

CAMUS L'UNIVERSEL

Etienne Barilier

Parler de Camus dans votre pays, c'est vraiment suivre à la trace l'auteur de *L'étranger*. Car, vous le savez certainement, Camus vint au Brésil en 1949, pour une tournée de conférences. Il nous a laissé le souvenir de ce périple dans ses *Journaux de voyage*, récemment parus, et surtout dans une des nouvelles de *L'Exil et le royaume*, *La pierre qui pousse*, dont je reparlerai. Cela dit, je n'ai pas l'intention de mesurer l'influence du Brésil sur Camus, ou de décrire l'image que Camus s'est forgée du Brésil. Cependant, si je fais une telle entrée en matière, c'est parce que je voudrais réfléchir avec vous sur *l'universalité* de l'oeuvre camusienne. Pourquoi cette oeuvre a-t-elle rapidement atteint le plus vaste public, dans le monde entier? Comment Albert Camus, Français d'Algérie, dont l'oeuvre romanesque se rattache, pour une bonne part, à la tradition classique, illustrée par *Adolphe* et *La princesse de Clèves*, dont l'oeuvre philosophico-politique s'inscrit dans le contexte de la deuxième guerre mondiale et de la guerre froide, comment cet auteur, immergé dans l'Europe des années quarante et cinquante et ses problèmes spécifiques, peut-il s'acclimater dans un tout autre univers, par exemple le Brésil, mais tout aussi bien l'Australie ou le Japon?

Peut-être y a-t-il à cela des raisons contingentes. Notamment le prestige et l'importance, usurpées ou non, que la pensée européenne garde à travers le monde. Et de plus, la question de l'universalité pourrait être posée à propos de n'importe quel écrivain de notoriété mondiale, à propos de tous ceux qu'on appelle les "grands" auteurs. A cette question très vague, on pourrait alors répondre d'une manière extrêmement générale, à l'aide de quelques formules comodes et passe-partout: un auteur est universellement apprécié parce qu'il atteint, par-delà sa situation particulière, les réalités éternelles de l'humanité tout entière, l'amour, la mort, le travail ou la souffrance. Natacha Rostov est humaine avant d'être Russe, Balzac a démonté les ressorts universels de l'ambition, Shakespeare a touché l'essence

même de toutes les passions humaines. Dans le même ordre d'idées, on expliquera l'universalité de l'oeuvre camusienne en décrétant qu'elle défend ou illustre des valeurs universelles.

Voilà qui est fort bien, mais qui ne nous avance guère. L'intéressant consisterait justement à savoir pour quelles raisons spécifiques et précises Camus peut prétendre à dépasser son lieu et son temps, tout en se signalant comme un témoin particulièrement représentatif de la France d'après-guerre.

Car c'est une première chose qui frappe dans cette oeuvre: comme la plupart des oeuvres majeures de notre époque, elle reflète, dans le temps et dans l'espace, les réalités les plus immédiates, et d'une certaine façon les moins universelles. Une part importante de la production camusienne est faite d'articles, écrits sur le vif. Camus fut journaliste autant qu'écrivain. Il collait aux événements. Nombre de ses textes, même de fiction, sont directement inspirés par le drame algérien, ou par événement historique bien défini. *La Peste* n'aurait pas été écrit sans la deuxième guerre mondiale. Et *L'homme révolté*, essai publié en 1951, n'aurait certainement pas eu la même allure en 1945 ou en 1960. Dans le discours qu'il prononça lors de la réception du Prix Nobel, Camus n'a cessé d'insister sur le fait que les écrivains du XXe siècle ne peuvent plus demeurer au-dessus de la mêlée et planer dans l'intemporel, mais qu'ils sont immergés dans l'Histoire. Une telle situation risque de les cantonner dans l'éphémère; ils sont donc menacés de n'intéresser que leur temps et leur lieu, même si leur temps couvre un demi-siècle, et si leur lieu s'appelle l'Europe. Dans *Qu'est-ce que la littérature?* Sartre est également conscient de ce problème, et décide avec une modestie frondeuse de renoncer à l'universalité, à l'immortalité, pour mieux être fidèle à son devoir d'engagement. Malraux, quant à lui, a donné l'exemple d'une "vie dans le siècle" comme l'a définie un de ses biographes, et d'une oeuvre romanesque totalement immergée dans l'actualité. On a d'ailleurs prétendu, non sans mauvaise foi, que *l'Espoir*, rédigé en pleine guerre d'Espagne, n'était que le travail hâtif d'un journaliste.

Bien sûr, il ne suffirait pas, à l'inverse, qu'une oeuvre traite de sujets intemporels et désincarnés pour conquérir l'universalité. Le fait que la littérature de l'après-guerre soit prise dans le bruit et la fureur du siècle vient simplement souligner une évidence applicable à toute oeuvre d'art: ce qui assure son universalité, sa pérennité, ne tient pas au sujet traité, mais bien à la forme adoptée, à la forme conquise par l'auteur sur le chaos du donné. Et ce qui assure à l'oeuvre de Camus sa puissance de rayonnement, c'est le

recours, conscient ou non, à des formes éminemment porteuses de sens, et de sens universel.

C'est d'ailleurs justement parce qu'il se sentait immergé dans l'événement singulier, englué dans l'histoire immédiate et "locale", que l'auteur de *La Peste* éprouva le besoin de bâtir de telles formes. Plus l'événement nous presse, mieux il faut, en tant qu'artiste, le dominer. Plus l'expérience est chaotique, mieux il faut en contrôler l'expression, afin, précisément, de gagner cette pureté, cette densité ordonnée qui distinguent la littérature du journalisme, et qui, aux yeux de Camus, définissent l'oeuvre d'art.

Si l'on songe aux contemporains de notre auteur, confrontés aux mêmes difficultés, ils ont opté pour des solutions diverses. Sartre, dans les *Chemins de la liberté*, tente, avec plus ou moins de bonheur, de reproduire certaines inventions formelles du roman américain, notamment le simultanésisme de John Dos Passos. Malraux, dans *L'Espoir*, dissimule, sous les apparences d'une chronique torrentielle, une polyphonie subtile et ferme.

Camus, lui, a pris plusieurs partis formels, plus ou moins conscients et contrôlés, plus ou moins convaincants. Ainsi, dans *La Peste*, pour donner à la deuxième guerre mondiale, ainsi qu'aux épisodes de l'Occupation, une valeur exemplaire, universelle et durable, il recourt, délibérément, à l'*allégorie*. La guerre tout entière disparaît au profit d'une maladie qui ravage la ville algérienne d'Oran. La guerre est signifiée, mais indirectement, et presque abstraction. Dans le même esprit, chaque personnage du roman peut être considéré comme l'emblème d'une attitude ou d'un comportement. Le docteur Rieux symbolise la foi lucide en l'homme, le journaliste Rambert la volonté de bonheur, Tarrou l'exigence d'absolu, le juge Othon le légalisme froid et le père Paneloux la religion désarmée devant les peines d'icibas. De plus, contrairement aux récits haletants et brutaux de Malraux ou de Sartre, le narrateur de *la Peste* se met lui-même à la troisième personne et cherche le ton le plus uni, le plus net, le plus objectif qui soit. C'est à peine si l'ironie ou l'émotion viennent parfois troubler l'ordonnance de cet univers austère et décenté.

Incontestablement, Camus, dans cette oeuvre, a visé l'intemporel et l'universel il a cherché la forme apte à donner aux événements de 39-45 une valeur exemplaire. Il a voulu hausser l'Histoire jusqu'à l'allégorie, au symbole, voire au mythe.

Mais on peut se demander si cette tentative est totalement vaincue. La *volonté* d'être intemporel et de dominer l'événement

particulier semble ici presque trop visible, au point que l'oeuvre est menacée de froideur ou d'abstraction. La maladie appelée peste est certes une affection des plus concrètes et des plus spectaculaires, mais Camus a beau multiplier les descriptions réalistes de ses affets, nous avons de la peine à ne pas souffrir de son caractère symbolique. Nous sentons que la peste signifie la guerre, mais nous risquons alors de ne croire ni à l'une ni à l'autre. L'allégorie n'a pas universalisé le propos, elle l'a plutôt désincarné. De même, il arrive que les personnages, à force de traduire des attitudes emblématiques, manquent de réalité singulière et de chaleur existentielle. Bref, à force de se vouloir universel, *la Peste*, malgré ses beautés, efface la réalité qu'elle aurait dû transcender. On dirait que Camus, lorsqu'il écrivit cette oeuvre, était trop consciemment habité par le souci de couler son oeuvre dans le marbre, pour mieux se faire lire en tout temps et en tout lieu.

Cet exemple vient nous rappeler que la pérennité d'une création littéraire, qui certes n'a rien à voir avec le thème qu'elle traite, n'est pas dépendante non plus de sa volonté d'objectivité, de sa charge allégorique, de son effort architectural. La véritable réussite formelle est évidemment de nature intérieure, organique. Elle suppose chez l'auteur la rencontre idéale et nécessaire entre la chose dite et la façon de dire. Elle suppose, d'une certaine manière, l'identité de la forme et du contenu. Elle exige que l'essence même du contenu soit forme, ou du moins soit transmué dans la forme. Lorsqu'on dit communément des écrivains qu'ils ont la chance de pouvoir exprimer exactement ce qu'ils ressentent, et ce que ressentent leurs frères humains, c'est bien cela qu'on sous-entend : les contenus d'expérience et d'existence qui les habitent sont pour eux métamorphosables en formes. Les écrivains sont capables d'extraire de toute expérience, de tout événement, de tout objet, ses virtualités formelles. Et les écrivains dont l'audience est universelle sont doute capables de traduire en formes les expériences les plus élémentaires et les plus générales de l'existence humaine. La plus parfaite universalité consisterait dans cette optique à donner forme au fait même d'exister, à prendre en charge l'être même par la création artistique.

Camus, sans nul doute, y est plusieurs fois parvenu. Mais pas nécessairement là où il croyait y parvenir. Et certainement pas là où il voulait trop âprement y parvenir. On vient de voir l'exemple de *la Peste*. Mais il y en aurait d'autres. En affet, Camus, de tous les écrivains d'aujourd'hui, se montre "le plus soucieux d'aboutir au mythe" comme le dit Gaëtan Picon. L'auteur de *l'Etranger* ne se tenait pas pour un romancier, mais, selon ses propres

termes, pour un inventeur de mythes à la mesure de sa passion et de son angoisse. La tentative (ou la tentation) de styliser, d'exhauser la réalité dans un mythe exemplaire est chez lui constante: qu'on songe au titre de son premier grand essai, *Le Mythe de Sisyphe*. *L'Homme Révolté* devait d'abord s'appeler *le Mythe de Prométhée*, et Camus projetait d'écrire, come troisième volet de son oeuvre réflexive, un *Mythe de Némésis*. La figure d'Hélène et celle de Don Juan deviennent volontiers sous sa plume les figures d'un symbolisme philosophique. La Grèce antique tout entière, dans son oeuvre, est utilisée come une vaste parabole.

Mais les mythes n'ont une valeur universelle que si, à chaque époque et chaque génération, la pensée et l'art savent les revivifier et les faire consonner avec une expérience singulière. Ils n'ont par eux-mêmes ni contenu ni forme qui leur assure un rayonnement automatique dans nos consciences. Heureusement, Camus a su, lorsqu'il n'y prétendait pas explicitement, recréer de manière authentique ces mythes qui l'obsédaient, c'est -à-dire réconcilier l'universel avec le singulier. Je songe à *l'Etranger*, ce bref roman qui, loin d'étaler, d'abstraire et de généraliser le réel dans un mythe réchauffé, ou dans une allégorie décharnée, se limite au récit le plus nu, le plus simple et le plus concret. Je songe à plusieurs des nouvelles de *l'Exil et le Royaume*, récits intensément lyriques mais dépouillés, où le réel semble livré à lui-même. Je songe encore aux magnifiques textes de *Noces* et de *l'Été*. Toutes ces oeuvres parviennent à la dimension mythique, mais par des voix subtiles, secrètes, et pour ainsi dire spontanées.

Prenons l'exemple de *l'Etranger*, qui demeure sans doute l'oeuvre camusienne la plus célèbre et la plus universellement admirée, peut-être à juste titre. On a pu dire de ce bref texte qu'il résumait ou plutôt réfractait la sensibilité de toute une époque; qu'il contenait en quelque sorte Kafka, Kierkegaard, les romainciens américains, la philosophie existentielle et l'absurdité de la guerre. Mieux, Roland Barthes a pu écrire qu'il incarnait un "nouveau mythe de la liberté". Or, comment se présente *l'Etranger*? Comme le mince récit d'une anecdote plus ou moins sordide, un récit dont le style étrangement détaché laisse affleurer d'imperceptibles gonflements lyriques; dont la neutralité dissimule, puis laisse éclater soudain, l'espace de deux pages, une passion haineuse, puis abandonnée, puis désespérée, passion dont l'origine et le sens demeurent mystérieux, tant elle paraît incompatible avec le ton général du livre. C'est tout. Mais c'est beaucoup. Précisément, le *ton* de *l'Etranger* parvient à restituer d'une manière admirablement inattendue ce qu'on a pu appeler la "sensibilité absurde" sensibilité que Camus lui même tentera, non

sans peine, de conceptualiser dans d'autres oeuvres, comme *le Mythe de Sisyphe*. Sensibilité d'un homme à la fois amoureux du monde et convaincu de sa solitude irrémédiable au sein du monde; d'un homme sans horizon, sans Dieu, sans Histoire salvatrice, et qui-va jusqu'à se reprendre sur sa propre volonté de vivre. D'un homme pour qui la liberté signifie l'égarément, la passion sans objet, le désespoir et le vertige d'exister

Toutes ces significations que je viens d'énumérer ne sont bien sûr que des conceptualisations grossières, qui n'épuisent pas la richesse de l'oeuvre) Mais justement, il est remarquable de penser que *l'Etranger* se révèle porteur de tout un univers intellectuel et sensible, qu'il est riche en prolongements philosophiques, voire mythiques, et qu'il ne se résume cependant pas à ces virtualités qu'il dévoile. Et c'est ainsi, d'ailleurs, qu'on pourrait définir l'oeuvre d'art achevée: elle ne comporte aucun équivalent. Ou si l'on préfère, nul commentaire, de quelque nature qu'il soit, ne peut se mouler dans sa forme propre. Et sa forme propre est une réalité qui ne doit rien à l'allégorie, qui n'obéit pas servilement à de grands mythes répertoriés et réchauffés. Elle s'impose au travers de ces qualités impalpables qu'on appelle le style, le ton, la manière, qualités qui incarnent dans les mots un sentiment du monde, ou ce que Serge Doubrovsky nommait le "goût" du monde. Ces qualités réfractent le monde dans l'écriture. Or elles sont, si l'on ose dire, indépendantes de la volonté de l'auteur. Si d'ailleurs elles ne l'étaient pas, n'importe qui pourrait devenir un écrivain universel; il lui suffirait d'en avoir le désir. En réalité, lorsqu'on se sent vocation de restituer par les mots le monde tel qu'on l'éprouve, on ne peut qu'espérer atteindre à l'Universalité. On ne peut le vouloir. Quant au critique placé devant une grande oeuvre, il ne peut que constater cette universalité, non l'expliquer.

Encore une fois, j'entends bien que cette notion d'universalité demeure vague, et que la notion de "grande oeuvre" peut prêter à discussion, quel que soit l'auteur considéré. La "grandeur" est souvent relative à bien des contingences; en tout état de cause, la valeur "absolue" d'une création littéraire est une expression qui ne peut avoir cours que sur Sirius. Il reste que certaines oeuvres marquent et forgent plus que d'autres les sensibilités, parce qu'elles ramassent et contiennent mieux que d'autres un univers plus vaste; elles sont comme l'émergence de vérités partagées et latentes. Emergence parfois surprenante pour l'auteur lui-même, répétons-le. Goethe ne pensait pas déclencher une épidémie de suicides en publiant *Werther*. Et Kafka, lorsqu'il rédigea *Le Procès*, n'avait sans doute pas conscience de décrire la parabole inexorable de notre temps.

Bref, si la grandeur et l'universalité d'une oeuvre sont toujours relatives, elles se mesurent peut-être au nombre de lecteurs qui, en abordant cette oeuvre, se sentent comme mis en présence de leur propre destin. Ce sentiment de présence irréfutable n'exige absolument pas de proximité géographique, historique ou sociale entre l'univers du lecteur et celui de l'oeuvre. Nous n'avons pas besoin de connaître l'Algérie ou de commettre un meurtre pour que *L'Etranger* nous soit fraternel. Ni d'avoir rien de commun avec la Russie des tsars pour comprendre Dostoïevski. Ce sont là des évidences archiconnues, mais qui ne laissent pas d'avoir des implications étranges: ne dirait-on pas la preuve tangible que l'universalité humaine n'est pas un vain mot? Mais, comme on sait, dès qu'on s'arrache à la contemplation de l'oeuvre d'art, cette universalité ne parvient plus guère à prévaloir contre les divergences et les particularismes. On peut alors à bon droit supposer que, si l'oeuvre d'art est d'avant la tour de Babel, comme un état paradisiaque, adamique, du langage, c'est parce que ses mots et ses phrases n'ont d'autre but que de dégager pour nous une certaine qualité de *silence*, un silence riche, un silence suffisamment vaste pour être universellement habitable, pour être le lieu de nos voix intérieures. Ce n'est pas sans cause que Roland Barthes, encore lui, loue l' "admirable silence" de *L'Etranger*, dans lequel il voit une marque de classicisme, c'est-à-dire une garantie de durée.

Je voudrais maintenant vous donner deux autres exemples, chez Camus, de ce silence qui est le lieu même où peut se déployer notre liberté de lecteurs venus de tous les horizons, et s'abreuver notre soif de nous comprendre nous-mêmes. Ces deux exemples sont tirés de *L'Exil et le royaume*, que l'on peut tenir pour l'un des ouvrages les plus accomplis de Camus. Dans le texte intitulé *La Femme adultère*, une certaine Janine accompagne son mari, brave négociant qu'elle aime d'un amour vague et fatigué, dans une ville située aux confins du désert algérien. La nuit, elle se réveille, quitte la chambre d'hôtel et monte sur une terrasse d'où la vue s'étend à l'infini. Il fait froid, le ciel est gorgé d'étoiles, on entend des cris lointains. Devant ce spectacle, Janine éprouve brutalement une sorte d'extase, elle communique avec cet univers terrible et splendide. Elle subit la révélation d'un ailleurs impossible, d'une passion sans espoir. Bientôt, cependant, elle repagne l'hôtel, et rejoint son mari, qui se réveille en l'entendant sangloter. Il s'inquiète et lui demande ce qui se passe. Janine répond: "Ce n'est rien" La nouvelle se termine sur ces mots. C'est ainsi que Camus crée pour nous le plus riche, le plus profond des silences. Car le "rien" de Janine dissimule précisément le "tout" de son expérience pleine, bouleversante, mais

indicible. “Ce n’est rien” signifie en somme que les mots se retirent devant l’univers qu’ils ont créé, et nous laissent en présence de cet univers tel qu’en lui-même, sans médiation, sans commentaire et sans distance. La nouvelle reste ainsi suspendue dans un silence riche de tout ce qu’elle a dévoilé, et que nous pouvons désormais habiter selon notre liberté. Comme si le moyen le plus sûr de nous atteindre était de ne pas nous parler, ou du moins de parler juste ce qu’il faut pour que soient créés, pour que soient tissées les conditions de ce qui précède, en l’excédant, toute parole.

Le second et dernier exemple que je voudrais vous donner de l’art camusien, je ne peux m’empêcher de le tirer de *La Pierre qui pousse*, la dernière des nouvelles de *L’Exil et le Royaume*, inspirée à Camus par son voyage au Brésil. Ne voyez là nul opportunisme. Mais nous avons la chance de disposer, pour cette nouvelle-ci, du matériau brut dont l’auteur s’est inspiré. En effet, dans ses *Journaux de voyage*, Camus relate telles qu’il les a vécues les diverses expériences qui nourriront la nouvelle. Et c’est un grand enseignement de voir comment la fiction modifie les données de départ, pour aboutir à ce riche silence que j’essaie d’évoquer.

Quels sont les faits bruts — pour autant qu’il en existe, dès lors qu’on les transcrit dans le langage —? Le 5 août 1949, Camus fait en voiture le voyage de São Paulo à Iguape; le 6 août, il assiste, dans cette dernière ville, à la procesion faite en l’honneur du Bon Jésus. Là, un marin, rescapé d’une tempête, a prononcé le vœu de porter une pierre de soixante kilos sur tout le parcours du cortège, jusque dans l’église. Camus nous décrit l’épuisement croissant de cet homme, accablé par sa charge. Mais finalement, tout s’arrange. L’auteur narre en deux phrases le dénouement de l’incident: ‘L’homme à la barbe paraît crispé de fatigue; il arrivera cependant sans encombre’

Mais quelques années plus tard, voici qu’est publiée *La Pierre qui pousse*, nouvelle qui reprend exactement le même épisode — à deux nuances près: Albert Camus lui-même n’est plus que le narrateur; il se fait “doubler” par le personnage de l’ingénieur d’Arrast. Et surtout, le marin n’arrive pas à porter sa pierre jusqu’au bout. Il s’écroule, épuisé, vaincu, tout près de l’ingénieur. Celui-ci ramasse alors la pierre, la charge sur ses propres épaules, mais au lieu de se diriger vers l’église, il bifurque et va déposer son fardeau dans la case du marin. Ses hôtes, d’abord stupéfaits, respectent son geste et lui offrent leur amitié.

Telle est donc la distorsion significative que Camus voulut opérer sur son expérience vécue. On pourra trouver que c’est une dis-

torsion trop démonstrative: l'auteur, à travers le personnage de d'Arrast, voudrait démontrer que la maison vaut mieux que l'église, c'est-à-dire que la fraternité humaine est une réalité, mais que la foi religieuse n'est qu'un mirage. On sait en effet qu'une telle vision des choses correspond, grosso modo, à l'agnosticisme camusien, pour qui le recours à la transcendance est une manière de fuite hors du monde. D'Arrast, comme le pieux marin, porte la pierre de Sisyphe. Mais l'ingénieur a la supériorité de savoir qu'il est Sisyphe. Camus, en écrivant sa nouvelle, aurait alors simplement déformé la réalité vécue pour mieux illustrer sa pensée, pour mieux démontrer la justesse de ses vues. *La Pierre qui pousse*, dans ces conditions, ne serait pas du tout de la bonne littérature, car lois de nous ménager un silence ouvert, que nous pourrions charger de significations, elle nous proposerait un discours fermé, d'autant plus insidieux qu'il revêtirait les apparences d'une parole littéraire.

Mais en réalité, les choses ne se présentent pas ainsi. Dans *La Pierre qui pousse*, rien n'est démontré, rien n'est prêché. Le geste d'Arrast n'impose pas silence aux croyances du marin, et n'impose pas davantage silence au lecteur. Si la nouvelle modifie l'expérience vécue par l'homme Camus, c'est justement pour ouvrir l'existence à plus de significations qu'elle n'en comportait primitivement, pour l'enrichir de plus d'interrogations ménager cette "sérénité crispée" dont parle le poète René Char, grand ami d'Albert Camus. En effet, le style et le ton du texte, qu'il faudrait analyser dans le détail, contribuent à nous donner chaque parole et chaque pensée, chaque mouvement intérieur, comme un acte d'existence, non comme le moment d'une démonstration. Si bien que le geste de d'Arrast, s'il ouvre une faille dans l'univers du marin, l'ouvre tout aussi bien dans son propre univers.

Nul n'a raison contre autrui, et chacun se trouve également douloureux et démuné devant la vie.

Bref, dans *La Pierre qui pousse*, nous découvrons à sa source l'art de l'écrivain.

Camus assure à son univers, pourtant fait de mots, une présence dont les mots ne peuvent rendre compte.

Pour répondre à la question que je me posais au début: quelles sont les conditions d'universalité d'une oeuvre, j'ai conscience qu'il faudrait pousser la réflexion beaucoup plus loin que je ne l'ai fait. J'espère tout de même avoir rappelé quelques unes de ces conditions, par exemple la fusion, ou l'équivalence organique, d'une forme et d'une expérience, et la construction, par les mots, d'un silence ha-

bitable. Mais j'espère surtout vous avoir fait pressentir à quel point Camus, dans plusieurs de ses ouvrages, remplit de telles conditions. Pour le dire en d'autres termes, je ne doute pas que l'audience de cet auteur n'aille croissant, sur tous les points du globe, non point à cause de ses idées, non point même à cause de ses pensées, mais par les seuls pouvoirs de son écriture.