

ALBERT CAMUS

ENTRE LA TERRE ET LA LUNE OU CALIGULA ET LES POÈTES

par Jean-Pierre LEMAIRE

Julien Gracq distinguait chez les écrivains deux grandes attitudes face au monde ; il opposait une littérature du oui et une littérature du non, illustrant la première par l'œuvre de Paul Claudel, la seconde par celle de Jean-Paul Sartre. Albert Camus, on le sait, a intitulé la deuxième partie de *L'Envers et l'Endroit* « Entre oui et non », et il définissait l'art, dans *L'Homme révolté*, comme un mouvement « qui exalte et nie en même temps ». On se doute que chez lui, dont l'œuvre et le style sont si nets, cette « double postulation » ne se ramène pas à une indécision. Elle est le fruit de ce qu'il appelait des « fidélités difficiles », fidélités qui commandaient à la fois un accord et un désaccord avec le monde. « Il n'y a pas d'amour de vivre sans désespoir de vivre », écrivait-il, et encore : « J'avais envie d'aimer comme on a envie de pleurer. » Ces contradictions ne l'invitaient pas à la démission, mais à l'effort d'aimer lucidement la condition de l'homme promis à la mort et privé de consolation.

Un tel amour n'est pas sans rapport avec l'*amor fati* nietzschéen, mais Camus, sauf parfois dans *Noces*, ne se hausse pas à un point de vue supérieur où l'approbation du devenir prend des accents de triomphe. L'amour de la vie reste chez lui contradiction, bonheur et souffrance, adhésion et révolte, dont le tourniquet n'est pas arrêté par une sagesse ultime.

Si l'on se souvient du poème de René Char, « Baudelaire mécontente Nietzsche », Camus est plus près de Charles Baudelaire que de Nietzsche.

Ce refus du surhomme nietzschéen, cette vulnérabilité au sein du courage expliquent sans doute la sympathie durable dont bénéficie Camus après un siècle qui a vu se succéder trop d'affirmations péremptoires.

Sans l'appui d'une doctrine constituée, comment Camus a-t-il assumé dans son œuvre les tensions difficilement soutenables de ses fidélités ? Nous voudrions montrer qu'il a essayé de s'y maintenir en dessinant des attitudes et en édifiant des mythes

littéraires. Par endroits, cependant, ces mythes éclatent, laissent ressurgir la contradiction nue et l'appel à autre chose, à «l'impossible», que Caligula appelle la lune. Si différente du soleil célébré par l'auteur de *Noces*, la lune éclairera peut-être l'étrange intérêt que Caligula porte à la poésie, même si les poètes le déçoivent.

«Si j'ai eu ma part d'expériences difficiles, je n'ai pas commencé ma vie par le déchirement», avoue Camus. Le «monde ne m'a pas été ennemi d'abord, j'ai eu une enfance heureuse.» Cette enfance pauvre mais éblouie par la lumière méditerranéenne explique qu' «au centre de [son] œuvre, il y a un soleil invincible», illuminant le paysage de *Noces* : «Ici même, je sais que jamais je ne m'approcherai assez du monde. Il me faut être nu et puis plonger dans la mer, encore tout parfumé des essences de la terre, laver celles-ci dans celle-là, et nouer sur ma peau l'étreinte pour laquelle soupirent lèvres à lèvres depuis si longtemps la terre et la mer.» Camus est d'abord fidèle, comme Meursault plus tard, à ce monde solaire qui lui donne «l'orgueil de [sa] condition d'homme.»

L'influence de l'hellénisme et celle du Gide des *Nourritures terrestres* sont sensibles dans cette exaltation de jeune homme heureux d'être au monde, mais elles rejoignent et confirment une expérience première.

Très tôt, cependant, Camus, atteint par la maladie, a découvert que ce même monde était «déraisonnable», comme il le dira dans *Le Mythe de Sisyphe*, marqué par le non-sens, la souffrance, la mort. Caligula résumera cette découverte en une formule frappante : «Les hommes meurent et ils ne sont pas heureux.» «C'est une vérité dont on s'arrange très bien», lui répond Hélicon, et Caligula de répliquer : «Alors, c'est que tout, autour de moi, est mensonge, et moi, je veux qu'on vive dans la vérité ! »

Nous rencontrons ici l'autre fidélité de Camus : la fidélité aux exigences du désir humain, désir de bonheur, désir de sens. En se heurtant au monde «déraisonnable», ce désir engendre le sentiment de l'absurde, la révolte qu'expriment Caligula et Meursault, puis, dans *La Peste*, la volonté de lutter contre le fléau en faveur des hommes, en «essayant de les comprendre tous et de n'être l'ennemi mortel de personne»; entre-temps, l'intransigeance de Caligula, devenue celle d'un parti, aura dévoilé ses conséquences meurtrières. Tarrou, qui est, avec le docteur Rieux, le porte-parole de cette morale de l'honnêteté et de la compréhension, reconnaît pourtant que «nous ne [pouvons] pas faire un pas en ce monde sans risquer de faire mourir.»

Entre la fidélité au monde et la fidélité au désir humain, il y a à la fois accord et désaccord : l'envie d'être heureux est exaucée par le soleil, la camaraderie, l'amour ; le vœu de trouver un sens à la vie est contredit par un univers étranger à l'ordre humain, et l'honnêteté par la fatalité de faire souffrir autrui.

Un tel divorce entre l'amour de vivre et le désespoir de vivre n'est pas vraiment nouveau ; Baudelaire avait déjà crié son adoration et sa haine à Paris, à la femme aux yeux verts, «maudite chère enfant gâtée». Chez lui, ce déchirement provoque un élan vers l'ailleurs «pour trouver du nouveau», dans le voyage, la révolte métaphysique, les paradis artificiels, la mort. C'est ce départ romantique vers l'ailleurs que Camus refuse.

«Tout mon royaume est de ce monde», écrit-il, dès *L'Envers et l'Endroit*. Parlant du peuple au milieu duquel il a grandi, il lui attribue la même attitude : «Ce peuple tout entier jeté dans son présent vit sans mythes, sans consolation. Il a mis tous ses biens sur cette terre et reste dès lors sans défense contre la mort.» Récusant un salut dans l'histoire ou dans l'au-delà, il affirmera encore dans *L'Homme révolté* : «La vraie générosité envers l'avenir consiste à tout donner au présent.» Camus n'a jamais accepté de sacrifier ce présent et les hommes réels à la justice hypothétique promise par la révolution, ni de le mépriser pour attendre passivement le royaume des cieux. Aussi la tension entre le oui et le non au monde n'a-t-elle pas d'issue dialectique dans un avenir meilleur. Elle n'est pas résolue, mais maintenue, comme chez R. Char.

À cette tension entre le consentement au monde et le refus du monde au nom de l'exigence humaine, il est une autre issue que l'idéalisme politique ou religieux : c'est l'art.

Camus n'en fait pas un refuge. Il a mené de front son œuvre d'écrivain et son combat politique. Mais l'art, et le roman en particulier, ont cette vertu d'unir exaltation et négation dans une forme actuelle qui les réconcilie et les apaise : «Le monde romanesque n'est que la correction de ce monde-ci, suivant le désir profond de l'homme» (*L'Homme révolté*). Pour donner aux tensions qui l'habitent, et menacent la vie d'éparpillement, leur forme, pour que la vie prenne «le visage du destin», Camus, qui avait écrit dans *Noces* : «Bien pauvres sont ceux qui ont besoin de mythes», va créer des mythes à son tour : on peut en effet appeler ainsi les attitudes existentielles et les figures littéraires que Camus met en scène de *Noces* à *La Peste*.

La première de ces attitudes est celle qu'on trouve dans *Noces* : volontarisme d'une existence qui « trouve sa forme » dans le présent pur, délimitée par le soleil, la terre, la mer, et la mort au fond du décor. L'exaltation a disparu chez Meursault, au début de *L'Étranger*, remplacée par l'indifférence, mais c'est bien la même attitude et le même décor.

Le volontarisme, cette fois, est dans le style dont un article célèbre de Sartre a analysé les procédés ; de courtes phrases indépendantes, juxtaposées, au passé composé, qui constituent un temps fait de moments isolés les uns des autres ; on retrouve, dans le récit, la tentative précédente de borner l'existence à une série de présents successifs. L'élaboration du personnage est aussi systématique : l'histoire est racontée à la première personne, et nous sommes en principe placés à l'intérieur de sa conscience. Mais Meursault se voit lui-même comme de l'extérieur. Cette narration, qui combine la technique du « roman du comportement » américain et le récit à la première personne, produit un malaise qui évolue au fil du roman ; dans la deuxième partie, nous sommes confrontés en même temps que Meursault à des personnages, les juges, l'aumônier, qui nous paraissent encore plus extérieurs à la vie que lui. Nous passons alors définitivement de son côté, du côté de la conscience absurde. L'absence de sens a été compensée par l'efficacité persuasive de la construction.

Dans *Caligula*, l'unité, la « forme » sont données par le pouvoir absolu du jeune empereur : « Je veux qu'on vive dans la vérité ! Et justement, j'ai les moyens de les faire vivre dans la vérité. » Il prend en charge « un royaume où l'impossible est roi » et va changer l'ordre des choses immédiatement, dans les limites de ce monde qui coïncident avec celles de son empire. « Et lorsque tout sera aplani, l'impossible enfin sur terre, la lune dans mes mains, alors, peut-être, moi-même je serai transformé et le monde avec moi, alors enfin les hommes ne mourront pas et ils seront heureux. »

Dans les *Carnets* de Camus apparaît un projet d'épilogue qui indique bien la portée symbolique de la pièce : « Non, Caligula n'est pas mort. Il est là, et là. Il est en chacun de vous. Si le pouvoir vous était donné, si vous aviez du cœur, si vous aimiez la vie, vous le verriez se déchaîner, ce monstre ou cet ange que vous portez en vous. Notre époque meurt d'avoir cru aux valeurs et que les choses pouvaient être belles et cesser d'être absurdes. Adieu, je rentre dans l'histoire où me tiennent enfermé depuis si longtemps ceux qui craignent de trop aimer. »

En fait, dans la pièce, Caligula naît à son propre mythe, et meurt, devant un miroir : sa « forme », la charpente qui le fait tenir debout, comme plus tard Clémence, c'est son rôle.

La Peste aussi a une dimension symbolique. Mais le ton est différent; ici, pas d'attitude forcée, ni cette tension qu'on sentait un peu factice dans *Caligula* ou *L'Étranger*. Pris au piège de la peste, les personnages représentent certes divers comportements possibles face au fléau, mais le récit est intitulé « chronique »; il nous montre une lutte quotidienne, commandée par le nécessaire et le possible, et menée chez les meilleurs au nom d'un idéal modeste : honnêteté, compréhension, solidarité, parce que, même si l'on désire toujours, légitimement, être heureux, « il peut y avoir de la honte à être heureux tout seul. » La clôture du symbole est ailleurs : c'est précisément le verrouillage complet de la ville pestiférée, qui oblige chacun à vivre « au jour le jour », interdisant les projets, l'avenir, enfermant tous les habitants dans un présent qui, cette fois, n'est plus revendiqué, mais imposé.

On peut ajouter à cette contrainte qui n'est évidemment pas arbitraire (elle reflète celles de l'Occupation) un autre élément formel : « l'objectivité » de la chronique faite par un narrateur qui diffère la révélation de son identité; nous apprendrons dans les dernières pages qu'il n'est autre que le docteur Rieux : « Cette chronique touche à sa fin. Il est temps que le docteur Bernard Rieux avoue qu'il en est l'auteur. » Il y a là un artifice inverse, si l'on veut, de celui qu'on trouvait dans *L'Étranger*; le « il » désignant Rieux cache un « je », comme le « je » de Meursault avait l'allure d'un « il ». La conséquence est que nous n'avons pas accès à sa conscience, comme c'est normalement le cas dans un récit à la première personne. Nous ne connaissons qu'une face du docteur Rieux, l'endroit. L'envers nous est dissimulé, ce qui contribue à unifier le récit, mais aussi à le fermer, en éliminant les béances et les vertiges de la subjectivité, qui reparaitront dans *La chute*.

Aux deux extrémités de son œuvre, en effet. Camus semble avoir opté pour une « forme ouverte » qui permet à autre chose de se dire, ou de se faire entendre. Dans *L'Envers et l'Endroit*, c'est la juxtaposition de deux faces, deux moments de la vie : un jeune homme qui écoute les confidences d'une vieille femme, mais se laisse détourner d'elle et entraîner au cinéma par ses camarades malgré ses remords. Une soirée passée dans un café maure à se souvenir des rencontres quasi silencieuses que le narrateur avait avec sa mère, et de son « étrange sentiment » pour elle. Un voyage pénible à Prague, un voyage heureux à Vicence. « Tout cela ne se concilie pas » avoue le narrateur, mais cet hiatus n'est pas durci en absurdité. Il nous laisse dans un suspens, une attente, qu'on peut opposer à la clôture du mythe. A l'autre bout de l'œuvre, Clamence, dans *La chute*, présente, lui aussi, successivement « l'envers et l'endroit » de sa vie à son interlocuteur.

Or, dans *Le Mythe de Sisyphe*, Camus a caractérisé ce moment où l'endroit bascule pour laisser apparaître l'envers : « Il arrive que les décors s'écroulent. » Caligula a connu ce moment quand il a perdu Drusilla : « Je me suis senti tout d'un coup un besoin d'impossible (...) Ce monde, tel qu'il est fait, n'est pas supportable. J'ai donc besoin de la lune, ou du bonheur, ou de l'immortalité, de quelque chose qui soit dément peut-être, mais qui ne soit pas de ce monde. »

Clamence, lui, est passé d'un personnage à l'autre, de la « belle âme » au « juge-pénitent » ; mais dans son récit, les deux masques se recouvrent, il est difficile de saisir un instant où il s'échappe à lui-même, où le visage apparaît. À la fin de sa confession, pourtant, l'émotion devant la neige qui tombe, « pureté fugitive », lui arrache un cri qui fait penser à Dostoïevski : « Ce sont les colombes, sûrement. Elles se décident enfin à descendre, ces chéries, elles couvrent les eaux et les toits d'une épaisse couche de plumes, elles palpitent à toutes les fenêtres. Quelle invasion ! Espérons qu'elles apportent la bonne nouvelle. Tout le monde sera sauvé, hein, et pas seulement les élus, les richesses et les peines seront partagées et vous, par exemple, à partir d'aujourd'hui, vous coucherez toutes les nuits sur le sol, pour moi. »

Peu avant de se taire, il rêve d'une seconde chance que lui offrirait son interlocuteur, devenu son double : « Prononcez vous-même les mots qui, depuis des années, n'ont cessé de retentir dans mes nuits, et que je dirai enfin par votre bouche : « Ô jeune fille, jette-toi encore dans l'eau pour que j'aie une seconde fois la chance de nous sauver tous les deux ! » La lune de Caligula, les colombes de Clamence, ce serait le ciel descendu sur terre, la grâce. Clamence se hâte d'ajouter qu'il n'y croit pas, et conclut : « Mais rassurons-nous ! Il est trop tard, maintenant, il sera toujours trop tard. Heureusement ! » Quant à Caligula, las de poursuivre la lune, il s'est fait lui-même destin pour réaliser l'impossible : « J'ai pris le visage bête et incompréhensible des dieux. » Il attendait cependant quelque chose encore de la poésie, avant que les poètes ne l'exaspèrent. Quoi ? C'est la question que nous nous poserons pour finir.

À la fin de l'acte II, Caligula demande au jeune Scipion de lui réciter son poème. Raidi au début, Scipion s'abandonne peu à peu et tous deux, dans un moment de sympathie profonde, improvisent un chant amébee évoquant la tombée du soir sur les collines romaines. Caligula rompt l'enchantement en jugeant que « tout cela manque de sang. » Il reprend son personnage, comme Clamence, et quand il convoquera les poètes à l'acte IV, c'est justement leur pose qu'il ne supportera pas ; une didascalie annonce : Le quatrième poète s'avance et prend une pose déclara-

matoire. Le sifflet retentit avant qu'il n'ait parlé. L'élan poétique est chaque fois brisé par un retour au théâtre, à la fermeture du rôle : « Oh ! Le monstre, l'infect monstre. Tu as encore joué. Tu viens de jouer, hein ? Et tu es content de toi ? » lance le jeune Scipion à Caligula. « Il y a du vrai dans ce que tu dis. J'ai joué. », reconnaît celui-ci, avec un peu de tristesse, précise la didascalie.

La poésie, ce serait accepter de croire qu'il y a une réponse à notre désir de l'impossible, en surmontant la crainte d'être dupe – et la médiocrité des poètes eux-mêmes. Ce serait s'abandonner à une confiance dont le jeune Scipion avait montré l'exemple, sans se reprendre au dernier moment. Pour être poète, pour apprivoiser la lune et les colombes, il faut de la patience. Caligula, et son créateur, peut-être, qui fut toujours un jeune homme, étaient impatients. Camus nous suggérait pourtant un autre « amour de vivre », en terminant avec humour *L'Envers et l'Endroit* par ces mots : « Mais c'est curieux tout de même comme nous vivons parmi des gens pressés. »

Jean-Pierre LEMAIRE