au vertige de cette fraternité si près mais encore inaccessible. L'immensité paraît répondre à la générosité de cet homme qui tente de rejoindre autrui: cette terre est trop grande pour que d'Arrast puisse l'étreindre toute entière.

⁷² I. Cielens, *Trois fonctions de l'exil dans les oeuvres de fiction d'Albert Camus: initiation, révolte, conflit d'identité*, Stockholm, Uppsala University Press, 1985, p. 184.

⁷³ A. Camus, *La pierre qui pousse*, PI, p. 1678.

Quant à la nuit de danse, elle paraît se placer, chez d'Arrast, sous le triple signe de la fascination, de l'envoûtement et de la déception. L'ingénieur, debout contre la paroi de la case, demeure en dehors du cercle actif de l'assemblée mais son implication est indéniable. D'ailleurs, on fait cas de sa présence chez les indigènes puisqu'on lui demande, dans un premier temps, de se décroiser les bras et, ensuite, de quitter la case. Malgré l'impossibilité de se joindre activement à la danse, d'Arrast se voit enveloppé par l'atmosphère de l'endroit, envoûté par la musique et le rythme. Dans une première communion aux accents primaires, l'ingénieur a le sentiment bien réel de lui-même danser avec les autres: " Il s'aperçut alors que lui-même, depuis un moment, sans déplacer les pieds pourtant, dansait de tout son poids."⁷⁴

Sa participation se fera de façon intense mais il ne pourra rejoindre le coq et les autres dans leur transe et briser les liens de sa solitude. Aussi, lorsqu'on lui demande de partir, d'Arrast a un sentiment semblable à celui de Janine lorsqu'elle quitte la terrasse du fort pour la première fois: il a entrevu son royaume mais il n'est pas parvenu à le saisir. Tout comme Janine alors qu'elle rentre à l'hôtel, l'ingénieur, une fois hors de la case, se sent "ivre" de sa rencontre mais il n'a pas réussi à fixer, à assurer la permanence de cette rencontre dans son âme.

La prise de conscience de d'Arrast est, dès le début du récit, étroitement associée à l'eau. La raison même de sa venue dans cette ville perdue au fond de la jungle brésilienne est liée à l'élément aquatique: construire un barrage, dompter l'eau, voilà ce que d'Arrast est venu faire à Iguape. Les images d'eau abondent dans le récit (plus, en fait, que dans

⁷⁴ A. Camus, *La pierre qui pousse*, PI, p. 1675.

tous les autres du recueil) et l'élément est représenté sous une multitude de formes: la rivière, le fleuve, la mer, la pluie, même l'eau minérale y est évoquée.

L'anthropomorphisme des éléments aquatiques, le "fleuve soufflant de toutes ses eaux invisibles",⁷⁵ "les longs muscles liquides qui brillaient par intervalles"⁷⁶ évoque le rôle actif qu'a l'eau dans la nouvelle: la statue du Christ qu'on retrouve dans l'église d'Iguape est parvenue jusqu'au village en flottant sur les eaux du fleuve, la promesse du coq a été faite lors d'une tempête en mer, le fleuve inonde les quartiers pauvres de la ville à chaque année. La chaîne des événements du récit semble faite de maillons liquides.

Plus encore, l'eau semble associée à une forme de rédemption, de réconciliation (tout comme pour Janine qui, sur sa terrasse, entend un bruit semblable à la mer). L'élément aquatique est symbole d'épanouissement de la conscience du protagoniste, de la purification de son âme. La traversée de la rivière, au début du récit, constitue une sorte de baptême pour d'Arrast; sous les étoiles embuées de la nuit humide, l'ingénieur franchit son Jourdain et commence sa longue marche vers la communion spirituelle et la délivrance de la solitude.

Dès son arrivée à Iguape, d'Arrast est confronté à un univers où les valeurs religieuses et la foi sont omniprésentes. Or, bien qu'il ne soit pas un homme de grande piété, l'ingénieur n'est pas sans dimension métaphysique. Sa quête de la fraternité, du contact vrai et honnête avec autrui a un accent spirituel indéniable; au-delà de l'amitié, d'Arrast tente d'atteindre à une forme de sacré.

⁷⁵ A. Camus, *La pierre qui pousse*, PI, p. 1658.

⁷⁶ A. Camus, *La pierre qui pousse*, PI, p. 1658.

Nous sommes ici bien loin de l'hérésie manifeste de Clarence ou du zèle fanatique du Renégat. Le sentiment de d'Arrast est en soi une profession de foi humaniste qui fait preuve de charité mais qui vise surtout à établir, à consacrer, un nouveau soi; par la fraternité humaine, d'Arrast tente d'en arriver à une spiritualité qui lui est essentielle et qui lui permettra d'édifier ainsi une morale personnelle qui a pour but un nouvel altruisme.

Or, bien que sa religion soit personnelle, d'Arrast puise dans la conviction religieuse du coq et de la population d'Iguape. C'est en eux qu'il trouve la force nécessaire et la source de sa démarche rédemptrice et s'il ne peut partager leur foi religieuse, il peut cependant partager la ferveur de leur foi.⁷⁷ Sans renier ses croyances, en demeurant lui-même et honnête, en agissant selon ses principes, d'Arrast incarne le héros camusien par excellence: résolu mais néanmoins ouvert au monde et à ses influences. L'ingénieur est ainsi ouvert sur Iguape et il ne peut s'empêcher d'admirer la ferveur et la candeur de ses habitants.

Le rôle que d'Arrast joue à la procession viendra fixer le sens de sa communion. En remplaçant le coq, en se chargeant de sa pierre, l'étranger qu'est d'Arrast s'implique directement dans la vie de la société qui l'accueille. Ce faisant, il s'impose à cette dernière et à ses valeurs dans une manifestation de solidarité qu'on ne réclamait pas de lui. Or si c'est pour aider le coq à tenir sa promesse que d'Arrast agit d'une telle manière, il le fait aussi pour atteindre à une sorte de rédemption personnelle, pour chasser les regrets de cette promesse qu'il aurait voulu faire et qui le hantent. C'est précisément ce qu'il fait lors de la procession. Le coq a manqué à sa promesse et c'est d'Arrast qui portera la pierre à sa place; en assumant la promesse du coq, l'étranger rachète celle qu'il aurait voulu faire jadis. Et il donne aux événements une tournure personnelle; il ne transporte pas la pierre jusqu'à

⁷⁷ P. Thody, *Albert Camus: A Study of His Work*, New York, Grove Press, 1959, p. 91.

l'église, tel que le voulait le coq, mais dans la case même de celui-ci. On peut voir dans ce geste symbolique, la révélation ultime du sentiment profond d'honnêteté de d'Arrast:

En s'approchant de l'église, il comprend que son espoir de trouver un contact transcendant en s'identifiant au coq sera un échec: s'il veut rester fidèle à lui-même, il ne peut accomplir ce geste rituel qui serait mensonger pour lui.⁷⁸

En tenant la promesse du coq mais d'une façon fort personnelle, en se déchargeant de la pierre au centre de la case, d'Arrast érige, en quelque sorte, son nouveau soi:

[...] he returns the stone to the midst of the people and actually makes a new altar of it. Symbolically, a new order has been founded, no longer dependant on the violent casting out of evil, but devoted to an affirmation of human wholeness and solidarity.⁷⁹

La signification spirituelle de l'acte demeure entière parce que la promesse du coq, faite dans un esprit religieux, a été remplie par un d'Arrast *religieux*. Il y a eu interruption dans la procession mais pas de rupture; c'est dans cet esprit, poussé par un sentiment qui tient de la piété, que l'ingénieur se charge de la pierre. A sa façon, d'Arrast devient "une sorte de Christ qui porte le fardeau des autres".⁸⁰

Par le biais de la promesse du coq, d'Arrast s'unit à la communauté. Sa communion par l'effort et la tournure personnelle qu'il a donnée à l'événement sanctifient son nouveau soi; d'Arrast est libéré de sa solitude. Dans la case, l'ingénieur, "debout, dans l'ombre, écoutait, sans rien voir, et le bruit des eaux l'emplissait d'un bonheur tumultueux, les yeux fermés, il saluait joyeusement sa propre force, il saluait, une fois de plus, la vie qui

⁷⁸ I. Cielens, *Trois fonctions de l'exil dans les oeuvres de fiction d'Albert Camus: initiation, révolte, conflit d'identité*, Stockholm, Uppsala University Press, 1985, pp. 182-183.

⁷⁹ E. Showalter Jr., *Exiles and Strangers. A Reading of Camus' Exile and the Kingdom*, Columbus, Ohio State University Press, 1984, p. 115.

⁸⁰ P. Cryle, *Bilan critique: L'exil et le royaume d'Albert Camus. Essai d'analyse*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1973, p. 180.

recommençait".⁸¹ Invité à s'asseoir avec la famille du coq, d'Arrast éprouve un sentiment de réconciliation de ses valeurs, un goût puissant de fraternité et de solidarité. Il n'est plus seul; il a rejoint autrui.

* * *

⁸¹ A. Camus, *La pierre qui pousse*, Pl, p. 1686.

CHAPITRE TROISIEME

**DARU ET YVARS:
MUTISME ET SOLITUDE**

[...] je sais par expérience personnelle ce que peut signifier ce retranchement qu'on s'impose avec un désir de vie intact. Mais je crois qu'il faut accepter. Pas pour une raison supérieure mais pour l'idée qu'on a de soi-même.⁸²

Sous le soleil implacable qui inonde les cailloux de la terre algérienne, sur son plateau qui s'étend aux portes du désert, l'instituteur Daru n'a qu'à contempler l'immensité claustrale du paysage qui l'entoure pour trouver le reflet de sa condition. Dans cette contemplation de son environnement se trouve la confirmation de la solitude de Daru, la matérialisation de son isolement. Pour lui, le plateau est d'abord et surtout "[...] l'étendue solitaire où rien ne rappelait l'homme".⁸³

Ce pays désolé et aride, Daru l'a fait sien et s'y est installé. Et parce qu'"[a]u début, la solitude et le silence lui avaient été durs sur ces terres ingrates, habitées seulement par des pierres",⁸⁴ Daru savoure maintenant l'impression de vivre en accord avec cette terre. Il l'a cultivée à sa façon, y semant son désir d'isolement et y récoltant une forme de paix dans l'exil. Parce qu'il a accepté la dureté du pays, parce qu'il y a trouvé une sorte d'écho à cette solitude intérieure qui est la sienne, Daru ne s'y sent plus étranger. Au contraire:

[...] lui qui vivait presque en moine dans cette école perdue, content d'ailleurs du peu qu'il avait, et de cette vie rude, s'était senti un seigneur, avec ses murs crépis, son divan étroit, ses étagères de bois blanc, son puits, et son ravitaillement hebdomadaire en eau et en nourriture.⁸⁵

⁸² A. Camus, *Correspondance*, PII, p. 1668.

⁸³ A. Camus, *L'hôte*, PI, p. 1615.

⁸⁴ A. Camus, *L'hôte*, PI, p. 1617.

⁸⁵ A. Camus, *L'hôte*, PI, p. 1612.

Seigneur de son royaume, Daru a néanmoins conscience du peu d'emprise qu'il a sur ce dernier; il sait bien qu'il n'est rien dans ce désert mais il sait surtout qu'il n'est rien hors de ce désert. Loin de son royaume, et il en a l'intime conviction, il ne peut "vivre vraiment".⁸⁶

Son exil est une quête mais il est aussi refus. Daru ne cherche pas tant une forme de bien-être dans la solitude qu'un refuge loin du malaise de la vie en société. S'il se trouve sur ce plateau reculé, dans cette contrée austère, c'est que Daru a voulu s'éloigner de l'homme, quitter la société. A la base de son choix se trouve un puissant désir d'isolement, une volonté de ne pas se trouver mêlé aux affrontements sociaux qui pointent à l'horizon. Pour l'instituteur, l'exil est le garant d'une paix personnelle:

Dans son retranchement, Daru peut tranquillement ignorer les problèmes politiques actuels à la veille du conflit franco-arabe ainsi que le montre le dialogue avec le gendarme Balducci.⁸⁷

C'est en effet le contexte politique de l'Algérie des années cinquante qui constitue la toile de fond de ce récit. Au thème de la solitude est juxtaposé celui de l'implication morale en pleine époque de troubles civils et militaires, d'affrontements imminents et de prises de position inéluctables. Dans le cas présent, le héros de Camus refuse justement de prendre position, de se voir impliqué dans ces troubles de quelque façon que ce soit. Même lorsqu'il se retrouve responsable de l'Arabe, Daru fuit la responsabilité de l'action. A preuve, lorsque l'instituteur se réveille au petit matin sans apercevoir son hôte, il souhaite que celui-ci se soit évadé:

Quand il se leva, aucun bruit ne venait de la salle de classe. Il s'étonna de cette joie franche qui lui venait à la seule pensée que l'Arabe avait pu

⁸⁶ A. Camus, *L'hôte*, PI, p. 1617.

⁸⁷ I. Cielens, *Trois fonctions de l'exil dans les oeuvres de fiction d'Albert Camus: initiation, révolte, conflit d'identité*, Stockholm, Uppsala University Press, 1985, p. 168.

fuir et qu'il allait se retrouver seul sans avoir rien à décider.⁸⁸

Or cette attitude de refus et cette peur de l'engagement chez Daru paraissent reposer sur une solide base de misanthropie. Alors que L. Alducci fait le récit du crime de l'Arabe, les sentiments de Daru font surface dans un élan passionné:

Une colère subite vint à Daru contre cet homme, contre tous les hommes et leur sale méchanceté, leurs haines inlassables, leur folie du sang.⁸⁹

S'il a choisi d'être instituteur sur ce plateau reculé, c'est parce qu'il est venu y trouver une forme d'"innocence primitive"⁹⁰ chez les enfants arabes. Il y a sans contredit chez Daru une disposition rousseauisque par rapport à sa position d'enseignant. C'est d'ailleurs ce que souligne Edwin Grobe dans son article sur la structure psychologique de *L'hôte* :

The teacher's very choice of a career among underprivileged children in an underdeveloped land is symbolic of his desire to know humanity in its original state of innocence before its natural morality is contaminated by contact with adult civilizations.⁹¹

L'instituteur tente de retrouver le bon sauvage du philosophe suisse. Et cette quête le mène sur son plateau, "placé à mi-distance de la misère et du soleil".⁹²

C'est dans cet endroit, par le biais de l'enseignement aux jeunes Arabes, que Daru trouve son équilibre. Mais cet équilibre est fragile, précaire. En apparence, Daru épouse une philosophie altruiste, humaniste qui l'a mené sur ce plateau au milieu du désert; il est là pour s'occuper des enfants, des êtres simples qui n'ont pas été gâtés par la civilisation.

⁸⁸ A. Camus, *L'hôte*, PI, p. 1618.

⁸⁹ A. Camus, *L'hôte*, PI, p. 1615.

⁹⁰ P. Cryle, *Bilan critique: L'exil et le royaume d'Albert Camus. Essai d'analyse*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1973, p.136

⁹¹ E.P. Grobe, *The Psychological Structure of Camus' "L'hôte"*, dans *French Review*, vol. XL, no 3, décembre 1966, p. 359.

⁹² A. Camus, *Préface à L'envers et l'endroit*, PII, p.6.

Néanmoins, son isolement dans cette contrée austère lui fait croire qu'il est dispensé de se préoccuper de l'humanité qui se trouve au-delà de son plateau. Un peu comme le Clamence d'avant la prise de conscience, Daru ne semble être à l'aise que sur un balcon situé loin au-dessus des fourmis humaines.⁹³ L'attitude de Daru tient donc d'une forme d'arrogance face au monde externe, une arrogance qui lui permet de croire qu'il a trouvé un équilibre moral solide en refusant l'humanité et ses tribulations, ce qui n'est pas le cas. Soumis aux pressions externes, le monde de Daru s'effritera. La solitude de l'instituteur devient ambivalente, force qu'il n'aura pu harnacher et qui se retournera contre lui. De positive qu'elle était au début, elle s'avère être négative à la fin de la nouvelle. En effet, la quiétude de Daru se transforme bientôt en incertitude, malaise et finalement angoisse.

L'arrivée de Balducci et de l'Arabe vient effectivement briser la solitude de Daru. Obligé de quitter son retranchement, l'instituteur est, dans un premier temps, perplexé face à ce que signifie l'ascension de ce couple vers sa demeure: "Il est troublé, sinon indigné, à la vue de ce "groupe" qui avance vers son école."⁹⁴ Ce trouble, cette indignation deviendront rapidement irritation. La venue de Balducci et du prisonnier signifie le balayage de l'attitude passive de Daru; on le force à sortir de son cocon, à prendre des décisions morales sans égard pour ses convictions et sans qu'il puisse même refuser. Son équilibre interne, basé sur le retrait de sa personne et la solitude, n'est plus: "Désormais, il sera forcé de s'engager dans le processus de relations humaines, où il faut souvent prendre parti dans les situations de conflit."⁹⁵ En somme, selon le mot de Roger Quilliot, lorsqu'il reçoit Balducci et l'Arabe dans sa demeure, Daru donne l'"hospitalité au malheur".⁹⁶

⁹³ A. Camus, *La chute*, PI, p. 1488.

⁹⁴ P. Cryle, *Bilan critique. L'exil et le royaume d'Albert Camus. Essai d'analyse*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1973, p.122.

⁹⁵ I. Cielens, *Trois fonctions de l'exil dans les oeuvres de fiction d'Albert Camus: initiation, révolte, conflit d'identité*, Stockholm, Uppsala University Press, 1985, p. 168.

⁹⁶ R. Quilliot, *Notes et variantes de "L'hôte"*, PI, p. 2051.

On ne demande pourtant à Daru que de livrer un prisonnier aux autorités à Tinguit. Mais pour lui, il n'est pas vraiment question de considérer la tâche en tant que telle; il en va beaucoup plus d'une sorte d'intégrité morale. Daru ne veut pas accomplir ce qu'on lui ordonne parce qu'il ne reconnaît pas cette autorité qui s'ingère dans sa vie. Ses principes le mettent en marge; son univers solitaire ignore les compromis.

Son refus net d'obtempérer aux ordres que lui transmet le gendarme marquera le début du processus d'ostracisme dont il se sentira victime. Parce qu'il tente de demeurer fidèle à lui-même en refusant d'obéir, Daru offusque le gendarme qui ne peut manifestement comprendre l'ampleur de son dilemme. En refusant, l'instituteur célèbre son divorce, brûle les derniers ponts qui l'unissent à sa *tribu* : ceux de la solidarité du sang, de la race en temps de trouble. Songeant à cette "rupture", Daru commence à éprouver le début du glissement:

Il pensait à Balducci. Il lui avait fait de la peine, il l'avait renvoyé, d'une certaine manière, comme s'il ne voulait pas être dans le même sac. Il entendait encore l'adieu du gendarme et, sans savoir pourquoi, il se sentait étrangement vide et vulnérable.⁹⁷

L'inquiétude est désormais présente. Et l'Arabe l'accentuera.

Daru se voit en quelque sorte contraint d'agir dans un cadre qui ne lui est plus familier. Ni lui, ni l'Arabe ne savent quoi faire lorsque Balducci les laisse. Face au malaise de la situation, Daru opte pour une forme de mutisme protecteur, niant la présence de l'autre et limitant l'interaction au maximum par peur de se voir entraîné plus avant dans ce qui le rebute: le contact avec autrui. La présence concrète de l'Arabe a tôt fait de s'imposer à la solitude de Daru, de la reléguer au second plan. L'instituteur, en s'occupant de son hôte, en le nourrissant et en lui assurant un certain confort, prend soudain conscience de la

⁹⁷ A. Camus, *L'hôte*, Pl, p. 1621.

possibilité qu'il a de rejoindre celui-ci dans une certaine forme de relation, une possibilité qui le dérange:

Dans la chambre où, depuis un an, il dormait seul, cette présence le gênait. Mais elle le gênait aussi parce qu'elle lui imposait une sorte de fraternité qu'il refusait dans les circonstances présentes et qu'il connaissait bien: les hommes qui partagent les mêmes chambres, soldats ou prisonniers, contractent un lien étrange comme si, leurs armures quittées avec les vêtements, ils se rejoignaient chaque soir, par-dessus leurs différences, dans la vieille communauté du songe et de la fatigue. Mais Daru se secouait, il n'aimait pas ces bêtises [...].⁹⁸

Et pourtant, l'instituteur ne pourra s'empêcher de s'impliquer, de se compromettre dans cette "amitié manquée, toute en gestes esquissés et en paroles tues".⁹⁹ En tentant d'appliquer sa morale habituelle, celle de sa solitude, à cette nouvelle situation, en refusant de faire un choix et d'assumer les conséquences de ses gestes, en tentant (sans y réussir totalement) de se réfugier dans un silence obstiné, Daru provoque l'écroulement complet de son univers. En fait, dès qu'il aperçoit le groupe qui monte vers son école, il sera engagé dans un processus irréversible qui sapera ses moyens.

Le rapport Daru-Arabe s'inscrit donc sous le signe du malaise. Daru est, d'une part, attiré par la simplicité apparente de son hôte. D'autre part, cette attirance ne tarde pas à prendre le visage de la pitié. Il devient évident pour l'instituteur que son hôte ne comprend pas tout ce que son meurtre implique. A ses yeux, l'Arabe est dégoûtant parce qu'il a commis un acte cruel, mais l'idée de le livrer à la justice française lui est tout aussi répugnante. L'Arabe, dans sa simplicité, ne peut éprouver qu'une peur vague parce qu'il n'a qu'une faible idée du sort qui l'attend. Daru perçoit cette peur et elle le rend perplexe. Il ne se sent pas méfiant face à son hôte, de même qu'il ne se sent pas à l'aise à l'idée d'être

⁹⁸ A. Camus, *L'hôte*, Pl, p. 1620.

⁹⁹ P. Crylc, *Bilan critique: L'exil et le royaume d'Albert Camus. Essai d'analyse*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1973, p.122.

perçu comme geôlier par celui qu'il ne veut pas considérer comme prisonnier. Daru tente de faire prendre conscience à son hôte qu'il se sent étranger à tous ces problèmes. Il ne cache pas à l'Arabe que son crime lui inspire un dégoût réel mais il ne le condamne pas pour autant. En fait, il va jusqu'à traiter l'Arabe avec une certaine bonté, agissant envers lui comme il agit envers les enfants qui viennent à son école. Il n'est pas faux de dire que Daru voit chez l'Arabe certains des traits d'innocence des enfants qu'il enseigne, et ce, bien qu'il sache que l'homme qu'il a sous son toit a commis un meurtre:

Il fallait regarder cet homme. Il le regardait donc, essayant d'imaginer ce visage emporté de fureur. Il n'y parvenait pas. Il voyait seulement le regard à la fois sombre et brillant, et la bouche animale.¹⁰⁰

Le meurtrier ne saisit pas le poids moral de son crime; au plus il regrette amèrement de l'avoir commis maintenant qu'il sait ce qu'un tel acte apporte comme bouleversement dans sa vie. Cela, Daru aussi le comprend. Et c'est un peu à cause de ce constat que son attitude est ambiguë. Parce qu'il ne sait vraiment comment agir, parce qu'il ne peut oublier ni son dégoût, ni sa pitié et parce qu'il éprouve à la fois de la compréhension et de la révolusion, Daru entraîne sa propre perte.

L'Arabe ne peut réagir de la façon souhaitée par Daru. Il est incapable de soupeser tout ce qu'implique la décision que lui impose l'instituteur: seul compte le côté tangible. Devant le choix de suivre la route de la prison ou de fuir auprès des nomades qui l'accueilleront selon leur coutume, l'Arabe prendra le chemin de la prison. L'instituteur n'aura su prévoir la portée que son refus de s'impliquer, de trancher clairement, aura chez l'Arabe: "[...] celui-ci, incapable de saisir les questions abstraites, répond avec d'autant plus de fidélité à des mobiles concrets, tels le besoin d'un protecteur et la simple amitié".¹⁰¹

¹⁰⁰ A. Camus, *L'hôte*, PI, p. 1619.

¹⁰¹ P. Cryle, *Bilan critique: L'exil et le royaume d'Albert Camus. Essai d'analyse*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1973, p.141.

Et parce que Daru aura refusé de faire un choix, parce qu'il aura tenté d'escamoter sa responsabilité, il aura perdu la possibilité d'influer sur sa propre destinée. A la prison de l'Arabe répond celle de Daru, désormais prisonnier de sa solitude et de son mutisme.

L'angoisse apparaît chez l'instituteur dès qu'il a présenté le choix à l'Arabe. Devant la panique manifeste de son hôte (qui est affolé à l'idée de se retrouver seul), Daru refuse d'écouter et quitte les lieux précipitamment. Cette attitude fait écho au doute de Daru; il entrevoit soudainement que son refus de prendre une décision peut jouer contre lui, que l'Arabe ne réagira peut-être pas de la façon attendue et que lui, Daru, portera sûrement les remords du choix de l'autre si jamais ce dernier prend la route de la prison. C'est là le paradoxe de la morale de Daru: son refus de s'impliquer se veut fidèle à son principe de non-intervention mais ce même refus l'amène à douter de la viabilité de ses principes. En somme, l'éthique de Daru ne peut tenir le coup face au monde extérieur parce que ses principes sont ceux de sa solitude; dès qu'il n'est plus seul, ils lui font défaut et le laissent en mauvaise posture. En fait, ce n'est pas la question de l'alliance à l'un ou l'autre des deux camps que Daru aura balayée de la main mais plutôt le choix de rejoindre l'humanité. En s'obstinant à voir son dilemme dans sa plus simple manifestation (prendre position dans le conflit), Daru perd de vue l'essentiel et demeure au niveau événementiel. Il n'en va pas tant de son refus de prendre position face à son hôte en particulier que de prendre position face à la vie en général. Daru, à la vue de l'Arabe qui chemine vers la prison, se retrouve devant le pire des juges, celui que Clamence connaît bien: sa propre conscience. Et bien qu'il ait refusé l'implication, il ne peut rejeter du même souffle la responsabilité sociale. Qu'il agisse ou non, Daru aura toujours des comptes à rendre.

C'est ce que le message sur le tableau vient corroborer. Ces menaces gribouillées à la craie sont l'ultime manifestation du monde extérieur; Daru ne peut plus nier ce qui se trouve au-delà du plateau: les frères arabes le lui imposent dans tout ce qu'il a de cruel. Ce

qu'il avait fui en venant dans ce coin de pays reculé (le seul lieu où il ne se sentait pas exilé), la peur, la méchanceté, la violence de la société, le rattrape soudain par le biais de quelques mots et de la sombre promesse qu'ils portent. Il n'y a donc plus de retranchement valable pour Daru. De sa fenêtre, il contemple le plateau et le pays qui s'étend. L'Arabe est parti et l'hôte est seul, au seuil d'une demeure qui semble prête à s'écrouler. L'ambiguïté du titre semble contenue toute entière dans la fin du récit; Daru a été l'hôte de son affliction personnelle, l'artisan de sa propre chute. En refusant de voir la venue de l'Arabe chez lui pour ce qu'elle signifiait vraiment, une sorte d'appel à prendre position face à l'essentiel, face à la vie, l'instituteur a précipité la venue de son malheur. Le royaume de Daru n'est plus, son monde est désormais angoissé. Tout a chaviré brusquement et sa solitude n'est pas de celle "où l'on sait ce que l'on a fait, et qu'il le fallait".¹⁰²

Les muets constitue une sorte d'énigme pour le lecteur de *L'exil et le royaume*. Le style métaphorique habituel de Camus, ce sens du mot plein d'images, est ici remplacé par une description réaliste, sans détours, qui laisse peu de prise à l'interprétation. Pourtant, même si elle est en sourdine, il y a une symbolique très puissante qui se dégage des images réalistes du récit. Les thèmes abordés ici par Camus sont intimement reliés à la solitude ou découlent d'elle: l'isolement, le silence et la mort. Et même si le récit tranche sur le reste du lot, il n'est pas sans trouver écho ailleurs dans *L'exil et le royaume*: le silence d'Yvars, le tonnelier des *Muets*, semble prendre racine là où apparaît le mutisme de l'instituteur de *L'hôte*. Ouvrier fatigué, rompu par la vie, Yvars paraît être devenu muet de lassitude, par découragement et par dégoût face à la vie. Les événements de son quotidien semblent avoir eu raison de son élan, l'avoir ralenti et c'est une sorte d'exil, un peu comme pour Daru, que vit ce personnage. Enfermé dans la banalité de sa vie d'ouvrier, Yvars n'a plus de vue

¹⁰² G. Picon, *Sur Albert Camus: La chute. L'exil et le royaume*, dans *L'usage de la lecture*, Tome II, Paris, Mercure de France, 1961, p. 174.

globale sur l'existence, n'a plus de rêves. Tout s'articule désormais en fonction des gestes de tous les jours. A l'image des tonneaux qu'il fabrique, la vie d'Yvars et de ses confrères de travail semble devenir de plus en plus hermétique, sans avoir de résonance ailleurs.

Le premier trait qui caractérise Yvars et ses confrères est en effet celui de l'isolement. Camus a délibérément choisi de parler d'un milieu et d'un métier qu'il connaissait fort bien mais il faut néanmoins voir dans ce choix beaucoup plus qu'un désir de véracité, plus qu'un goût d'authenticité: à la lueur du récit, il appert grandement significatif que l'auteur ait choisi pour son protagoniste le métier de tonnelier, un métier artisanal, appelé à disparaître bientôt en cette ère de savoir technologique et de progrès industriel.

Le ton est ainsi donné; le récit entier semble en effet teinté de la précarité du statut des employés de la tonnellerie, de cette couleur éphémère qui penche vers le gris du désespoir. Solitaires qui se côtoient, ils n'ont plus rien à partager en ce lendemain de grève qu'un espace physique, celui de leur tonnellerie, et leur mutisme. Il ne semble pas y avoir d'avenir pour ces hommes et leurs familles. Il n'y a qu'une vague fierté d'artisan qui refuse de mourir, un sentiment bien ancré, même si pâlot, d'être un des *Happy Few*, fierté qui n'arrive pas vraiment à faire taire ce sentiment que l'amour du métier ne suffit plus pour les aider à soutenir les épreuves de la vie:

Le bon tonnelier, celui qui ajuste ses douelles courbes, les resserre au feu et au cercle de fer, presque hermétiquement, sans utiliser le rafia ou l'étope, était rare. Yvars le savait et il en était fier. Changer de métier n'est rien, mais renoncer à ce qu'on sait, à sa propre maîtrise, n'est pas facile. Un beau métier sans emploi, on était coincé, il fallait se résigner. Mais la résignation non plus n'est pas facile.¹⁰³

¹⁰³ A. Camus, *Les muets*, PI, p. 1599.

Le récit s'ouvre sur le retour à l'atelier des ouvriers après une grève manquée. En marge d'une société qui se jette dans les bras de la modernité, isolés, ostracisés, ces ouvriers éprouvent la difficulté de la résignation, en ressentent la frustration et s'enferment sur eux-mêmes. La manifestation tangible de cet isolement et de cette frustration est le silence qu'adoptent les employés au retour de leur grève. Ce silence, qu'ils avaient voulu, à l'origine, "comme seul moyen de sauver un peu de dignité d'une situation humiliante",¹⁰⁴ ne tarde cependant pas à devenir lourd de conséquences. Plus la journée avance, plus ils se trouvent incapables de briser ce mur qu'ils se sont pourtant imposé tacitement. Réfugiés dans leur mutisme, les travailleurs s'y retrouveront rapidement prisonniers:

Eux se taisaient, humiliés de cette entrée de vaincus, furieux de leur propre silence, mais de moins en moins capables de le rompre à mesure qu'il se prolongeait.¹⁰⁵

Devant la *perte* de la parole, les autres sens semblent prendre une plus grande importance. Les odeurs et les sons, de même que le sens du toucher, paraissent tout d'un coup s'amplifier et Yvars découvre dans cette soudaine sur-sensibilité une forme de bien-être, une brèche dans la solitude du silence qui l'opresse:

Yvars, qui rabotait et ajustait les douelles taillées par Esposito, reconnut le vieux parfum et son cœur se desserra un peu. Tous travaillaient en silence, mais une chaleur, une vie renaissaient peu à peu dans l'atelier. Par les grands vitrages, une lumière fraîche remplissait le hangar. Les fumées bleuisaient dans l'air doré; Yvars entendit même un insecte bourdonner près de lui.¹⁰⁶

Ces quelques moments de réconfort s'évanouissent rapidement lorsque survient l'accident de la fille de Lassalle. L'annonce de l'événement et la scène qui s'ensuit confèrent au mutisme des ouvriers un aspect de cruauté.¹⁰⁷ Le patron qui entre dans

¹⁰⁴ P. Cryle, *Bilan critique: L'exil et le royaume d'Albert Camus. Essai d'analyse*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1973, p. 115.

¹⁰⁵ A. Camus, *L'hôte*, PI, p. 1601.

¹⁰⁶ A. Camus, *L'hôte*, PI, p. 1602.

¹⁰⁷ M. Lebesque, *Camus par lui-même*, Paris, Seuil, 1963, p. 140.

l'atelier, visiblement déchiré, est définitivement rejeté hors de la communauté de l'atelier. Alors qu'ils ressentent de la compassion pour leur patron, les hommes se replient gauchement sur eux-mêmes, incapables d'exprimer la moindre émotion. Tout comme Daru face à l'Arabe qu'il héberge, Yvars et ses confrères semblent avoir perdu de vue l'essence de la vie, l'essentiel de l'existence et paraissent désormais incapables de pouvoir juger autre chose que le moment présent. Ne reste plus que la solitude de tous ces hommes devant le sentiment de culpabilité qui nourrit le silence déjà très lourd, un sentiment qui veut nier la responsabilité mais qui ne peut y parvenir. Chacun attend de l'autre qu'il rompe le silence tout en évitant de poser lui-même le geste décisif. De fait, Yvars et ses confrères forment une sorte de société de la solitude où on évite la responsabilité de la compassion et de la générosité humaine. Autre parallèle avec Daru qui refuse l'implication et qui croira que l'initiative n'est pas sienne jusqu'à la toute fin, une fois qu'il est trop tard pour changer le cours des choses. La société d'Yvars et de ses confrères paraît avoir adopté pour maxime le "Ah, c'est de sa faute!"¹⁰⁸ d'un Yvars excédé et dépassé par la force des événements.

Le thème de la vieillesse et de sa solitude est lui aussi aux premières loges. Tout comme pour Janine et Marcel, la vie de couple ne semble plus être qu'une habitude, une solitude que partagent ici Yvars et son épouse. Vieillir étouffe toute communication entre eux, éteint leur voix. Plus encore, il y a l'amertume d'Yvars, une amertume qui est liée à l'âge et au sentiment de perdre quelque chose d'essentiel et de vital en cours de route: la promesse du futur. Yvars pédale sur sa bicyclette tous les matins au rythme de sa jambe infirme et ce rythme ralentit de jour en jour. Miné par la fatigue morale et physique, l'homme juge ses quarante ans et constate que l'avenir ne tient plus nécessairement de l'ouverture, que le destin rétrécit les horizons pour l'enfermer sur lui-même:

A quarante, on n'est pas aux allongés, non, mais on s'y prépare,

¹⁰⁸ A. Camus, *Les muets*, Pl, p. 1608.

de loin, avec un peu d'avance. N'était-ce pas pour cela que depuis longtemps, il ne regardait plus la mer, pendant le trajet qui le menait à l'autre bout de la ville où se trouvait la tonnellerie ? Quand il avait vingt ans, il ne pouvait se lasser de la contempler.¹⁰⁹

La mer qui d'habitude chez Camus est toujours associée à une symbolique positive devient ici un élément négatif. Elle semble rappeler à Yvars la cruauté de la vie de même que l'essentiel de celle-ci: parce qu'elle demeure la mer, parce qu'elle est telle qu'elle était il y a vingt ans, elle est source d'une nostalgie pleine d'amertume. La vue de l'océan fait naître le doute dans l'esprit d'Yvars; elle lui rappelle qu'il y a une autre dimension à l'existence, quelque chose de plus important au-delà du quotidien. Pour l'ouvrier, l'accident de la fille de Lassalle et le retour à la maison en longeant l'océan équivalent à l'ultime prise de conscience, à l'apparition concrète que la vague attendue de la vie mène à quelque chose de concret; au-delà de sa déchéance physique, Yvars aperçoit la mort. Cette mort qui prend tous et chacun mais à laquelle on va seul. Une mort qui donne à Yvars le sentiment d'être encore plus isolé. Le bilan esquissé par l'ouvrier avec des traits nerveux et grossiers se précise de plus en plus alors que le récit va vers sa conclusion:

Quand la fille du patron tombe subitement malade, ce thème passe dramatiquement de l'arrière-plan à l'avant-scène. Jusque là, Yvars avait envisagé la mort comme un problème personnel, mais brusquement, il comprend au fond de lui-même que c'est une épreuve qui attend tous les hommes. Le drame extérieur devient d'emblée un drame intime.¹¹⁰

Plus qu'une négation de la vie, la mort paraît devenir une vague promesse de rupture, une annonce que la solitude, la fatigue et le déclin physique auront un jour une fin; la mort devient présage de l'ultime libération. Et si l'angoisse persiste, on peut croire que c'est l'angoisse devant l'inconnu et non pas celle de la peur de quitter ce monde. La mort est en fait la seule certitude d'Yvars alors que tout semble chavirer autour de lui.

¹⁰⁹ A. Camus, *Les muets*, Pl, p. 1597.

¹¹⁰ P. Cryle, *Bilan critique: L'exil et le royaume d'Albert Camus. Essai d'analyse*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1973, p. 102.

La fin de la nouvelle consacre la nostalgie du protagoniste. Yvars, le coeur lourd, la conscience agitée par les remords, revient à la maison accompagné par le souvenir de la petite fille. Une fois chez lui, il se lave dans la buanderie comme s'il cherchait à faire disparaître les regrets qui le hantent autant que la sueur de sa journée de travail. Ensuite, assis sur la terrasse de sa demeure, il raconte tout à sa femme "en lui tenant la main comme aux premiers temps de leur mariage".¹¹¹ Geste symbolique, il souligne le souhait d'Yvars de revoir la jeunesse, les vingt ans pleins de promesses, le besoin de prendre quelqu'un par la main, quelqu'un qu'on a trop pris pour acquis. Il souligne aussi la cruauté qui accompagne inévitablement l'irréalisable de ce souhait. La mer sombre sur laquelle s'étend le crépuscule semble rappeler à Yvars qu'elle ne peut plus lui faire de promesses.

* * *

¹¹¹ A. Camus, *Les muets*, PI, p. 1608.

CHAPITRE QUATRIEME**SOLITAIRE ET SOLIDAIRE**

*Plus je produis et moins je suis sûr. Sur le chemin où marche un artiste, la nuit tombe de plus en plus épaisse. Finalement, il meurt aveugle. Ma seule foi est que la lumière l'habite, au-dedans, et qu'il ne peut la voir et qu'elle rayonne quand même.*¹¹²

Par son allure en apparence simple et sans détours, avec son style mordant et ironique qui n'a rien à envier aux plus belles pages du *Candide* de Voltaire, *Jonas ou l'artiste au travail* reprend, sous un nouvel angle, une thématique chère à son auteur:¹¹³ celle de la place de l'artiste et de sa création dans la société contemporaine. Par la force des circonstances (Camus perdant la vie trois ans plus tard sans avoir abordé ce thème à nouveau), *Jonas* deviendra l'épilogue des écrits de Camus concernant sa morale de la création artistique.

"L'artiste au même titre que le penseur s'engage et se devient dans son oeuvre"¹¹⁴ disait Camus en 1942 dans *Le mythe de Sisyphe*. Déjà, l'écrivain entrevoyait la responsabilité de l'artiste face au monde qui l'entoure. Et si l'artiste doit répondre de sa création et du sens de son engagement, n'en est-il pas de même lorsqu'il se détourne de l'engagement, lorsqu'il se réfugie dans un mutisme cloîtré et refuse de voir la portée de son oeuvre ? Pour Camus, l'oeuvre artistique appelle à la justification, surtout lorsqu'elle se veut spontanée et libre de tout courant idéologique. L'art ne tolère pas l'absence de pensée parce que la création est issue, du moins en partie, de la pensée. Il n'y a pas de création

¹¹² A. Camus, *Correspondance*, PII, p. 1746.

¹¹³ Camus aura abordé la question de la création artistique dans plusieurs ouvrages dont *Le mythe de Sisyphe*, *L'homme révolté*, *Noces*, *L'homme révolté*, la préface de *L'envers et l'endroit*, *Discours de Suède* et finalement dans ses *Carnets*.

¹¹⁴ A. Camus, *Le mythe de Sisyphe*, PII, p. 175-176.

irraisonnée, de processus artistique où la sensibilité a une emprise totale qui nie toute pensée et qui s'abandonne aux seuls gestes de la création. Aux yeux de l'auteur de *L'exil et le royaume*, l'oeuvre d'art est le résultat d'une réflexion même si cette réflexion demeure obscure et insaisissable.

Pourtant, Camus reconnaît la difficulté occasionnelle de la justification, l'incapacité de l'artiste de concevoir son rôle qui l'empêche de cerner la démarche intellectuelle derrière son art. De ces méandres de doutes et d'interrogations naît la solitude de l'artiste face aux siens, face à l'univers qui l'entoure et surtout, la solitude de l'artiste face à une création qui lui paraît le dépasser: sa propre création.

Le thème est usé, soit. Camus lui-même l'avait abordé de façon ironique dans *la Peste* par le biais de Joseph Grand, le fonctionnaire municipal, dilettante de l'écriture qui rentre chez lui tous les soirs pour s'asseoir seul à sa table, se donnant corps et âme à sa "vocation" artistique en remâchant sans cesse la première phrase d'un roman qui ne sera jamais écrit. Toutefois, sous la phrase alambiquée, sous la lourdeur de cette amazone qui martèle la page au son des sabots de sa "superbe jument alezane"¹¹⁵ se cache une préoccupation très sérieuse: l'isolement de l'artiste au travail, la solitude inhérente au processus de création. Hantise de l'artiste, Camus l'aura évoquée à maintes reprises dans ses écrits et sa correspondance:

Quant à ce sentiment de solitude qu'on éprouve authentiquement, il vient peut-être de ce qu'on délaisse les hommes et qu'on s'adresse à ce qui ne peut pas répondre, c'est-à-dire à soi-même ou à quelque puissance inconnue. On est toujours seul quand on déserte l'homme parce qu'il n'y a que l'homme qui puisse être le compagnon de l'homme. Et on déserte l'homme quand on s'égare dans les silences éternels. Je suppose qu'il faut choisir: la solitude avec Dieu ou l'histoire avec les hommes.[...] Mais il me semble que j'ai choisi. Aucune vérité ne me paraît valable si elle n'est

¹¹⁵ A. Camus, *La peste*, Pl, p. 1304.

pas atteinte à travers les êtres, je ne crois pas à la solitude...¹¹⁶

La phrase est dite: "Je ne crois pas à la solitude." Pourtant, la même solitude domine inévitablement l'artiste. Cet artiste, dans le cas du présent récit, ce peintre, se retrouve donc en face de sa création comme un condamné devant le fardeau de sa peine. Il est déchiré dans sa tentative de créer et de rejoindre autrui en même temps. Et derrière le tiraillement se profile une vérité fatidique qu'il ne peut taire et qui s'impose de tout son poids à sa personne: il est "difficile de peindre le monde et les hommes et, en même temps, de vivre avec eux".¹¹⁷

Par le personnage du peintre, Camus présente sa théorie de l'art et de l'homme qui vit retranché dans sa création. Gilbert Jonas est une version de l'artiste solitaire. Le médium artistique qu'il exploite, celui de la peinture, est d'emblée un empêchement à la communion avec autrui. La peinture est autonome, son créateur n'est pas nécessaire à sa survie. La toile est au mur et celui qui la regarde la voit avec un regard personnel. Il n'y a pas d'interaction entre le spectateur et le créateur: la toile cache l'un à l'autre. La création ne tient pas de la performance, le public est absent de l'intention de Jonas.

La conception qu'a Jonas du processus créateur en est une qui n'a jamais englobé la notion de responsabilité artistique. Jonas crée sans se poser de questions, en les fuyant plutôt. L'artiste en lui n'a pas conscience du lien qui l'unit au monde, lien qui passe par le biais de sa création. Il peint, simplement, presque machinalement. A l'origine, son oeuvre ne tient pas du besoin fondamental de créer: il a le goût de peindre et c'est là ce qu'il fait, sans plus. Et bien que sa création soit constante et inlassable, Jonas semble toujours agir avec une insouciance qui frise l'inconscience. Il se contente de suivre son étoile, comme il le dit si bien, et se fie à elle pour s'assurer une forme d'équilibre moral. L'artiste crée et

¹¹⁶ A. Camus, *Correspondance*, PII, p. 1670.

¹¹⁷ A. Camus, *Jonas ou l'artiste au travail*, PI, p. 1642.

l'homme derrière l'artiste n'a pas à s'expliquer, encore moins à s'impliquer de quelque façon que ce soit; sa peinture lui tient lieu de parole et constitue son lien avec le monde. C'est là la croyance de Jonas.

La simplicité de cette conviction fera néanmoins naître le malaise qui secouera le monde de Jonas. Parce qu'il laisse aux autres le soin de lui expliquer ce que recèle sa peinture, Jonas perd tout contact avec sa réalité d'artiste. Parce qu'il ne sait trop de quoi est faite son oeuvre, Jonas ne connaît pas la nature de son rapport avec autrui. Solitaire par la force des choses, l'artiste ne peut plus vraiment se rattacher à sa peinture et l'homme derrière l'artiste paraît perdre toute personnalité. Ignorant des motifs intimes de sa création, le peintre et l'homme errent derrière les tableaux sans pouvoir se réclamer d'eux. De fait, l'oeuvre du peintre lui échappe au fur et à mesure que le récit avance; alors qu'il se sent de plus en plus vidé de sa substance, Jonas se met à peindre des ciels comme s'il voulait illustrer l'insaisissable de sa propre vie, ultime tentative de donner une forme à la débâcle intérieure qui emporte le peu de convictions qu'il avait.

Pourtant, l'oeuvre existe. Mais elle paraît muette, incapable de s'articuler parce qu'elle ne trouve pas écho chez son créateur. Au silence de l'oeuvre répond bientôt le silence de l'artiste et la passivité de Jonas devient le ferment de son désespoir. Incapable d'expliquer son art, Jonas semble incapable de *s'expliquer* lui-même. Dès qu'il se rend compte de ce fait, il commence sa longue descente aux enfers:

Jonas nie sa vocation, d'abord implicitement, par son attitude irresponsable, et puis tout à fait explicitement, en voulant s'évader dans la débauche. A la fin, pourtant, il semble avoir entrevu une vérité qui, à l'avenir, l'aidera à vivre et à poursuivre son oeuvre d'artiste.¹¹⁸

¹¹⁸ P. Cryle, *Bilan critique: L'exil et le royaume d'Albert Camus. Essai d'analyse*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1973, p. 158.

C'est la donnée fondamentale du problème: le refus de Jonas d'accepter sa vocation d'artiste, d'en accepter la responsabilité. A ses yeux, peindre n'est qu'une façon de vivre sa vie, et de la gagner, sans trop d'efforts. Son motif premier est le plaisir, non pas le besoin de créer. A la rigueur, la toile n'est d'aucun intérêt une fois terminée; Jonas ne ressent pas de satisfaction à la regarder mais il en a à la peindre.

Comment s'étonner alors que l'art de Jonas, au lieu d'être une sorte de trait d'union entre l'homme et le monde extérieur, enferme le peintre avec lui-même, l'isole d'autrui:

Jonas's pictures fail spectacularly as a fraternal bond. His critics, admirers, and patrons have no more than a commercial or egotistical interest in him; only Rateau, on that side of the business, accurately distinguishes between the inessential picture and the essential act of painting. His aesthetic theory works no better; he cannot produce the picture of *The Seamstress* that might have made his pictures a real communication. Until his final collapse, painting has in fact been a barrier to Jonas. Learned too easily, accepted too naïvely, used too thoughtlessly, painting has done nothing more than make Jonas comfortable.¹¹⁹

La fin de la nouvelle nous laisse entrevoir l'acceptation de sa vocation par Jonas. En effectuant sa prise de conscience, il réussit à cerner les limites de sa solitude, les conséquences et bénéfiques de cette dernière; en admettant sa responsabilité d'artiste et en l'assumant, Jonas donne un sens à sa solitude. Il la circonscrit, la rend utile à sa création, et, par le fait même, à sa relation avec autrui. En définissant sa création, il définit son rapport à autrui. Comme le dit Laurent Mailhot, "pour l'artiste (que Camus distingue de "l'intellectuel"), la solidarité ne se sépare pas de la solitude: telle est la moralité de cette fable".¹²⁰ Ce n'est qu'à la toute fin qu'on remarque la transformation de Jonas. Parce qu'il accepte sa responsabilité d'artiste, parce qu'il voit le sens de sa vocation et l'implication qu'elle exige, Jonas devient solidaire de son monde.

¹¹⁹ E. Showalter Jr., *Exiles and Strangers. A Reading of Camus' Exile and the Kingdom*, Columbus, Ohio State University Press, 1984, p. 101.

¹²⁰ L. Mailhot, *Albert Camus ou l'imagination du désert*, Montréal, PUM, 1973, p. 306.

Son irresponsabilité première n'est cependant pas l'attribut exclusif de son art, elle se manifeste tout autant au niveau de ses relations avec son entourage immédiat. Elle l'isole des siens. Aux propositions ou questions qui lui sont présentées, Jonas répond invariablement par un "Ce sera comme vous voudrez" qui semble porter en lui l'écho du "Cela m'est égal" de Meursault. D'ailleurs, l'inconscience première de l'Etranger n'est pas si lointaine de l'irresponsabilité du peintre. Toutes deux tiennent en effet d'une sorte de refus de l'implication face à la société. Meursault refuse de se plier aux conventions de cette dernière, Jonas, lui, de s'en préoccuper. Les deux protagonistes camusiens sont heureux, du moins pour un moment, de vivre en marge des êtres humains.

Cette inclination à l'irresponsabilité s'enracine profondément chez Jonas. Elle ne se manifeste pas seulement lorsque des décisions importantes doivent être prises, pouvant affecter directement sa vie et celle de sa famille (les négociations de son contrat d'exclusivité avec un marchand de tableaux, par exemple), mais aussi dans les choses de tous les jours. Parce que son épouse et son entourage immédiat s'occupent de tout, Jonas n'a pas à aller faire les courses, il n'a pas à prendre soin des enfants. Il n'a même plus besoin de lire: Louise le fait pour lui. Il n'a même plus besoin de penser: on le fait pour lui. Jonas vit par entourage interposé, par procuration. Ce qui est une autre façon de vivre seul.

Loin de s'en plaindre, au début du moins, Jonas cultivera son retrait, le formera au gré de sa candeur et verra dans les propos de Louise et la présence de son étoile la justification de son attitude:

Il est vrai que le lendemain, il perdait jusqu'au nom du peintre dont il venait de voir les oeuvres. Mais Louise avait raison lorsqu'elle lui rappelait péremptoirement une des certitudes qu'elle avait gardées de sa période littéraire, à savoir qu'en réalité on n'oubliait jamais rien. L'étoile décidément protégeait Jonas qui pouvait ainsi cumuler sans mauvaise

conscience les certitudes de la mémoire et les commodités de l'oubli.¹²¹

Or, parce qu'il est dispensé des préoccupations quotidiennes, Jonas ne tarde pas à s'enfermer complètement sur lui-même. L'appartement surpeuplé, encombré, contraste violemment avec le vide qui se crée en Jonas. Alors que la famille prend de l'ampleur, au rythme des visites qui ne cessent d'augmenter, Jonas se voit en quelque sorte soufflé hors de chez lui, victime de sa mollesse et de son manque de présence auprès d'autrui. On lui demande de s'engager dans des combats sociaux, de signer des pétitions, lui qui n'a aucune idée de la vie au-delà de sa porte, qui ne voit même pas celle qui règne dans son logis. Il s'astreint à répondre à ses correspondants, des étrangers qu'il n'a jamais vus, alors que le ressort de la communication avec ses intimes est brisé. Il écrit sur l'art, donne des conseils alors qu'il ne possède même pas la capacité de juger de sa propre création. Devant ces faits, le peintre a tôt fait d'être oppressé et il ne ressent plus qu'une triste impression de dispersion dans des activités qui l'éloignent de l'essentiel: sa peinture.

C'est à ce moment que se produit le déclic. Petit à petit, Jonas deviendra conscient de ce qui se passe autour de lui; l'encombrement le dérange soudain, un malaise nouveau se manifeste devant l'insistance de cette horde de disciples qui le jalourent et d'admirateurs mondains et désabusés qui "d'une certaine manière, [...] l'annexaient déjà à leur propre échec".¹²² La vie sociale et ses mondanités semblent vider le peintre de sa substance. Sa création ralentit pour cesser presque entièrement. La frustration apparaît chez Jonas pour la première fois. Après la consécration, voici maintenant le déclin.

Ce déclin, Jonas le vivra sous le double signe de la quête de l'anonymat et de la débauche. Solitaire chez lui, Jonas, devant l'absurde de sa situation, passe de plus en plus de temps dans les endroits publics, trouvant un quelconque réconfort dans l'anonymat

¹²¹ A. Camus, *Jonas ou l'artiste au travail*, PI, p. 1632.

¹²² A. Camus, *Jonas ou l'artiste au travail*, PI, p. 1647.

de la foule. Il fuit les siens parce que leur contact exacerbe le sentiment de vide qui le perturbe:

Il recherche les quartiers où, étant inconnu, il pourra se mêler
à la foule d'autres inconnus et sentira au moins leur présence muette
et fraternelle.¹²³

Sa situation, son statut, sa renommée, son art; tout lui pèse et le pousse vers la fuite. Jonas trouve le réconfort dans l'alcool, la seule chose qui semble désormais lui apporter une réelle sensation de bien-être, et, vague espoir, un lien avec le monde: "Au deuxième cognac, il retrouvait en lui cette émotion poignante qui le faisait à la fois maître et serviteur du monde".¹²⁴ Ainsi, peu importe le sens du rapport au monde, il n'y a que la présence de ce rapport, ou son absence, qui compte désormais aux yeux du peintre.

Aux doux sentiments de l'ivresse et de la rêverie, sentiments suprêmes de l'irresponsabilité, succèdent l'angoisse de la perte de ses moyens artistiques et le malaise devant ceux qui le reconnaissent. Jonas fuit sa personne dans la foule, compte sur l'étranger pour lui faire perdre son visage. Reniant l'artiste en lui, le peintre veut se réinventer un univers où il pourra continuer à vivre dans l'irresponsabilité, où il pourra repousser pour un certain temps la prise de conscience qu'il se doit d'effectuer:

Il ne fréquentait plus que les quartiers excentriques où personne ne le connaissait. Là, il pouvait parler, sourire, sa bienveillance revenait, on ne lui demandait rien. Il se fit quelques amis peu exigeants.¹²⁵

Perdu dans les relents d'alcool, Jonas semble vouloir appliquer le constat de Clamence: "[...] la vraie débauche est libératrice parce qu'elle ne crée aucune obligation".¹²⁶ Mais sa nature l'empêche de glisser trop avant sur cette pente sans

¹²³ C. Treil, *L'indifférence dans l'oeuvre d'Albert Camus*, Montréal, Editions Cosmos, 1971, p. 137.

¹²⁴ A. Camus, *Jonas ou l'artiste au travail*, PI, p. 1649.

¹²⁵ A. Camus, *Jonas ou l'artiste au travail*, PI, p. 1649.

¹²⁶ A. Camus, *La chute*, PI, p. 1528.

lendemain. Avant de sombrer dans sa déchéance, de plonger dans l'alcool et l'adultère, Jonas aura rêvé d'une réorganisation. Il tentera en vain de réorienter son art mais son incapacité évidente d'en arriver à un résultat satisfaisant contribuera à l'enfoncer plus profondément dans le marasme. Conscient de son déclin, Jonas désire atteindre un nouvel ordre où son étoile, qui est perdue dans les nuées au-dessus de lui, brillerait de nouveau. Le désir semble tenir de la chimère:

Chaque soir, il fournissait sans trêve en bonnes excuses une mauvaise conscience qui ne le quittait pas. Il allait peindre, c'était sûr, et mieux peindre, après cette période de vide apparent. Ça travaillait au-dedans, voilà tout, l'étoile sortirait lavée à neuf, étincelante, de ces brouillards obscurs.¹²⁷

Il faudra le visage de Louise, au lendemain d'une de ces incartades dans les bras d'une autre, ce visage "de noyée que donnent la surprise et l'excès de la douleur"¹²⁸ pour que Jonas se décide à entreprendre sa démarche rédemptrice. Après la frustration créatrice, la sécheresse émotive et la débauche pure et simple, viendra la seule et vraie rédemption possible pour l'artiste et l'homme en Jonas: l'isolement dans la soupente.

Comme l'aura constaté la critique, l'épigraphe de la nouvelle invite à la superposition du Jonas biblique au Jonas camusien. Le peintre assailli dans son appartement par une foule d'amis, incapable de travailler parce que dérangé et sollicité à tous les instants, assujéti à une multitude d'obligations qui grignotent son temps, déménagé sans cesse d'une pièce à l'autre, perd tout contact réel avec sa famille à cause de cette tempête figurée qui n'est pas si différente de celle qui assaille le protagoniste biblique. De plus, le Jonas camusien rejoint l'autre Jonas en ce qu'il fuit les responsabilités et refuse ce à quoi le destin, ou Dieu, selon le texte de référence, le confronte.

¹²⁷ A. Camus, *Jonas ou l'artiste au travail*, PI, p. 1649.

¹²⁸ A. Camus, *Jonas ou l'artiste au travail*, PI, p. 1650.

Le visage de Louise lui dictera la seule démarche possible pour sauver les siens du naufrage: il devra se lancer à l'eau, quitter le navire afin de pouvoir espérer rejoindre les siens à nouveau. Jonas accomplit les écritures: "Jetez-moi dans la mer... car je sais que c'est moi qui attire sur vous cette grande tempête."¹²⁹ Jonas qui revient chargé de planches de bois, "mouillé comme un champignon",¹³⁰ c'est Jonas qui est lancé à l'eau et se prépare à entrer dans la baleine. La pluie battante rappelle en sourdine l'élément initiatique: Jonas commence sa rédemption en se mouillant.

La soupente est donc représentative de la baleine de la Bible. C'est dans le ventre de ce léviathan que l'artiste s'éveillera à sa vocation et à sa responsabilité face au monde. C'est là qu'il accomplira la réflexion qui lui révélera ce en quoi consiste son art, là où il découvrira ce qui distingue l'homme de l'artiste mais aussi, et surtout, ce qui est la part de chacun en lui. Assis dans la soupente, Jonas attend l'ultime révélation:

Il fallait qu'il découvre ce qu'il n'avait pas encore compris clairement, bien qu'il l'eût toujours su, et qu'il eût toujours peint comme s'il le savait. Il devait se saisir enfin de ce secret qui n'était pas seulement celui de l'art, il le voyait bien.¹³¹

Rejetant "l'inertie définitive",¹³² Jonas retrouve son étoile et la conscience de son art. Le peintre perçoit la fonction de la solitude, de sa solitude, dans le processus artistique, sa présence nécessaire à l'articulation d'une pensée artistique qui n'est pas vide de sens et qui est féconde. Dans le noir où les sens sont plus aiguisés, Jonas comprend enfin qu'il faut "s'isoler, mourir à autrui [...] pour trouver la vérité artistique".¹³³ La toile qu'il produit dans le ventre de la baleine constitue l'épilogue de sa réflexion: pour la

¹²⁹ A. Camus, *Jonas ou l'artiste au travail*, PI, p. 1627.

¹³⁰ A. Camus, *Jonas ou l'artiste au travail*, PI, p. 1651.

¹³¹ A. Camus, *Jonas ou l'artiste au travail*, PI, p. 1652.

¹³² C. Treil, *L'indifférence dans l'oeuvre d'Albert Camus*, Montréal, Editions Cosmos, 1971, p. 139.

¹³³ P. Cryle, *Bilan critique: L'exil et le royaume d'Albert Camus. Essai d'analyse*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1973, p. 158.

première fois de sa vie, Jonas comprend le sens du mot *vocation*. Sa toile peinte, l'artiste entrevoit l'étoile qui brille au-dessus de lui, conscient du monde autour de lui, heureux de sentir "cette force joyeuse en lui, son art, ces pensées qu'il ne pouvait pas dire, à jamais silencieuses".¹³⁴

Avec l'étoile retrouvée, Jonas peut retourner à sa famille et à Rateau. Il sait désormais la nature de son art, de sa personne et du lien qui l'unit à ses proches; en montant dans la soupenne, Jonas est allé au bout de sa solitude, il en a épuisé les ressources et l'a transcendée. Lorsqu'il en tombe, il l'a dépassée. Sa toile est garante d'un nouveau début. Au centre s'inscrit le mot ambigu qui régentera dorénavant son existence; le blanc de la toile représente l'ouverture sur l'avenir. Désormais conscient, Jonas gardera la certitude de ses jours dans le ventre de la balcine: "If there is a star, he must follow it, and not expect it to follow him."¹³⁵

* * *

¹³⁴ A. Camus, *Jonas ou l'artiste au travail*, PI, p. 1654.

¹³⁵ E. Showalter Jr., *Exiles and Strangers. A Reading of Camus' Exile and the Kingdom*, Columbus, Ohio State University Press, 1984, p. 104.

CONCLUSION

*Après tout, c'est bien là ce que je suis, réfugié dans un désert de pierres, de brumes et d'eaux pourries, prophète vide pour temps médiocres, Elie sans messie [...].*¹³⁶

La diversité des récits qui composent *La chute* et *L'exil et le royaume* semblent suivre une voie commune qui prend source dans la solitude. "Un seul thème, pourtant, celui de l'exil [...]"¹³⁷ disait Camus dans son *Prière d'insérer* aux nouvelles. Un seul thème qui se manifeste de façon concrète dans ces destins de solitaires qui sont séparés de leur royaume¹³⁸. De ces protagonistes qui tentent d'échapper à leur condition première on ne peut faire de portrait global sinon que tous prennent conscience à un moment donné qu'il n'y aura pas de triomphe face au monde. Chacun suit une route différente, parfois sans issue.

La solitude du héros camusien peut se manifester à trois niveaux: face à sa propre personne, face au genre humain et face au monde. Le Renégat est enfermé avec lui-même, incapable d'établir des liens, solitaire de son doute. Il cherchera en vain à atteindre un absolu dans un sentiment factice d'appartenance à une collectivité qui ne peut le comprendre. Clamence, quant à lui, est le solitaire de sa culpabilité, il éprouvera une chute sans fin et l'angoisse d'une liaison avec autrui qui équivaut à la solitude. Clamence tombe dans l'ironie, le Renégat dans l'outrance. Tous deux sont prisonniers de leur condition de solitaires.

¹³⁶ A. Camus, *La chute*, PI, p. 1535.

¹³⁷ A. Camus, *Prière d'insérer*, PI, p. 2039.

¹³⁸ P. Cryle, *Bilan critique: L'exil et le royaume d'Albert Camus. Essai d'analyse*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1973, p. 225.

Daru et Yvars sont les solitaires face au genre humain. Leur parcours les mène vers l'exil parce qu'ils fuient la solidarité humaine, parce qu'ils refusent l'interaction, et parce qu'ils ne saisissent pas ce que ce refus implique. Ne sachant pas comment réagir aux événements de leurs vies respectives, ils auront manqué la seule chance qu'ils avaient d'atteindre à un nouvel équilibre, de toucher à l'essentiel de leur existence.

Janine, d'Arrast et Jonas semblent être les seuls à parvenir à dépasser leur solitude. Pour Janine, malgré le retour dans la chambre et les pleurs, il y a une nouvelle conscience qui s'est dégagée de sa torpeur initiale. Pour l'ingénieur, l'établissement d'un lien à la communauté d'Iguape et la façon dont il a transformé l'épreuve du port de la pierre à son avantage sont le garant d'un nouvel équilibre. Quant à Jonas, la réapparition de l'étoile après l'épreuve de la soupente marque le début d'une nouvelle conscience artistique et personnelle. Ces protagonistes ont réussi à prendre une place dans leur monde, se sont redéfinis par rapport à lui. Les trois sont passés à travers un rite initiatique qui leur assure une nouvelle lucidité.

L'insolite dans le ton des nouvelles de Camus est dû à l'utilisation d'une écriture symbolique: dans son évocation du monde, l'auteur se sert avec prédilection de deux procédés pour isoler et faire ressortir l'état d'esprit de ses personnages: l'opposition du jour et de la nuit et l'emploi de l'image liquide.

Au jour, à la chaleur et au soleil, Camus oppose la nuit, la fraîcheur et les étoiles. A la misère solaire du Renégat sous son rocher et à l'angoisse de Daru sur son plateau le matin, Camus oppose la félicité nocturne de Janine sur la terrasse et le soulagement de d'Arrast franchissant le fleuve. Le soleil est l'élément implacable, celui qui éclaire le protagoniste, qui ne laisse plus d'illusions ni de marge de manoeuvre. La nuit, de même

que l'aube, est le domaine des sensations, celui du sous-entendu, de l'ouverture morale. Le jour constate la plaie et la nuit applique le baume. Aux images diurnes de désespoir, Camus répond par l'espérance de la nuit.

Le thème de l'eau est lui aussi récurrent. Associée à une forme d'éveil, l'eau devient symbole d'une nouvelle conscience. Le fleuve que d'Arrast traverse pour arriver à Iguape, les bruits de vagues qu'entend Janine sur la terrasse, Jonas qui affronte la pluie pour aller chercher le matériel nécessaire à la construction de sa soupenne, Yvars qui fixe la mer, Daru qui regarde la neige fondre au matin, Clamence qui se penche sur la Seine, le Renégat qui parle de l'eau de la nuit: tous ces protagonistes qui accueillent l'eau comme un présage d'un autre état, un autre monde qui est plein de promesses, ouvert aux uns et fermé aux autres. L'eau est l'élément du lien, de la solidarité, elle brise la solitude, la transforme ou encore elle la rend cruelle par l'évocation de possibilités qui ne seront pas. Pour Janine et d'Arrast, elle signifie un état nouveau. Pour Daru et Yvars, elle est synonyme de promesses qui se sont échappées. Pour Clamence et le Renégat, elle signifie la fin de la quiétude.

Ces récits font surtout la preuve du désir que Camus éprouvait de toucher à la dualité de l'homme et du monde, de comprendre les forces et les faiblesses de l'individu. Le constat que fait l'artiste de l'absurdité du monde, des douleurs et inconsistances qui s'y rattachent le pousse de l'avant. Des premiers écrits aux dernières lignes de ces nouvelles ressortent une sorte de désespoir et d'agonie contrebalancée par la force et le courage. C'est cette force et ce courage que Camus exalte dans ces nouvelles: l'homme doit aller de l'avant, vers le seul royaume qu'il lui est possible de connaître: celui de l'accord entre son existence et sa conscience.

Pour Camus, *La chute* et *L'exil et le royaume* semblent signifier un retour à l'essentiel, un retour à la vie. Dans la noirceur brille l'espoir: pour le créateur, il y a

renouvellement des formes et des approches. La source coule toujours. L'art est à son paroxysme. La pensée s'articule au contact de la vie, se féconde chez elle. Ces nouvelles sont le reflet d'une humanité qui vit ses contradictions, qui cherche toujours des valeurs au-delà du quotidien. C'est Sisyphe qui découvre qu'il n'est pas seul dans un univers indifférent.

* * *

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS DE BASE: ALBERT CAMUS

Actuelles III: Chroniques algériennes , 1939-1958 , Paris, Gallimard, 1958.

Carnets , Paris, Gallimard, 1962.

La chute , Paris, Gallimard, 1956.

L'envers et l'endroit , Paris, Gallimard, 1958.

L'étranger , Paris, Gallimard, 1942.

L'exil et le royaume , Paris, Gallimard, 1957.

Exile and the Kingdom , New York, Alfred A. Knopf, Inc., 1958. (Traduit par Justin O'Brien)

The Fall , New York, Alfred A. Knopf, Inc., 1957. (Traduit par Justin O'Brien)

Journaux de voyages , Paris, Gallimard, 1969.

Le mythe de Sisyphe , Paris, Gallimard, 1942.

La peste , Paris, Gallimard, 1947.

Théâtre, récits, nouvelles , Paris, Gallimard, 1962, Bibliothèque de la Pléiade.

Essais , Paris, Gallimard, 1965, Bibliothèque de la Pléiade.

II. ECRITS SUR "LA CHUTE" ET/OU "L'EXIL ET LE ROYAUME"

1. Livres

Argyros, Alexander J., *Crimes of Narration. Camus' "La chute"* , Toronto, Editions Paratexte, 1985.

Cryle, Peter, *Bilan critique: L'exil et le royaume*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1973.

Fitch, Brian T. et al., *Sur La chute. Textes réunis par Brian T. Fitch*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1970.

Rey, Pierre-Louis, *Camus, La chute, analyse critique*, Paris, Hatier, 1970.

Rizzuto, Anthony et al., *L'exil et le royaume. The Third Decade*, Toronto, Paratexte, 1988.

Showalter, England Jr., *Exiles and Strangers*, Columbus, Ohio State University Press, 1983.

Sturm, E., *Conscience et impuissance chez Dostoïevski et Camus. Parallèle entre "Le sous-sol" et "La chute"*, Paris, Nizet, 1967.

Suther, Judith et al., *Essays on the Exile and the Kingdom*, University of Mississippi, Lafayette, Romance Monographs, 1980.

2. Articles et parties de volumes

Amiot, A.-M., *La chute, ou de la prison au labyrinthe*, dans *Annales de la faculté des lettres et sciences humaines de Nice*, vol. 1, no 2, 1967, pp. 121-130.

Barchilon, Josée, *A Study of Camus' Mythopoetic Tale, "The Fall", with some Comments about the Origin of Esthetic Feelings*, dans *Journal of the American Psychoanalytic Association*, vol. XIX, no 2, avril 1971, pp.193-240.

Barjon, Louis, *Albert Camus, "La chute"*, dans *Etudes*, tome 291, octobre 1956, pp.47-59.

Bartfeld, Fernande, *Deux exilés de Camus: Clamence et le Renégat*, dans *Revue des lettres modernes*, 1973, pp.89-112.

Brockmann, Charles B., *Metamorphoses of Hell: The Spiritual Quandary in "La chute"*, dans *French Review*, vol. XXXV, no 4, février 1962, pp. 361-368.

Castex, Pierre-Georges, *La confession de Clamence dans "La chute" de Camus*, dans *L'information littéraire*, vol. XXXV, 1983, pp. 151-160.

Cohn, Robert Greer, *Camus' Sacred. The Growing Stone*. dans *Stanford Literature Review* , vol. V, 1988, pp. 151-160.

Cryle, Peter, *Diversité et symbole dans L'exil et le royaume* , dans *Revue des lettres modernes* , 1972, pp. 7-19.

Greenlee, James W., *Camus' Guest. The Inadmissible Complicity* , dans *Studies in XXth Century Literature* , vol. II, 1977-1978, pp. 127-139.

Forestier, Pierre, *L'exil et le royaume* , dans *Recherches sur l'Imaginaire* , vol. XI, 1984, pp. 65-68.

Fortier, Paul A., *Le décor symbolique de "L'hôte" d'Albert Camus* , dans *French Review* , vol. XLVI, no 15, février 1973, pp. 535-542.

Grobe, Edwin P., *The Psychological Structure of Camus' L'hôte* , dans *French Review* , vol. XL, no 3, décembre 1966, pp. 357-367.

Isaacharoff, Michael, *Une symbolique de l'espace. Lecture de "La pierre qui pousse" de Camus* , dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* , no 27, mai 1975, pp. 255-272.

Johnson, Patricia J., *An Impossible Search for Identity. Theme and Imagery in Camus' "Renégat"* , dans *Research Studies* , vol. 37, septembre 1969, pp.171-182.

Lehir, Yves, *Notes sur "Jonas"* , dans *Revue des lettres modernes* , 1972, pp. 315-322.

Levi-Valensi, Jacqueline. *"La chute", ou la parole en procès* dans *Revue des lettres modernes* , (Cahier Albert Camus 3), 1970, pp. 33-57.

Miller, Judith, *The Problem of Guilt and Judgement in Camus' The Fall* , dans *Discourse*, vol. VI, no 4 , automne 1963, pp. 285-292.

Miller, Owen J., *L'exil et le royaume. Cohérence du recueil* , dans *Revue des lettres modernes*, 1973, pp.21-50.

Minor, Anne, *The Short Stories of Albert Camus* , dans *Yale French Studies* , no 25, 1960, pp. 75-81.

Nicod-Saravia, Marguerite, *Une lecture du Renégat* dans *Etudes de lettres III* , no 6, 1972, pp.75-80.

Picon, Gaëtan, *Mercuriales. Lettres. "L'exil et le royaume"*, dans *Mercure de France*, no 1125, mai 1957, pp.127-131.

Picon, Gaëtan, *Sur Albert Camus. La chute. L'exil et le royaume*, dans *L'usage de la lecture*, Tome 2, Paris, Mercure de France, 1961, pp. 163-174.

Stourzh, Gerald, *The Unforgivable Sin: An Interpretation of "The Fall"*, dans *Chicago Review*, vol. XV, no 1, été 1961, pp.45-57.

Wheeler, Burton M., *Beyond Despair. Camus' "The Fall" and Van Eyck's Adoration of the Lamb*, dans *Contemporary Literature*, vol. XXIII, 1982, pp.363-374.

3. Mémoires et Thèses

Belgrave, Robert Oliver, *Christian Themes in "La chute" and "L'exil et le royaume"*, M.A., University of Calgary, Calgary, 1969.

Lavallee, Raymond William, *Camus' Ambiguous "Chute". Critical Interpretations*, Ph.D., Boston University, Boston, 1980.

Sashital, Usha, *Le thème de l'exil et le royaume dans "L'exil et le royaume"*, M. A., University of Western Ontario, London, Ontario, 1972.

III. ECRITS DIVERS SUR ALBERT CAMUS. SON OEUVRE ET SA PENSEE EN GENERAL

1. Livres

Bariller, Etienne, *Albert Camus: philosophie et littérature*, Lausanne, Editions l'Age d'homme, 1977.

Bree, Germaine, *Camus*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 1959.

Bree, Germaine, *Camus and Sartre: Crisis and Commitment*, New York, Delta, 1972.

Bree, Germaine, *Camus: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1962.

Cielens, Isabelle, *Trois fonctions de l'exil dans les oeuvres de fiction d'Albert Camus: initiation, révolte, conflit d'identité* , Stockholm, Uppsala University Press, 1985.

Cruickshank, John, *Albert Camus and the Literature of Revolt* , London, Oxford University Press, 1959.

Cruickshank, John, *The Novelist as Philosopher: Studies in French Fiction* , London, Oxford University Press, 1962.

Dobrenn, Marguerite, *Correspondance 1932-1960: Camus-Grenier* , Paris, Gallimard, 1981.

Fitch, Brian T., *Albert Camus: nouvelles approches* , Paris, Minard, 1982.

Gagnebin, Laurent, *Albert Camus dans sa lumière; essai sur l'évolution de sa pensée*, Lausanne, Cahiers de la Renaissance vaudoise, 1964.

Gay-Crosier, Raymond et al., *Albert Camus 1980* , Gainesville, University of Florida Press, 1980.

Grenier, Roger, *Albert Camus. Soleil et Ombre* , Paris, Gallimard, 1987.

Hanna, Blake T., *The Thought and Art of Albert Camus* , Chicago, Henry Regnery Co., 1958-1960.

Hiroshi, Mino, *Le silence dans l'oeuvre d'Albert Camus* , Paris, José Corti, 1987.

Knapp, Bettina L. et al, *Critical Essays on Albert Camus* , Boston, G.K. Hall & Co, 1988.

Lebesque, Morvan, *Camus par lui-même* , Paris, Seuil, 1963.

Levi-Valensi, Jacqueline (éd.), *Les critiques de notre temps et Camus. Présentation par Jacqueline Levi-Valensi* , Paris, Garnier, 1970.

Lottman, Herbert R., *Albert Camus* , Paris, Seuil, 1978.

Mailhot, Laurent, *Albert Camus ou l'imagination du désert* , Montréal, PUM, 1973.

Mcagher, R.E., *Albert Camus: The Essential Writings. Interpretive Essays*, New York, Harper Colophon Books, 1979.

Naaman, Abdallah, *La mort et Camus: essai littéraire*, Paris, Maison Naaman pour la culture, 1980.

Nicolas, A., *Albert Camus ou le vrai Prométhée*, Paris, Seghers, 1966, "Philosophes de tous les temps".

O'Brien, Connor Cruise, *Camus*, Londres, Fontana-Collins, 1970, "Modern Masters".

Quilliot, Roger, *La mer et les prisons; essai sur Albert Camus*, Paris, Gallimard, 1970.

Thody, Philip, *Albert Camus: A Study of His Work*, New York, Grove Press, 1959.

Treil, Claude, *L'indifférence dans l'oeuvre d'Albert Camus*, Montréal, Editions Cosmos, 1971.

Viallaneix, Paul, *Le premier Camus, suivi de Ecrits de jeunesse d'Albert Camus*, Paris, Gallimard, 1973.

2. Articles et parties de volumes

Bataille, Georges, *Le bonheur, le malheur et la morale d'Albert Camus*, dans *Critique*, no 33, février 1949, pp.3-15.

Dobrovsky, Serge, *The Ethics of Albert Camus*, dans *Preuves*, no 116, octobre 1960, pp. 39-49.

Levi-Valensi, Jacqueline, *La fascination du vide dans "La chute"*, dans *Espaces romanesques*, Etudes réunies par Michel Crouzet, Paris, PUF, 1982.

Minor, Anne, *The Short Stories of Albert Camus*, dans *Yale French Studies*, vol. XXV, printemps 1960, pp.75-80.

Mounier, Emmanuel, *Albert Camus ou l'appel des humiliés*, dans *Esprit*, vol.XVIII, no 1, janvier 1950, pp. 83-145.

Roth, Leon, *A Contemporary Moralist: Albert Camus*, dans *Philosophy*, octobre 1955, pp. 291-303.

3. Thèse

Soleau, Shirley M., *Le penseur exilé. Etude de la notion de liberté dans l'oeuvre de Camus*, Ph. D., University of MacQuarie, Sydney, Australie, 1971.

IV. AUTRES ECRITS PERTINENTS

1. Livres

Caillois, Roger, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1938.

Godel, Roger, *Essais sur l'expérience libératrice*, Paris, Gallimard, 1952.

Grenier, Jean, *Le Choix*, Paris, P.U.F., 1941.

Grenier, Jean, *Essai sur l'esprit d'orthodoxie*, Paris, Gallimard, 1938.

Grenier, Jean, *Les îles*, nouvelle édition, préface d'Albert Camus, Paris, Gallimard, 1959.

Kierkegaard, Soren, *Traité du désespoir*, Paris, Gallimard, 1949.

Nietzsche, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Le livre de poche classique, 1967.

Poulet, Georges, *La distance intérieure*, Paris, Plon, 1952.

* * *