

ΦΟΡΟΣ ΤΙΜΗΣ ΣΤΟΝ ALBERT CAMUS
(1960-2010)



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

**Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών**

ΤΜΗΜΑ ΓΑΛΛΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ & ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

- Τομέας Γαλλικής Λογοτεχνίας
- Τομέας Ιστορίας του Γαλλικού Πολιτισμού
- Πρόγραμμα μεταπτυχιακών σπουδών «Γαλλική Γλώσσα & Φιλολογία»

ΚΕΝΤΡΟ ΣΗΜΕΙΟΛΟΓΙΑΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

ΦΟΡΟΣ ΤΙΜΗΣ ΣΤΟΝ ALBERT CAMUS
(1960-2010)

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ

Κεντρικό κτίριο Πανεπιστημίου Αθηνών

22 Μαΐου 2010

Ειρήνη Αποστόλου
επιμέλεια και εισαγωγή

ΑΘΗΝΑ 2012

Οργανωτική επιτροπή

- Πρόεδρος : Καθηγήτρια Ιωάννα Κωνσταντουλάκη
Γραμματέας : Αναπληρώτρια καθηγήτρια Ιφιγένεια Μποτουροπούλου
Ταμίας : Επίκουρη καθηγήτρια Μαρία Μαλκογιάννη
Μέλος : Λέκτορας Ελένη Τατσοπούλου
Μέλος : Λέκτορας Ειρήνη Αποστόλου

Μέλη ΔΕΠ του Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Επιστημονική επιμέλεια και στοιχειοθεσία των πρακτικών: Ειρήνη Αποστόλου
Οικονομική υποστήριξη της έκδοσης των πρακτικών : Πρόγραμμα μεταπτυχιακών σπουδών «Γαλλική Γλώσσα & Φιλολογία»

Copyright © 2012 Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
ISBN : 978-960-466-117-6

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Ειρήνη ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ - Πρόλογος	7
Πρόγραμμα εργασιών του Συμποσίου	12
Χαιρετισμοί:	
Ιωάννης ΚΑΡΑΚΩΣΤΑΣ	15
Μαρίκα ΘΩΜΑΔΑΚΗ	17
Πηγή-Δάφνη ΚΟΥΤΣΟΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ	21
Pascal DAVID,	23
Σίσυφος ευτυχισμένος Le Mythe de Sisyphe d'Albert Camus -traité sur le bonheur ?	
Θεοδόσης ΠΕΛΕΓΡΙΝΗΣ,	35
Ο Μύθος του Σισύφου και η αιώνια επιστροφή της φιλοσοφίας	
Παναγιώτα ΞΗΡΟΓΙΑΝΝΗ,	43
Η Πανούκλα του Albert Camus και η ασθένεια των σύγχρονων κοινωνιών	
Dora LEONTARIDOY,	51
Contemporanéité des <i>Justes</i>. Réflexion sur l'acte terroriste	
Θεόδωρος ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ,	63
Ratio Vs Absurdum και vice versa. Ο Καλιγούλας του A. Camus και οι αφετηρίες του «Θεάτρου του Παραλόγου»	
Ελένη ΓΚΙΝΗ, Albert Camus,	73
«Η Παρεξήγηση» και το μη λεχθέν της επιθυμίας (ή αν όλοι τους είχαν μιλήσει...)	
Dimitris KARAKOSTAS,	83
L'Archétype féminin dans <i>Caligula</i> d'Albert Camus	
Alain SCHAFFNER,	97
Trois lectures de « La Femme adultère » (<i>L'Exil et le Royaume</i>)	
Hélène TATSOPOULOU,	111
Autre Meursault ou anti-Meursault ? Le cas du <i>Maboul</i> de Jean Pélégri	

Maria-Eleftheria GALANI, <i>L'Étranger</i> d'Albert Camus et son adaptation cinématographique réalisée par Luchino Visconti	123
Iphigénie BOTOUROPOULOU, La réception de Camus en Grèce. Bilan 2010	135
Ioanna CONSTANDULAKI-CHANTZOU, Esquisse d'un compte à rebours. <i>Le Premier Homme</i>	143
Κατάλογος Συνέδρων	153

Πρόλογος

Στις 4 Ιανουαρίου 1960 κόβεται το νήμα της ζωής του Albert Camus σε ένα αυτοκινητιστικό ατύχημα. Πενήντα χρόνια μετά, ο Albert Camus του *Μύθου του Σισύφου*, του *Ξένου*, της *Πανούκλας* και του *Εξεγερμένου ανθρώπου* γνωρίζει παγκόσμια απήχηση. Μυθιστοριογράφος, δραματουργός, δημοσιογράφος ο Camus, που τιμήθηκε με το Nobel Λογοτεχνίας το 1957, διαπνέονταν από μια βαθιά ανθρωπιστική σκέψη. Η πορεία του από τη Γαλλική Αλγερία, όπου γεννήθηκε το 1913, κάθε άλλο παρά συμβατική μπορεί να χαρακτηριστεί. Από την ίδρυση του Θεάτρου της εργασίας (Théâtre du travail) στο Αλγέρι και τη διαγραφή του από το Γαλλικό σοσιαλιστικό κόμμα το 1937, μέχρι τη συμμετοχή του στη Γαλλική Αντίσταση, τη ρήξη του με τον υπαρξισμό του Sartre και την αμφιλεγόμενη θέση του στην ανεξαρτησία της Αλγερίας, ο Camus πολεμά ό,τι περιορίζει την ανθρώπινη φύση. Από τους πιο μαχητικούς διανοούμενους του 20^{ου} αιώνα, ο Camus δε διστάζει να καταγγείλει τη ρήψη της πυρηνικής βόμβας στη Χιροσίμα, να αντιδράσει με την παραίτησή του από την Unesco, στην είσοδο της Ισπανίας του Φράνκο στο διεθνή οργανισμό και να στυλιτεύσει τον επεκτατισμό των Σοβιετικών στη Βουδαπέστη.

Το Συμπόσιο που διοργανώθηκε από τους Τομείς της Γαλλικής Λογοτεχνίας και της Ιστορίας του Γαλλικού Πολιτισμού καθώς και από το Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Γαλλική Γλώσσα και Φιλολογία» του Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας σε συνεργασία με το Κέντρο Σημειολογίας του Θεάτρου είχε ως αντικείμενο τον αναστοχασμό επί του έργου του *Albert Camus* με αφορμή τη συμπλήρωση πενήντα χρόνων από τον θάνατό του. Στις εργασίες του Συμποσίου, που πραγματοποιήθηκε στο Κεντρικό κτίριο του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών στις 22 Μαΐου του 2010

συμμετείχαν Έλληνες και Γάλλοι πανεπιστημιακοί από διαφορετικούς επιστημονικούς χώρους (φιλόλογοι, ιστορικοί, θεατρολόγοι, θεωρητικοί της φιλοσοφίας και του κινηματογράφου) που ερμήνευσαν το πνεύμα και τη γραφή του συγγραφέα. Μέσα από σύγχρονες οπτικές, οι συμμετέχοντες προσέγγισαν τα κειμενικά δημιουργήματα του Camus, ανέδειξαν νέες πτυχές του πολύ-πλευρου έργου του και ανακίνησαν καινούργια ζητήματα σε σχέση με το έργο του. Το Συμπόσιο έκλεισε με την ανάγνωση αποσπασμάτων έργων του Albert Camus από την Όλγα Δαμιάνη, ηθοποιό του Εθνικού Θεάτρου, ως ύστατη τιμή στο έργο του.

Πάντα επίκαιροι στους σημερινούς δύσκολους καιρούς, οι φιλοσοφικοί στοχασμοί του πάνω στη σύγχρονη κοινωνία, στο παράλογο της ανθρώπινης μοίρας, στην ηθική αλλά και σε φλέγοντα ζητήματα όπως αυτό της τρομοκρατίας συνεχίζουν να μας προβληματίζουν.

Ο τόμος των πρακτικών του Συμποσίου *Φόρος Τιμής στον Albert Camus (1960-2010)* που δημοσιεύει τις ανακοινώσεις των Ελλήνων και Γάλλων συμμετεχόντων υποστηρίχθηκε οικονομικά από το Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Γαλλική Γλώσσα και Φιλολογία» του Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Η δημοσίευση των κειμένων των ανακοινώσεων του Συμποσίου, που χαρακτηρίζονται από πρωτοτυπία και διεπιστημονικότητα λόγω της συνάντησης πανεπιστημιακών προερχομένων από διαφορετικές επιστημονικές κατευθύνσεις, ακολουθεί τη θεματική του προγράμματος του Συμποσίου.

Ο Pascal David διερευνά τις φιλοσοφικές θεωρίες του Camus χαρακτηρίζοντας το *Μύθο του Σισύφου* ως μια πραγματεία περί ευτυχίας. Προσεγγίζοντας τον αρχαιοελληνικό μύθο, ο Camus θέλησε να δια φωτίσει το παράλογο της ανθρώπινης ύπαρξης. Η σισύφεια ευτυχία υπάρχει γιατί ο άνθρωπος μπορεί να μάθει να φέρει το βάρος της υπαρξής του, να συμφιλιωθεί μαζί της και να την ξεπεράσει.

Μέσα από μια διαφορετική οπτική γωνία, ο Θεοδόσης Πελεγρίνης εξετάζει το *Μύθο του Σισύφου* ως σύμβολο της ανθρώπινης μοίρας. Η ελπίδα του

Σισύφου για την ανατροπή του τέλους, ο αγώνας του και η περιφρόνηση που δείχνει στους θεούς αποτελούν μια νίκη έναντι της μοίρας αφού, ύστερα από κάθε επιστροφή του, ο ήρωας έχει αποκτήσει καινούργιες εμπειρίες.

Η Παναγιώτα Ξηρογιάννη επικεντρώνει τη μελέτη της στο μυθιστόρημα *Η Πανούκλα* και στις καταστάσεις που βιώνουν οι ηρωές του. Η ταύτιση του βακίλου της *Πανούκλας* με την έλλειψη επικοινωνίας και τον ατομισμό των σύγχρονων κλειστών και σιωπηλών κοινωνιών δείχνει την επικαιρότητα του φιλοσοφικού στοχασμού του Camus σε θέματα που συνεχίζουν να απασχολούν τη σύγχρονη κοινωνία.

Λαμβάνοντας υπόψη την προσέγγιση της τρομοκρατίας από τους σύγχρονους διανοητές, η Δώρα Λεονταρίδου αναλύει τη διαχρονικότητα και την επικαιρότητα του θεατρικού έργου *Οι Δίκαιοι* που ανήκει στον «κύκλο της εξέγερσης». Μέσα από τα αντιθετικά ζευγάρια του Camus παρουσιάζεται η τρομοκρατική πράξη ως αντίδραση του εξεγερμένου ενάντια στον καταπιεστή του.

Ύστερα από μια παρουσίαση των χαρακτηριστικών του «Θεάτρου του παραλόγου», ο Θεόδωρος Γραμματάς επικεντρώνει την έρευνά του στον *Καλιγούλα* του Camus. Αν και η γραφή του συγκεκριμένου θεατρικού έργου δε φέρει τα στοιχεία εκείνα που θα το ενέταζαν στο «Θέατρο του παραλόγου», τα ερωτήματα που θέτει, το αξιακό, εννοιολογικό και φιλοσοφικό υπόβαθρο της υποθεσής του και η ανατροπή της Λογικής, θα αποτελέσουν στη συνέχεια χαρακτηριστικά των έργων των Beckett, Genet και Ionesco.

Ο ρόλος του μοιραίου και του παράδοξου στο θεατρικό έργο *Η Παρεξήγηση*, που ανήκει στον «κύκλο του παραλόγου», διερευνάται στο άρθρο της Ελένης Γκίνη. Επίσης αναλύεται η εξορία των ηρώων, που παρουσιάζονται ως αφηρωισμένα και στερημένα πρόσωπα σε ένα εχθρικό κόσμο, και η απόδρασή τους από αυτό μέσα από το θάνατο.

Μέσα στο πλαίσιο της συγκριτικής λογοτεχνίας και σύμφωνα με τις αρχές της μυθοκριτικής του Pierre Brunel, ο Δημήτρης Καράκωστας πραγματεύεται το γυναικείο αρχέτυπο όπως αυτό εκφράζεται στον *Καλιγούλα*. Ειδικότερα,

αναλύεται η παρουσία-απουσία της Αφροδίτης που ενσαρκώνεται στο έργο από τον ίδιο τον αυτοκράτορα και εξετάζονται τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της σε σχέση με αυτά που της προσδίδουν άλλοι συγγραφείς.

Στη μελέτη του ο Alain Schaffner προτείνει τρεις αναγνώσεις του διηγήματος *Η Απιστη γυναίκα* η οποία συμπεριλαμβάνεται στο τελευταίο μεγάλο έργο του Camus *Η Εξορία και το Βασίλειο*. Ύστερα από την παρουσίαση της υπαρξιακής διάστασης του διηγήματος, που βασίζεται στην ανάλυση της ψυχολογίας των ηρώων, προσεγγίζεται η μεταφυσική πλευρά του έργου. Τέλος αναπτύσσεται η πολιτική πτυχή του διηγήματος.

Στη συγκριτική μελέτη της του *Ξένου* (1942) του Camus και του *Le Maboul* (*Ο ζουρλός*) (1963) του Jean Pélégri, η Ελένη Τατσοπούλου φέρνει στην επιφάνεια τα κοινά σημεία και τις διαφορές των δύο μυθιστορημάτων που διαδραματίζονται στην Αλγερία, απ' όπου κατάγονται οι γάλλοι συγγραφείς. Τόσο ο Camus όσο και ο Pélégri επέλεξαν, ως κύρια πρόσωπα των έργων τους, ιδιότυπους, «αποξενωμένους» χαρακτήρες οι οποίοι διέπραξαν φόνο κάτω από ιδιαίζουσες συνθήκες, στην αποικιοκρατούμενη Αλγερία.

Την απόδοση του *Ξένου* από τον Luchino Visconti στη μεγάλη οθόνη πραγματεύεται η Μαρία-Ελευθερία Γαλάνη. Βάσει σύγχρονων κινηματογραφικών θεωριών, αναλύεται η κινηματογραφική τεχνική που χρησιμοποιήθηκε από το Visconti για τη μεταφορά ενός λογοτεχνικού κειμένου στον κινηματογράφο καθώς και οι αναλογίες του λογοτεχνικού με το κινηματογραφικό έργο.

Η Ιφιγένεια Μποτουροπούλου προβαίνει σ'έναν απολογισμό των στενών δεσμών που συνδέουν τον Camus με την Ελλάδα. Επίσης αναφέρεται στις εντυπώσεις του από τις δύο επισκέψεις του όπως αυτές αποτυπώνονται στην αλληλογραφία του και στον τύπο. Ακόμα εστιάζει στις επαφές που είχε με τους Έλληνες καθώς και στη θερμή υποδοχή που έτυχε το έργο του στην Ελλάδα.

Βασιζόμενη στη σχεδόν τριαντάχρονη αλληλογραφία, που αντάλλαξε ο Camus με τον καθηγητή φιλοσοφίας Jean Grenier, από το 1932 ως το 1960, και εστιάζοντας στην τελευταία πενταετία της ζωής του συγγραφέα, η Ιωάννα

Κωνσταντουλάκη τοποθετεί κατ'αρχήν τη σύλληψη του παιδευτικού μυθιστορήματος *Ο Πρώτος Άνθρωπος* κατά την επιστροφή του από το πρώτο του ταξίδι από την Ελλάδα. Στη συνέχεια, προσεγγίζει αυτό το αυτοβιογραφικό κείμενο ως μια πολύτιμη ιστορική μαρτυρία για την περίοδο 1830-1960 κατά την οποία η Αλγερία υπήρξε γαλλική αποικία, δίνοντας έμφαση στο πώς η εν λόγω αποικία βλέπει την Μητρόπολη Γαλλία και κατά πόσο η Μεσόγειος χωρίζει και συνάμα συνδέει τους δύο διαφορετικούς κόσμους, του Νότου και του Βορρά.

ΣΥΜΠΟΣΙΟ
ΦΟΡΟΣ ΤΙΜΗΣ ΣΤΟΝ ALBERT CAMUS
(1960-2010)

Σάββατο 22 Μαΐου 2010

Νέο Αμφιθέατρο

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΕΡΓΑΣΙΩΝ

09:30 Έναρξη των εργασιών

Χαιρετισμοί:

- **Ιωάννης ΚΑΡΑΚΩΣΤΑΣ**, Αντιπρύτανης Πανεπιστημίου Αθηνών
- **Μαρίκα ΘΩΜΑΔΑΚΗ**, Κοσμήτωρ της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών και διευθύντρια του Κέντρου Σημειολογίας Θεάτρου
- **Πηγή-Δάφνη ΚΟΥΤΣΟΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ**, Πρόεδρος του Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών

Πρώτη συνεδρία

Πρόεδροι : Alain SCHAFFNER - Ιφιγένεια ΜΠΟΤΟΥΡΟΠΟΥΛΟΥ

10:20 **Pascal DAVID**, Πανεπιστήμιο Βρέστης

«Η μορφή του Σίσυφου στον Albert Camus »

10:40 **Θεοδόσης ΠΕΛΕΓΡΙΝΗΣ**, Πανεπιστήμιο Αθηνών

«Ο μύθος του Σίσυφου και η αιώνια επιστροφή της φιλοσοφίας»

11:00 **Παναγιώτα ΞΗΡΟΓΙΑΝΝΗ**, Σχολή Ικάρων

«*H Πανούκλα* του Αλμπέρ Καμύ και η ασθένεια των σύγχρονων κοινωνιών»

11:20 Συζήτηση

Δεύτερη συνεδρία

Πρόεδροι : Pascal DAVID - Ιωάννα ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΛΑΚΗ

11:50 **Ντόρα ΛΕΟΝΤΑΡΙΔΟΥ**, αποσπασμένη στο Πανεπιστήμιο Αθηνών

«Επικαιρότητα των *Δικαίων*. Στοχασμός πάνω στην τρομοκρατική πράξη»

12:10 **Θεόδωρος ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ**, Πανεπιστήμιο Αθηνών

«Ratio Vs Absurdum και Vice Versa. Ο *Καλιγούλας* του Albert Camus και οι αφετηρίες του Θεάτρου του Παραλόγου»

12:30 **Ελένη ΓΚΙΝΗ**, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου

«Αλμπέρ Καμύ: *H παρεξήγηση* ή το μη λεχθέν της επιθυμίας»

12:50 **Δημήτρης ΚΑΡΑΚΩΣΤΑΣ**, Πανεπιστήμιο Αθηνών

«Το γυναικείο αρχέτυπο στο θέατρο του Camus»

13:10 Συζήτηση

Τρίτη συνεδρία

Πρόεδρος: Μαρία ΜΑΛΚΟΓΙΑΝΝΗ

16:30 **Alain SCHAFFNER**, Πανεπιστήμιο Paris III

«Μία ανάγνωση της "Μοιχού" (*Η Εξορία και το Βασίλειο*)»

16:50 **Ελένη ΤΑΤΣΟΠΟΥΛΟΥ**, Πανεπιστήμιο Αθηνών

«Άλλος Meursault ή αντι-Meursault;»

17:10 **Μαρία-Ελευθερία ΓΑΛΑΝΗ**, αποσπασμένη στο Πανεπιστήμιο Αθηνών

«Ο Ξένος του Albert Camus και η κινηματογραφική μεταφορά του από τον Luchino Visconti»

17:30 Συζήτηση

Τέταρτη συνεδρία

Πρόεδρος: Ελένη ΤΑΤΣΟΠΟΥΛΟΥ

18:00 **Ιφιγένεια ΜΠΟΤΟΥΡΟΠΟΥΛΟΥ**, Πανεπιστήμιο Αθηνών

«Η υποδοχή του Albert Camus στην Ελλάδα. Απολογισμός έως το 2010»

18:20 **Ιωάννα ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΛΑΚΗ**, Πανεπιστήμιο Αθηνών

« Προς μια αντίστροφη μέτρηση»

18:40 Συζήτηση. Λήξη των εργασιών

19:30 Ανάγνωση κειμένων του Albert Camus από την ηθοποιό του Εθνικού Θεάτρου κ. **Όλγα ΔΑΜΑΝΗ**

Χαιρετισμοί

Ιωάννης Καρακώστας

Αντιπρότανης

Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Κυρία Κοσμήτωρ,
Κυρία Πρόεδρε του Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας,
Κύριε Πρόεδρε του Τμήματος Φιλοσοφίας, Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας,
Αγαπητοί Συνάδελφοι,
Κυρίες και Κύριοι,

Σήμερα τιμούμε στο Πανεπιστήμιο Αθηνών τον Albert Camus, τον άνθρωπο, το δημιουργό που γεννήθηκε στην απέναντι όχθη της Μεσογείου, τόσο κοντά στην Ελλάδα, στην αρχαία σκέψη της και στους μύθους της.

Για τον Camus, η αξία της ζωής είναι ό,τι πολυτιμότερο έχει δοθεί στον άνθρωπο. Γι' αυτόν η συνθηκολόγηση, η παραίτηση είναι κάτι αδιανόητο. Η Ζωή είναι χαρά και πληρότητα της ύπαρξης όπως και δράση παρ' όλο το αίνιγμά της και το παράλογό της.

Οι πρωταγωνιστές του Camus θέτουν τα πάντα υπό αμφισβήτηση υπό το πρίσμα του θανάτου. Τον κοιτάζουν στα μάτια είτε μπροστά στην απόλυτη ομορφιά όπως στο τοπίο του Tiraza μέσα στα ρωμαϊκά ερείπια, είτε είναι ο «Ξένος» μέσα στην φυλακή του, είτε είναι ο Καλιγούλας.

Δεν εθελουφλούν μπροστά στην τραγικότητα της ανθρώπινης μοίρας. Στην *Πανούκλα*, (*la Peste*), το μήνυμά του είναι πως το σημαντικότερο στη ζωή είναι «να κάνεις ευσυνείδητα το καθήκον σου», «να ασκείς ευσυνείδητα το επάγγελμά σου». Ανιδιοτελώς, για την αξία του πράγματος. Καθώς η λέξη «*métier*» προέρχεται από το λατινικό «*ministerium*», δηλαδή «υπηρεσία» με την υψηλή έννοια του όρου.

Γι' αυτό και πιστεύει απόλυτα στην αλληλεγγύη και τη συλλογικότητα σε συνάρτηση με την ανθρώπινη αξιοπρέπεια. Ο Camus αντιτάχθηκε σε κάθε μορφή απολυταρχικής εξουσίας. Πιστεύει ακράδαντα στην ελευθερία του ανθρώπου υπό τον όρο να μην αντιβαίνει το Δίκαιο. Πήρε θέση ενάντια στη θανατική ποινή όπως και σε κάθε μορφή βίας τόσο στο ατομικό πλαίσιο όσο και σ' εκείνο του κράτους.

Μέσα από τη δημοσιογραφική του δράση παρακολουθούμε το γίνεσθαι της Ιστορίας. Και αυτό που υπογραμμίζεται είναι η αναγκαιότητα να διαφυλαχθούν οι ηθικές αξίες στην πολιτική. Ο Camus δεν εγκλωβίστηκε ποτέ σ' ένα σύστημα ή μία ιδεολογία αλλά αντιμετώπισε με διαύγεια και θάρρος τα προβλήματα του καιρού του. Μετά τη Hiroshima και το Nagasaki, κατάλαβε πως ο άνθρωπος βρισκόταν στο χείλος της αυτοκαταστροφής.

Η Νέμεση στη σκέψη του και στο έργο του είναι η θεά του... Μέτρου: Όποιος ξεπερνάει το μέτρο, δεν μπορεί παρά να καταστραφεί.

Για τον Camus, η Τέχνη είναι μία ανεξάντλητη πηγή αξιών και ζωής: η κοινωνία που αποστρέφεται από τις αξίες της Τέχνης αποποιείται συνάμα κάθε πολιτισμό.

Αγαπούσε βαθιά την Ελλάδα, τόσο την αρχαία που γνωρίζει κάλλιστα μέσω των αρχαίων κειμένων όσο και τη σύγχρονη που επισκέπτεται δύο φορές στη δεκαετία του '50.

Απόψε τον τιμούμε με σεβασμό και αγάπη.

Ένα Συμπόσιο όπως το σημερινό, σίγουρα θα προτείνει νέες προσεγγίσεις σ' ένα μείζον συγγραφικό έργο του XX^{ου} αιώνα, όπου τα ερωτήματα που τίθενται συνεχίζουν να καλούν σε εγρήγορση την ανθρώπινη συνείδηση...

Μαρίκα Θωμαδάκη
Κοσμήτωρ Φιλοσοφικής Σχολής
Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Κύριε Αντιπρύτανη,
Κυρία Πρόεδρε του Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας,
Κύριε Πρόεδρε του Τμήματος Φιλοσοφίας, Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας,
Εκλεκτοί προσκεκλημένοι,

Αισθάνομαι ιδιαίτερα ευτυχής για την συνεργασία του Κέντρου Σημειολογίας του Θεάτρου με το Τμήμα στο οποίο ανήκω. Η τιμή είναι ξεχωριστή και η συγκυρία χαρακτηριστική, δεδομένου ότι ο Albert Camus, η σισυφική υπόσταση του θεάτρου του, η μετεξέλιξη του σισυφικού δράματος και η κορύφωση του φαινομένου μέσα από κλασικές μορφές του θεάτρου του παραλόγου, έχουν κατά καιρούς απασχολήσει τους σεμιναριακούς κύκλους που οργανώνει κάθε χρόνο το Κέντρο Σημειολογίας του θεάτρου.

Εξάλλου, οι αναλύσεις του θεατρικού έργου του Camus αποτελούν σημαντικότατο κεφάλαιο των πανεπιστημιακών μου παραδόσεων, γεγονός που έχει, με την πάροδο του χρόνου, δημιουργήσει οικειότητα, και εξέχουσα αγάπη για τον συγγραφέα στον οποίο είναι αφιερωμένη η εκδήλωση αυτή.

Διανοητής σπάνιας διεισδυτικότητας στα μύχια της αλληλέγγυας ψυχής του διαχρονικού ανθρώπου, ο Albert Camus διατυπώνει ερωτήματα μέσω των οποίων διαμορφώνονται διακεκριμένα ζητήματα που αφορούν στην ύπαρξη ως οντική αυτοδιάθετη παρουσία στον κόσμο και ως κοινωνικό εννοιολόγημα αναλυόμενο σε διλημματικές και, ενίοτε, σε συγκρουσιακές παραμέτρους.

Ο Άνθρωπος του Camus διαπράττει μία πράξη που τον εξαιρεί και τον αποκλείει την ίδια στιγμή που τον ανάγει σε παράδειγμα προς μίμησιν ή προς αποφυγήν. Εν συνεχεία, το παράδειγμα συμβολοποιεί το υποκείμενο της δράσεως σε ένα άνευ προηγουμένου περιβάλλον αξιών αλλά και απαξίας των δεδομένων που τείνουν να δημιουργήσουν μια αρχέτυπη μορφή. Εν τοιαύτη

περιπτώσει, ο «ιδανικός αυτόχειρας» του Camus ταυτίζεται με το δίπολο που παράγεται, τόσο από τον επαναστατημένο άνθρωπο όσο και από τον επαναστάτη. Εντέλει η «αμαρτία χωρίς Θεό» προετοιμάζει αργά αλλά σταθερά την έλευση του κατακερματισμένου προσώπου του θεούλη Godot και την αιώνια αναμονή των δύο χαμένων στο πουθενά Βλαντιμίρ και Εστραγκόν.

Η πόλις νοσεί, η πανούκλα απλώνεται σαρωτική, ενώ στη Θήβα του Σοφοκλή, η Σφίγγα κατακρημνίζεται από τα τείχη της πόλεως ηττηθείσα από τον Οιδίποδα τον δεινό αλλά αδύναμο απέναντι στην τυχαιότητα και στον αδιάκοπο στροβιλισμό του φαύλου κύκλου. Το γεγονός της ζωής και τα συμβάντα που περιέχει ο βίος και η πολιτεία του Ανθρώπου αποκτούν νόημα και αξία από την ποιότητα της περιπέτειας μέσα στο μοιραίο στιγμιότυπο της πράξεως. Έτσι, η εξορία στην άγονη γη της απόλυτης απουσίας κατασκευάζει την ανάγκη της ευθύνης απέναντι στον εαυτό και στην ετερότητα. Το θολό τοπίο της αποδομημένης λογικής επιτρέπει πλήρη ελευθερία κινήσεων στον Καλλιγούλα, ο οποίος κυκλοφορεί αμέριμος περιμένοντας την χαριστική βολή. Οι συγκλητικοί του στήνουν καρτέρι, τον μαχαιρώνουν και, κατ'αυτόν τον τρόπο, ο δολοφονημένος αυτοκράτορας αναδεικνύεται νικητής σε έναν αγώνα χωρίς αντίπαλο, σε μια δηλαδή αυτοχειρία.

Η ανθρώπινη μοίρα βρίσκει καταφύγιο στην ρευστότητα του παράλογου, στην γη του «ποιητική αδεία», στην χώρα που αρνείται το θαύμα. Μολοταύτα, ο Albert Camus αντιλαμβάνεται το προσδόκιμο της απόλυτης ελευθερίας στο πλαίσιο της συνοδοιπορίας του Ανθρώπου με τον συνάνθρωπο.

Μελετώντας τον Camus υπό την οπτική γωνία της επίκαιρης πραγματικότητας, αναγνωρίζει κανείς τους αρμούς εκείνους που συνδέουν το παράδειγμα με τον χωρόχρονο εντός του οποίου διασπάται το πρόσωπο και συντίθεται ένα διαρκώς ανανεούμενο προσωπίο. Η συνοχή του προσώπου και της κοινότητας που το περιβάλλει στηρίζονται στο σαθρό υπόβαθρο των επαναλήψεων που ωθούν τον ποιητή στο θάνατο από ανία. Ίσως ο Καρυωτάκης να βρήκε ωραιότερο τον θάνατο από μια σφαίρα στον κρόταφο. Ο Albert Camus επιζητούσε την απόλυτη ελευθερία στην καθημερινή πράξη της ζωής.

Αντ' αυτού, βρήκε τον θάνατο στο απόλυτο σημείο της τυχειότητας. Μια χρονική παρεξήγηση και ένα δέντρο στην τυχαία διαδρομή από εκεί μέχρι το Παρίσι.

Οι μορφές και τα θέματα που απασχολούν τον Albert Camus θα παρουσιασθούν και θα αναλυθούν από τους ομιλητές που κοσμούν το πρόγραμμα του αφιερώματος.

Συγχαίρω θερμά τις εκλεκτές συναδέλφους που επιμελήθηκαν την εκδήλωση και εύχομαι στους ξένους συναδέλφους καλή διαμονή και σε όλους καλή δύναμη.

Πηγή-Δάφνη Κουτσογιαννοπούλου
Πρόεδρος Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας
Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Monsieur le Vice-recteur,
Madame la Doyenne,
Monsieur le Président du Département de Philosophie, Pédagogie et Psychologie
Chers collègues, étudiants et amis,

À l'occasion du cinquantième de la disparition d'Albert Camus survenue en 1960 dans un accident de route, nous rendons aujourd'hui hommage à l'écrivain et à l'intellectuel.

Journaliste, romancier, essayiste et dramaturge, Camus connaît, grâce à l'actualité de sa pensée, une popularité et une portée universelles. Né dans un milieu modeste en Algérie, Albert Camus, encouragé par son instituteur, fait des études de philosophie avant de se tourner vers la littérature et le journalisme. Avec *L'Étranger*, publié en 1942 par Gallimard, il accède à la célébrité tandis qu'en tant que rédacteur en chef du journal *Combat*, s'intéresse aux problèmes sociaux de son époque dénonçant l'injustice et l'oppression. Malgré la controverse autour de *L'Homme révolté*, qui est un livre prophétique sur la situation politique et sociale de la France des années cinquante, et sa polémique avec l'intelligentsia de gauche, Camus est en 1957 le plus jeune lauréat français du prix Nobel de Littérature.

Auteur également du *Mythe de Sisyphe*, de *Caligula*, de *La Peste*, des *Justes* et de *La Chute*, Camus pose des questions politiques et éthiques qui demeurent toujours actuelles. Écrivain engagé, Camus s'interroge essentiellement sur le sens de l'existence abordant les thèmes majeurs de l'absurdité du destin des hommes et de l'importance de la révolte personnelle contre la condition humaine. Ses ouvrages posent également des questions d'ordre moral qui n'ont rien perdu de leur actualité. Dans *Les Justes*, le dramaturge s'interroge notamment si la fin peut-elle justifier les moyens? Le héros chargé de

commettre l'attentat découvre qu'il a tout prévu sauf qu'il pouvait y avoir des enfants dans le carrosse du grand-duc Serge. Ces enfants le regardent ; il croise leur regard et renonce à lancer sa bombe. Il le fera le lendemain et n'acceptera pas la grâce offerte par la grande-duchesse.

La question posée par la pièce de Camus au XX^e siècle est d'une grande actualité : il s'agit de la légitimité du meurtre, du prix de la violence et les « dommages collatéraux » c'est-à-dire les massacres des civils. Camus, optimiste, dit dans *L'Homme révolté* « Mais l'enfer n'a qu'un temps, la vie recommence un jour ».

Esprit contestataire épris de liberté, Camus, dans son œuvre, exalte l'ardeur de vivre et la beauté, le courage et l'humanité. En s'attardant sur sa pensée philosophique, son rôle dans la littérature du XX^e siècle, sa réflexion si proche de la notre et sur l'adaptation cinématographique de ses écrits, le présent symposium propose de redécouvrir certains aspects de l'œuvre camusienne.

Σίσυφος ευτυχισμένος

Le Mythe de Sisyphe d'Albert Camus -traité sur le bonheur ?

Sisyphe heureux, ou pourquoi « il faut imaginer Sisyphe heureux ». C'est en prenant au mot la fin du *Mythe de Sisyphe* d'Albert Camus que nous nous proposons ici d'envisager cet essai comme un traité sur le bonheur.

Albert Camus, dont on célèbre cette année le cinquantième anniversaire de la disparition prématurée sur une route de France, aux environs de Fontainebleau, le 4 janvier 1960, a grandement contribué à rendre plus familière une figure de la mythologie grecque, celle de Sisyphe, dans un essai intitulé *Le Mythe de Sisyphe* qui se présente, ce sera aussi le cas plus tard pour *L'Homme révolté*, comme un « essai » philosophique. En apparence, rien ne prédisposait pourtant l'écrivain Albert Camus à traiter de Sisyphe dans le cadre d'un « essai » philosophique.

En effet, d'une part, Albert Camus ne se disait pas philosophe. Il disait de lui-même : « Je ne suis pas un philosophe »¹. Ou encore, dans *Actuelles II* : « Je ne suis pas un philosophe et je n'ai jamais prétendu l'être », et dans le *Cahier V* : « Pourquoi suis-je un artiste et non un philosophe ? C'est que je pense selon les mots et non selon les idées ». Albert Camus dit ici penser « selon les mots » ; dans d'autres contextes il dit penser « selon les images ». Et d'autre part Albert Camus n'a pas, comme on dit, « fait de grec » au cours de sa scolarité en Algérie, alors française. Alors pourquoi un essai philosophique sur un mythe grec ?

Si à première vue rien ne prédisposait l'écrivain à traiter d'un mythe grec dans le cadre d'un « essai » philosophique, tout à vrai dire l'y prédisposait. S'il

¹ In Olivier Todd, *Albert Camus. Une vie*, Paris, Gallimard, 1996, p. 1026.

ne se disait pas philosophe mais artiste, et lecteur d'écrivains plutôt que de philosophes – à l'exception notable de Plotin et saint Augustin auxquels il a consacré son mémoire pour l'obtention du diplôme de fin d'études, intitulé « Métaphysique chrétienne et néoplatonisme. Plotin et saint Augustin » – Albert Camus a été un lecteur de Nietzsche et, parmi les écrivains, de ces « romanciers philosophes » que sont Melville, Dostoïevski et Kafka. L'auteur du *Mythe de Sisyphe* l'affirme d'ailleurs sans détours : « Les grands romanciers sont des romanciers philosophes, c'est-à-dire le contraire d'écrivains à thèse. Ainsi Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostoïevski, Proust, Malraux, Kafka, pour n'en citer que quelques-uns »².

Et si Camus n'a pas fait de grec, il n'en a pas moins senti, sur sa terre natale d'Algérie, une proximité, une familiarité, de profondes affinités avec tout le monde de la Méditerranée, ce monde qui lui était si cher comme vient encore l'attester, outre les écrits parus de son vivant tels que *Noces* ou *L'Été*, le magnifique roman autobiographique intitulé *Le Premier Homme*, publié à titre posthume. « La Grèce est pour l'écrivain algérois le symbole par excellence de la civilisation méditerranéenne à laquelle il n'a cessé de vouer un culte »³. Albert Camus a noté dans ses *Carnets I* : « je me sens un cœur grec », et dans ses *Carnets II* – ce qui nous rapproche de notre sujet : « Le monde où je suis le plus à l'aise : le mythe grec ».

Sous la plume de son maître Jean Grenier, Albert Camus avait pu lire : « On ne parle jamais de Sisyphe ». Il va combler cette lacune, mais sous un angle ou dans un registre assez inattendu : celui de l'absurde. L'absurdité – c'est-à-dire la surdité au principe de raison énoncé par Leibniz, selon lequel « rien n'est sans raison » (*nihil est sine ratione*) ou encore « paralogique ». Le terme (τό) παράλογο que l'on utilise en grec moderne pour désigner l'absurde souligne bien

² Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe* [titre abrégé par la suite en : *MS*], Paris, Gallimard, 1942, p. 137-8.

³ Maurice Weyembergh, article « Grèce » dans *Dictionnaire Albert Camus*, Jeanyves Guérin (dir.), Paris, Laffont, 2009, p. 351.

que celui-ci est envisagé comme tel à partir de la raison, fût-ce en allant à son rencontre. Le principe leibnizien est un principe de raison suffisante (*principium reddendae rationis sufficientis*) pourquoi quelque chose est *plutôt que* de ne pas être. Car si cette « raison suffisante » fait défaut, nous nous retrouvons confrontés à ce qui est « sans rime ni raison ». Là où cette « raison suffisante » semble faire défaut, nous sommes précisément en présence de l'absurde. C'est le thème de l'absurde qui a semble-t-il mené Camus à Sisyphée, et non l'inverse. Aussi allons-nous commencer par l'absurde comme voie d'accès à Sisyphée.

Le Mythe de Sisyphée fait partie, dans l'esprit de son auteur, d'un « cycle de l'absurde », qui comprend aussi un roman, *L'Étranger*, et une pièce de théâtre, *Caligula*. Dans un article bizarrement intitulé « Explication de “ L'Étranger ” », de février 1943, repris dans *Situations I*, Sartre a souligné deux phrases qui, selon lui, « dissimulent le plus soigneusement possible un lien causal sous la pure apparence de la succession⁴ » (« *Un moment après, elle m'a demandé si je l'aimais. Je lui ai répondu que cela ne voulait rien dire, mais qu'il me semblait que non. Elle a eu l'air triste.* »). Un peu plus loin dans la même recension, Sartre décrit le monde de Camus comme « ce monde qu'on veut nous donner comme absurde et dont on a soigneusement extirpé la causalité ». Toute la question est de savoir si c'est Camus qui « extirpe » la causalité, ou si c'est Sartre qui la rajoute. Les deux expressions relevées à l'instant – « dissimuler le lien causal », « extirper la causalité » – semblent montrer à quel point Sartre a profondément méconnu la dimension camusienne radicale de l'absurde. C'est précisément l'absence de « cause », de « raison » qui fait l'absurde.

« Absurde » vient du latin *absurdum* qui a pour premier sens : discordant, dissonant, qui a un son faux, qui détonne comme une *fausse note*. D'où : absurde. On cite souvent la phrase de Cicéron selon laquelle « il n'y a rien de si absurde qui n'ait été dit par quelque philosophe »⁵ – « absurde » signifiant ici

⁴ Jean-Paul Sartre, *Situations I*, Gallimard, 1947, p. 110 et 112 pour la citation qui suit.

⁵ *Nihil tam absurdum dici potest quod non dicatur ab aliquo philosophum.* (*De divinatione*, II, 58).

contraire à la raison, voire au bon sens. La dissonance criante qu'indique, au départ, le terme « absurde » trouve encore un écho dans la formule de Nietzsche selon laquelle l'homme lui-même est une dissonance⁶. Toutefois, l'absurde n'est pas pour Camus dans l'homme ni l'homme lui-même (même s'il n'est pas non plus sans l'homme), il est dans la conjonction, dans la discordance entre l'homme et le monde, pour autant que celui-ci n'est pas raisonnable, qu'il paraît irrationnel, « sans raison⁷ » = *sine ratione* ! Camus songe sans doute ici à la présence du mal dans le monde, d'où le sursaut salutaire de la *révolte* et de l'engagement politique. L'absurde est dans la *confrontation* entre l'homme et le monde, et dans leur divorce. *Le Mythe de Sysiphe* évoque à plusieurs reprises Husserl, de façon certes allusive mais non moins insistante⁸. Husserl, mort en 1938, c'est-à-dire à une époque où l'ouvrage de Camus était en gestation, est précisément le philosophe qui a tenté d'échapper à l'absurde en appelant à un « héroïsme de la raison ». Deux pôles de la pensée husserlienne sont la donation du monde tel qu'il s'offre de lui-même en son jaillissement (*Selbstgegebenheit*) et, d'autre part, la donation de sens (*Sinngebung*), du sens que lui confère l'être humain, leur rencontre constituant l'énigme de la présence de l'homme au monde. Il y a donc bel et bien, commune à Husserl et à Camus, une quête du sens, même si elle emprunte des voies fort différentes. Mais l'absurde est plutôt chez Camus la figure que prend la question nietzschéenne du *nihilisme*. La conclusion de *L'Homme révolté* s'intitulera précisément : « Au-delà du nihilisme ».

« Ce qui est absurde », nous dit Albert Camus, « c'est la confrontation de cet irrationnel et de ce désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'homme »⁹. Le « sentiment de l'absurde » trouve sans doute sa meilleure définition, sous la plume d'Albert Camus, dans la phrase suivante du *Mythe de*

⁶ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, ch. 25.

⁷ Albert Camus, *MS*, p. 46.

⁸ *MS*, notamment p. 65, 67, 69, 73.

⁹ *MS*, p. 39.

Sisyphé : « L'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde »¹⁰ – définition classique qui n'est assurément pas sans évoquer Pascal, auteur lu et apprécié par Camus : « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie » (Lafuma, 201) ; cette phrase que l'on trouve chez Pascal pourrait bien être toutefois, ce qui la rendrait d'autant plus « camusienne » avant la lettre, mise dans la bouche d'un « libertin ». Le silence du monde ne devient « déraisonnable » que pour autant qu'y résonne un appel ou un cri humain ne trouvant d'autre écho que le silence des dieux. L'absurde confronte l'irrationnel et « la nostalgie humaine » comme ce qui « surgit de leur tête-à-tête » – « voilà les trois personnages du drame »¹¹ que met en scène *Le Mythe de Sisyphé*, Albert Camus n'ayant au fond jamais cessé, même face à l'absurde, d'être un homme de théâtre.

On aura noté à quel point la « sensibilité absurde qu'on peut trouver éparsée dans le siècle » ne peut s'appréhender elle-même sans recourir au vocabulaire de la raison : « sans raison », « déraisonnable », « irrationnel », et atteste ainsi la toute-puissance du rationalisme qui continue à la régir, fût-ce à son insu. On notera en outre, dans les paragraphes explicites de Kierkegaard mais sans doute aussi implicites de Pascal, cette intéressante formule « théologique » hasardée par Camus – qui était agnostique – comme une « énormité » : « l'absurde c'est le péché sans Dieu »¹². Le péché est une figure du mal, le « mal moral » selon Leibniz dans la *Théodicée*, distingué du « mal physique » qu'est la souffrance et du « mal métaphysique » qu'est la limitation de la créature. Le péché est, selon Fénelon, le mal qui vient de l'homme. Le péché est la faute en tant que rémissible. Le péché sans Dieu, c'est le péché sans possibilité de rachat – sans pardon en haut lieu, sans miséricorde et sans rémission¹³ – donc la faute qui ne peut être envisagée comme péché ou n'accède pas à la dimension du péché, et

¹⁰ *MS*, p. 46.

¹¹ *MS*, p. 47.

¹² *MS*, p. 62.

¹³ Cf. Rémi Brague, *Du Dieu des chrétiens et d'un ou deux autres*, Paris, Flammarion, 2008, 2009², p. 234.

par là le péché sans le péché, ce qui est effectivement aussi absurde que l'image que l'on trouve chez Lichtenberg d'un couteau sans lame auquel il manque le manche¹⁴, donc d'un couteau qui n'a rien d'un couteau, ou d'un péché qui n'a rien d'un péché.

Si l'absurde résulte de la confrontation entre un monde déraisonnable ou irrationnel et « l'appel humain » en son « désir éperdu de clarté », auquel le monde reste sourd, il ne constitue toutefois, et Albert Camus l'a fortement souligné, qu'un point de départ, et non d'arrivée. Le texte préliminaire avec lequel s'ouvre *Le Mythe de Sisyphe* en guise d'avertissement tient pour « utile de noter » que « l'absurde, pris jusqu'ici comme conclusion, est considéré dans cet essai comme un point de départ ». En ce sens, *Le Mythe de Sisyphe* pourrait bien être la réponse de Camus à *La Nausée* de Sartre. Dans le journal *Alger républicain*, Camus a consacré, le 20 octobre 1938, une brève étude au roman de Sartre qui venait de paraître, dans laquelle on peut lire : « Constaté l'absurdité de la vie ne peut être une fin, mais seulement un commencement ». Meursault n'est pas Roquentin. L'absurde camusien est donc à la fois plus radical et moins inéluctable que l'absurde sartrien. Autre remarque tout aussi éclairante de Camus au sujet du *Mythe de Sisyphe* : « c'était pour moi [...] le doute méthodique de Descartes »¹⁵. Autrement dit : une traversée du désert. Le doute méthodique de Descartes, qui est aussi radical et hyperbolique, confinant ainsi à l'absurde en ce qu'il a de volontairement exagéré, ne doute pas pour douter mais pour échapper au doute, aux soupçons et à la défiance, pour trouver une certitude. Descartes y a consacré toute sa *Première Méditation*. C'est un *exercice* – sens propre du mot latin *meditatio*. Même si le chemin du doute est, comme le dira Hegel, le chemin du désespoir, en jouant sur la parenté en allemand entre doute et désespoir, *Zweifel* et *Verzweiflung*, ce désespoir est enfin surmonté, chez Descartes, avec la découverte d'une première certitude, le « point

¹⁴ Georg Christoph Lichtenberg, lettre à Heyne du 23 juillet 1795 : « ... ist mir das Messer ohne Klinge eingefallen, an welchem der Sti[e]l fehlte. »

¹⁵ Cité par O. Todd, *op. cit.*, p. 969.

archimédique » de l'*ego cogito*. Et il est surmonté, dans la méditation de Camus, par ce qu'il appelle la *lucidité* – cette lucidité dont son ami René Char dira en ses *Feuillets d'Hypnos*, dédiés à Albert Camus, qu'elle est « la blessure la plus rapprochée du soleil »¹⁶.

Si l'absurdité est bien « une certaine forme de grandeur qui est particulière aux hommes »¹⁷, elle n'est donc qu'un point de départ, une « première méditation » surmontant son propre désespoir – et la tentation du suicide évoquée dès les premières lignes du *Mythe de Sisyphe* – surmontés en lucidité, en royaume de lumière gagné sur les ombres dissipées, en « pensée de midi ». Et c'est là que nous rencontrons Sisyphe – « héros de l'absurde » mais aussi de la sortie hors de l'absurde, du triomphe sur l'absurde. Rappelons les titres des quatre parties dont se compose *Le Mythe de Sisyphe* : I- Un raisonnement absurde, II- L'homme absurde, III- La création absurde, IV- Le mythe de Sisyphe. « Le mythe de Sisyphe » est donc la seule partie du *Mythe de Sisyphe* éponyme dont le titre ne nous parle pas de l'absurde ! Il vient ainsi contrebalancer le « point de départ » et ce que l'auteur dit du suicide : « Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux : c'est le suicide. Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie »¹⁸. Ce que Camus appelle ici « la » philosophie semble s'appliquer bien plutôt à *une* philosophie bien déterminée. Ce qu'il appelle ici « philosophie » semble être ce que Kierkegaard opposait précisément à la philosophie, à savoir : le sérieux de l'existence, de l'être soi-même de l'individu singulier.

La question du suicide, ramenée à celle de savoir si « la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue », semble avoir ici pour arrière-plan moins « la philosophie » que celle de Nietzsche, à l'origine de l'expression *Freitod*, ou

¹⁶ René Char, *Feuillets d'Hypnos*, n° 169, in : *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1983, p. 216. Cf. en outre la belle *Correspondance 1946-1959* entre Albert Camus et René Char récemment publiée par les éditions Gallimard, 2007.

¹⁷ Cité par O. Todd, *op. cit.*, p. 167.

¹⁸ *MS*, p. 17.

mort « librement consentie », dans *Ainsi parla Zarathoustra* (chapitre intitulé *Vom freien Tode*), pour requalifier le suicide, et plus encore sans doute de Schopenhauer, disant de la vie qu'elle est « une affaire qui ne couvre pas ses frais ». L'actuelle définition officielle du suicide est « l'acte délibéré de mettre fin à sa propre vie » – définition qui est elle-même lourde de problèmes et de présupposés philosophiques inélucidés : le geste suicidaire est-il assimilable à un acte, celui auquel on songe lorsqu'on parle de « passage à l'acte », ou à une sorte de trou noir ? l'acte qui clôt la série des actes est-il de même nature que tous les actes antérieurs ? cet acte peut-il être « délibéré », c'est-à-dire être intelligible, à l'instar de tout autre acte, à la lumière de la structure de l'action humaine mise en lumière par Aristote dans l'*Éthique à Nicomaque* : délibération–décision–action ? Nous laisserons ici ces questions en suspens. Albert Camus est toutefois trop « grec » ou trop méditerranéen, comme on voudra dire, pour voir dans la vie une « affaire », dans le sillage de l'invention leibnizienne de l'assurance-vie, que cette affaire couvre ou non ses frais, c'est-à-dire soit gérée par un gestionnaire optimiste ou pessimiste. C'est avec une stupéfiante précision qu'il appelle le suicide « l'évasion hors de la lumière »¹⁹, retrouvant ainsi la manière dont Tolstoï nous décrit, dans *Anna Karénine*, le suicide de son héroïne se jetant sous un wagon : « Et la lumière, qui pour l'infortunée avait éclairé le livre de la vie, avec ses tourments, ses trahisons et ses douleurs, déchirant les ténèbres, brilla d'un éclat plus vif, vacilla et s'éteignit pour toujours »²⁰. En climat grec, c'est-à-dire chez Homère, « vivre » signifie non pas gérer une affaire mais, comme dans le chant XXIV de l'*Iliade*, ce que le vieux Priam appelle « voir l'éclat du soleil »²¹.

¹⁹ *MS*, p. 19.

²⁰ Léon Tolstoï, *Anna Karénine*, trad. fr. parue aux éditions Nelson, t. II, p. 510.

²¹ Homère, *Iliade*, XXIV, v. 558 : ζῶειν καὶ ὄραν φάος ἡελίοιο. Heidegger a relevé cette « émergence dans le lumineux » comme dimension proprement grecque de la « vie » dans son article intitulé « Alêtheia », in : *Essais et conférences*, trad. A. Préau, Paris, Gallimard, 1958, p. 331.

Il suffit donc de regarder cette « table des matières » pour voir que le mythe de Sisyphe n'est pas un point de départ mais un point d'aboutissement – et même l'aboutissement de la méditation camusienne sur l'absurde. Ce n'est pas la victoire du rocher sur Sisyphe – cette si lourde pierre qu'Homère appelle $\lambda\tilde{\alpha}\alpha\varsigma$, d'un nom à l'étymologie obscure et qui restera sans suite dans les lettres et la langue grecques – mais la victoire paradoxale de Sisyphe sur le rocher en sa défaite toujours recommencée, dans ce qu'il faut bien appeler une sorte d'éternel retour. Nous l'avons vu, c'est le mythe grec qui constitue le monde où Albert Camus dit se sentir « le plus à l'aise ». Sisyphe étant pour Camus une figure emblématique et héroïque de la condition humaine, une manière dont le mythe grec n'a pas cessé d'être parlant pour l'homme moderne, on conçoit aisément qu'il s'inspire très librement du mythe, sans se soucier outre mesure d'érudition ou d'acribie philologique ou mythologique. Sisyphe est l'une des figures de la version grecque antique du châtement, et donc de la Némésis, une figure parmi d'autres, telles que Prométhée, Tantale ou encore les Danaïdes, dont le supplice a chaque fois, comme c'est aussi le cas avec Sisyphe, un caractère *récurrent*. Comme si le fait que sans cesse reviennent les mêmes maux, de façon cyclique, constituait un supplice pire encore que ce qui en eux est enduré. Là encore, il est difficile de ne pas songer à l'une des toutes premières expositions, chez Nietzsche, de la pensée de l'éternel retour du même, dans le *Gai savoir*²²:

Le poids le plus lourd. – Et si, un jour ou une nuit, un démon venait se glisser dans ta suprême solitude et te disait : « Cette existence, telle que tu la mènes, et l'as menée jusqu'ici, il te faudra la recommencer et la recommencer sans cesse ; sans rien de nouveau ; tout au contraire ! [...] tout reviendra, et reviendra dans le même ordre, suivant la même impitoyable succession. . . »

Le sort de Sisyphe nous est décrit ainsi : « Les dieux avaient condamné Sisyphe à rouler sans cesse un rocher jusqu'au sommet d'une montagne d'où la

²² Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, § 341 (trad. A. Vialatte, éd. Gallimard, 1950).

pierre retombait par son propre poids »²³. Camus s'inspire directement ici de la fin du chant XI de l'*Odyssée* (vers 593-600). La mythologie nous apprend que Sisyphe avait obtenu de Pluton la permission de revenir sur terre pour châtier sa femme à laquelle il avait pourtant demandé de jeter son corps sans sépulture sur la place publique, parmi les nombreuses « ruses » qui lui sont attribuées et dont certaines généalogies s'autorisent pour en faire un ancêtre d'Ulysse. L'auteur du *Mythe de Sisyphe* semble avoir poussé si loin l'identification à son « héros » mythique que, sous les traits du permissionnaire ayant à nouveau célébré les noces de l'homme et de la terre, c'est Albert Camus à Alger ou à Oran qu'il semble nous décrire: « Mais quand il eut de nouveau revu le visage de ce monde, goûté l'eau et le soleil, les pierres chaudes et la mer, il ne voulut plus retourner dans l'ombre infernale »²⁴. Le rocher que pousse Sisyphe est le « fardeau » qu'il lui faut porter, comme nous pouvons lire à la dernière page : « Je laisse Sisyphe au bas de la montagne ! On retrouve toujours son fardeau »²⁵. D'où la belle et célèbre conclusion : « La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux ». Le mot de « joie » « n'est pas de trop », dit encore Camus²⁶, pour caractériser la « clairvoyance », la « lucidité » de Sisyphe qui ne se laisse pas abattre lorsque la pierre dévale. Le héros de l'absurde a fait sienne cette sagesse sereine qui veut qu'il ne soit pas nécessaire d'espérer pour entreprendre, ni de réussir pour persévérer, selon la formule de Guillaume d'Orange, dit le Taciturne. C'est en cela qu'il redouble de sagesse, d'où son nom de Σίσυφος, ou encore Σέσυφος, souvent rapproché de σοφός.

Le Mythe de Sisyphe se présente ainsi, et cela n'a pas échappé à son auteur, comme un « manuel du bonheur ». Ce sont des « propos sur le bonheur », mais plutôt à la lumière du mythe grec que, comme ceux d'Alain, de la doctrine

²³ *MS*, p. 163.

²⁴ *MS*, p. 164.

²⁵ *MS*, p. 168, comme pour la citation qui suit.

²⁶ *MS*, p. 166.

cartésienne exposée dans le traité *Les Passions de l'âme*. Pousser son rocher, c'est pour Sisyphe porter son fardeau. Ce fardeau – fût-il, comme dit Nietzsche, *das schwerste Gewicht*, « le poids le plus lourd » – n'est autre que l'existence. Plus le fardeau est lourd à porter, et plus le « oui à la vie » trouve son sens plénier, comme *amor fati*. Camus s'inscrit ici dans toute une tradition qui, de saint Augustin à Heidegger en passant par Kant, a pu thématiser l'existence humaine comme fardeau. En d'autres termes, l'existence nous est à charge. À charge, du fait de tout ce que nous avons à y faire, c'est-à-dire aussi de tout ce que nous n'avons pas fait, comme le savait Paul Valéry : « Je ploie sous le fardeau de tout ce que je n'ai pas fait »²⁷. Le « fardeau » relève d'une structure ontologique de l'existence humaine – qu'il lui faille *se porter* – et par là de ce que Heidegger, très allusivement évoqué par Camus dans *Le Mythe de Sisyphe*²⁸, appelle le « souci ».

Le mythe de Sisyphe illustre une version grecque du châtement, c'est-à-dire de la Némésis, déesse de la mesure à laquelle s'exposent les mortels lorsqu'ils ont outrepassé, en toute démesure, en toute ὕβρις la limite qui les sépare des dieux, et par là excédé la mesure de l'humain. L'écrit d'Albert Camus a, autant peut-être pour son propre auteur que pour ses lecteurs, une valeur cathartique, en endurant l'épreuve de l'absurde. Il ne témoigne d'aucune complaisance envers la « sensibilité absurde » en laquelle il lui a fallu séjourner et s'attarder, mais s'en veut strictement la conjuration. Si l'absurde demande à être éprouvé, il demande tout autant à être exorcisé. Le sentiment de l'absurde cède alors la place à la lucidité et à la juste mesure de l'humain en sa finitude, c'est-à-dire en ses limites propres, en son « royaume » (Hölderlin). Rarement œuvre littéraire de notre temps aura aussi clairement apparié beauté, mesure et limite. Toute l'œuvre de Camus est habitée par le sens grec de la limite, en ce qu'elle a de positif. C'est dans *L'Exil d'Hélène*, publié en 1948 dans le volume *Permanence de la Grèce*

²⁷ Paul Valéry, *Les Cahiers*, t. I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1973, p. 29.

²⁸ *MS*, p. 41.

Σίσυφος ευτυχισμένος
Le Mythe de Sisyphe d'Albert Camus -traité sur le bonheur ?

(Les Cahiers du Sud) avant d'être repris dans *L'Été* (Gallimard, 1954) qu'Albert Camus a pu écrire (p. 133) cette phrase si juste : « La pensée grecque s'est toujours retranchée sur l'idée de limite ». C'est pourquoi nous ne saurions mieux conclure qu'en rappelant les vers de Pindare mis par Camus en exergue de son « essai sur l'absurde » (du moins de sa Première Partie), extraits de la *Troisième Pythique* (v. 61-62) :

μή, φίλα ψυχά, βίον ἀθάνατον
σπεύδῃ, τάν δ' ἔμπρακτον ἄντλει μαχανάν.

*O mon âme, n'aspire pas à la vie immortelle,
Mais épuise le champ du possible.*

Ο Μύθος του Σίσυφου και η αιώνια επιστροφή της φιλοσοφίας

Η φράση του Καμύ «πρέπει να φανταστούμε τον Σίσυφο ευτυχισμένο», που διατυπώνει στο δοκίμιό του *Ο μύθος του Σίσυφου*, ένα από τα πολυδιαβασμένα κείμενα του Γάλλου συγγραφέα, μοιάζει στ'αλήθεια σκανδαλώδης. «Οι Θεοί», λέει ο Καμύ αναφερόμενος στον αρχαίο μύθο των Ελλήνων, «είχαν καταδικάσει τον Σίσυφο να κυλά ασταμάτητα έναν βράχο στην κορυφή ενός βουνού, από όπου όμως η τεράστια αυτή πέτρα, διαρκώς να κατακυλά στην βάση της, λίγο πριν εκείνος φτάσει στην κορυφή. Είχαν σκεφτεί για κάποιο λόγο ότι δεν υπάρχει πιο φοβερή τιμωρία από την ανώφελη και μάταιη εργασία» από την εμπλοκή σε ένα αέναο τίποτα, από την ματαιότητα. Πώς μπορούμε, εν τοιαύτη περιπτώσει, να φανταστούμε ευτυχισμένο εκείνον που έχει καταδικαστεί σε ένα μαρτύριο από το οποίο δεν υπάρχει δυνατότητα να ξεφύγει;

Το ερώτημα αυτό, θα πρέπει να λεχθεί, αφορά στον καθένα μας, καθόσον το μαρτύριο του Σίσυφου απηχεί την ιστορία της κάθε ανθρώπινης ύπαρξης. Πριν από την γέννησή μας είμασταν ένα τίποτα και με τον θάνατό μας γινόμαστε πάλι ένα τίποτα. Ξεκινάμε από το τίποτα, για να γυρίσουμε στο τίποτα. Ό, τι κι αν κάνουμε στην γωνιά του πλανήτη μας που έστειλε τον καθένα μας η μοίρα του δεν πρόκειται να ξεφύγομε από τον κύκλο του τίποτα, όπως ο Σίσυφος όσο κι αγωνίζεται ξανά και ξανά να πάει την πέτρα προς τα πάνω, η τελευταία αυτή θα γυρίζει πάλι και πάλι κάτω, κάθε φορά εκεί από όπου την πήρε για να την σπρώξει προς τα πάνω.

Μια λύση, βέβαια, για να αντέξει το μαρτύριο της μοίρας του κανείς, θα ήταν να παραιτηθεί από την προσπάθεια να ξεφύγει από τον φαύλο κύκλο όπου βρέθηκε ριγμένος, η οποία έτσι κι αλλιώς είναι «καταδικασμένη από την γέννησή της». Ο Καμύ, πράγματι, αναρωτήθηκε, όπως λέει, μερικές φορές γιατί

ο ευρηματικός και πολυμήχανος Σίσυφος δεν έμενε άπραγος, δεν άφηνε το βράχο του ακίνητο, για να συνειδητοποιήσει μετά, όμως, πόσο κουραστικά ανώφελο και πληκτικό θα ήταν κι αυτό. Ουσιαστικά η παραίτηση του Σίσυφου δεν θα τον μετέτρεπε σε τίποτε άλλο παρά σε αδρανή οντότητα, σε μια πέτρα, όπως η πέτρα που ήταν καταδικασμένος να κυλά ασταμάτητα προς τα πάνω.

Δυο πράγματα, παρόλα αυτά, κατά τον Καμύ, μπορούν να δώσουν νόημα στην καταδικασμένη προσπάθεια του Σίσυφου –και κατ' επέκταση του κάθε ανθρώπου– να ξεφύγει από τον φαύλο κύκλο της μοίρας του: η ελπίδα που δικαιούται να διατηρεί κάθε φορά που καλείται να προσπαθήσει να ξεπεράσει την μοίρα του και η ελευθερία που μπορεί να απολαύσει μετά την αποτυχημένη προσπάθειά του μέχρι να προσπαθήσει ξανά.

Η ελπίδα χαρακτηρίζεται από εκείνο που ο Μπρεντάνο ονόμασε αναφορικότητα. Πρόκειται για μια ιδιότητα που προσδιορίζει ψυχικά ενεργήματα μας, όπως, ας πούμε, η ελπίδα ή η πίστη. Σύμφωνα με την αναφορικότητα, εκείνο που καθορίζει τα ψυχικά ενεργήματά μας είναι ανάφορά τους σε ένα πράγμα, σε ένα γεγονός ή σε ένα πρόσωπο, ασχέτως προς το αν το πράγμα, το γεγονός ή το πρόσωπο στο οποίο αναφέρονται δεν υπάρχουν. Μπορεί, για παράδειγμα, να είναι βέβαιο ότι η ομάδα μου στο μισό λεπτό που απομένει για να λήξει ο αγώνας θα χάσει τελικά, αλλά αυτό δεν με εμποδίζει να ελπίζω ότι θα κερδίσει, όπως τίποτε δεν με εμποδίζει, παρά το γεγονός ότι είμαι θνητός, να ελπίζω ότι δεν θα πεθάνω. Κατά τρόπον ανάλογο, ο Σίσυφος δικαιούται να ελπίζει ότι η προσπάθεια του που ξεκινάει τώρα για να φτάσει τον βράχο στην κορυφή θα είναι επιτυχής, έστω κι αν μέχρι στιγμής οι αμέτρητες προσπάθειές του έχουν αποτύχει. Από την άποψη αυτή, λοιπόν, η ελπίδα μπορεί να δίνει νόημα στον ατέρμονα αγώνα του Σίσυφου –και κατ' επέκταση του κάθε ανθρώπου– να ξεφύγει από τον φαύλο κύκλο της μοίρας του.

Όσον αφορά στην ελευθερία του, ο Σίσυφος μπορεί να την κερδίσει κατά την διάρκειά της επιστροφής του από την κορυφή του βουνού όπου, φτάνοντας, βλέπει τον βράχο να κυλάει πάλι κάτω, στους πρόποδες, από όπου είναι υποχρεωμένος να την ξαναπάρει για να την κουβαλήσει στην κορυφή. Τότε,

καθώς επιστρέφει, μπορεί, απαλλαγμένος από το βάρος της πέτρας που είναι υποχρεωμένος να κουβαλάει, να σκεφτεί ανεπηρέαστα, ελεύθερα την κατάστασή του, την μοίρα του, από την οποία το ξέρει ότι δεν μπορεί να ξεφύγει. «Τον βλέπω», λέει ο Καμύ, «που επιστρέφει κάτω με ένα βαρύ και μετρημένο πια βήμα, πλησιάζοντας πάλι προς το ατέλειωτο μαρτύριό του ... Εκείνη η ώρα μοιάζει με ανάπαυλα κι ανάσα» –μια ανάπαυλα και ανάσα που του δίνει τον καιρό να σκεφτεί ψύχραιμα και να γνωρίσει την ματαιότητα της προσπάθειας που πρόκειται να αναλάβει πάλι, και να συνειδητοποιήσει ότι δεν υπάρχει άλλος δρόμος για να αντιμετωπίσει την ματαιότητα παρεκτός μόνο να την περιφρονήσει. Είναι η ώρα της συνείδησης! «Να κοιτώ αλλού» αποφαινεται ο Νίτσε. Αυτή είναι η μόνη μέθοδος που επιτρέπει στον Σίσυφο να αντιμετωπίσει την μοίρα του. «Δεν υπάρχει μοίρα», λέει ο Καμύ, «που δεν νικιέται με την περιφρόνηση».

Πέρα, ωστόσο, από την ελπίδα που δικαιούται να τρέφει ο Σίσυφος και την περιφρόνηση προς την μοίρα του που μπορεί να του εξασφαλίσει η ελευθερία του, υπάρχει, θα ήθελα να προσθέσω, κάτι ακόμη, ένας τρόπος συμπεριφοράς που, ακολουθώντας τον, θα συντελέσει, ώστε «αυτό το σύμπαν το αδέσποτο στο εξής να μην του φαίνεται πλέον άκαρπο ούτε μάταιο». Πρόκειται, ορισμένως, για τον τρόπο που οι φιλόσοφοι αντιμετωπίζουν τα πράγματα.

Κατ' αντιδιαστολή, συγκεκριμένα, προς τους επιστήμονες, που ο στόχος των είναι να περιγράψουν τα πράγματα όπως είναι, να μας πουν τι ισχύει στην πραγματικότητα, οι φιλόσοφοι επιχειρούν να δουν πώς αλλιώς μπορεί ή πρέπει να είναι τα πράγματα. Κι αυτό οι φιλόσοφοι δεν το κάνουν χάριν παιδιάς ή απλώς και μόνο για να δικαιολογήσουν την παρουσία τους, αλλά γιατί υπαγορεύεται από την ίδια την φύση μας. Το μυαλό μας έλεγε ο Βαλερύ, είναι ευρύτερο από την πραγματικότητα, πράγμα που σημαίνει ότι μπορούμε να σκεφτούμε περισσότερα από όσα υπάρχουν γύρω μας. Μπορούμε να σκεφτούμε, λόγου χάριν, μονόκερους, τον πήγασο, τους κενταύρους, τις γοργόνες, ενώ δεν υπάρχουν όλα αυτά τα όντα.

Η ασυμμετρία αυτή μεταξύ του μυαλού μας και της πραγματικότητας μας δίνει το δικαίωμα να υποθέτομε ότι τα πράγματα, όπως κάθε φορά μας τα περιγράφει η επιστήμη, μπορεί και να μην είναι έτσι. Και η υποψία μας αυτή ενισχύεται από το γεγονός ότι η επιστήμη εξελίσσεται όχι αθροιστικά, με την προσθήκη δηλαδή νέων θεωριών, αλλά μέσα από την διόρθωση των λαθών της, εφόσον, ορισμένως οι θεράποντές της ξανασκύψουν πάνω στα πράγματα, για να δουν μήπως τα τελευταία αυτά είναι διαφορετικά. Με την έννοια αυτή η επιστήμη προχώρησε όταν οι θεράποντές της διαπίστωσαν ότι η γη δεν είναι επίπεδη όπως πίστευαν, και προχώρησε πάλι όταν επισημάνθηκε ότι η γη δεν είναι σταθερή όπως υποστηριζόταν, και προχώρησε ακόμη περισσότερο με την θεωρία της σχετικότητας που ανέτρεπε την θεωρία του Νεύτωνα, του μεγαλύτερου επιστήμονα της δεύτερης χιλιετίας, ότι ο χρόνος και ο χώρος είναι απόλυτες έννοιες, και θα συνεχίσει να εξελίσσεται διορθώνοντας τα λάθη του παρελθόντος.

Οφείλομε, λοιπόν, αν θέλομε να έχουμε κάθε φορά μια πιο ξεκάθαρη εικόνα της πραγματικότητας να γυρίζομε πίσω, προκειμένου να ελέγξομε την ακρίβειά της. Διαφορετικά υπάρχει ο κίνδυνος να μείνομε φυλακισμένοι σε παραισθήσεις, ψευδαισθήσεις και πλάνες χωρίς να το έχουμε πάρει είδηση.

Ήδη από τον 5^ο αιώνα π.Χ. ο Σωκράτης είχε επισημάνει τον κίνδυνο αυτό. Είναι γεγονός ότι, όταν, με την γέννησή μας, ερχόμαστε στον κόσμο, συναντάμε πλήθος από θεωρίες, που πολλές από αυτές μπορεί να μην είναι σωστές, ενώ εμείς πιστεύομε ότι είναι ακριβείς. Όταν, λοιπόν, στην προσπάθειά μας να περιγράψομε ένα πράγμα, επικαλεστούμε μια θεωρία που έχουμε την εντύπωση ότι είναι σωστή ενώ είναι εσφαλμένη, είναι βέβαιο ότι θα αποτύχομε στον στόχο μας. Και η κατάσταση μπορεί να γίνει ακόμη πιο περίπλοκη, αν, βάσει της θεωρίας αυτής που νομίζαμε ότι είναι σωστή, επιχειρήσομε να διατυπώσομε μια καινούρια θεωρία. Ασφαλώς, δεν μπορεί όλες οι θεωρίες που υπάρχουν να είναι εσφαλμένες, ότι ορισμένες ενδέχεται να είναι πράγματι ακριβείς, οπότε, προκειμένου να αντιμετωπίσομε κάποιο ζήτημα που μας απασχολεί, θα ήταν λογικό κάποια από τις υποτιθέμενες αυτές σωστές θεωρίες να την

επικαλεστούμε για να διατυπώσουμε μια θεωρία που πιστεύουμε ότι θα μας βοηθήσει να λύσουμε το πρόβλημα που αντιμετωπίζουμε. Πώς μπορούμε, όμως, να ξέρομε αν από τις υφιστάμενες θεωρίες αυτή που επικαλούμαστε είναι σωστή;

Ο μόνος τρόπος, για να το μάθουμε, είναι να ελέγξουμε την εν λόγω θεωρία, να ξεκινήσουμε, δηλαδή, από την αρχή, χωρίς να προϋποθέτομε τίποτε γι' αυτήν—ούτε θετικό ούτε αρνητικό—, απροκατάλυπτα. Κι αυτή είναι μια τακτική που θα πρέπει να ακολουθούμε σχετικά με κάθε θεωρία που συναντάμε. Να μην εκλαμβάνομε καμιά θεωρία ως δεδομένη, όσο προφανής κι αν μπορεί να μας φαίνεται, να μην υποθέτομε, δηλαδή, ότι είναι αληθής ή ψευδής εκ των προτέρων, πριν σκύψομε πάνω της για να δούμε αν πράγματι είναι αληθής ή ψευδής, να αντιμετωπίζομε, για να το πούμε αλλιώς, την κάθε θεωρία με άκραν καχυποψία, σαν να μην ξέρομε τίποτε απολύτως γι' αυτήν.

Η φράση που μεταχειριζόταν ο Σωκράτης κι έγινε, τελικά, το έμβλημα της διδασκαλίας του ήταν: εν οίδα ότι ουδέν οίδα. Και πολλούς αιώνες αργότερα ο Καρτέσιος διατύπωσε το ίδιο αίτημα με την φράση: *de omnibus dubito*. Κάθε φορά που έρχομαι αντιμέτωπος με κάποια θεωρία, οφείλω να αμφιβάλλω. Προβαίνοντας σε ένα είδος εικονικής, ας το πούμε, διαγραφής από το μυαλό μου οποιασδήποτε σχετικής άποψης, που έχει εν τω μεταξύ διατυπωθεί, οφείλω να επιστρέψω στο αρχικό σημείο, τότε που για πρώτη φορά προτάθηκε η θεωρία, και από εκεί πλέον, προσέχοντας το κάθε βήμα μου, να προχωρήσω για να δω μήπως κάτι στην θεωρία που έχει διατυπωθεί είναι στραβό, ώστε να το διορθώσω. Όταν, δηλαδή, πρόκειται να αντιμετωπίσεις ένα ζήτημα, μην επιχειρήσεις να προσθέσεις κάτι σε όσα έχουν λεχθεί ή λέγονται γι' αυτό αλλά, όπως επισήμανε ο Βιτγκενστάιν, απλώς «κοίτα» το, επικέντρωσε την προσοχή σου αποκλειστικά σε αυτό και προσπάθησε μόνος σου εξ αρχής, ανεξάρτητα από τι έχει πει ο ένας και ο άλλος, να το διατρέξεις ξανά και ξανά μέχρι να δεις τι εξέλαβαν στραβά οι άλλοι, το οποίο συνετέλεσε, τελικά, ώστε να δημιουργηθεί το πρόβλημα.

«Φιλοσοφώ», με άλλα λόγια, σημαίνει «παίρνω ξανά και ξανά τον δρόμο από την αρχή». Το μυστικό, προκειμένου να αποβεί αποτελεσματική η φιλοσοφία, είναι η επιστροφή, η αιώνια επιστροφή, η επιστροφή που θα φτάσει ως την αρχή του δρόμου που πρέπει να πάρομε. Αν δεν γίνει αυτό και αφήσουμε υπολείμματα και συνεχίσουμε ύστερα από αυτά την διαδρομή μας, το αποτέλεσμα της προσπάθειάς μας θα είναι απογοητευτικό. Ένα κακό ένζυμο είναι ικανό να χαλάσει ολόκληρη την μάζα.

Το μυστικό, για να γνωρίσεις το καινούριο δεν είναι να επιζητείς νέες διαδρομές και να αναζητείς καινούριους τόπους, αδιαφορώντας για το παρελθόν, για όσα έχεις ήδη διεξέλθει. Αυτή η έμμονη αναζήτηση του νέου δεν είναι άμοιρη κινδύνων. Πολλά από όσα έχεις βιώσει και έχεις μάθει είναι ενδεχόμενο να μην τα έχεις αξιολογήσει σωστά και, τότε, το πιο πιθανό είναι, προσθέτοντας σε αυτά, καινούριες εμπειρίες και νέες θεωρίες, να μπερδέψεις τα πράγματα και να βυθιστείς σε αζεπέραστες συγχύσεις. Ο μηχανισμός, για να γνωρίσεις το καινούριο, είναι να επιστρέψεις εκεί από όπου ξεκίνησες την διαδρομή σου και να κοιτάξεις τι δεν πρόσεξες, τι παρέλειψες να κάνεις, τι λάθη διέπραξες, οπότε, συμπληρώνοντας τις παραλείψεις και διορθώνοντας τα σφάλματα, να διαμορφώσεις μια πιο σωστή και, ως εκ τούτου, καινούρια εικόνα των πραγμάτων.

Το γιατρικό, ώστε η επιστροφή να γίνει γόνιμη είναι η επανάληψη. Η τελευταία αυτή είναι το κύτταρο της ζωής. Ο θάνατος επέρχεται, όταν διακόπτεται η επανάληψη. Όταν η καρδιά δεν μπορεί να ξανακτυπήσει, όταν τον αίμα αδυνατεί να επαναλάβει την κυκλική πορεία του, όταν είναι αδύνατον να επαναληφθεί η διαδικασία της αναπνοής, όταν ..., όταν ..., όταν, με άλλα λόγια, η ζωή δεν μπορεί να επαναληφθεί, ιδού ο θάνατος. Ο καθένας μας ζει, υπάρχει την κάθε στιγμή ως επανάληψη του εαυτού του. Ζω, σημαίνει, όπως θα έλεγε ο Κίρκεγκωρ, «είμαι και πάλι ο εαυτός μου». Ιδού η επανάληψη, λοιπόν.

Έτσι, όσο παράξενο κι αν φαίνεται, εκ πρώτης όψεως, η επανάληψη αποτελεί την πηγή του καινούριου και της δημιουργίας. Γιατί μπορεί ο Σίσυφος να φαίνεται πως κυλάει μονότονα ξανά και ξανά, χωρίς τελειωμό, σε όλη του

την ζωή, τον βράχο από τους πρόποδες ως την βουνοκορφή, αλλά, στην πραγματικότητα, δεν αποκλείεται, μέσα στην αέναη αυτή επανάληψη, να ανακαλύπτει διαρκώς καινούρια ενδιαφέροντα πράγματα.

Προφανώς, στο μαρτύριο, στο οποίο καταδικάστηκε ο Σίσυφος από τους θεούς, υπήρξε κάποια αρχή, μια πρώτη φορά που επιχειρήσε να μεταφέρει τον βράχο στην βουνοκορφή, ο οποίος, πριν μεταφερθεί εκεί, κύλησε κάτω στην πεδιάδα, από όπου ο Σίσυφος τον ξαναπαράλαβε, για να τον ξαναμεταφέρει στην κορυφή του βουνού. Στην νέα αυτή, την δεύτερη, προσπάθεια του Σίσυφου μπορούμε να υποθέσουμε ότι ανοίγονται μπροστά του δυο δυνατότητες.

Η μία δυνατότητα είναι, προσπαθώντας να μεταφέρει τον βράχο στην βουνοκορφή, να ακολουθήσει την ίδια ακριβώς πορεία, όπως την πρώτη φορά, να κάνει και να σκέφτεται τα ίδια ακριβώς πράγματα, όπως την πρώτη φορά, να κοιτάει προς την ίδια ακριβώς κατεύθυνση, όπως την πρώτη φορά, και να μην διανοηθεί να κοιτάξει προς κάπου αλλού –είτε δεξιά είτε αριστερά είτε πίσω. Στην περίπτωση αυτή, η επανάληψη της προσπάθειάς του, όπως και κάθε άλλης προσπάθειάς του που θα ακολουθήσει, να μεταφέρει τον βράχο στην κορυφή δεν θα είχε πράγματι κανένα νόημα, αφού οτιδήποτε βίωσε την πρώτη φορά θα το ζήσει *απαράλλαχτα* και τις επόμενες φορές. Έτσι, κάθε φορά, που ο βράχος θα κυλάει στην πεδιάδα, για να τον ξαναπαραλάβει από εκεί, θα είναι μία νέα καταδίκη για τον Σίσυφο, όπως του είχαν ορίσει οι θεοί.

Η άλλη δυνατότητα, η οποία ανοίγεται στον Σίσυφο, όταν πρόκειται να μεταφέρει *πάλι* τον βράχο στην κορυφή, είναι την νέα αυτή φορά, στην διάρκεια της πορείας του, να *παρεκκλίνει* από όσα σκέφτηκε και όσα έκανε κατά την διαδρομή που ακολούθησε την προηγούμενη φορά. Έτσι, στις άπειρες φορές που θα μεταφέρει τον βράχο από την πεδιάδα, ο Σίσυφος θα έχει την ευκαιρία να γνωρίσει πλήθος από *άλλα*, καινούρια πράγματα που κατά τις προηγούμενες αναβάσεις του τα προσπέρασε χωρίς να τα εκτιμήσει δεόντως ή και να τα προσέξει καν. «Το μοναδικό αληθινό ταξίδι», μπορούμε να πούμε παραφράζοντας ελαφρά τον Προυστ, «το μοναδικό βάπτισμα στην πηγή της νιότης, δεν θα ήταν να τραβήξεις προς καινούρια τοπία, αλλά να αποκτήσεις

άλλα μάτια, να δεις το σύμπαν με τα μάτια κάποιου άλλου, εκατό άλλων», με άλλα λόγια: τα ίδια αυτά πράγματα, τα οποία έχεις συναντήσει άπειρες ενδεχομένως φορές, να τα δεις αλλιώς. Η επιστροφή, δηλαδή, για να αποκτήσει δημιουργικό χαρακτήρα έτσι, ώστε να προκύψει η εξέλιξη, χρειάζεται να αναιρέσει τον εαυτό της και, για να μπορεί να αναιρέσει τον εαυτό της, θα πρέπει να μπορεί να επαναληφθεί.

Ο Σίσυφος, ορισμένως, κάθε φορά που επιστρέφει στην βάση του λόφου μετά την ανάβασή του στην βουνοκορφή, για να επαναλάβει την ίδια ανάβαση, έχει αποκτήσει καινούριες εμπειρίες εμπλουτίζοντας, έτσι, το περιεχόμενο της συνείδησής του. Ο εμπλουτισμός αυτός της συνείδησης του Σίσυφου μετά την επιστροφή του κάθε φορά έχει ως αποτέλεσμα, την ώρα που είναι έτοιμος να αρχίσει την νέα ανάβασή του, να μην είναι το ίδιο πρόσωπο με εκείνο το οποίο ήταν όταν ξεκινούσε την ανάβαση που μόλις προηγήθηκε, με αποτέλεσμα όσα πρόκειται να δει άπειρες φορές επιστρέφοντας εκεί από όπου ξεκίνησε να είναι σαν να τα βλέπει για πρώτη φορά. Ο Έλιοτ, αξιοποιώντας την ποιητική οξυδέρκειά του, επισήμανε με τους ακόλουθους στίχους την προοπτική που ανοίγει προς το νεόφαντο η επανάληψη:

Δεν θα σταματήσομε την εξερεύνηση / Και το τέλος της όλης μας έρευνας /
Θα είναι να φτάσομε όπου ξεκινήσαμε / Και να δούμε το μέρος για πρώτη φορά.

Η Πανούκλα του Albert Camus
και η ασθένεια των σύγχρονων κοινωνιών

Ο Albert Camus (1913-1960) στο συγγραφικό έργο του παρουσιάζει την τραγωδία του θνητού εκείνου ανθρώπου που κατοικεί εντός ενός παράλογου κόσμου και ο στοχασμός του δεν μπορεί να του δώσει καμιά βοήθεια. Συνεπώς, η ύπαρξη επαναστατεί έναντι αυτής της πραγματικότητας στην προσπάθεια της να οδηγηθεί σε μια πορεία ζωής πέραν του δεσποτισμού και της σιωπής, να υπερβεί δηλαδή τους όρους και τις συνέπειες του παραλόγου.

Ο Camus στο μυθιστόρημα του *Η Πανούκλα* (*La Peste*, 1947) περιγράφει το χωρισμό, την απουσία και την ασθένεια, καταστάσεις που βιώνει ο σύγχρονος άνθρωπος εντός ενός κόσμου πνιγηρής μονοτονίας και σιωπής. Το μυθιστόρημα δεν παρουσιάζει μόνο έναν πραγματικό μύθο της ανθρώπινης υπόστασης αλλά παραπέμπει και στο συμβολισμό της γερμανικής κατοχής, στη φρίκη των στρατοπέδων συγκεντρώσεως, στην αναγκαιότητα της επαγρύπνησης, στον αγώνα, στην αγωνία και στον τρόπο. Προσλαμβάνει δηλαδή τις αφορμές του και από επίκαιρα γεγονότα και έτσι θα λέγαμε ότι έχει έναν σαφή ιστορικό προσδιορισμό.

Διότι κανείς άνθρωπος δεν μπορεί να βοηθήσει το συνάνθρωπο του, όταν ενσκήψει η επιδημία και η αγωνία του κορυφωθεί. Η πανούκλα θεωρείται κάτι το αδιανόητο από την ανθρωπότητα. Και η υγεία, η ακεραιότητα αποτελεί κάτι, που αναζητεί η ανθρώπινη ύπαρξη.

Εντούτοις η ύπαρξη έχει συνηθίσει τη μάστιγα, ενώ παράλληλα ή κατ' επέκταση η ίαση και η γαλήνη είναι δυσεύρετες. Αγωνίζεται εκείνη να επανασυνδεθεί με την ταυτότητα της και να χωρισθεί από τη μεταδοτική ασθένεια της βίας και της ενοχής, στοιχεία διαλυτικά της εσωτερικής ενότητας.

Αυτός ο αγώνας της αποτελεί την ύστατη δοκιμασία της αντίστασης ενάντια στο κακό που μαστίζει την Πολιτεία. Όταν ενσκήψει η πανούκλα (la peste), φέρει στους ανθρώπους την εξορία, την οδύνη και τον εγκλωβισμό, την έγκλειστη ζωή χωρίς μέλλον και ελπίδα. Και οι ανωτέρω καταστάσεις προκύπτουν διότι ο βάκιλος της πανούκλας δεν πεθαίνει ούτε εξαφανίζεται ποτέ. Υπερβαίνοντας την αλληγορική χρήση του όρου, θα λέγαμε ότι η επιδημία αυτή μπορεί να είναι οι «κλειστές» και σιωπηλές κοινωνίες της εποχής μας, οι οποίες μαστίζονται από την έλλειψη επικοινωνίας και τον ατομισμό. Ωστόσο ένας εξωτερικός παράγων (ο πόλεμος, η ασθένεια) είναι δυνατόν να τις απαλλάξει από όλες τις άλλες αγωνίες και οι κάτοικοι τους να επιθυμήσουν εκ νέου την ανθρώπινη επικοινωνία, εφόσον ο καθένας φέρει την «πανούκλα» και δεν είναι απρόσβλητος στις επεμβάσεις της.

Μεταφέροντας ο Camus το ζήτημα στα πολιτικά συστήματα της εποχής του, παρατηρεί ότι οι δημοκρατίες άθελα τους γίνονται όμηροι ενός κόσμου, που επιβάλλει μια ολοκληρωτική βία. Έτσι ο ιός της Πανούκλας εξαπλώνεται εντός αυτών των δημοκρατιών. Οι άνθρωποι ωστόσο έχουν βαθιά συνείδηση ότι αποτελούν μέλη μιας συγκεκριμένης πολιτείας, η οποία πρέπει να τους προσφέρει τη δυνατότητα υπάρξεως. Γενικότερα μάλιστα συνειδητοποιούν το χρέος μιας πανανθρώπινης αλληλεγγύης, για να μην αισθάνονται ξένοι εντός του κόσμου, στον οποίο αναπτύσσουν και περατώνουν τον βίο τους.

Παρά ταύτα η εμπειρία του μηδενός και του παραλόγου πραγματώνεται από το ίδιο το εγώ, το οποίο εντός του κόσμου κερδίζει τη γνώση και τη μνήμη. Και η γνώση της ύπαρξης είναι η ίδια η ζωή αλλά και εν ταυτώ η εικόνα του θανάτου.

Έτσι, η αληθινή πατρίδα που απελπισμένα αναζητεί ο άνθρωπος εντός της πολιτείας, που μαστίζεται, είναι πέραν των τειχών της. Είναι η ανάμνηση ενός κόσμου με ανθρώπινες σχέσεις. Εντός της πολιτείας όμως που μαστίζεται από την Πανούκλα, η οποία αφορά στο σύνολο των ανθρώπων (υπό τη μορφή της επιδημίας), οι υπάρξεις βρίσκονται σε κατάσταση πολιορκίας και ο

εγκλωβισμός οφείλεται στο ότι ο βάκιλος της πανούκλας δεν πεθαίνει ποτέ και η ανθρώπινη ύπαρξη είναι ευάλωτη σε κάθε είδους εισβολή.

Αισθάνεται, επομένως, ο άνθρωπος ανείπωτη μοναξιά λόγω του αποκλεισμού του από τον υπόλοιπο κόσμο (άλλες πολιτείες) αλλά και από τον συνάνθρωπο του. Διότι ο άλλος άνθρωπος δεν είναι πλέον το στήριγμα του και βιώνει η ύπαρξη την ερημιά του εγκλεισμού, την απόγνωση, την εγκατάλειψη από το Θεό και την ελπίδα με συνέπεια να οδηγείται τελικά στην αποδοχή του θανάτου. Το γεγονός αυτό οδηγεί στη συνειδητοποίηση του εύθραυστου της ανθρώπινης ύπαρξης ενάντια στο κακό, στην πανούκλα. Στη συνέχεια, καταργείται κάθε ελευθερία και αφανίζεται η αγάπη, η χαρά της ζωής, κάθε δυνατότητα δικαιοσύνης και ευτυχίας. Το αξιακό ηθικό μοντέλο και η στόχευση της ευδαιμονίας τίθενται στο περιθώριο.

Ωστόσο, το ζήτημα δεν είναι σε απόλυτη κλίμακα πεσιμιστικό αρκεί να επαναστατήσει ένας μόνον άνθρωπος, για να ελευθερωθεί ολόκληρη η πολιτεία από τον άδικο νόμο που επιβλήθηκε. Η επανάσταση αυτή δεν αποτελεί τη βία αλλά μια έκκληση για ελευθερία και δικαιοσύνη, ενώ επίσης δεν επιβαρύνει τη δυστυχία του κόσμου. Διότι ο επαναστατημένος άνθρωπος αγγίζει, όπως έλεγε ο Pascal, και τα δύο άκρα από κοινού, για να διατηρεί την αντίφαση και το μεγαλείο του, σε μια, θα προσθέταμε, υπερβατική σύνθεση. Παράλληλα, ο επαναστατημένος άνθρωπος είναι το πρόσωπο που βρίσκεται σε σύγκρουση με τον εχθρικό και παράλογο εξωτερικό κόσμο. Η γη και η έρημος, ο πόνος και ο κόσμος αποτελούν την κεντρική θέση εντός της φιλοσοφίας του Camus αλλά και η διαλεκτική ενότητα της δικαιοσύνης με την ελευθερία, ένα σχήμα δηλαδή που αναδεικνύει το συλλογικό και προστατεύει το ατομικό.

Διότι εντός της πολιτείας η ύπαρξη, η οποία αγωνίζεται για να εδραιώσει μια θέση εντός του παράλογου κόσμου, αγωνιζόμενη για μια ατομική αξία, δημιουργεί την ύπαρξη ενός συνόλου ανθρώπων¹. Ο επικαθορισμός της εν λόγω

¹ Ο αθώος είναι η μορφή που οφείλει ο καθένας να προφυλάξει για να παραμείνει άνθρωπος και για να μη χάσει κάθε αγώνας το νόημά του ενώ ο «επαναστατημένος άνθρωπος» είναι ο άνθρωπος που εξεγείρεται γιατί συγκρούεται με τον άδικο, «παράλογο» εξωτερικό κόσμο, τον εχθρικό και

θέσης τοποθετείται στο ότι η ύπαρξη εντός του κόσμου το μόνο στήριγμα που έχει είναι οι πνευματικές και ηθικές αξίες, πορευομένη προς το ιδανικό. Και με μια επικαιροποίηση του ζητήματος, μπορεί να τονισθεί πως το ότι η εποχή μας χαρακτηρίζεται από την αδιαφορία για τη ζωή είναι λόγω της επιθυμίας ορισμένων ανθρώπων να μην αυτοκαταστραφούν μονάχοι αλλά να παρασύρουν κι έναν ολόκληρο κόσμο μαζί τους εκεί όπου ο ουρανός και η γη εκμηδενίζονται και κυριαρχεί η εποχή του μηδενισμού. Εντούτοις έναντι μιας τέτοιας κατάστασης το παράλογο αποτελεί μια καθαυτό αντίφαση, η οποία οδηγείται στη σιωπή και στην εξέγερση της ανθρώπινης ύπαρξης, της ανθρώπινης φύσης, όπως την είχαν φαντασθεί οι Έλληνες. Είναι η στιγμή κατά την οποία ο άνθρωπος γίνεται ο πλησίον του και τότε που η ανθρώπινη αλληλεγγύη αποτελεί μεταφυσικό χαρακτήρα μιας αλληλεγγύης που γεννήθηκε εντός των δεσμών. Η εξέγερση της ύπαρξης φανερώνει ότι το πνεύμα της είναι κυριευμένο από το παράδοξο και υποφέρει για την απόσταση ανάμεσα στον κόσμο και στο άτομο. Και η αρρώστια ενός μόνο ανθρώπου μετεξελίσσεται σε συλλογική επιδημία.

Αυτή η εξέγερση διαδραματίζει τον ίδιο ρόλο με το cogito του Descartes : «σκέφτομαι άρα υπάρχω» (cogito ergo sum) και έτσι προκύπτει το «επαναστατώ άρα υπάρχουμε». Η ύπαρξη, επομένως, διεκδικεί την ενότητα ενός θρυμματισμένου κόσμου και γι' αυτό το λόγο εξεγείρεται. Η ύπαρξη διεκδικεί την ενότητα μεταξύ των δεινών της ζωής και του θανάτου. Και τελικά η ανθρώπινη αυτή εξέγερση γίνεται μεταφυσική επανάσταση, καθότι περιλαμβάνει τους εσώτατους πυρήνες της ύπαρξης.

Τα πρότυπα αυτής της εξέγερσης είναι αρκετά παλαιά. Αφού και σήμερα αποκαλούμε την εποχή μας προμηθεϊκή. Ο Προμηθέας -παρουσιάζεται από τον Αισχύλο -αλυσοδεμένος σ' ένα βράχο, εξορισμένος για πάντα από έναν αφέντη που αρνείται να υπηρετήσει. Οι αρχαίοι Έλληνες παρουσίασαν με τον καλύτερο τρόπο την πονεμένη φυσιογνωμία του Στασιαστή. Επομένως, η ύπαρξη δεν αρνείται τους θεούς κατά τον τρόπο που θεωρείται ότι συμπεριφέρονται αλλά

«απελπισμένο» κόσμο όπως αυτός παρουσιάζεται από τον Καμύ στο έργο, *Ο Επαναστατημένος άνθρωπος*, μτφ. Τζούλια Τσακίρη, Αθήνα, Εκδ. Μπουκουμάνη, 1971, σ. 27-38.

τους απομακρύνει με τέτοιο τρόπο, που δεν έχει άλλη διέξοδο παρά να κλειστεί εκ νέου στα τείχη της. Οι άνθρωποι αμφιβάλλουν αν θα προσεγγίσουν την πολιτεία του ήλιου κι αν αυτή η πολιτεία υπάρχει. Τότε εκείνοι που αμφιβάλλουν θα εξορισθούν και θα δεθούν με αλυσίδες σ' ένα βράχο, για να γίνουν βορά στα άγρια όρνια. Ο Προμηθέας αποτελεί το πρόσωπο που βασιλεύει πάνω στη μοναξιά των ανθρώπων. Το ίδιο ισχύει και εντός της πόλης του Οράν, η οποία μαστίζεται από την ασθένεια, την Πανούκλα, και εκείνο που κυριαρχεί είναι η σιωπή και ο εγκλεισμός μακριά από τη ζωή, από το μέλλον, από το διάλογο, όπως η καταδίκη για κάποιο έγκλημα².

Άλλωστε ο πόνος, η εξορία, η κάθειρξη γίνονται αποδεκτά, όταν μας πείθουν για το περιεχόμενο τους η λογική και η ιατρική. Και η κορύφωση του ανθρωπίνου δράματος άρχισε ήδη από την εποχή της ελληνικής αρχαιότητας και η τραγωδία του ανθρώπου δεν έχει περατωθεί.

Ο άνθρωπος όταν αρρωστήσει και όταν εξορισθεί, περιορίζεται σ' ένα κλειστό χώρο. Κατ' αναλογία, και η πολιτεία που ασθενεί περιορίζεται σ' ένα περιχαρακωμένο στρατόπεδο, σ' ένα φρούριο και αποτελεί ελπίδα της η συνένωση με την ανθρώπινη κοινότητα.

Επιπλέον, αφού δεν υπάρχει ατελείωτη ευτυχία, ο διαρκής πόνος θα μπορούσε να γίνει το ανθρώπινο πεπρωμένο. Ο Προμηθέας ακινητοποιημένος ανάμεσα στο ανθρώπινο πεπρωμένο και την αυθαιρεσία επιλέγει την εξέγερση. Πρόκειται για μια κατάσταση που αποτελεί την ίδια την επιθυμία για ζωή της ανθρώπινης ύπαρξης. Ο επαναστατημένος άνθρωπος αρνείται τη θεότητα για να συμμεριστεί την κοινή μοίρα του με τους συνανθρώπους του βοηθώντας τους να ζήσουν και για να παρουσιάσει την αυταπάτη της ελπίδας καθώς και το μυστήριο του θανάτου και της αγάπης.

² Το παράλογο ως κανόνας της ζωής είναι αντιφατικό. Η τυφλή αυτή ορμή διεκδικεί την τάξη εντός του χάους και την ενότητα εντός της καρδιάς αυτού που χάνεται και οδηγείται στην καταστροφή του άλλου και του εαυτού του. Η απελπισία επομένως και το παράλογο κρίνουν τα πάντα γενικά και εντός της σιωπής. Βλέπε επίσης Albert Camus, *Η Πανούκλα*, μτφ. Νίκη Καρακίτσου-Ντουζέ, Μαρία Κασαμπάλογλου-Ρομπλέν, Αθήνα, εκδ. Καστανιώτη, 2001, σ. 93.

Ανάλογο μύθο με εκείνον του Προμηθέα αποτελεί και ο μύθος του Σίσυφου. Και σε αυτό το μύθο δεν υπάρχει η πίστη σ' ένα ιδεολογικό σύστημα, αλλά ο Σίσυφος συμβολίζει το πεπρωμένο του ανθρώπου εκείνου, ο οποίος έχει συνείδηση του παραλόγου εντός του βίου του, της ψυχολογικά παθογενούς κατάστασής του.

Στο *Μύθο του Σίσυφου*³ ο Camus αρνείται την ελπίδα, διότι το παράλογο αποτελεί το αντίθετο της ελπίδας⁴. Ο μύθος του Σίσυφου αποτελεί μια απήχηση της επιθυμίας για αυτοκτονία, εφόσον ο θάνατος αποτελεί τη μόνη πραγματικότητα για τον άνθρωπο, ο οποίος βιώνει το παράλογο και τον πόνο. Διότι για τον Camus η μόνη πραγματικότητα είναι το παράλογο ενώ για τον Pascal⁵ η μόνη πραγματικότητα είναι ο Θεός. Η ύπαρξη εντός αυτής της κατάστασης της ένδειας μπορεί να αναπνέει αλλά δεν είναι ευτυχισμένη. Για την ύπαρξη δεν υπάρχει ελευθερία επιλογής αλλά το πεπρωμένο της, η μοίρα της. Η μοίρα της είναι ο θάνατος χωρίς την ελπίδα.

Ο Camus αναγνωρίζει την ανθρώπινη μοίρα αλλά ενστερνίζεται γενικότερα το ελληνικό πνεύμα, το οποίο δεν αρνείται τους θεούς αλλά τους αφιερώνει ένα μέρος της υπάρξεως χωρίς τη θυσία της διάνοιας.

Ο φιλόσοφος εμπιστεύεται όμως τον άνθρωπο, ο οποίος ισοσταθμίζει τη δύναμη των τυράννων και των θεών και ανθίσταται επιπλέον εναντίον της ασθένειας του πνεύματος του φυλετισμού. Κατά την εκτίμηση του ο μύθος της πανούκλας αποτελεί το σύμβολο της ανθρώπινης κατάστασης της καταδικασμένης σε θάνατο. Ακόμη αποτελεί τον εγκλεισμό της ύπαρξης εντός μιας φυλακής, ενός πύργου, όπως εκείνος του Κάφκα, όπου η επιδημία μαστίζει την πολιτεία και η ανθρώπινη φωνή και η αγωνία της θα διαρκεί μέχρι το τέλος της ανθρώπινης ιστορίας. Και τούτο, εφόσον η ανθρώπινη ύπαρξη έχει ανάγκη της

³ Άλμπερ Καμύ, *Ο Μύθος του Σίσυφου: Δοκιμίο για το παράλογο*, μτφ. Νίκη Καρακίτσου-Ντουζέ, Μαρία Κασαμπάλου – Ρομπλέν, Αθήνα, Εκδ. Καστανιώτη, 2007, σ. 163-168.

⁴ Ωστόσο η ηθική διάσταση του στοχασμού του Camus στηρίζεται στο διάλογο και στην εμπιστοσύνη μεταξύ των ανθρώπων. Ο φιλόσοφος επομένως εισηγείται την ανθρώπινη επικοινωνία και την αποφυγή της αδικίας διότι μια βασική ιδέα στην ηθική και στη φιλοσοφία του στοχαστή αποτελεί η μη επιβάρυνση της δυστυχίας του κόσμου.

⁵ Pascal Blaise, *Στοχασμοί*, μτφ. Ν. Ματσούκα, εκδ. Πουρναρά. Θεσσαλονίκη, 1986, σ. 406-408.

επικοινωνίας με τις άλλες υπάρξεις και όχι το Θεό, ο οποίος θεωρείται ότι είναι αδιάφορος έναντι των ανθρωπίνων δεινών, με αποτέλεσμα η θεραπεία αυτής της καταστάσεως να είναι αδύνατη.

Το ανωτέρω ανέφικτο οφείλεται στο ότι η πανούκλα, η ασθένεια, ο πόλεμος, μαστίζουν την ανθρωπότητα και η ύπαρξη καλείται να ισορροπήσει μεταξύ του παραλόγου και της λογικής, μεταξύ του τραγικού και του καθημερινού⁶.

Τέλος, και ο μύθος του «Ορφέα και της Ευρυδίκης»⁷, αποτελεί έκφραση του ανθρώπινου πόνου και της αγάπης, η οποία δε γνωρίζει σύνορα και, ενώ συνειδητοποιεί το παράλογο της ανθρώπινης κατάστασης, αναζητεί τον άλλο άνθρωπο ως μια σκιά, η οποία κινδυνεύει να απωλεσθεί για πάντα από κοντά της.

Επιλογικά, μόνον όταν ιαθεί η επιδημία, η ύπαρξη θα ανακαλύψει εκ νέου την ελευθερία της ζωής και της αγάπης, οι οποίες είναι το εύθραυστο στοιχείο της και θα απεγκλωβισθεί από το «κράτος της πανούκλας» και από την άβυσσο εντός της οποίας ήταν και από τη νύχτα και το σκότος, την εξορία από το ίδιο το εγώ της.

Τότε η δύναμη του θανάτου και του κακού αποκτούν όρια και η ύπαρξη είναι υπεύθυνη για την άλλη ύπαρξη, διότι για εκείνη δεν υπάρχει πλέον η μοναξιά αλλά η συλλογικότητα.

Η ανθρώπινη ύπαρξη παρουσιάζεται στους τρεις μύθους του Προμηθέα, του Σισύφου και του Ορφέα και της Ευρυδίκης, μεταξύ του φωτός και της σκιάς, ως νικημένη και ένδοξη η οποία απαγορεύεται να ατενίσει το φως -αλήθεια και η

⁶ Η περιγραφή της Πανούκλας του Camus έχει αναλογίες με αυτήν του λοιμού της Αθήνας όπως τον παρουσιάζει ο Θουκυδίδης : « Γιατί η μορφή της αρρώστιας ήταν κάτι που ξεπερνούσε τις λογικές εικασίες των ανθρώπων, και πρόσβαλλε τον καθένα πιο βαριά απ'όσο μπορεί να βαστάξει η ανθρώπινη φύση, και φανερώθηκε κι'από το εξής πως δεν ήταν καμιά από τις συνηθισμένες αρρώστιες: τα όρνια δηλαδή και τα τετράποδα ζώα, όσα τρών ανθρώπινη σάρκα, μ'όλο που είχανε μείνει πολλά άταφα κορμιά, ή δεν τα πλησίαζαν, ή αν τα δοκίμαζαν, πέθαιναν κι' αυτά. » *Θουκυδίδου Ιστορία Β'* 50-51, μτφ. Έλλη Λαμπρίδη, εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα, 1962.

⁷ Όλες οι ιστορίες των ανθρωπίνων μεταμορφώσεων είναι ιστορίες με πάθος και μυθιστορηματικά στοιχεία. Ο κόσμος του ποιήματος αποτελείται από σκιές, μεταμφιέσεις, που «τρέφουν» την ανθρώπινη ελπίδα με κάθε μεταμόρφωση να αποτελεί έναν θάνατο και να δίδει το συναίσθημα της θλίψης, Οβιδίου, *Μεταμορφώσεις*, 10.8.

Η Πανούκλα του Albert Camus και η ασθένεια των σύγχρονων κοινωνιών

οποία έχει απωλέσει κάθε ελπίδα. Και στη σύνθεση των ανωτέρω εντοπίζεται ό,τι θα χαρακτηρίζαμε ως ανθρώπινη τραγωδία.

Contemporanéité des *Justes*. Réflexion sur l'acte terroriste

Si l'œuvre de Camus ne prédit pas l'avenir, elle nous offre cependant un précieux produit de contraste pour déchiffrer le terrorisme contemporain. La pensée de Camus nous éclaire indirectement, en nous parlant d'un monde qui a en partie disparu mais qui, d'une certaine manière, garde toute sa valeur. La lecture de Camus continue de nous offrir un guide moral et politique pour affronter notre présent¹.

Les *Justes* traitent d'un fait réel de l'histoire russe du début du XX^e siècle. À cette époque là, le mouvement socialiste révolutionnaire entreprenait des attaques à la bombe contre des personnes liées au régime tsariste. Un groupe de terroristes décide de tuer le grand duc Serge, oncle de tsar. Yanek Kaliayev assume le rôle de l'exécuteur. Or, à l'heure venue, il entrevoit que dans la calèche du duc se trouvaient aussi deux enfants et sa femme. Il s'agissait de la nièce et du neveu du grand duc. La présence des enfants, non prévue par le complot, méduse le jeune révolutionnaire, le rendant incapable de jeter la bombe.

Le texte traite de l'étude de l'acte terroriste, qu'il examine grâce au processus de la dramatisation, jusqu'à ses limites. Au sujet de l'aspect politique de l'acte terroriste Derrida estime que « Toutes les situations révolutionnaires, tous les discours révolutionnaires, de gauche ou de droite [...] justifient le recours à la violence en alléguant l'instauration en cours ou à venir d'un nouveau droit : d'un nouvel État. Comme ce droit à venir

¹ Antoine Garapon, « Camus nous aide-t-il à comprendre le terrorisme contemporain? » dans *Albert Camus : l'exigence morale, Hommage à Jacqueline Levi-Valensi*, Agnès Spiquel, Alain Schaffner (dir.), Paris, Le Manuscrit, 2006, p. 33-55, cit. p. 33.

légitimera en retour, rétrospectivement, la violence qui peut heurter le sentiment de justice, son futur antérieur la justifie déjà. La fondation de tous les Etats advient dans une situation qu'on peut ainsi appeler révolutionnaire »².

La dramatisation se déroule par le procédé de l'opposition. Des couples composés d'éléments antithétiques, irréductibles ainsi que Derrida aurait pu le dire, et dont la confrontation permet la circonscription des paramètres composant le conflit. Le premier de ces couples est formé par le binôme éthique / politique. Le terme politique désigne d'une part le but politique réel et réalisable des terroristes, à savoir la subversion d'un régime autoritaire et injuste. C'est ainsi que Jürgen Habermas distingue l'acte terroriste du crime habituel³ :

Du point de vue moral, un acte terroriste, quels que soient ses mobiles et quelle que soit la situation dans laquelle il est perpétré, ne peut être excusé en aucune façon. Rien n'autorise qu'on « tienne compte » des finalités que quelqu'un s'est données pour lui-même pour ensuite justifier la mort et la souffrance d'autrui. Toute mort provoquée est une mort de trop. Mais, d'un point de vue historique, le terrorisme entre dans des contextes bien différents de ceux dont relèvent les crimes auxquels a affaire le juge pénal. Il mérite à la différence du crime privé, un intérêt public et requiert un autre type d'analyse que le crime passionnel. [...] La différence entre le terrorisme politique et le crime habituel est particulièrement évidente lors de certains changements de régime qui portent au pouvoir les terroristes d'hier et en font des représentants respectés de leur pays. Il reste qu'une telle transformation politique ne peut être escomptée que pour des terroristes qui, d'une manière générale, poursuivirent avec réalisme des buts politiques compréhensibles, et qui, eu égard à leurs actes criminels,

² Jacques Derrida, *Force de loi, le fondement mystique de l'autorité*, Paris, Galilée, coll. La philosophie en effet, 1994, p. 87.

³ Jürgen Habermas, « Fondamentalisme et terreur » dans Le "concept" du 11 septembre : dialogues à New York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori, Jacques Derrida, Jürgen Habermas, traduit de l'allemand par Christian Bouchindhomme, traduit de l'anglais (États-Unis) par Sylvette Gleize, Paris, Galilée, 2005, p. 66.

peuvent tirer de la nécessité dans laquelle ils étaient de sortir d'une situation d'injustice manifeste, une certaine légitimation.

Jean Baudrillard partage lui aussi cet avis. Pour ces deux philosophes la distinction entre le crime et l'acte terrorisme réside sur les fins ; ils distinguent, d'une part les actes terroristes ayant comme fin un objectif réalisable, qui conduirait à une amélioration de la vie des hommes, et d'autre part ceux qui n'ont pas d'objectif précis et réalisable dans le sens de l'amélioration des conditions de vie. Dans cette dernière catégorie sont placées les attaques du terrorisme contemporain international, dont le but est confus et les actes ne sont pas liés à une fin politique concrète et réalisable. Jean Baudrillard fait aussi la distinction entre violence et terreur⁴ :

Or, la terreur n'est pas la violence. Ce n'est pas une violence réelle, déterminée, historique, celle qui a une cause et une fin. La terreur n'a pas de fin, c'est un phénomène extrême, c'est-à-dire qui est au-delà de sa fin, en quelque sorte : elle est plus violente que la violence.

Sur cette longueur d'onde, le terme « politique » dans le texte camusien comporte aussi un aspect de type toutes proportions gardées, « raison d'état », portant sur le droit de tuer pour le bien commun, même ceux qui ne sont pas des responsables. Ce couple d'opposition est chevauché par un autre, qui comporte une réflexion sur le binôme coupable-innocent. Kaliyev après sa résignation impulsive, pourrait –on dire, à tuer les enfants, rentre embarrassé à l'appartement où ses compagnons l'attendaient. Il n'est pas toutefois convaincu de la justesse de son attitude. Il n'argumente pas sur sa renonciation. Au contraire, il décrit l'événement, et il demande le jugement de ses compagnons. Il avoue⁵ :

⁴ Jean Baudrillard, « La violence du mondial » dans, *La violence du monde*, Jean Baudrillard, Edgar Morin (dir.), Paris, Editions du Félin-Institut du monde arabe, 2003, p. 9-46, cit. p. 39.

⁵ Albert Camus, *Les Justes*, Paris, Gallimard, 1977, p. 56.

Je voulais me tuer. Je suis revenu parce que je pensais que je vous devais des comptes, que vous étiez mes seuls juges que vous me diriez si j'avais tort ou raison, que vous ne pouviez pas vous tromper.

Cela rend clair que la nature de son renoncement au meurtre ne fait pas partie de la raison – d'où pourraient découler des arguments raisonnables, qui expliqueraient par la logique son refus de tuer les enfants, parce qu'il ne les considérait pas responsables des crimes du régime tsariste. Au contraire c'est sa conscience qui lui dicte impulsivement d'éviter la mort des innocents. Ce fait crée un conflit entre le devoir qu'on lui a confié et son for intérieur. Kaliayev maintient sa personnalité qui n'est pas assimilée aveuglement aux demandes du groupe. De cette énonciation émerge la pensée vraiment camusienne, qui prévaut la morale à l'idéologie politique.

Ce manquement de l'acte terroriste est remis sous l'œil critique du groupe qui pour sa majorité prend position en faveur de Kaliayev. Sauf un, Stépan qui est d'avis contraire. Stépan venait de revenir du bagne où il avait passé trois ans ; lors de sa détention, il avait subi des tortures et des humiliations. De plus, il avait vu la mort de la femme qu'il aimait. Après ces expériences douloureuses, il superpose les idéaux révolutionnaires même au respect de la vie des innocents. D'ailleurs, pour lui, dans ce régime qui opprime le peuple russe, personne n'est innocent. Il suggère à ses compagnons⁶ :

Des enfants ! vous n'avez que ce mot à la bouche. Ne comprenez-vous donc rien ? parce que Yanek n'a pas tué ceux-là, des milliers d'enfants russes mourront de faim pendant des années encore. Avez-vous vu des enfants mourir de faim ? moi oui. Et la mort par la bombe est un enchantement à côté de cette mort là. Mais Yanek ne les a pas vus. Il n'a vu que les deux chiens savants du grand duc. Vivez-vous dans le seul instant ? Alors choisissez la charité et guérissez seulement le mal de chaque jour, non la révolution qui veut guérir tous les maux, présents et à venir.

⁶ *Ibid.*, p. 61-62.

Il est évident qu'aucune réticence n'est pas posée ; pour Stépan la fin justifie les moyens. Sa vision du monde est manichéenne. Il n'est pas capable de voir les nuances, de faire des distinctions. C'est Dora qui prend la parole pour lui répondre⁷ :

Yanek accepte de tuer le grand duc puisque sa mort peut avancer le temps où les enfants russes ne mourront plus de faim. Cela déjà n'est pas facile. Mais la mort des neveux du grand duc n'empêchera aucun enfant de mourir de faim. Même dans la destruction, il y a un ordre, il y a des limites.

L'expression du personnage est qualifiée de moralité et de clarté. Les révolutionnaires se sont posés des limites morales tout en restant fidèles à leur idéologie. Tous les autres compagnons, qui représentent d'ailleurs la majorité, un fait qui renvoie au vote démocratique, distinguent bien que les enfants appartiennent à une catégorie innocente que le révolutionnaire ne doit pas toucher quelque soit la justesse de son objectif. Cette position est bien de Camus qui, dans ses *Essais*, écrit : « La révolte, pour être créatrice, ne peut se passer d'une règle morale ou métaphasique qui équilibre le délire historique »⁸.

Ainsi que Denis Salas le souligne à juste titre⁹ :

La violence se partage entre les assassins (ceux qui tuent indistinctement y compris les enfants) et les justes (les révolutionnaires qui fixent des limites à la violence). Le révolté qui s'autorise tout ne peut qu'être englouti dans son œuvre de mort. Il a perdu de vue qu'à la guerre succédera la paix avec les mêmes protagonistes une fois désarmés. Comment oublier qu'il y a dans tout attentat une cible humaine et non le mal absolu ? Un seul excès de violence recule d'autant la paix, creuse les traumatismes,

⁷ *Ibid.*, p. 73.

⁸ Albert Camus, *Essais*, textes réunis par Roger Quilliot, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p.653, cité dans Denis Salas, *Albert Camus, la juste révolte*, Paris, Michalon, 2002, p. 70.

⁹ Denis Salas, *Albert Camus, la juste révolte, op. cit.*, p. 61.

reporte sur des générations futures le devoir de vengeance.
La violence aveugle nous place hors du monde humain.

Le principe de « la fin justifie les moyens » incarné par Stépan est rejeté par l'éthique des autres terroristes. À la fin de ce débat, il devient clair que les enfants appartiennent à la catégorie des innocents tandis que le grand duc Serge fait partie des coupables. Or cette catégorisation -pour ainsi dire- est déconstruite plus tard par l'intervention de la grande duchesse qui rend visite à la prison où se trouve Yanek Kaliayev, qui après avoir réussi à tuer le grand duc pendant la deuxième attaque, attend son exécution. La grande duchesse dit à propos de sa nièce que Yanek Kaliayev avait sauvé : «Ma nièce a un mauvais cœur. Elle refuse de porter elle-même ses aumônes aux pauvres. Elle a peur de les toucher. N'est-elle pas injuste ? Elle est injuste»¹⁰. En ce qui concerne son mari, elle révèle : « Lui du moins aimait les paysans. Il buvait avec eux »¹¹.

Cette déconstruction nous permet d'entrevoir et de se rendre compte de l'ambiguïté des signifiés ; les innocents ne sont pas tellement innocents, tandis que le coupable n'est pas si odieux. Cela pousse encore plus loin les limites qui circoncentrent les termes clés de la réflexion camusienne. En plus, dans ces *Carnets*, ressource précieuse de sa pensée et un vrai laboratoire d'écriture, Camus note pendant l'hiver 47, une année avant l'achèvement des *Justes* : « Mais personne n'est coupable absolument, on ne peut donc condamner personne absolument. Personne n'est coupable absolument 1) aux yeux de la société 2) aux yeux de l'individu. Quelque chose en lui participe de la douleur »¹². La relativisation qu'il peut trancher -on peut ici parler de l'auteur et non du texte- sur la notion de la culpabilité, est signe de l'humanisme qui régit sa pensée.

Un autre paramètre impliqué dans ce binôme éthique / politique est celui de la religion. Avant de partir pour lancer sa bombe, Kaliayev, selon la didascalie

¹⁰ Albert Camus, *Les Justes*, *op. cit.*, p. 118.

¹¹ *Ibid.*

¹² Albert Camus, *Carnets* dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 1098.

qui accompagne le texte, se signe devant l'icône. Cela implique non seulement la piété de Kaliayev mais aussi le fait que sur le mur de l'appartement des terroristes, fût accrochée une icône. Il est bien clair que le terroriste avant de commettre son acte qui appartient à la sphère du politique telle que l'on a assignée plus haut, demande, la bénédiction divine ; ce qui renvoie d'une part à la théorie de la théologie politique, pour évoquer Carl Schmitt qui dans son ouvrage homonyme a montré que des concepts théologiques s'appliquent à la théorie de l'État¹³. D'autre part ce chevauchement du politique et du religieux évoque aussi les actes terroristes contemporains internationaux exécutés au nom de la religion pour mentionner le terrorisme islamique et la riposte de l'ancien président américain George Bush qui déclarait la guerre « aux axes du mal » terme de caractère biblique ainsi que Derrida l'observe (Derrida, 2006). Quoique Carl Schmitt, parlant généralement des conflits à traits religieux, soutienne que les vraies causes sont toujours politiques, la religion ne servant que de prétexte. Derrida de sa part, voit dans le terrorisme contemporain international une réaction brutale contre l'imposition aussi brutale de la mondialisation¹⁴. Or cet entrelacement religion/pouvoir politique dans le monde occidental a commencé à subir la critique des philosophes depuis les Lumières. Un manque pour le monde islamique que Derrida regrette car un tel mouvement n'avait jamais eu lieu¹⁵. Kaliayev alors se signe. Stépan désapprouve l'attachement d'un révolutionnaire à la religion. Dora, sa compagne, lui explique que Kaliayev « ne pratique pas ». Or, Stépan, ne fait aucune remarque sur la présence de l'icône dans l'appartement que le groupe des terroristes utilisait pour organiser ses actions.

Le chevauchement politique/religion surgit à plusieurs reprises dans le texte. Quand Kaliayev discute avec Dora à propos du meurtre du grand duc, en le

¹³ « Tous les concepts prégnants de la théorie moderne de l'État sont des concepts théologiques sécularisés », Carl Schmitt, *Théologie politique*, traduit de l'allemand et présenté par Jean-Louis Schlegel, Paris, Gallimard, 1988, p. 46.

¹⁴ Jacques Derrida, « Auto-immunités, suicides réels et symboliques » dans *Le "concept" du 11 septembre*, *op. cit.*, p. 181.

¹⁵ *Ibid.*, p. 180.

présentant comme un exploit honorable, Dora culmine la grandeur de l'acte au moment où le terroriste arrivera sur l'échafaud. Le terroriste sait bien que le résultat de son acte l'emmènera à la mort. Le meurtre qu'il va commettre entrainera sa propre mort. Son acte comporte en conséquence les caractéristiques d'un suicide. Le sacrifiant devient alors le sacrifié aussi, et ce fait lui permet de racheter le crime commis. L'acte se revêt alors d'une valeur symbolique qui la renforce. Le terroriste tue, mais il est prêt à se tuer. Cette volonté désarme en fait toute autre force.

Ce chevauchement du religieux et du politique est présent aussi dans les notes des *Carnets* de la période cible¹⁶, ayant comme point culminant la phrase suivante : « La sainteté est aussi une révolte : c'est refuser les choses telles qu'elles sont. C'est prendre en soi le malheur du monde »¹⁷. Une phrase qui emboîte le pas à l'énoncé suivant : « Bande pour les *Justes* : Terreur et justice »¹⁸. La corrélation avec les enjeux sémantiques est bien claire.

Le suicide et surtout au nom de Dieu demeure une pratique de terroristes jusqu'aujourd'hui. Cependant, à cette époque-là correspondait une victime à un terroriste, ce qui n'est pas la proportion des attaques terroristes contemporaines. En plus, aujourd'hui, les attaques terroristes jouent plutôt avec l'impact symbolique de l'acte¹⁹. De plus, ainsi que Antoine Garapon l'observe, « puisque sa revendication politique est faible – mais non inexistante- le terrorisme va être réduit à sa pure événementialité »²⁰. Or, la piété de Kaliayev, est déconstruite à la fin de la pièce quand le pope entre dans sa cellule pour lui présenter le crucifix, que le terroriste refuse d'embrasser.

Un nouvel épisode dans la prison vient de jeter de la lumière sur le thème majeur de la vie humaine et de la mort. Dans la cellule Kaliayev fait la connaissance d'un prisonnier qui rend des services de bourreau pour racheter

¹⁶ Albert Camus, *Carnets, dans Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1111-1112, 1124.

¹⁷ Albert Camus, *Carnets*, Paris, Gallimard, 1964, vol. II, p. 298.

¹⁸ *Ibid.*, p. 299.

¹⁹ Jean Baudrillard, *L'Esprit du terrorisme*, Paris, Galilée, 2002, p. 22-25.

²⁰ Antoine Garapon, « Camus nous aide-t-il à comprendre le terrorisme contemporain? », *art. cit.*, p. 50.

quelques années de sa peine. Le bourreau met sur un pied d'égalité son acte et celui de Kaliayev. « Tu es donc un bourreau » lui demande Kaliayev pour recevoir la réponse suivante : « Eh bien barine et toi ? »²¹. Dans cet épisode se sont confrontés deux éléments : premièrement ce que Derrida nomme la violence autorisée par le pouvoir, l'exécution d'une peine de mort et deuxièmement la violence exercée par le terroriste qui appartient à la sphère de la violence non autorisée. L'État en tant que puissance légale, commet un acte terroriste, par l'exécution du révolutionnaire, un acte qui a comme but de terrifier les autres pour évincer, tant que cela soit possible, la répétition d'un tel événement. Mais le thème du terrorisme exercé par un pouvoir censé légal, est plutôt traité dans la pièce *L'État de siège*. Le vrai enjeu de cette confrontation entre le terroriste et le bourreau qui enlèvent tous les deux des vies humaines porte sur les mobiles de l'acte. Le représentant du pouvoir, le bourreau, tue pour se procurer un bien personnel, le rachat de sa peine, tandis que le terroriste tue pour contribuer à la cause commune pour délégitimer le peuple russe d'un régime autoritaire.

Un autre couple antithétique qui régit toute la pièce est celui de l'amour – haine. Yanek Kaliayev et Dora qui s'aiment et dont l'amour se rend l'élément indispensable de leur idéologie, contre le personnage de Stépan, qui est brossé seulement comme un être implacable, ne ressentant que de la haine. Ce caractère de Stépan est le résultat d'une vie très dure. Après avoir subi des tortures et des humiliations diverses dans le bagne ainsi que la perte de la femme aimée, il est transformé en un être impitoyable. Or, ce binôme aussi est déconstruit au dénouement. Dora, après avoir appris la mort digne de son compagnon sur l'échafaud, ne pouvant plus se retenir, ne pouvant plus supporter la souffrance, se transmue. Elle demande à Boria, le supérieur du groupe terroriste, la bombe pour exécuter l'attentat imminent. Une attaque dont l'exécution était destinée à

²¹ Albert Camus, *Les Justes*, op. cit., p. 105.

Stépan. Ecrasée par la souffrance, l'amour est muté en haine, pour corroborer ce que Yanek Kaliayev avait dit à la duchesse²² :

Il y a quelque chose de plus abject encore que d'être un criminel, c'est de forcer au crime celui qui n'est pas fait pour lui. Regardez-moi. Je vous jure que je n'étais pas fait pour tuer.

Stépan lui-même reconnaît la transmutation de Dora et il dit à Boria à propos d'elle: « Accepte, elle me ressemble, maintenant »²³.

Pour conclure, ainsi que le souligne Pierre Louis Rey « même s'il [Camus] ne défend pas une « thèse » le public ne doit pas se tromper sur ses préférences²⁴ ». La prise de position en faveur de *la juste révolte*, pour reprendre le terme de Denis Salas, est évidente, mais le meurtre des innocents est aussi évidemment inacceptable. Les grands enjeux déposés et examinés dans *Les Justes* demeurent, malheureusement, encore contemporains. La contemporanéité de la réflexion camusienne rend à la pièce une qualité diachronique.

²² *Ibid.*, p. 147.

²³ *Ibid.*, p.149.

²⁴ Pierre-Louis Rey, *Camus, l'homme révolté*, Paris, Gallimard, 2006, p. 63.

Références bibliographiques

- BAUDRILLARD Jean, *L'Esprit du terrorisme*, Paris, Galilée, 2002.
- « La violence du mondial » dans Jean Baudrillard, Edgar Morin (dir.), *La violence du monde*, Paris, Éditions du Félin-Institut du monde arabe, 2003.
- CAMUS Albert, *Carnets* dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p.1098.
- Essais*, textes réunis par Roger Quilliot, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965.
- Les Justes*, Paris, Gallimard, 1977.
- DERRIDA Jacques, « Auto-immunités, suicides réels et symboliques » dans *Le "concept" du 11 septembre : dialogues à New York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori, Jacques Derrida, Jürgen Habermas*, traduit de l'allemand par Christian Bouchindhomme, traduit de l'anglais (États-Unis) par Sylvette Gleize, Paris, Galilée, 2005.
- Force de loi, le fondement mystique de l'autorité*, Paris, Galilée, coll. La philosophie en effet, 1994.
- HABERMAS Jürgen, « Fondamentalisme et terreur » dans *Le « concept » du 11 septembre : dialogues à New York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori, Jacques Derrida, Jürgen Habermas*, traduit de l'allemand par Christian Bouchindhomme, traduit de l'anglais (États-Unis) par Sylvette Gleize, Paris, Galilée, 2005.
- REY Pierre-Louis, *Camus, l'homme révolté*, Paris, Gallimard, 2006.
- SALAS Denis, *Albert Camus, la juste révolte*, Paris, Michalon, 2002.
- SCHMITT Carl, *Théologie politique*, traduit de l'allemand et présenté par Jean-Louis Schlegel, Paris, Gallimard, 1988.
- SPIQUEL Agnès, SCHAFFNER Alain (dir.), *Albert Camus : l'exigence morale, Hommage à Jacqueline Levi-Valensi*, Paris, Le Manuscrit, 2006.

Ratio Vs Absurdum και vice versa
Ο Καλιγούλας του Α. Camus
και οι αφετηρίες του «Θεάτρου του Παραλόγου»

ΠΡΟΣΩΠΑ

Καλιγούλας

(Δρουσίλας)

Καιζωνία

Ελικώνιος

Σκιπίωνας

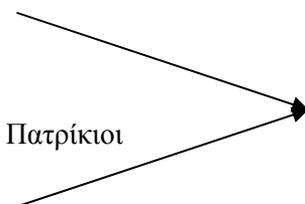
Χαιρέας

Γέρος Πατρίκιος

Μέτελλος

Λέπιδος

Οκτάβιος



Ο όρος «Θέατρο του Παραλόγου» διαθέτει ευρύτατο περιεχόμενο που όμως στερείται συγκεκριμένου νοήματος, αφού σημασιοδοτείται μάλλον αρνητικά σε σχέση με εκείνο που δεν είναι, παρά θετικά, ως προς το συγκεκριμένο που ειδικότερα εκφράζει.

Δημιούργημα του Martin Esslin, ο οποίος στην ομότιτλη μελέτη του επεχείρησε πρώτος να προσεγγίσει, να ερμηνεύσει και να οριοθετήσει το έργο ανόμοιων κατά τα άλλα συγγραφέων, όπως ο S. Beckett και ο Eug. Ionesco, ο G. Genet και ο Fer. Arrabal, το «Θέατρο του παραλόγου» (τηρουμένων βέβαια των αναλογιών) προσιδεάζει ως τίτλος περισσότερο στο σύγχρονο

«Μεταμοντέρνο Θέατρο» παρά σ' οποιοδήποτε άλλο πριν απ' αυτό είδος (νατουραλιστικό, εξπρεσιονιστικό, μπρεχτικό θέατρο).

Στην προσπάθειά του να οροθετήσει το ζητούμενο ο άγγλος μελετητής ως κοινό τόπο και ενοποιό ιστό επισημαίνει την αντιαριστοτελική δομή και την απόρριψη των λογικών αρχών που συγκρότησαν τον «κανόνα» του δυτικού θεάτρου, από την αρχαιοελληνική τραγωδία μέχρι τα μέσα του 20ου αιώνα.

Διαπιστώνει λοιπόν ότι σε έργα όπως το *Περιμένοντας τον Γκοντό* και τη *Φαλακρή τραγουδίστρια*, που αποτέλεσαν εμβληματικά του είδους, αλλά και σε άλλα των ίδιων ή διαφορετικών συγγραφέων που ακολουθούν (*Το μπαλκόνι*, *Οι Δούλες*, *Νεκροταφείο αυτοκινήτων*, *Καρέκλες*, *Το τέλος του παιχνιδιού*), απουσιάζει πλήρως η λογική δομή του κειμένου.

Οι συγκρούσεις που προκύπτουν από σχετικό διάλογο και δράση των βασικών προσώπων του δράματος δεν αιτιολογούνται, ενώ δε στοιχειοθετείται η εξέλιξη της υπόθεσης από ένα σαφές και κατανοητό σημείο εκκίνησης, μέχρι το τελικό καταληκτήριο αποτέλεσμα, ως προϊόν αιτιωδών σχέσεων που προηγήθηκαν και οδήγησαν στο συγκεκριμένο τέλος.

Οι «χαρακτήρες», με τη σημασία που τους γνωρίζαμε μέχρι τότε στην παγκόσμια δραματολογία είναι ανύπαρκτοι και η γενικότερη μορφολογία του κειμένου βρίσκεται σε πλήρη αντίφαση με ό,τι συνιστούσε τα κοινά αποδεκτά γνωρίσματα του δράματος. Σ' αυτά τα έργα τίποτα δε θυμίζει την οριοθετημένη πορεία της δράσης, που προσδιορίζεται γενικά από την τυπική λογική του είδους «αιτιο-αιτιατό» και αναπτύσσεται σε επίπεδο ενότητας χώρου-χρόνου-δράσης (αν και το τελευταίο είχε ήδη συχνά και ποικιλότροπα διαρραγεί μέσα στην μακρόχρονη εξελικτική πορεία του θεάτρου), εμφανιζόμενη στο Δυτικό Θέατρο από την Αρχαία Ελλάδα και την Αναγέννηση, μέχρι τον 20ο αιώνα.

Γιατί ανεξάρτητα από το συγκεκριμένο είδος (τραγωδία, κωμωδία, δράμα, μελόδραμα, κομεντί), την αισθητική (κλασικισμός, ρομαντισμός, ρεαλισμός, εξπρεσιονισμός) και την ιδεολογία των έργων (αριστοκρατία, αστισμός, σοσιαλισμός), ανεξάρτητα από τον επιδιωκόμενο στόχο (κάθαρση, κοινωνικοποίηση, προβληματισμό, ψυχαγωγία), η δραματολογία που μπορεί να

αποκληθεί «αριστοτελικού τύπου» είτε πρόκειται για τον Αισχύλο και τον Σαίξπηρ, τον Μολιέρο και τον Γκολντόνι, είτε τον Ίψεν και τον Τσέχοφ, τον Ο'Νηλ και τον Ουίλιαμς, στηρίζεται στο «λόγο» και τη «λογική» δομή ως αναντίρρητη αρχή.

Οι συγγραφείς του «Θεάτρου του Παραλόγου» έρχονται να αντιστρατευθούν αυτήν ακριβώς την απαράβατη αρχή του δράματος και του θεάτρου, να ανατρέψουν και να καταγγείλουν το ατελέσφορο της ύπαρξής της, να καταδείξουν την αντιφατικότητά της, άρα με τον τρόπο τους να προτείνουν ένα νέο δρόμο για τη δραματουργία, μια νέα μορφή σκηνικού λόγου, που σε τίποτα σχεδόν δεν έμοιαζε με την προγενέστερη.

Η «απουσία» συνιστά το πρώτο της γνώρισμα: απουσία δράσης, συγκρούσεων και χαρακτήρων. Μέσα σ' ένα ρευστό περιβάλλον αναφοράς, χωρίς σαφή δομή και υπόθεση χωρίς περιχαρακωμένες θέσεις των ηρώων και διαγεγραμμένα χαρακτηριστικά γνωρίσματα, χωρίς επαρκή αιτιολόγηση των σχέσεων και των θέσεων που αντιπροσωπεύουν, χωρίς σαφή διαγραφή του χώρου και του χρόνου, αυτό που προκύπτει είναι ένα σκηνικό αποτέλεσμα διαμετρικά αντίθετο με κάθε προηγούμενο. Ο εξοικειωμένος με την προγενέστερη παράδοση του θεάτρου θεατής, κριτικός, ή ακόμα και ο παραδοσιακός αναγνώστης του δραματικού κειμένου, αισθάνεται αμήχανος στην αντιμετώπιση αυτού του καινοφανούς είδους, αδυνατώντας να στοιχειοθετήσει ερμηνευτικό λόγο που να πείθει και να ικανοποιεί για την αιτιολόγηση της άποψής του περί της θετικής ή αρνητικής αποτίμησης του κρινόμενου. Γι' αυτό και συνήθως η φυσιολογική έκβαση αυτής του της προσπάθειας είναι η άρνηση εκφοράς κρίσης (στην καλύτερη περίπτωση), ή συνηθέστερα η πλήρης αποστροφή και απόρριψη του κρινόμενου έργου.

Είναι όμως πράγματι σωστή αυτή η στάση;

Μπορούμε τόσο ανενδοίαστα να απορρίπτουμε και να εξοβελίζουμε ό,τι δεν κατανοούμε, ό,τι δεν είναι ερμηνεύσιμο από τις περιορισμένες πνευματικές μας δυνατότητες; Φυσικά όχι. Ο Martin Esslin ήρθε με τη συγκεκριμένη του μελέτη να δείξει στους αναγνώστες του την ιδιαιτερότητα του νέου για την εποχή του

είδους και να τους προτείνει μια δυνατή (όχι ίσως και μοναδική) ερμηνευτική πρόταση για την αντιμετώπιση και κρίση, που διαφορετικά έφτανε σε αδιέξοδο.

Σύμφωνα μ' αυτόν αρχικά, αλλά και όλους τους μεταγενέστερους μελετητές του «Θεάτρου του Παραλόγου», το υπό διερεύνηση είδος έχει σαφή και συγκεκριμένα χαρακτηριστικά και αίτια προέλευσης, η κατανόηση των οποίων είναι θεμελιακή για την κατανόηση των έργων που ανήκουν σ' αυτό.

Ενδεικτικά μπορούμε να αναφέρομε τα ακόλουθα:

Πρωταρχική και κυρίαρχη είναι η καταστρατήγηση της αριστοτελική τυπικής λογικής και η αποσύνδεση του «αιτίου» από το «αποτέλεσμα», που μοιραία επιφέρει την αποδόμηση του δραματικού κειμένου και την απίσχναση ή την παντελή κατάργηση κάθε «παραδοσιακής» αξίας του θεατρικού έργου.

Η υπόθεση, η δράση, η πλοκή και οι δραματικές καταστάσεις, οι συγκρούσεις και τα αποτελέσματά τους, είτε εξαφανίζονται εντελώς, είτε αποδυναμώνονται και αποσταθεροποιούνται, μέσα σ' ένα ευρύτατο εννοιολογικό σύμπαν, με πολλαπλές δυνατότητες σημείωσης και αντίστοιχης αποκωδικοποίησης.

Για να μορφοποιηθεί όμως αυτό, απαιτείται μια κατάργηση της συνοχής και της συνέχειας του λόγου και της γλώσσας, που αποκτά αυτοδυναμία ως επικοινωνιακό μέσο, αποδεδεσμευόμενη από τα σημαινόμενά της. Κατά συνέπεια, προκύπτει ένας λόγος που άλλοτε μοιάζει (ή είναι) αφατικός και άλλοτε παραληρηματικός, με αποσιωπήσεις, κενά και σκόπιμες αμφισημίες, ή αντίθετα με πλεοναστικές επαναλήψεις, κοινοτυπίες και μπουρδολογία, που αποδυναμώνει πλήρως την επικοινωνιακή λειτουργία του.

Γιατί, αυτό που αποτελεί επιδίωξη των συγγραφέων του «Θεάτρου του παραλόγου», είναι η ανάδειξη της αδυναμίας ουσιαστικής επικοινωνίας μεταξύ των ατόμων, η έλλειψη πραγματικού διαλόγου και ανταλλαγής απόψεων. Αν σ' αυτό προστεθεί η αποδοχή του γεγονότος της απουσίας οποιασδήποτε μεταφυσικής αρχής, το υπαρξιακό κενό και η αδυναμία επαφής με το υπερβατικό, τότε γίνονται κατανοητά τα βασικά θέματα και οι εννοιολογικοί άξονες που στηρίζουν τη γραφή των εκπροσώπων του είδους.

Για να φτάσει όμως στο σημείο αυτό η θεατρική έκφραση και να συγκροτηθεί ομογενοποιητικά το συγκεκριμένο είδος θεάτρου, περνά από ενδιάμεσα εξελικτικά στάδια που προηγούνται των πρώτων αντιπροσωπευτικών του έργων (του *Περιμένοντας τον Γκοντό* και της *Φαλακρής τραγουδίστριας*) και στηρίζονται σε γεγονότα και δεδομένα ιστορικού, κοινωνικού, φιλοσοφικού, ιδεολογικού, γλωσσολογικού και θεατρικού περιεχομένου, ανάμεσα στα οποία μπορούμε να επισημάνουμε τα ακόλουθα:

- Τις τραγικές εμπειρίες του πρόσφατου για την εποχή που πρωτοεμφανίζεται το «παράλογο» Β΄ Παγκοσμίου πολέμου με την ανάδειξη ενός πραγματικού παραλογισμού στην ανθρώπινη συμπεριφορά, την αντιμετώπιση του συνανθρώπου και τη δημιουργία ενός κόσμου που δεν είχε πια τίποτα το κοινό μ' αυτόν που προηγήθηκε του «ολοκαυτώματος».
- την αμφισβήτηση, κρίση και απόρριψη κάθε προγενέστερης αξίας, που είχε στηρίξει τον ανθρώπινο πολιτισμό στο πέρασμα του χρόνου
- την αποσάθρωση κάθε ιδεολογίας και την αποκάλυψη του προσχηματικού χαρακτήρα της, προκειμένου να δικαιολογηθούν και να γίνουν αποδεκτά κάθε είδους εγκλήματα κατά της ανθρωπότητας
- την αποδόμηση του λόγου και της γλώσσας και την ανάδειξη της «αυθαιρεσίας του γλωσσικού σημείου», που αποδεσμεύει το σημαίνον από το σημαινόμενο
- την ανάπτυξη και καθιέρωση του μοντερνισμού στην τέχνη και τη λογοτεχνία (αλλά και το θέατρο σε μικρότερη κλίμακα), μέσα από τον ντανταϊσμό, τον υπερρεαλισμό και τους ποικίλους τρόπους με τους οποίους κάνουν την παρουσία τους τα εν λόγω ρεύματα
- το σχετικισμό και τον αγνωστικισμό, όπως εμφανίζονται μέσα από το θέατρο του L. Pirandello, την ανάδειξη της μεταθεατρικότητας ως βασικού στοιχείου του μοντερνισμού και την ανάπτυξη ενός υποκειμενισμού και ενός ψυχολογικού εξπρεσιονισμού που θέτουν σε αμφισβήτηση (μέσα από την μεταθεατρικότητα και τη θεατρική / δραματουργική τεχνική που φέρει

το όνομά του «πιραντελισμός») τη σταθερή και ρεαλιστική εικόνα του κόσμου που παρουσίαζε το προγενέστερο αστικό δράμα των Ίψεν, Τσέχωφ, Ο'Νηλ, Α. Μίλερ

- τον φροϋδισμό με την ανάδειξη του υποσυνειδήτου και τη θεωρία της σχετικότητας με την ανατροπή των αντικειμενικών και παγιωμένων αντιλήψεων τόσο για τον άνθρωπο σε υποκειμενική, όσο και τον κόσμο σε αντικειμενική διάσταση
- το νιτσεικό «θάνατο του Θεού» και τον αθεϊστικό υπαρξισμό του J.-P. Sartre αλλά και του Α. Camus

Μέσα σ' αυτά τα τελευταία φιλοσοφικά και θεατρικά δεδομένα που συνενώνονται και συναπαρτίζουν αυτό που αποκαλείται στη συνέχεια «Θέατρο του Παραλόγου» εντάσσεται καθ'ολοκληρία το έργο του Α. Camus και ειδικότερα το θεατρικό του *Καλιγούλας*.

Ο αυτοκράτορας Καλιγούλας, στο ομώνυμο έργο (θεατρική μεταφορά του ιστορικού προσώπου, του ρωμαίου αυτοκράτορα Γάιου Καλιγούλα), επιθυμεί το αδύνατο, αναζητά το «παράλογο» ως την άλλη, την αληθινή όψη του πραγματικού. Η αναζήτησή του αυτή είναι προϊόν διαταραγμένης ψυχικής ισορροπίας και διανοητικού παραλογισμού ή μήπως απόλυτα συνειδητή επιλογή, όπως άλλωστε και όλες οι πράξεις που κάνει προκειμένου να πετύχει το στόχο του, να αποκτήσει το ΦΕΓΓΑΡΙ, αυτό που κανείς δεν μπορεί να πετύχει και κανείς δεν μπορεί να του δώσει; Αυτός είναι ένας προβληματισμός και μια αμφισημία που διατηρεί τεχνιέντως ο συγγραφέας μέχρι το τέλος του έργου.

Ως απόλυτα ελεύθερος άνθρωπος ο Καλιγούλας δεν έχει όρια. Βρίσκεται πέρα από το «καλό» και το «κακό». Μέσα στο γενικότερο παραλογισμό της ζωής, είναι ο μόνος που έχει ξεπεράσει τις ανάγκες και τους συμβιβασμούς. Γι' αυτό μπορεί ταυτόχρονα να κινείται σε δύο επίπεδα: αυτό της «λογικής» και εκείνο του «παραλόγου». Μπορεί εξίσου να «γίνει λογικός» (όπως οι άλλοι γύρω του), οδηγώντας τους συλλογισμούς του στα άκρα (όπως επιβάλλει άλλωστε η τυπική αριστοτελική λογική): αφού λοιπόν το χρήμα είναι πάνω από

την ανθρώπινη ζωή, αφού η αξία του ανθρώπου είναι κατώτερη από άλλους θεσμούς και έννοιες υλικού περιεχομένου αξιώματα, πλούτος), τότε το Δημόσιο Ταμείο βρίσκεται πάνω από τη ζωή των συγκλητικών, που πρέπει να θανατωθούν, προκειμένου το Δημόσιο Ταμείο να αυξήσει τα έσοδά του. Μπορεί όμως εξίσου να απαιτεί και το τελείως παράλογο, την αναίτια θανάτωση κάποιου πατρικίου ή την επιβολή υπέρογκων έκτακτων φόρων αντίθετα σε κάθε λογική αιτιότητα.

Αν επιχειρήσουμε να ανασυνθέσουμε κριτικά το φιλοσοφικό σύμπαν που προκύπτει από το έργο και να επισημάνουμε τα βασικά συστατικά που στοιχειοθετούν και δικαιώνουν τον τίτλο της εισήγησής μας «Ratio Vs absurdum και vice versa» μπορούμε να επισημάνουμε τις ακόλουθες «θέσεις» του συγγραφέα, αντιπροσωπευτικά διατυπωμένες στα αποσπάσματα που τις συνοδεύουν:

1. Ο άνθρωπος βρίσκεται μόνος στη γη, «πεταμένος» στο «εδώ» και «τώρα» της δικής του ζωής χωρίς καμία βοήθεια από πουθενά.

Είναι μια αλήθεια πολύ απλή και πολύ καθαρή, λίγο ηλίθια βέβαια αλλά δύσκολη να τη βρεις και πολύ βαρειά για να την αντέξεις. Οι άνθρωποι πεθαίνουν και δεν είναι ευτυχισμένοι.

2. Δεν υπάρχει καμιά μεταφυσική αρχή, κανένα υπερβατικό σημείο αναφοράς. Δεν υπάρχει καμιά επικοινωνία μεταξύ του «εδώ» και του «εκεί». Ο κόσμος δεν έχει νόημα. Δεν υπάρχει λόγος ύπαρξης. Μοναδική αλήθεια ότι ο άνθρωπος γεννιέται και πεθαίνει δυστυχημένος. Απουσιάζει η γνώση και η αλήθεια.

Τούτος ο κόσμος είναι χωρίς σημασία κι όποιος το αναγνωρίζει κερδίζει ταυτόχρονα και την ελευθερία του. Και γι' αυτό ακριβώς σας μισώ γιατί δεν είστε ελεύθεροι. Είμαι ο μόνος ελεύθερος άνθρωπος σ' ολόκληρο το ρωμαϊκό κράτος.

3. Αυτός που το αντιλαμβάνεται γίνεται ελεύθερος. Η ελευθερία δεν έχει όρια. Άρα και ο ελεύθερος άνθρωπος δεν έχει μέτρο στη ζωή του.

Όλα του είναι δυνατά

Είμαστε δύο ή τρεις στην ιστορία που αποχτήσαμε στ' αλήθεια αυτή την εμπειρία, που νιώσαμε αυτή την τρελλή ευτυχία (της ελευθερίας).

Ρωτά η Καιζωνία :

- «Είναι ευτυχία λοιπόν αυτή η φοβερή ελευθερία»

Απαντά ο Καλιγούλας λίγο πριν πεθάνει

- Να'σαι σίγουρη Καιζωνία, χωρίς αυτήν θα' μουν ένας άνθρωπος ικανοποιημένος χάρη σ' αυτήν κατάχτησα τη θεία οξυδέρκεια της μοναξιάς.

Ζω, σκοτώνω, ασκώ την παράφορη δύναμη του καταστροφέα, που πλάι της η δύναμη του δημιουργού μοιάζει με απλό μορφασμό.

Αυτό σημαίνει να'σαι ευτυχισμένος.

Αυτό είναι η ευτυχία. Αυτή η ανυπόφορη αποδέσμευση...

4. Από τη στιγμή που η ζωή δεν έχει νόημα ό,τι στηρίζεται και προκύπτει απ' αυτή, οδηγείται μοιραία στο ίδιο συμπέρασμα. Άρα, η λογική με την τυπική αριστοτελική σημασία της έννοιας στερείται νοήματος. Επομένως το «παράλογο» προκύπτει ως η άλλη όψη της λογικής, υποκατάστατο και αντίδοτο στον παραλογισμό εκείνης.

Δεν μπορώ να υποφέρω τον κόσμο όπως είναι φτιαγμένος χρειάζομαι λοιπόν το φεγγάρι, ή την ευτυχία, ή την αθανασία, ή τέλος πάντων κάτι άλλο που να είναι μεν παράλογο αλλά που να μην ανήκει σ' αυτό τον κόσμο.

5. Το «παράλογο» προκύπτει ως η άλλη / πραγματική όψη του πραγματικού, που έχει τη δική του «λογική», τη «λογική του παραλόγου»

6. Επειδή η λογική στηρίζεται σε συγκεκριμένους κανόνες και υπάρχει μονό εφόσον τηρούνται αυτοί, η αντιμετάθεση της «λογικής» από το «παράλογο» και η ισοδυναμία (και τελικά ταύτιση των δύο) οδηγεί αναπόφευκτα και στην ταύτιση του «απόλυτα θετικού» με το «απόλυτα αρνητικό», του «καλού» με το «κακό»

Άκουσέ με καλά ηλίθιε. Αν το Δημόσιο Ταμείο έχει τόση μεγάλη αξία, αυτό σημαίνει πως η ανθρώπινη ζωή δεν έχει καμμία. Είναι φανερό. Όσοι σκέφτονται σαν και σένα, πρέπει να τον παραδεχθούν αυτό το συλλογισμό και να θεωρήσουν τη ζωή τους σαν ένα τίποτα, αφού θεωρούν ότι τα χρήματα είναι το παν. Επιτέλους, αποφάσισα να είμαι λογικός κι αφού έχω τις δυνατότητες θα δείτε τι θα σας στοιχίσει αυτή η λογική.

Η απόσταση που χωρίζει αυτές τις σκέψεις από εκείνες των ηρώων του «Θεάτρου του Παραλόγου» είναι αισθητή.

Η οπτική του Α. Camus και ο προσανατολισμός της θεατρικής του γραφής, απέχουν σημαντικά από τα αντίστοιχα των εκπροσώπων του «παραλόγου». Η δομή του κειμένου ο δραματικός λόγος, η συγκρότηση του έργου του ως σκηνικού δημιουργήματος, ανήκει ακόμα στην πριν απ' αυτόν παράδοση του Δυτικού Θεάτρου. Υπάρχει έστω και υποτυπώδης δομή, εξέλιξη, πλοκή, κατάληξη της δράσης. Διαγράφονται κάποιες δραματικές καταστάσεις και φωτίζεται ο κεντρικός χαρακτήρας (του Καλιγούλα) με τις όποιες αντιφάσεις και ασυνέπειές του. Διαγράφεται ένα συνεχές παιχνίδι ρόλων τους οποίους υποδύεται ο ίδιος ο αυτοκράτορας ως εκφραστής της τυπικής λογικής και των συνεπειών της, ταυτόχρονα όμως και ως αρνητής κάθε λογικής και εκπρόσωπος του παραλογισμού.

Όμως το είδος και η ποιότητα των ερωτημάτων που θέτει, το αξιακό, εννοιολογικό και φιλοσοφικό υπόβαθρο που συγκροτεί το πλαίσιο αναφοράς της υπόθεσης του έργου, η αντιφατικότητα και η ανατροπή της ίδιας της έννοιας «Λογική» και των τρόπων με τους οποίους μορφοποιείται κυρίως από τη δράση

Ratio Vs Absurdum και vice versa

Ο *Καλιγούλας* του A. Camus και οι αφετηρίες του «Θεάτρου του Παραλόγου»

του ομώνυμου ήρωα, καθιστούν τον *Καλιγούλα* ένα μεταίχμιακό κείμενο, μέσα στο οποίο κυοφορούνται οι ανατροπές και αναθεωρήσεις της δραματικής γραφής που θα γίνουν αισθητές λίγα χρόνια αργότερα, μέσα από το έργο των S. Beckett και Eug. Ionesco και J. Genet, ιδίως με τη μεταθεατρική λειτουργία των κειμένων του (*Οι Δούλες, Οι Νέγροι, Το Μπαλκόνι*).

Albert Camus: *Η Παρεξήγηση* και το μη λεχθέν της επιθυμίας
(ή αν όλοι τους είχαν μιλήσει...)

Σύμφωνα με τον Γιάννη Θηβαίο, μεταφραστή της *Παρεξήγησης*, «θέμα του έργου είναι η εξορία του ανθρώπου στον άφιλο κόσμο»¹. Γνωρίζουμε δε ότι η *Παρεξήγηση* γράφτηκε ανάμεσα στα έτη 1942-43 και είδε το φως της σκηνής και της εκδοτικής οδού, το 1944. Δημιουργήθηκε δηλαδή, την περίοδο που ο Καμύ ζούσε εξόριστος, ήταν ένας ξένος στο Παρίσι. Άλλωστε «η πηγή του έργου βρίσκεται στον Ξένο»².

Αν μελετήσουμε το κείμενο ξεκινώντας από τις δομές επιφανείας, αντιλαμβανόμαστε ότι διαπραγματεύεται το ζήτημα της εχθρικότητας, της παράλογης μοναξιάς που διέπει τον κόσμο και ώθησε στην αποτρόπαια πράξη των γυναικών στο πανδοχείο της *Παρεξήγησης*. Η πλοκή λίγο πολύ γνωστή: ο Γιαν επιστρέφει στο σπίτι του – πανδοχείο έπειτα από είκοσι χρόνια με σκοπό να ξαναβρεί τη μητέρα και την αδερφή του και να τους προσφέρει οποιαδήποτε υλική βοήθεια έχουν ανάγκη, να τους «αποδώσει» ό,τι στερήθηκαν κατά τη διάρκεια της απουσίας του. Αφορμή γι αυτή την απόφαση υπήρξε η είδηση για το θάνατο του πατέρα του. Γεγονός που πυροδότησε το αίσθημα του καθήκοντος, την σκέψη ότι οφείλει να προστατεύσει αυτές τις δύο μοναχικές γυναικείες υπάρξεις. Εκείνες, η Μάρθα και η μητέρα, ζουν στο τέλμα μιας καθημερινότητας που έχει απεμπολήσει κάθε νόημα και επικαλούνται με εμμονή το φως της ελπίδας για μια *άλλη* ζωή, «ευτυχισμένη». Μόνη δίοδο ελευθερίας θεωρούν την οικονομική άνεση που μόνο οι πελάτες του πανδοχείου μπορούν να τους παράσχουν. Τα θύματα είναι πάντα άντρες, μοναχικοί ταξιδιώτες, συνήθως αρκετά

¹ Αλμπέρ Καμύ, *Η Παρεξήγηση*, εισαγωγικό σημείωμα του μεταφραστή Γιάννη Θηβαίου, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα – Γιάννινα, 1998, σ. 20.

² Arnold P. Hinchliffe, *Το παράλογο*, μτφ. Ε. Μοσχονά, εκδ. Ερμής, Αθήνα, 1972, σ. 64.

πλούσιοι, στοιχείο το οποίο λειτουργεί ως η μόνη απτή ελπίδα, η οποία παραπέμπει αυτομάτως στη δική τους σωτηρία. Με ιδανική αφορμή και εφιαλτήριο πρόσχημα την αρπαγή του πορτοφολιού τους, καταλήγουν να τους σκοτώνουν. Τα χρήματα, ισχυρίζονται, θα τους φέρουν τη λύτρωση. Η Μάρθα, αφυδατωμένη από τη χαρά της ζωής, αποκλεισμένη σ' αυτό το ανήλιαγο χωριό, ευαγγελίζεται την άφιξή της σε μια χώρα όπου το φως και η θάλασσα θα δώσουν την απάντηση στην πλήξη και τη στέρηση³ :

Μάρθα: Α μητέρα! Αν είχαμε μαζέψει πολλά χρήματα, τώρα θα μπορούσαμε ν' αφήσουμε αυτή τη γη χωρίς ορίζοντα, να αφήσουμε πίσω μας αυτό το πανδοχείο κι αυτό το φτωχό χωριό. Να ξεχάσουμε αυτή τη χώρα της θλίψης. Την ημέρα που θα 'μαστε μπροστά στη θάλασσα που τόσο ονειρεύτηκα, τότε θα έβλεπες να χαμογελώ. Αλλά χρειάζονται πολλά λεφτά για να ζήσεις ελεύθερος μπροστά στη θάλασσα. Γι αυτό δεν πρέπει να φοβάσαι τις λέξεις. Γι αυτό πρέπει ν' ασχοληθείς με αυτόν που θα 'ρθει. Αν είναι αρκετά πλούσιος, ίσως μ' αυτόν αρχίσει η ελευθερία μου. Σου μίλησε πολύ ώρα, μητέρα;

Η θέση της μητέρας σκιαγραφείται αρκετά πιο κυνική, απογυμνωμένη ακόμη και από το άλλοθι μιας άλλης, «καλύτερης» ζωής. Δεν τη θέλγει η ζεστή ανάπαυλα μιας μεσογειακής χώρας, ούτε τα χρήματα ως ύστατο δώρο μιας μισής, στερημένης κι άνυδρης ζωής. Δηλώνει κουρασμένη, υποδηλώνει την απόσυρσή της, το μόνο που θέλει είναι να φύγει. Γειτνιάζει με το θάνατο η απάντησή της και η πράξη του φόνου, γίνεται η πλέον εύγλωττη χειρονομία που σχετίζεται με την άφιξη και τη διαμονή των άλλων⁴ :

Μητέρα: Είμαι κουρασμένη, θα 'θελα αυτός εδώ να 'ναι ο τελευταίος. Είναι τρομερά κουραστικό να σκοτώνεις. Λίγο με νοιάζει αν πεθάνω μπροστά στη θάλασσα ή μέσα σ' αυτήν εδώ την πεδιάδα, αυτό που θέλω είναι να φύγουμε μαζί.

³ Αλμπέρ Καμύ, *Η Παρεξήγηση*, ό.π., σ. 25.

⁴ Ο.π., σ. 27.

Τα θύματα λοιπόν βρίσκουν το τέλος τους μόλις πιουν το υπνωτικό που τους προσφέρουν οι ξενοδόχοι. Αργότερα, τους μεταφέρουν στο φράγμα και μόλις φουσκώσουν τα νερά, τους ρίχνουν μέσα. Υδάτινος θάνατος. Ροή και στασιμότητα, από τη στιγμή της πτώσης ως την αιωνιότητα. Συνοδός ή συμπαραστάτης σιωπηλός στην ακολουθία της πράξης για την αναζήτηση του αδιεξόδου ο γερο-υπηρέτης. Μια μετωνυμία θανάτου η παρουσία του, γνωρίζει τα πάντα κι επιλέγει την αλαλία μέχρι την στιγμή της τελευταίας φράσης, όπου όλα αποκαλύπτονται με τον πλέον στυγνό τρόπο. Σταθερή δρώσα δύναμη που συμπορεύεται με την έννοια της ζωής και της αγάπης, η Μαρία, η νεαρή σύζυγος του Γιαν, η οποία προσπαθεί να τον αποτρέψει από το να παραμείνει ένας άγνωστος μέσα στο ίδιο του το σπίτι και τον παρακινεί να αποκαλύψει αμέσως την ταυτότητά του. Ακραία σε μερικές στιγμές η εκδήλωση της αγάπης της προς το πρόσωπο του νεαρού άνδρα, δικαιολογείται εν τούτοις μέσα από τη σκηνική οικονομία καθώς δηλώνονται σημεία υπαινικτικής διαίσθησης για κάτι εξωφρενικά κακό, καθώς δε διστάζει να του μιλήσει για τα δυσοίωνα συναισθήματά της και αρνείται να κοιμηθεί μακριά του ακόμη κι αν πρόκειται για μία μόνο νύχτα. Τελικά υποχωρεί μπροστά στην επιθυμία του Γιαν να μείνει μόνος με τις δύο γυναίκες κι όταν επιστρέφει το πρωί για να τον αναζητήσει είναι πια αργά. Βρίσκεται κιόλας πνιγμένος. Η αποκάλυψη της ταυτότητάς του θα αφήσει ασυγκίνητη την αδερφή ενώ θα πλήξει τη μητέρα οδηγώντας τη, στην αυτοκτονία: θα επιλέξει να πεθάνει με τον ίδιο τρόπο που θανάτωσε το γιο της. Εν τούτοις, για τη Μάρθα θα παραμείνει εσαεί ένας ξένος που αδικώς τις είχε ξεχάσει. Ο θρήνος της Μαρίας δεν πρόκειται να αγγίξει στο ελάχιστο την αδερφή ή να συγκινήσει το γερο-υπηρέτη που στην ύστατη έκκληση για ανθρωπιά και κατανόηση, θα απαντήσει με τον πλέον ψυχρό τρόπο⁵:

-Μαρία, *φωνάζοντας*: Ω, θεέ μου! Δεν μπορώ να ζήσω στην ερημιά! Θα μιλήσω σε σένα, θα βρω τις κατάλληλες λέξεις. (πέφτει στα γόνατα). Ναι, σε σένα γονατίζω.

⁵ Ο.π., σ. 110-111.

Albert Camus: *Η Παρεξήγηση* και το μη λεχθέν της επιθυμίας
(ή αν όλοι τους είχαν μιλήσει...)

Ελέησέ με. Στρέψε το πρόσωπό σου προς εμένα. Άκουσέ με. Δώσε μου ένα χέρι! Ελέησε, Κύριε, αυτούς που αγαπιούνται και χωρίζουν.

(*Η πόρτα ανοίγει κι εμφανίζεται ο γερο-υπηρέτης*)

-Γέρος, με φωνή καθαρή και σταθερή: Με φωνάξατε;

-Μαρία, γυρίζοντας προς το μέρος του: Ω, δεν ξέρω!

Αλλά βοηθήστε με, έχω ανάγκη από βοήθεια.

Λυθηθείτε με και δεχτείτε να με βοηθήσετε.

-Γέρος, με την ίδια φωνή: Όχι.

Ο γέρος ενσαρκώνει το ρόλο του παντεπόπτη. Συχνά εμφανίζεται χωρίς να τον έχουν καλέσει, υπογραμμίζει με τις κινήσεις του την ψυχρή δύναμη της σιωπής, φαίνεται να γνωρίζει το τελετουργικό του θανάτου το οποίο φροντίζει να μην διασαλευτεί και λειτουργεί καταλυτικά στην έκβαση της δράσης. Στη δεύτερη κιόλας πράξη, παίρνει κρυφά το διαβατήριο του Γιαν από το σακάκι του και πάντα σιωπηλός, αποσύρεται χωρίς να αποκαλύψει την ταυτότητα του ξένου, στοιχείο που θα μπορούσε να σηματοδοτήσει την ευτυχία και των τριών προσώπων.

Αν εξεταστεί υπό το πρίσμα της δραματουργικής πλοκής, διαπιστώνεται ότι ο συγγραφέας επιχείρησε να δημιουργήσει μέσα από τη συνθήκη της συνάντησης με τον Άλλον, τους όρους εκείνους που παραπέμπουν στη σύγκρουση, που δεν είναι «ορατή» σε πρώτο επίπεδο αλλά τροφοδοτεί το λόγο των προσώπων, καθώς και τους όρους εκείνους που διαμορφώνουν το πεδίο της παρ-εξήγησης. Σημείο που αναφέρεται στην επιφανειακή ανάγνωση της δράσης και εν τέλει, λειτουργεί ως μοχλός ανατροπής, εφόσον αυτή η συνάντηση δεν ολοκληρώνεται όπως αναμενόταν. Ο εν δυνάμει αποκαλυπτικός λόγος του Γιαν που τείνει -ανεπιτυχώς- να αρθρωθεί, διαρρηγνύεται από την αδιαλλαξία της Γηραιάς Κυρίας. Καθώς συνομιλούν, εκείνη αναφέρεται στην παρελθούσα ζωή της από την οποία δεν έλειψε η αντρική παρουσία. Τον αποκαλεί σχεδόν «μηχανικά», όπως θα σπεύσει να ξεκαθαρίσει, «παιδί μου» και για πρώτη φορά εξουθενωμένη και με χέρια πονεμένα θα προτείνει στη Μάρθα να αναβάλλουν τουλάχιστον για εκείνη τη νύχτα, τη λυτρωτική (!) πράξη του φόνου. Η πρόταση της θα απορριφθεί και το σώμα του Γιαν θα βρεθεί στον υγρό τάφο, όπως

συνέβη και με τους προηγούμενους άντρες του πανδοχείου. Η μητέρα θα ομολογήσει ευθέως στην κόρη της τη συμπάθεια που της εμπνέει το πρόσωπο του ξένου. Η Μάρθα ωστόσο, δρώντας αποτρεπτικά στις προσπάθειες προσέγγισης του Γιαν, δε θα διακόψει μεν την αφήγηση του για την ομορφιά των τόπων που τους λούζει η θάλασσα κι ο ήλιος, θα στραφεί όμως στην αντίθετη κατεύθυνση από αυτή που προσδοκά ο συνομιλητής της. Θα δυναμώσει το μίσος της απέναντι σε οτιδήποτε της στερεί την έξοδο προς το φως και την απόλαυση που μπορούν να της προσφέρουν άλλοι τόποι και θα φανεί ακόμη πιο αποφασιστική. Δεν πρόκειται να δεχτεί καμιά αναβολή. Τα χρήματα και η ζωή του ενός, θα γίνουν το ταξίδι της ζωής των άλλων. Δεν υπάρχει περίπτωση να παρεκκλίνει του σχεδίου της.

Το μη-λεχθέν της επιθυμίας της εδράζει στη μη-βιωμένη ευτυχία, το πεδίο των ανεκπλήρωτων επιθυμιών, ταυτοποιείται με τη λέξη σώμα. Δι' αυτού η ζωή και δια της λέξεως η πράξη. Πράξη και πραγματικότητα γίνονται εστία δράσης. Διαμορφώνονται σε φορείς ενός σχήματος εντός του οποίου ανιχνεύονται ποικίλες παράμετροι αλληλεπίδρασης και σχηματίζονται οι όροι ενός σημειωτικού τετραγώνου που μας επιτρέπει να αντιληφθούμε με σαφήνεια τη σχέση αιτίου και αιτιατού της δράσης. Διαφαίνονται οι αντιθετικές αξίες που συνιστούν δίπολα, παράγωγα σχήματα της δράσης: πρωτίστως, το μυστικό του Γιαν σε συν-πόρευση με το μυστικό των γυναικών. Εν συνεχεία, ως αντιστικτικό σημείο, λειτουργεί η αποκάλυψη της ταυτότητας του ήρωα που φτάνει καθυστερημένη σε ένα χωρο-χρόνο, στον οποίο δεν έχει πλέον σημασία η έννοια της συγνώμης. Τρίτον, το αδιέξοδο στο οποίο έχει περιέλθει η δίχως νόημα ύπαρξη, η οποία ωθείται στη δολοφονία και αναζητά την έξοδο προς το φως, τη δίχως θεό αμαρτία. Μια ενότητα φωτός στην οποία οι δύο γυναικείες φιγούρες δεν πρόκειται ποτέ να περιέλθουν και παραμένουν δέσμιες σε αυτή τη νοσηρή σχέση εξάρτησης, αφού το παράλογο είναι αυτό που συνιστά τον

πυρήνα της ύπαρξης και των πράξεών τους. Είναι προφανές ότι διέπονται από τις βασικές αρχές που συνιστούν τη γέννηση του αισθήματος του Παράλογου⁶ :

από το έντονο αίσθημα ότι ο χρόνος παρέρχεται και από την αναγνώριση του χρόνου σαν καταστρεπτική δύναμη και ακολούθως από μια αίσθηση εγκατάλειψης σε ένα εχθρικό κόσμο, σε ένα κόσμο από τον οποίο οι ψευδαισθήσεις και η ενόραση αιφνίδια έχουν απομακρυνθεί κι ο άνθρωπος αισθάνεται ξένος. Κι ας μην ξεχνάμε και το αίσθημα απομόνωσης από τα άλλα όντα.

Στην *Παρεξήγηση* του γάλλου διανοητή και ανατρεπτικού, τα πρόσωπα ενεργούν χωρίς να παραπέμπουν σε τίποτα το ηρωικό. Ο αφ-ηρωισμός τους υπερτονίζει την έλλειψη των χαρακτηριστικών εκείνων στοιχείων που θα τους επέτρεπαν να ενσαρκώσουν σημεία, των οποίων το δομικό υλικό αναφέρεται σε τύπους που καλύπτουν μια ηθογραφική, ψυχογραφική ή κοινωνιολογική αναφορά. Στη δραματουργική τους σύσταση, δεν διαπιστώνεται η απεικόνιση της συγχρονίας του συγγραφέα, αλλά αναγνωρίζονται τα στοιχεία εκείνα που αντιστοιχούν σε ελευθερίες, ήτοι σε «εκλεγμένες εκβάσεις»⁷. Οι μορφές στην *Παρεξήγηση* ελάχιστα αναγνωρίζονται και ως προς το φύλο τους ακόμη. Κοινός τόπος η εξορία ή μάλλον η εξόριστη επιθυμία και μόνη κατακλείδα η στέρηση, η άνευ ηδονής ζωή. Σημεία εξορίας σε μια απροσπέλαστη χώρα δακρύων όπου ο φόνος γίνεται το πρόσχημα για την ελευθερία, ενώ μπορεί να αναγνωσθεί ως η μετα-γλώσσα της προσωπικής τους καταδίκης. Όταν η αλήθεια αποκαλυφθεί, όταν το πρόσωπο πάρει αληθινή υπόσταση και απεκδυθεί της ψευδούς του ταυτότητας, μόνο η μητέρα θα αναγνωρίσει ότι ο κόσμος στον οποίο ζουν δεν έχει κανένα νόημα και η μόνη δίοδος που υπάρχει προκειμένου να αποδείξει την αγάπη και τη μεταμέλειά της είναι δια μέσου της αυτοκτονίας, δηλώνοντας ότι πιο δυνατό από την απελπισία της κόρης της είναι «η κούραση και η δίψα για

⁶ Arnold P. Hinchliffe, ό.π., σ. 56.

⁷ Ο.π., σ. 33.

λίγη ανάπαυση»⁸. Ίσως η πράξη της αυτοκτονίας αποτελεί ένα λόγο μεταμέλειας απέναντι σε μια δίχως νόημα καθημερινότητα, σε μια εξορία όπου το ζήτημα της επιθυμίας και της εκπλήρωσής της αποτελούν το μέγιστο ζητούμενο και το έσχατο εκπληρωμένο αίτημα. Εξορία και απελπισία θα μπορούσαν να συγκροτήσουν το βασίλειο της σκυθρωπής χώρας των δύο γυναικών. Το επιστέγασμα όμως έρχεται από την εκκωφαντική μέχρι πρότινος απουσία και τη λανθάνουσα παρουσία του Γιαν. Στο πρόσωπο του ανιχνεύονται «τα ουσιαστικά στοιχεία του ανθρώπινου δράματος, η νοσταλγία της ενότητας και ο πόθος του απόλυτου»⁹. Αν αυτά υπήρξαν οι προωθητικές παράμετροι της επιστροφής του, τότε είμαστε υποχρεωμένοι να αναγνωρίσουμε το μέγεθος της καταστροφικής ισχύς της έκφρασης που δεν διατυπώνεται. Η άφιξή του σε ένα χώρο που θα έπρεπε να του είναι οικείος αλλά είκοσι χρόνια μετά δε βρίσκει τίποτα από αυτό που άφησε, το εξεταστικό βλέμμα των γυναικών, το πλούσιο γεύμα του άσωτου υιού που είχε φανταστεί και τη θέση του πήρε ένα ποτήρι μύρα, ο λαίμαργος τρόπος που πήραν τα λεφτά του, όλα συνέτειναν στο να γίνουν πιο δύσκολα από το αναμενόμενο, «να ταραχτεί και να χάσει τη μιλιά του»¹⁰. Κι η απάντηση, αποστομωτική έρχεται από τη μεριά της γυναίκας του¹¹:

Έφτανε μια λέξη [...], όταν θέλεις να σε αναγνωρίσουν, λες το όνομά σου και όλα παίρνουν το δρόμο τους. Πώς θα μεταχειριστούν ένα ξένο γιατί σαν ξένος τους παρουσιάστηκες σε μια ξένη χώρα. Όχι, όχι όλα αυτά δεν είναι σωστά.

Ο διάλογος μεταξύ τους δεν θα καταλήξει σε κάτι απτό. Θα ολισθήσει μέσα στο ασαφές και ειρωνικό πλέγμα της παρεξήγησης. *Οι απλές λέξεις* που του προτείνει η Μαρία θα χαθούν και θα παλινδρομήσουν σε μια αγωνιακή προσέγγιση των αγαπημένων προσώπων που ποτέ δεν θα γίνουν δικά του. Το

⁸ Αλμπέρ Καμύ, *Η Παρεξήγηση*, ό.π., Γ' πράξη, σκηνή α', σ. 95.

⁹ Αλμπέρ Καμύ, *Ο Μύθος του Σίσυφου*, Δοκίμιο πάνω στο Παράλογο, μτφ. Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, εκδ. Μπουκουμάνης, Αθήνα, 1973, σ. 26.

¹⁰ Αλμπέρ Καμύ, *Η Παρεξήγηση*, Α' πράξη, γ' σκηνή, σ. 32.

¹¹ Ο.π.

μόνο αποκτηθέν, εκτός από το ελκυστικό σε περιεχόμενο, πορτοφόλι του, είναι ο θάνατος του. Η μητέρα ξαναβρίσκει το γιο που δεν χάρηκε ποτέ κι εξαντλεί, ακουσίως, το υπόλοιπο της ζωής του βυθίζοντάς τον στο αιώνιο σκοτάδι. Στο σημείο εκείνο που σύντομα θα σπεύσει να τον συναντήσει. Τα χρήματα ταυτίζονται με την απώλεια της ύπαρξης για να δώσουν ζωή εικονική σε δυο άλλες υπάρξεις. Ο λόγος που δε διατυπώθηκε, το σώμα των λέξεων που έγινε σώμα θανάτου, δεν θα εκπληρώσει το στόχο του αρχικού σχεδίου του ήρωα, η επιθυμία του οποίου εγκλωβίστηκε στο μη λεχθέν και μετουσιώθηκε σε ηχηρή αμηχανία. Η ανάγκη για την πραγματοποίηση της εξόδου προς το φως από την μεριά των γυναικών, έγινε το σημαινόμενο του φόνου και το ύψιστο σημείο της απόλαυσης. Ένα στοιχείο λυτρωτικό φέρει ο εν δυνάμει εκφερόμενος λόγος, ένα θραύσμα φωτός το οποίο έμεινε ασύντακτο μέσα στην περιπλοκή των συναισθημάτων και των στοιχείων που συνδέουν και φορτίζουν συγκινησιακά το παρόν με το παρελθόν. Ο προκείμενος διάλογος υπήρξε μια λειτουργία απαγόρευσης. Προέταξε τη δυσκολία της έκφρασης-έκθεσης από τη μεριά του Γιαν και το τελεσίδικο της αμείλικτης ετυμηγορίας από τη μεριά της μάνας. Για να επιτευχθεί η πρόθεση του Γιαν έπρεπε να συντελεστεί εντός του μια πλήρης ανατροπή που θα τον ωθούσε να αντιληφθεί, ως τα μύχια, ότι «ο λόγος είναι ο δεσμός που αποδεσμεύει»¹². Το υποκείμενο της πράξης, ο Γιαν και η αποκαλυπτική πρόθεσή του, που δια μέσου του λόγου θα οδηγούσε στην ευτυχή έκβαση, δεν κατάφερε να ανατρέψει το τελεσίδικο. Η επιθυμία του, εγκλωβισμένη στο αδιαπέραστο τείχος της λέξης και του ονόματός του, δεν επικοινωνήσε με την προσδοκία των άλλων. Υποκείμενα και αντίπαλοι δράστες σε μια και μοναδική λέξη περιπεπλεγμένοι, σε μια ατελέσφορη επιθυμία που διέβρωσε τις ζωές τους και προεξοφλεί το μέλλον τους. Εντός της, θα μπορούσαν να αφουγκραστούν ο ένας τον άλλον, από την πηγή της θα αντλούσαν την επόμενη λέξη και θα πορεύονταν, δια λόγου κοινού, στην

¹² Βαλέρ Νοβαρινά, *Μπροστά στο λόγο*, μτφ. Λ. Μητσάκου, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα, 2003, σ. 30-31.

εκπλήρωση της επικοινωνίας. Ωστόσο παρέμειναν αιχμάλωτοι των μη διατυπωμένων λέξεων, της ειμαρμένης και του χρόνου αποπαίδια και της εσώτατης κόπωσης παράγωγα όντα.

Αν τα πρόσωπα κατονομάζονταν, αν η ορατή σωτηρία καλούνταν να αναλάβει ρόλο ενεργό, τότε η στενή σχέση τους με το παράλογο θα είχε θέση μόνο στο περιθώριο και η προσδοκώμενη λύση θα πραγματοποιούνταν σε χρόνο παροντικό. Αν είχε αρθρωθεί το ρήμα, αν το δραματικό πρόσωπο είχε αποκαλύψει την ταυτότητά του σε σχέση ακριβείας με το χωρο-χρονικό γίνεσθαι της δράσης, τότε η φωτεινή διέξοδος που αναζητούσε η Μάρθα, θα είχε απαλύνει την τραχύτητά της βρίσκοντας έναν συμπαραστάτη στο πρόσωπο του «νεοφερμένου» αδερφού και ο γερο-υπηρέτης θα πρόσφερε τις υπηρεσίες του, ίσως το ίδιο σιωπηλά, αλλά σίγουρα λιγότερο αμείλικτα. Όμως το αδυσώπητο ειρωνικό του «όχι» στην ικετευτική φωνή της Μαρίας θα ενώσει τα σημεία της δράσης και θα εντείνει ως τα άκρα το πεδίο της άγονης ύλης και της παράλογης συνάντησης των προσώπων της παρεξήγησης. Οι ξένοι που εισήλθαν ανύποπτοι στο ανήλιαγο πανδοχείο, γονιμοποιούσαν ακουσίως τη λαχτάρα των δύο γυναικών για την έξοδο και ταυτοχρόνως τη λυσσαλέα τους επιθυμία να εξαφανίσουν οτιδήποτε θα μπορούσε να ήταν φορέας χαράς και συντροφικότητας. Ο ύστατος ξένος, ο της αυτοεξορίας γόνος, προέκυψε μέσα από τον τυφλό πολλαπλασιασμό των θυμάτων και, εκ προοιμίου διαγραμμαμένος αφέθηκε στη σύγχυση, στην αναζήτηση ενός εργαλείου αποκάλυψης. Οπισθοχώρησε στο κινητήριο νεύμα της ζωής αναμειγνύοντας καταστροφικά το θάρρος με τις λέξεις, αφήνοντας το σώμα να γίνει, για άλλη μια φορά, σημείο σε απόκριμο τάφο και το όνομα κρίκος τραγικός σε μια αλληλουχία που δε θα πάψει να καταδιώκει θύτες και θύματα.

Albert Camus: *Η Παρεξήγηση και το μη λεχθέν της επιθυμίας*
(ή αν όλοι τους είχαν μιλήσει...)

Βιβλιογραφία

- KAMY Αλμπέρ, *Η Παρεξήγηση*, μτφ. Γιάννης Θηβαίος, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα, 1998.
- KAMY Αλμπέρ, *Ο Μύθος του Σίσυφου, Δοκίμιο πάνω στο Παράλογο*, μτφ. Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, εκδ. Μπουκουμάνης, Αθήνα, 1973.
- HINCHLIFFE Arnold P., *Το Παράλογο*, μτφ. Ε. Μοσχονά, εκδ. Ερμής, Αθήνα, 1972.
- NOBAPINA Βαλέρ, *Μπροστά στο λόγο*, μτφ. Λουίζα Μητσάκου, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα, 2003.
- TONT Ολιβιέ, *Αλμπέρ Καμύ. Μια ζωή*, μτφ. Ρίτα Κολαΐτη, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2009.
- Ο΄ΜΠΡΑΙΕΝ Κόνορ Κρουζ, *Αλμπέρ Καμύ*, μτφ. Δ. Θεοδωρακάτου, εκδ. Μπουκουμάνης, Αθήνα, 1972.
- GINESTIER Paul, *Η ζωή και η σκέψη του Α. Καμύ*, μτφ. Αλ. Βέλιος, εκδ. Άπειρον, Αθήνα, 1976.
- PRATT Bruce, *L'Évangile selon A. Camus*, Paris, Librairie José Corti, 1980.
- CIELENS Isabelle, *Trois fonctions de l'exil dans l'œuvre d'A. Camus. Initiation, révolte, conflit d'identité*, Stockholm; éd. Upsala – Acta Universitatis upsaliensis 36, 1985.
- GRENIER Roger, *Albert Camus, Soleil et Ombre : une biographie intellectuelle*, Paris, Gallimard, 1987.
- SIMON Pierre-Henri, ALBÉRÈS René-Maril, BOISDEFFRE Pierre de, DANIEL Jean, GASCAR Pierre, *Hommage à A. Camus*, Paris, Librairie Hachette, 1964.
- CLAYTON Alan J., *Étapes d'un itinéraire spirituel, Albert Camus de 1937 à 1944*, Paris, Lettres modernes, coll. Archives Albert Camus, 1971.
- GAY-CROISIER Raymond, LÉVI-VALENSI Jacqueline (dir.), *Albert Camus, œuvre fermée, œuvre ouverte?* Actes du colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, 1982, Paris, Gallimard, coll. *Cahiers Albert Camus* -5, 1985.

L'Archétype féminin dans *Caligula* d'Albert Camus

Je vous propose de tenter avec moi une lecture différente de la pièce très connue d'Albert Camus, *Caligula*. Pour cela, il faudra résister à la tentation d'approfondir les messages historiques et politiques de cette œuvre aux résonances si actuelles. Nous ne commenterons pas ainsi ce qui est dit sur la gestion du trésor public, selon une méthode plutôt radicale mais très efficace, conçue par l'empereur romain et nous resterons sourds à la voix du tyran, qui, affirme à l'acte I, scène IX que « Gouverner c'est voler, tout le monde sait ça ».

Nous dirigerons plutôt notre regard vers les couches plus profondes de ce texte très riche que nous aborderons selon les principes de la mythocritique, afin d'en dégager une vérité de portée universelle et intemporelle. Plus précisément, grâce à cette approche développée par la littérature comparée, nous nous efforcerons d'esquisser l'archétype féminin, tel qu'il est représenté par l'auteur, sous l'aspect de la déesse grecque et romaine de la beauté et de l'amour, de la fécondité et de la floraison, Aphrodite - Vénus.

Il s'agit, dans cette œuvre de Camus, d'une référence explicite à la figure mythique de la déesse qui est citée par son nom romain, Vénus, ce qui est naturel, puisque l'action se situe sous la Rome antique. Notre étude mythocritique se trouve alors justifiée, car, conformément aux critères dégagés par Pierre Brunel dans ses commentaires consacrés à cette discipline, la référence explicite au mythe irradie dans le texte et impose son évidence¹. Comme l'auteur insiste particulièrement sur la naissance de la déesse dans

¹ Pierre Brunel, *Mythocritique : Théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. Écriture, 1992, p. 82 : « La présence d'un élément mythique dans un texte sera considérée comme essentiellement signifiante. [...] L'élément mythique, même s'il est tenu, même s'il est latent, doit avoir un pouvoir d'irradiation. [...] Une telle irradiation est difficile à nier quand le mythe est mis en valeur par l'auteur lui-même. »

l'écume marine, nous nous permettrons d'employer aussi son nom grec, Aphrodite dont l'étymologie renvoie directement à la symbolique élémentaire de son origine divine, *Αφροίς* signifiant en grec l'écume marine.

La déesse n'est pas seulement citée dans un passage central de l'ouvrage, mais elle apparaît physiquement sur scène, incarnée grotesquement par Caligula lui-même. Cette apparition a lieu à la première scène du troisième acte. Nous nous trouvons en plein cœur de l'action: le nihilisme et le cynisme de l'empereur sont déclarés et il goûte à la liberté et à la puissance totales qui lui sont procurées par la cruauté. L'empereur divinisé, choisit d'apparaître aux yeux des patriciens, qui forment sa cour, en tant que Vénus, pour recevoir leurs respects et leur prière.

Rappelons-nous que la source d'inspiration d'Albert Camus est l'historien romain Suétone, archiviste de l'empereur Hadrien et que ce déguisement en Vénus est, d'après Jeanyves Guérin, historiquement attesté². Souvenons-nous aussi de la très grande importance du culte de Vénus dans Rome antique. Les Romains se considéraient comme les descendants de cette déesse qui fut la mère d'Enée, leur ancêtre commun. En même temps Vénus formait un couple avec le dieu Mars qui était adoré, en tant que dieu de la virilité et de la puissance guerrière. Ces deux divinités archétypes, féminin et masculin, étaient particulièrement honorées à Rome, peut-être plus qu'elles ne le furent en Grèce, ce qui semble certain pour Mars, qui était pour les Grecs le dieu de la guerre destructrice, de la haine et de la violence.

Le déguisement de Caligula en Venus ne doit pas nous étonner outre mesure. D'après Pierre Commelin, dont la *Mythologie grecque et romaine* fait référence, il existait à Rome, la statue assez particulière d'une Aphrodite barbue. Sous cet aspect, la déesse n'avait rien de masculin, elle était simplement adorée de la

² Jeanyves Guérin, « Caligula » dans Jeanyves Guérin (dir.), *Dictionnaire Albert Camus*, Paris, Robert Laffont, Coll. Bouquins, 2009, p. 111.

sorte par les femmes, qui désiraient garder une chevelure très riche³. Selon Robert Graves, spécialiste des mythes grecs et auteur d'un ouvrage très riche sur la mythologie : « Les déesses à barbe, comme l'Aphrodite de Chypre, et les dieux efféminés, comme Dionysos, correspondent à ces périodes de transition dans les sociétés »⁴. Néanmoins, l'idée du travestissement, même dépouillé de toute charge sexuelle, affleure dans cette représentation de la déesse.

Songeons aussi qu'au théâtre, grec ou romain, les rôles féminins étaient tenus par les hommes et le déguisement de Caligula en Vénus est donc d'abord « de l'art dramatique » (acte III, scène II). Cette apparition de l'empereur sous le masque de la déesse est alors moins décadente ou équivoque que nous n'en avons l'impression à la première lecture. D'ailleurs, l'auteur prend soin de nous rassurer systématiquement sur la virilité du héros, qui a maintes maîtresses, et qui répond « d'une voix de stentor » à la prière des patriciens, alors qu'il est encore déguisé. Le travestissement étant grotesque, il paraît plus absurde ou drôle que troublant. La volonté de l'auteur est ici plutôt d'évoquer l'érotisme obsessionnel de Caligula, de renforcer l'élément de l'absurde et d'illustrer sommairement l'irrespect de l'empereur pour la religion: il ose tourner en dérision la plus grande déesse de Rome, la plus vénérée et la plus redoutée : Vénus.

En même temps, Camus trouve le moyen d'introduire dans sa pièce la figure mythique de la déesse, l'archétype féminin et maternel, sous une forme plausible: incarnée de façon théâtrale par un caractère humain. Nous sommes loin du théâtre antique, où la présence sur scène des dieux était acceptée et paraissait naturelle. Ce choix aurait, d'ailleurs, nui à la cohérence philosophique

³ Pierre Commelin, *Mythologie grecque et romaine*, Paris, Pocket, 1994, p. 74 : « Une des plus curieuses statues de cette déesse, variété de la Vénus hermaphrodite, était la *Vénus barbata*. Elle se trouvait à Rome, et représentait dans sa partie supérieure un homme portant une chevelure et une barbe abondantes, tandis que dans sa partie inférieure, elle figurait une femme. Cette singulière statue fut consacrée à la déesse à l'occasion d'une maladie épidémique, à la suite de laquelle les dames romaines perdaient leurs cheveux. C'est à Vénus qu'on en attribua la guérison. »

⁴ Robert Graves, *Les Mythes grecs*, traduit de l'anglais par Mounir Hafez, Paris, Fayard, 1967, rééd. Collection Le Livre de Poche, 2005, p. 112-114.

de la pièce qui représente un monde sans dieux, vu à travers les yeux du nihiliste Caligula. Venus offre le choix idéal pour illustrer la présence - absence du divin qui s'offre à nos regards tout en s'y déroband. Parallèlement, l'auteur qui a écrit que la littérature doit « faire vivre les mythes »⁵ introduit le mythe dans sa pièce sans s'écarter de la vraisemblance. Pour finir, nous pouvons remarquer que l'introduction du « théâtre dans le théâtre » constitue une « dénudation du procédé » qui, d'après le critique formaliste russe, Tomachevski, renforce le caractère littéraire de l'œuvre⁶.

Si, comme Camus, nous considérons *Caligula* comme une tragédie moderne⁷, nous observons que l'extrait de l'acte III, scène I, où Aphrodite apparaît incarnée par l'empereur, tient lieu de chant du chœur. Vénus intervient à un moment critique de l'action. Son apparition/invocation divise la pièce en deux parties égales. La prière sacrée adressée à la déesse est écrite sur un mode poétique. Elle est caractérisée par sa musicalité et une certaine mesure. Cette prière marque une pause dans le déroulement de l'action, ce que souligne d'ailleurs le mot « pause » qui figure au milieu de ce passage, suivi d'un point d'exclamation.

La conception de la scène est simple: Caligula, « costumé en Vénus grotesque apparaît sur un piédestal ». Tous les patriciens sauf Scipion se prosternent et ils répètent la prière sacrée, prononcée d'abord par l'ancienne maîtresse de l'empereur, Cæsonia. Observons le texte:

Déesse des douleurs et de la danse...
Déesse des douleurs et de la danse...

Née des vagues, toute visqueuse et amère dans le sel et
l'écume...

⁵ Jacques Le Marinel, « Mythe » dans Jeanyves Guérin (dir.), *Dictionnaire Albert Camus, éd. cit.* p. 583 : « Dans la préface à *L'Envers et l'Endroit*, Camus écrit que la littérature doit 'faire vivre des mythes' [...] Chez lui, l'artiste et le penseur ne font qu'un : le mythe, comme forme essentielle de l'expression humaine, l'a nourri et lui a permis d'édifier son propre univers. »

⁶ Jean-Yves Tadié, *La Critique littéraire au XX^e siècle*, Paris, Pierre Belfond, 1987, rééd. Pocket, 1997, p. 23.

⁷ Jeanyves Guérin, « Caligula » dans Jeanyves Guérin (dir.), *Dictionnaire Albert Camus, éd. cit.* p. 113.

Née des vagues, toute visqueuse et amère dans le sel et
l'écume...

Toi qui es comme un rire et un regret...

Toi qui es comme un rire et un regret...

une rancœur et un élan

une rancœur et un élan

Enseigne-nous l'indifférence qui fait renaître les amours...

Enseigne-nous l'indifférence qui fait renaître les amours...

Instruis-nous de la vérité de ce monde qui est de n'en point
avoir...

Instruis-nous de la vérité de ce monde qui est de n'en point
avoir...

Et accorde-nous la force de vivre à la hauteur de ta vérité
sans égale...

Et accorde-nous la force de vivre à la hauteur de ta vérité
sans égale...

Pause!

Pause!

Comble-nous de tes dons, répands sur nos visages ton
impartiale cruauté, ta haine tout objective; ouvre au dessus
de nos yeux tes mains pleines de fleurs et de meurtres.
...tes mains pleines de fleurs et de meurtres

Accueille tes enfants égarés. Reçois-les dans l'asile dénudé
de ton amour indifférent et douloureux. Donne-nous tes
passions sans objet, tes douleurs privées de raison et tes
joies sans avenir...

... et tes joies sans avenir...

Toi, si vide et si brûlante, inhumaine, mais si terrestre,
enivre-nous du vin de ton équivalence et rassasie-nous pour
toujours dans ton cœur noir et salé.

Enivre-nous du vin de ton équivalence et rassasie-nous
pour toujours dans ton cœur noir et salé.

Le premier élément qui frappe le spectateur, c'est la répétition des paroles sacrées. En effet, Cæsonia tient le rôle de du coryphée et les patriciens celui du chœur. La première fonction de cette répétition est de donner à ce passage une tournure qui le rapproche de la prosodie d'une tragédie classique. Nous remarquerons cependant que le mécanisme de la répétition des phrases sacrées

par le chœur change après la pause: les patriciens alors, ne reprennent que les derniers mots de la phrase sacrée. Nous passons du schéma question - réponse à une reprise partielle qui n'est pas sans rappeler un *leitmotiv*. Il convient ici de citer quelques remarques de Madame de Staël (qui écrit à propos des ballades de Bürger) sur l'effet produit par la répétition dans le discours poétique⁸:

Les Anciens et les poètes du Moyen Age ont parfaitement connu l'effroi que cause dans de certaines circonstances, le retour des mêmes paroles; il semble que l'on réveille ainsi le sentiment de l'inflexible nécessité. Les ombres, les oracles, toutes les puissances surnaturelles, doivent être monotones; ce qui est immuable est uniforme; et c'est un grand art, dans certaines fictions, que d'imiter, par les paroles, la fixité solennelle que l'imagination se représente dans l'empire des ténèbres et de la mort.

La deuxième fonction de cette répétition serait donc de renforcer le côté solennel de ce texte, d'accuser son caractère religieux. En effet, cette prière sacrée ressemble aussi, quant à sa forme, à une prière chrétienne, à une litanie. En plus, comme Mme de Staël le signale, elle exprime « l'inflexible nécessité » de la volonté de Vénus, qui devient, sous la plume de Camus, une déesse de vie autant qu'une déesse de mort.

La répétition partielle après la pause est aussi un signe de fatigue de la part des patriciens qui reproduisent mécaniquement les mots de Cæsonia, ce qui est prouvé, non sans humour, par la reprise du mot « pause » qui ne fait pas partie de la prière. Quand les phrases de Cæsonia sont trop longues, les patriciens les abrègent. Il s'agit donc bien ici, d'une sorte de parodie de prière, d'un acte religieux non ressenti, d'une « représentation » de cabotins sur fond sacré.

D'un point de vue plus freudien, (n'oublions pas que Jean Grenier a accusé Camus en 1941 de manifester, dans *Caligula*, « une obsession freudienne⁹ »), la

⁸ Madame de Staël, *De l'Allemagne*, Chapitre XIII, « De la Poésie allemande », Paris, Garnier - Flammarion, 1968, rééd. 2007, tome I, p. 241.

⁹ Roger Grenier, *Albert Camus : soleil et ombre : une biographie intellectuelle*, Paris, Gallimard, 1987, rééd. Folio n° 2286, 2009, p. 142.

répétition évoque l'acte sexuel. La reprise partielle après la pause, indiquerait-elle l'accélération du rythme dans le texte un peu avant le point culminant? En tout cas cette répétition rappelle certainement le caractère cyclique des saisons, le passage de la floraison à la fanaison, la crue et la décrue de la mer (Aphrodite est aussi une déesse marine), la mort et la renaissance du désir.

Après l'usage de la répétition, ce que nous remarquons c'est aussi l'emploi de termes antithétiques ou d'oxymorons, qui produisent en premier lieu l'étonnement, puis le sentiment de l'absurde. Dès la première phrase, Vénus est évoquée comme la déesse des douleurs et de la danse, plus bas elle paraît comme un rire et un regret, une rancœur et un élan, ses mains sont pleines de fleurs et de meurtres, son amour est indifférent etc. Malgré leur signification contradictoire, tous ces mots tendent vers la même direction: l'illustration d'une déesse ambiguë, capricieuse et instable, tantôt propice, tantôt destructrice. Le sentiment amoureux n'est-il pas source de la plénitude la plus parfaite ou de la souffrance la plus profonde? Néanmoins, l'Aphrodite de Camus ne résume pas seulement les forces contradictoires de ses fils Éros et Antéros. Elle représente aussi l'opposition entre Éros et Thanatos. Mythologiquement, cela est évident dans le couple qu'elle forme avec Mars - Arès, dieu haï par les Grecs. Mais cela découle aussi de son origine divine, des causes de sa naissance: Aphrodite, selon la mythologie, est en effet née quand le sexe d'Ouranos, castré par son fils est tombé ensanglanté sur l'écume marine. La naissance d'Aphrodite est due à un acte d'extrême violence, mais par la suite elle incarne la douceur l'entente et la tendresse: « τέρψιν τε γλυκερήν φιλότιτά τε μελιχίην τε », comme nous lisons dans la *Théogonie* d'Hésiode (206). Les Grecs et les Romains vénéraient et redoutaient à la fois cette déesse d'amour et de destruction qui déclarait avec majesté son pouvoir impitoyable dans *Hippolyte* (1-10) d'Euripide¹⁰:

¹⁰ *Les Tragiques grecs : Eschyle – Sophocle – Euripide : Théâtre complet*, traduction de Victor-Henri Dedidour, Paris, Le Livre de Poche, 1999, p. 905.

Grand et fameux, mon nom l'est parmi les mortels comme
au ciel: je suis la déesse Cypris. Ceux qui entre le Pont et
les bornes d'Atlas ont leur séjour et voient la clarté du
soleil, s'ils révèrent ma puissance, je les mets en honneur;
mais je les abats quand ils nous traitent avec superbe.

L'empire d'Aphrodite s'étend donc sur les vivants, mais elle cause infailliblement la mort et la destruction de ses victimes. Caligula même ne meurt-il pas à la fin de la pièce, après l'avoir blasphémée? Le caractère vindicatif de la déesse est aussi très apparent dans *Phèdre* de Racine: « C'est Vénus toute entière à sa proie attachée »¹¹. Elle s'y venge de Phèdre, petite-fille d'Hélios qui avait révélé la liaison de la déesse avec Arès.

Camus va encore plus loin que ne le permet conception classique d'Aphrodite. Il en fait une déesse de la mort, telle que Freud la figurait dans son essai: « Le Motif du choix des coffrets ». Aphrodite est à l'origine de la guerre de Troie. Choisir Aphrodite c'est d'après Freud, choisir la mort. Son apparence adorable sert à masquer cette terrible vérité et à faire de Paris sa victime volontaire¹². Cette déesse de l'« impartiale cruauté », de la « haine tout objective » aux « mains pleines [...] de meurtres » qui a le « cœur noir » rappelle celle que les Grecs appelaient Μέλαινις - noire, Σκοτία - ténébreuse ou, selon Plutarque, Ἐπιτύμβια - tombale, mortuaire¹³. Venus dans *Caligula* est une image de la divinité féminine, telle qu'elle est perçue dans une époque décadente: son charme est inquiétant, sa beauté est terrible. Elle ressemble à la « Kythéré » dangereuse, décrite par le poète décadent à tendance parnassienne,

¹¹ Sc. 3, acte I, vers 305.

¹² Sigmund Freud, *Das Motiv der Kästchenwahl* [1913], trad. française, par Bertrand Féron, « Le Motif du choix des coffrets » dans *L'Inquiétante Étrangéité et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, rééd. Folio essais n° 93, 1988, réimpression 1998, p. 77-78 : Nous savons que l'homme utilise l'activité de sa fantaisie pour satisfaire ceux de ses désirs qui ne sont pas satisfaits par la réalité. C'est ainsi que sa fantaisie s'est rebellée contre la connaissance, incarnée par le mythe des Moires et qu'il a créé le mythe qui en est dérivé, dans lequel la déesse de la mort est remplacée par la déesse de l'amour et ses équivalents à figure humaine. [...] Et cette substitution ne présentait aucune difficulté technique ; elle était préparée par une antique ambivalence, elle a suivi le fil d'un lien archaïque qui ne pouvait être oublié depuis longtemps. La déesse de l'amour elle-même, qui prenait maintenant la place de la déesse de la mort avait été autrefois identique à elle. »

¹³ Robert Graves, *Les Mythes grecs*, éd. cit., p. 111.

Jean Lorrain, dans son recueil *Le Sang des dieux* (1882) : les « dents de nacre » de la déesse sont inquiétants, et surtout les « soudaines rougeurs de meurtre et de massacre » qui montent [...] au fond de ses yeux verts »¹⁴. Cependant la volonté de représenter une Aphrodite terrible n'est pas seulement due à l'effort de Camus de l'assimiler à une esthétique décadente, c'est aussi un retour aux origines archaïques de la déesse pré olympienne. Aphrodite est née directement des éléments, elle est fille d'Ouranos, le ciel et de la mer. Elle existe avant les autres cinq premiers dieux d'Olympe, Hestia, Poséidon, Déméter, Héra, Zeus, qui sont, eux, enfants de Cronos. Le culte d'Aphrodite est probablement plus ancien que celui des autres Olympiens et elle était adorée dans tout le bassin méditerranéen en tant que divinité matriarcale.

En effet, Vénus dans *Caligula* s'impose avant tout comme une déesse de la vie, voire de la naissance et de l'accouchement. Reprenons la prière dès le début: « Déesse des douleurs ». Si l'auteur choisit d'employer le pluriel du substantif c'est pour évoquer surtout les douleurs de l'accouchement, bien plus que les peines du cœur. Nous lisons plus bas: « Née des vagues, toute visqueuse et amère dans le sel et l'écume ». Aphrodite est directement située au milieu des éléments, l'amertume rappelle l'eau salée de la mer autant que le sang, alors que la viscosité n'est pas sans rapport avec la semence masculine. Saint-John Perse dans *Amers* fera aussi le rapprochement entre l'eau salée et l'intimité des amants: La mer est « Comme une salive sainte et comme une sève de toujours »¹⁵ ou « La mer lubrique nous exhorte, et l'odeur de ses vasques erre dans notre lit... Rouge d'oursin les chambres du plaisir »¹⁶. Ce n'est pas par hasard que la naissance de Venus est la scène la plus fréquemment représentée de l'existence mythique de la déesse. Aphrodite est associée à la naissance, à la vie. Nous lisons dans « La Naissance d'Aphrodité » de José-Maria de Heredia:

¹⁴Extrait cité par Pierre Brunel dans son article « Aphrodite » dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*, Paris, Éditions du Rocher, 2002, p. 142.

¹⁵ Saint-John Perse, *Amers*, suivi de *Oiseaux* et de *Poésie*, Paris, Gallimard, 1957, 1961, 1963, rééd. NRF Poésie Gallimard, 1970, réimpression, 1998, p. 65.

¹⁶ *Ibid.* p. 89.

« Mais le ciel fit pleuvoir la virile rosée; / L'Océan s'entr'ouvrit, et dans sa nudité / Radieuse, émergeant de l'écume embrasée, / Dans le sang d'Ouranos fleurit Aphrodité »¹⁷. L'image que donne Heredia est certes épurée de violence et de réalisme, mais dans la représentation de Camus, Venus « visqueuse et amère dans le sel » n'évoque pas la violence non plus. L'eau salée, à part l'intimité du couple, symbolise aussi le liquide amniotique, la gestation, l'accouchement. De même en ce qui concerne la couleur rouge ou le sang. Plus que le sang versé des morts, il s'agit du sang porteur de vie dont est parfois enduit le nouveau né. C'est ainsi qu'il faudrait entendre l'exclamation: « Tout cela manque de sang » de *Caligula* (acte II, scène XIV), ce qui veut dire, tout cela (c'est-à-dire la poésie académique et esthétisante de Scipion, mais aussi, tout notre système de valeurs) manque de vie.

Une autre caractéristique de la déesse développée par Camus est son impassibilité. L'indifférence de Vénus prend deux aspects. Vénus est d'abord celle qui « fait renaître les amours » donc celle qui favorise l'oubli de la personne aimée après une séparation afin de libérer la capacité d'aimer à nouveau. Nous lisons dans le poème anonyme romain, *La Veillée de Vénus*: « Aimez demain, vous qui n'avez jamais aimé; / Vous qui avez aimé, aimez encor demain! »¹⁸. La force de se montrer indifférent conditionne la faculté d'être de nouveau disponible pour l'amour, pour la vie. Vénus est ainsi associée à la résilience. Elle possède la même capacité à se régénérer que la nature qui renaît à la fin de chaque hiver ou après une catastrophe. Ce va et vient de la passion à l'indifférence reflète le changement des humeurs et des saisons. Il garantit la jeunesse du cœur, autant qu'il perpétue la fraîcheur de la nature.

Le second aspect de l'impassibilité de Vénus est moins positif. Il s'agit de l'impassibilité divine, du manque de compassion des dieux pour les hommes. Telles sont « l'impartiale cruauté » et « la haine tout objective », tel est

¹⁷ José-Maria de Heredia, *Les Trophées*, Paris, nrf Poésie Gallimard, 1981, rééd. 1997, réimpression 2000, p. 39.

¹⁸ Anonyme, « La Veillée de Vénus », dans *Panthéon en poche – Dieux et déesses de l'Antiquité*, textes réunis et présentés par Laure de Chantal, Paris, Les Belles Lettres, 2007, p. 32-34.

l'« amour indifférent » de la déesse « si brûlante, inhumaine, mais si terrestre ». Venus symbolise les forces du renouveau, l'élan de la vie mais elle se montre insensible aux humains, aux individus et à leurs souffrances. C'est d'une façon assez proche que Leconte de Lisle perçoit le sourire serein de « Venus de Milo »: « Du bonheur impassible ô symbole adorable, / Calme comme la Mer en sa sérénité, / Nul sanglot n'a brisé ton sein inaltérable, / Jamais les pleurs humains n'ont terni ta beauté »¹⁹. La figure allégorique évoquée par Charles Baudelaire dans son poème « La Beauté », fait preuve de la même impassibilité: « Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris; [...] Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris »²⁰. Nous avons touché ici à l'élément le plus essentiel de notre lecture et l'indice qui révèle la thématique centrale de cette pièce. Les dieux sont indifférents, ils sont cruels. Caligula souhaite ne plus souffrir de l'absurdité de la condition humaine et s'élever jusqu'à l'impassibilité divine. Le seul moyen pour accomplir cette transformation c'est la cruauté: « Il n'y a qu'une façon de s'égaliser aux dieux: il suffit d'être aussi cruel qu'eux » dira-t-il dans l'acte III, scène II. Donc ce déguisement en Vénus dévoile l'âme du héros dans sa nudité. Il désire dépasser la condition humaine, passer au delà de la souffrance, quitte à perdre toute humanité et devenir un monstre.

Pour conclure, nous pouvons dire que l'extrait étudié n'est pas long, mais il est extrêmement riche, porteur de références et de développements implicites ou explicites ensuite. Ainsi, cet extrait n'est pas sans rapport avec le reste du texte, parsemé de nombreux myèmes (c'est-à-dire de plus petites unités mythiques) en rapport avec Vénus, comme l'inceste ou la maison publique ou encore des motifs mythiques appartenant à l'univers d'Aphrodite, comme le miroir.

Notre temps étant limité, nous nous sommes concentré sur l'étude du passage où le mythe apparaît condensé dans toute son évidence archétypale et symbolique.

¹⁹ Leconte de Lisle, « Vénus de Milo » dans *Poèmes antiques*, Paris, nrf Poésie Gallimard, 1994, réimpression 2002, p. 152.

²⁰ Charles Baudelaire, « La Beauté » dans *Les Fleurs du mal* – Édition de 1861, Paris, nrf Poésie Gallimard, 1972, rééd. 1994, p. 49.

Il conviendrait cependant aussi d'étudier la tentative de Scipion de composer un poème sur la Nature ou le concours poétique non abouti, ayant comme sujets la Mort et la Nuit. La lune qui évoque Artémis - Diane ou l'adolescence, est aussi un symbole très puissant et très présent dans la pièce. L'adolescence, cet âge justement que Caligula, tout comme Hippolyte, ne parvient pas à quitter pour adorer vraiment Aphrodite - Venus, et passer ainsi à l'âge adulte.

Aphrodite dont l'auteur restitue le mythe en conjuguant dans son expression la force des origines à la modernité la plus sobre, sert ainsi de déguisement et de révélateur du désir d'inhumanité de Caligula, le jeune homme qui refuse de se soumettre à la destinée humaine.

Références bibliographiques

- BRUNEL Pierre, « Aphrodite » dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*, Paris, Éditions du Rocher, 2002, p. 140-145.
- *Mythocritique : Théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. Écriture, 1992.
- CAMUS Albert, *Caligula* suivi de *Le maletendu* – nouvelles versions, Paris, Gallimard, 1958, réédition collection Folio n°64, 1972, réimpression 2000.
- COMMELIN Pierre, *Mythologie grecque et romaine*, Paris, Pocket, 1994.
- FREUD Sigmund, *Das Motiv der Kästchenwahl* [1913], trad. française, par Bertrand Féron, « Le Motif du choix des coffrets » dans *L'Inquiétante Étrangéité et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, rééd. Folio essais n° 93, 1988, réimpression 1998.
- GRAVES Robert, *Les Mythes grecs*, traduit de l'anglais par Mounir Hafez, Paris, Fayard, 1967, rééd. Collection Le Livre de Poche, 2005.
- GRENIER Roger, *Albert Camus : soleil et ombre : une biographie intellectuelle*, Paris, Gallimard, 1987, rééd. Coll. Folio n° 2286, 2009.
- GUÉRIN Jeanyves, « Caligula » dans Jeanyves Guérin (dir.), *Dictionnaire Albert Camus*, Paris, Robert Laffont, Coll. Bouquins, 2009, p. 110-117.
- LE MARINEL Jacques, « Mythe » dans Jeanyves Guérin (dir.), *Dictionnaire Albert Camus* Paris, Robert Laffont, Coll. Bouquins, 2009, p. 583-585.
- STAËL Germaine de, *De l'Allemagne*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, rééd. 2007, 2 vol.
- TADIÉ Jean-Yves, *La Critique littéraire au XX^e siècle*, Paris, Pierre Belfond, 1987, rééd. Pocket, 1997.

Trois lectures de « La Femme adultère » (*L'Exil et le Royaume*¹)

L'Exil et le Royaume (1957) est le dernier grand livre de Camus publié de son vivant. L'écrivain, considérant qu'il a achevé son cycle de l'absurde, puis son cycle de la révolte avec *L'Homme révolté* en 1951, entame le cycle de Némésis - déesse grecque de la mesure - que la mort l'empêchera de mener à son terme. L'ouvrage est composé de six nouvelles : « La Femme adultère », « Le renégat », « L'hôte », « Les muets », « Jonas » et « La pierre qui pousse ». La diversité du recueil - dont le titre binaire et antithétique rappelle *L'Envers et l'endroit* - est manifeste. Camus déclare ainsi : « J'ai voulu à chaque nouvelle changer de style et composer quelque chose d'original². » Roger Quilliot propose quant à lui de considérer ces nouvelles comme des gammes : « un monologue : *Le Renégat*, un récit ironique : *Jonas*, un texte réaliste *Les Muets*, et trois nouvelles mi-réalistes, mi-symboliques : *La Femme adultère*, *L'Hôte* et *La Pierre qui pousse* »³. Le recueil, caractérisé par la multiplicité des interprétations et l'absence de didactisme, a étonnamment peu suscité, jusqu'alors, l'intérêt de la critique.

« La Femme adultère », présentation de la nouvelle

Mon intérêt pour cette nouvelle tient entre autres à ce que je la considère comme une des meilleures du recueil, avec « L'Hôte ». « La Femme adultère »

¹ Les numéros de pages entre parenthèses dans le texte correspondent à la pagination de l'édition Gallimard, « Folio », 1995. Le texte figure, dans une édition réalisée par mes soins, au tome IV des *Œuvres Complètes* d'Albert Camus (*OC*, IV) publiées sous la direction de Raymond Gay-Crosier chez Gallimard, dans la « Bibliothèque de la Pléiade » en 2008.

² Jean Grenier, *Carnets 1944-1971*, 6 août 1956, Paris, Seghers 1991, p. 202.

³ Roger Quilliot, « Présentation », *Théâtre, Récits, Nouvelles*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 2039 (ancienne édition Pléiade).

figure en première place dès l'origine du projet des « Nouvelles de l'exil » (1952 dans les *Carnets*) sous le titre « Laghouat. La Femme adultère ». Elle est publiée la première, séparément, en mars 1954, et reste en première position dans le texte définitif publié en 1957.

Le manuscrit est daté de « 52-53 ». La nouvelle est achevée, et même publiée sous une forme presque définitive le 27 mars 1954 chez l'éditeur Schumann, en tirage limité à 300 exemplaires, avec des illustrations de Pierre-Eugène Clairin qui avait précédemment illustré une édition de *Noces*. Herbert R. Lottman rapporte que face à Schumann qui s'inquiétait du caractère osé du titre, Camus aurait répondu : « Mon cher ami, s'il porte mon nom, ce titre sera très convenable »⁴.

La visite de Camus dans les Hauts-Plateaux algériens a lieu en décembre 1952. Laghouat est « à quatre cent trente kilomètres au sud d'Alger : une grande ville-oasis entourée de denses palmeraies se découpant sur la roche rouge des montagnes du Sahara »⁵. Fin décembre, l'écrivain envoie une carte postale de cette ville à Jean Grenier⁶. Il déclare : « J'ai rencontré à Laghouat les personnages de cette nouvelle. Je ne suis pas sûr, naturellement, que leur journée se soit terminée comme je l'ai dit. Sans doute ne sont-ils pas allés devant le désert. Mais j'y suis allé, moi, quelques heures après et pendant tout ce temps leur image me poursuivait et s'opposait à ce que je voyais...⁷ »

Dans la nouvelle, où Laghouat n'est pas nommée, une jeune femme, Janine, accompagne après la guerre son mari, marchand de tissu, dans un voyage professionnel dans le Sud algérien. Ils arrivent dans une petite ville à la frontière du désert. Le matin, ils rendent visite aux commerçants ; l'après-midi, ils montent sur la terrasse du fort où le spectacle du désert bouleverse Janine. Pendant la nuit, soumise à un irrésistible appel, Janine fuit passagèrement le lit

⁴ *Op. cit.*, p. 532.

⁵ Herbert R. Lottman, *Albert Camus*, Paris, Seuil, 1978, Points Seuil, 1985, p. 526.

⁶ Albert Camus- Jean Grenier, *op. cit.*, p. 185-186.

⁷ Herbert R. Lottman, *op. cit.*, p. 533. Ce texte est présenté comme ayant été écrit pour l'édition Schumann de 1954 de « La Femme adultère », mais il n'y figure pas et il m'a été impossible d'en retrouver la trace.

conjugal pour se rendre de nouveau sur la terrasse où elle vit un moment intense de communion avec le paysage sous la nuit étoilée. Elle revient ensuite à l'hôtel, où Marcel, se réveillant soudain, la trouve en pleurs dans le lit. Quand il lui demande ce qu'elle a, elle répond : « Ce n'est rien, mon chéri [...] ce n'est rien » (dernière phrase du texte).

Le récit est à la troisième personne, pour l'essentiel en focalisation interne sur Janine et se déroule dans l'espace d'une journée passée dans la ville-oasis. Judith Stora-Sandor dans sa lecture intitulée « Un acte cosmique »⁸ procède à un découpage de la nouvelle en cinq séquences, que nous pouvons ici reprendre car il s'impose comme une évidence : 1) Le voyage en autocar 2) La chambre d'hôtel 3) La ville 4) Le fort le jour 5) Le fort la nuit.

C'est sur la signification de cet itinéraire du personnage que nous allons maintenant nous interroger au fil de trois lectures : existentielle, métaphysique et enfin politique de la nouvelle. J'insiste sur le fait que les trois niveaux de lecture sont étroitement imbriqués les uns dans les autres et que je n'en privilégie aucun. À chaque fois, on verra que le titre de la nouvelle, « La femme adultère » se voit justifié en rapport avec le titre du recueil *L'Exil et le Royaume*.

Lecture existentielle : « une oasis d'amour dans un désert d'ennui »

La première lecture que je voudrais proposer est une lecture existentielle, fondée sur l'examen de la psychologie des personnages. Chacun d'eux apparaît en effet muré dans une forme de solitude irrévocable. Camus affirme vigoureusement l'unité de son recueil dans le « Prière d'insérer » de 1957 où il écrit : « Un seul thème, pourtant, celui de l'exil, y est traité de six façons différentes, depuis le monologue intérieur jusqu'au récit réaliste »⁹. Le « royaume dont il est question aussi, dans le titre, [...] coïncide avec une

⁸ Judith Stora-Sandor, « Un acte cosmique. Albert Camus : *La Femme adultère* », *Le regard de Psyché. Lectures psychanalytiques*, Paris, Presses et Publications de l'Université Paris VIII, 1984, p. 94.

⁹ « Prière d'insérer (1957) », Appendices, *OC IV*, p. 123.

certaine vie libre et nue que nous avons à retrouver, pour renaître enfin. L'exil, à sa manière, nous en montre les chemins, à la seule condition que nous sachions y refuser en même temps la servitude et la possession »¹⁰.

« La Femme adultère », seule nouvelle du recueil dont le personnage est une femme, peut ainsi être lue comme *la nouvelle de la faillite du couple*, de l'échec d'une vie menée dans la solitude et dans « l'exil intérieur ». Elle s'organise autour du moment décisif où le royaume s'entrevoit, lors de la prise de conscience qu'il y avait *autre chose* que la vie étroite et mercantile, *inféconde* comme le note justement Judith Stora-Sandor, que le couple a mené jusqu'alors. De ce point de vue le voyage dans l'oasis est associé à une fertilité entrevue qui passe par un « adultère » figuré. La solitude est une thématique commune à « La Femme adultère » et aux autres textes : selon Jean Sarocchi ces nouvelles sont « six manières de se faire autre que soi pour mieux cerner l'énigme de soi »¹¹. En refusant à la fin de *L'Homme révolté* « l'annonce du royaume, puis de la vie éternelle, qui demande la foi »¹², l'écrivain appelle les hommes à assumer leur « être double »¹³ et à renoncer à l'absolu au profit du relatif.

Le texte insiste sur *les incompréhensions dans le couple* entre Marcel et Janine : la valise à laquelle Marcel se cramponne dès le début de la nouvelle a remplacé l'enfant qui n'est jamais venu, l'amour de l'argent a pris le dessus pour lui sur l'amour de sa femme (« amour buté », disent les variantes). L'homme est « un faune boudeur », « inerte [...] et absent » (11) dès le début du texte. Ensuite il se féminise dans sa relation commerciale avec les Arabes : « il avait l'air d'une femme qui veut plaire et qui n'est pas sûre d'elle » (22) ; il appelle Janine « *mon chéri* » (24). Il devient même un « enfant faible et désarmé, que la douleur effarait toujours, son enfant, justement, qui avait besoin d'elle » (30). Les variantes disent même qu'il fait « entendre le clappement de ses lèvres » (*OC*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ « L'autre et les autres », dans Anthony Rizzuto (éd.), *Albert Camus' L'Exil et le Royaume. The Third Decade*, Toronto, Paratexte, 1988, p. 95.

¹² *L'Homme révolté*, *OC* III, p. 321.

¹³ *Ibid.*, p. 523.

IV, p. 1364), comme un bébé qui tète. Le retour en arrière intérieur de Janine nous présente, vingt-cinq ans auparavant son hésitation entre « la vie libre et le mariage » (13)¹⁴ - qui recoupe en partie l'antithèse entre l'exil et le royaume. Les rapports avec Marcel ne sont pas placés sous le signe du coup de foudre, c'est le moins qu'on puisse dire : « Elle avait fini par l'accepter [Marcel] bien qu'il fût un peu petit et qu'elle n'aimât pas beaucoup son rire avide et bref, ni ses yeux noirs trop saillants. » (13) L'union des deux êtres est expliquée par *une angoisse de la solitude* chez Janine (« elle pensait avec angoisse à ce jour où peut-être elle vieillirait seule » (13)) et chez Marcel (« il avait peur de ce qui n'était pas elle » (30)) ; ainsi que par *une certaine forme de narcissisme* (« elle aimait être aimée et il l'avait submergée d'assiduités » (13)). La nouvelle insiste sur le fait que l'union est restée stérile¹⁵ et que la vie du couple est désormais vide : « Elle attendait mais elle ne savait quoi. Elle sentait seulement sa solitude, et le froid qui la pénétrait, et un poids plus lourd à l'endroit du cœur. » (19) ; « D'immenses solitudes tournoyaient en elle » (29) ; « Sans doute ne l'aimait-il pas. L'amour, même haineux, n'a pas ce visage renfrogné » (29).

La *tentation de l'adultère* apparaît dans la relation de Janine avec les hommes et en particulier dans le regard qu'ils portent sur elle. Elle est d'abord dévisagée, « examinée », dit le texte, par un soldat des unités françaises du Sahara qui ressemble à un chacal, un « soldat-chacal » (appelé « Anubis » dans les variantes) qui lui offre un cachou qu'elle accepte (17). Le texte présente ainsi Janine juste après cette scène : « 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. » (14). Ensuite le grand Arabe qui traverse la place évoque « ces officiers français d'Affaires

¹⁴ Les variantes font d'elle, au départ, une sorte d'équivalent féminin de Daru : « Des études de lettres dans la ville où elle était née sur la côte. Elle pensait un peu au professorat. Elle hésitait, tentée par une vie libre et puis elle avait pris peur, s'était mariée tôt à cet étudiant en droit qui ne voulait jamais la quitter. » (OC IV, 1363).

¹⁵ « Ils n'avaient pas eu d'enfants. [...] Rien ne semblait intéresser Marcel que ses affaires. » (15) ; « Pas d'enfant ! N'était-ce pas cela qui lui manquait ? » (29).

indigènes que Janine avait parfois admirés » (23). Enfin, dans la rue, Janine observe la foule : « On n'y rencontrait pas une seule femme et il semblait à Janine qu'elle n'avait jamais vu autant d'hommes. Pourtant aucun ne la regardait » (25). Tous ont le même visage « rusé et fier », qui ressemble à celui des deux hommes précédents (le soldat-chacal et l'Arabe), ce qui donne l'idée d'une convoitise universelle orientée vers Janine sans jamais aller à son terme.

C'est lors des deux scènes du fort que l'adultère en intention se réalise symboliquement. Lors de la scène diurne sur la terrasse, il est dit, à propos des nomades, que Janine « ne pouvait penser qu'à eux, dont elle avait à peine connu l'existence jusqu'à ce jour » (27). S'y associe une image de fécondation : « le premier fleuve féconde enfin la forêt » (27). Les deux scènes du fort mettent en place une épiphanie de bonheur, où Janine jusqu'alors très essoufflée¹⁶ recommence à respirer : « un nœud que les années, l'habitude et l'ennui avaient serré, se dénouait lentement » (27) : le nœud est non seulement celui de l'angoisse qui lui serre la gorge mais aussi celui qui relie Janine à Marcel (le « nœud » dans le vocabulaire classique, on s'en souvient, signifie les liens du mariage). Cette libération ouvre la possibilité d'autres liens et une voie d'accès fugitive au « royaume » du bonheur.

La métaphore de l'adultère est filée jusqu'au bout : Janine s'absente de l'hôtel en cachette pendant la nuit, et rentre avec les mêmes précautions après avoir vécu une sorte d'union cosmique avec les éléments. Sans avoir trompé son mari avec un autre homme, elle l'a pourtant délaissé et a connu le plaisir nocturne hors de sa couche. D'où les larmes finales qui démentent les propos de Janine : « ce n'est rien ». La fin de la nouvelle reste suspendue : il est impossible de savoir si Janine va reprendre sa vie conjugale ou si elle va tirer les leçons de cet événement pour la changer radicalement¹⁷.

¹⁶ « Elle respirait mal » (15).

¹⁷ Possibilité suggérée par le texte : « elle et lui depuis longtemps auraient dû se séparer et dormir seuls jusqu'à la fin » (30).

Lecture spirituelle : l'extase d'une sainte profane

Camus résume ainsi, dans les années 50, dans une déclaration à Jean-Claude Brisville, sa position face au christianisme: « J'ai le sens du sacré et je ne crois pas à la vie future, voilà tout. »¹⁸ Lui qui a rédigé son diplôme d'études supérieures sur Plotin et saint Augustin, sait pertinemment que « dans l'Évangile [...] seul compte le Royaume de Dieu pour la conquête duquel il faut tant renoncer ici bas »¹⁹. C'est d'ailleurs en retournant la parole du Christ « Mon royaume n'est pas de ce monde », qu'il peut écrire dans *L'Envers et l'Endroit* : « À cette heure, tout mon royaume est de ce monde »²⁰, et affirmer à propos de l'exil dans « Retour à Tipasa » : « Un jour vient où, à force de raideur, plus rien n'émerveille, tout est connu, la vie se passe à recommencer. C'est le temps de l'exil, de la vie sèche, des âmes mortes »²¹.

Sans compter le titre, on trouve sept occurrences du mot « royaume » dans le recueil, dont les trois que voici, dans « La Femme adultère », lors de la montée diurne au fort :

Plus loin encore, et jusqu'à l'horizon, commençait, ocre et gris, *le royaume des pierres*, où nulle vie n'apparaissait (26).

Depuis toujours, sur la terre sèche, raclée jusqu'à l'os, de ce pays démesuré, quelques hommes cheminaient sans trêve, qui ne possédaient rien mais ne servaient personne, seigneurs misérables et libres d'*un étrange royaume*. Janine ne savait pas pourquoi cette idée l'emplissait d'une tristesse si douce et si vaste qu'elle lui 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, plus jamais, 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

¹⁸ « Réponses à Jean-Claude Brisville », « La Bibliothèque idéale », 1959, dans *Essais*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 1923.

¹⁹ « Métaphysique chrétienne et néoplatonisme », *OC I*, p. 1009. Camus met lui-même « Le Renégat » en rapport avec l'évangile selon saint Jean (*Carnets 1949-1959*, *OC IV*, p. 1171).

²⁰ *OC I*, p. 71.

²¹ *L'Été*, *OC III*, p. 610.

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 (27).

On voit qu'il s'agit bien d'une expérience ineffable (« quelque chose l'attendait qu'elle avait ignoré jusqu'à ce jour et qui pourtant n'avait cessé de lui manquer » (26)), un moment de suspension du temps suscitant une renaissance intérieure de l'être enfoui, - probablement la jeune fille ou l'enfant qu'elle était.

L'expression un peu paradoxale « royaume des pierres » nous ramène aux Évangiles et à l'histoire de la femme adultère dont le titre de la nouvelle est tiré. L'Évangile selon saint Jean (8, 1-11) – auquel le nom de Janine semble d'ailleurs renvoyer directement - rapporte que dans le temple où Jésus enseigne, les scribes et les Pharisiens lui amènent une femme surprise en adultère et lui demandent s'il faut la lapider comme le préconise Moïse (De 22, 22-27). Jésus écrit avec le doigt sur la terre, puis se relève et leur déclare : « Que celui de vous qui est sans péché jette le premier la pierre contre elle » (Jn 8, 7), et il recommence à écrire sur la terre (sans que l'on sache ce qu'il écrit exactement). Les hommes « accusés par leur conscience » se retirent un par un. Le Christ dit alors à la femme que personne n'a condamnée : « Je ne te condamne pas non plus ; va et ne pèche plus » (Jn 8, 11). Deux enseignements au moins sont à tirer de cette scène : Jésus réinscrit la Loi d'airain de Moïse dans le quotidien le plus concret (il écrit sur la terre), et d'autre part il condamne la cruauté du sacrifice, la mise à mort et la lapidation auxquels il substitue le pardon. Telle est évidemment aussi la position de Camus qui inscrit sa nouvelle dans la continuité du récit évangélique et de toutes ses réécritures (dont celle, célèbre, de Vigny).

J'en vois la preuve, outre le titre particulièrement explicite de la nouvelle, dans la présence récurrente du *motif de la pierre* dans le texte : « Elle [Janine] voyait à présent que le désert n'était pas cela, mais seulement la pierre, la pierre partout, dans le ciel où régnait encore, crissante et froide, la seule poussière de

Pierre, comme sur le sol où poussaient seulement, entre les pierres, des graminées sèches. » (16) On retrouve ici le fardeau écrasant de Sisyphe : « 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. » (31), fardeau également présent à la fois dans le titre et dans le sujet de la dernière nouvelle du recueil : « La Pierre qui pousse ». Rappelons que l'ingénieur Darrast doit y porter sur sa tête une énorme pierre, pour relayer son ami le coq (un cuisinier de marine qui a fait un vœu imprudent). La question dans *L'Exil et le Royaume* est donc bien de savoir auprès de qui déposer le fardeau que l'on porte.

La deuxième montée au fort commence par « un appel qui lui sembla (à Janine) tout proche » (31), « un appel muet [...] dont plus jamais elle ne connaîtrait le sens si elle n'y répondait à l'instant » (31). On voit qu'il s'agit bien d'une scène de « vocation » (le mot figure dans la nouvelle), de la préparation, pour ainsi dire, d'une extase profane. La communion de Janine avec le cosmos fait appel à toutes les ressources lexicales de la spiritualité : le désert et son dénuement y sont associés aux vertus d'humilité et de dépouillement, l'organe vital qu'est le cœur à l'amour comme vertu chrétienne. Ce passage très intense du texte figure une véritable renaissance de Janine : « le même cheminement immobile (que celui des étoiles) la réunissait peu à peu à son être le plus profond » (33). « À chaque fois Janine s'ouvrait un peu plus à la nuit » (33) : elle respire, oublie l'angoisse, ressent du plaisir « pressée de tout son ventre contre le parapet » (33). « Alors 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 » (34). Inutile de souligner le caractère nettement sexuel de cette scène d'extase, de ces noces païennes où l'adultère est consommé sans autre partenaire que les éléments et où la métaphore érotique est celle d'un « acte cosmique » comme le dit bien Judith Stora-Sandor. Il faut remarquer toutefois que dans la première scène du fort cette

expérience avait d'abord été celle du vide, du néant, de la mort : Janine était « incapable de s'arracher au vide qui s'ouvrait devant elle » (F, 26) – ce qu'il faut probablement mettre en relation avec le « ce n'est rien » de la fin de la nouvelle. L'expérience de la plénitude suppose donc un passage par le néant pour se délivrer de l'angoisse de la mort, une « sortie de l'ordre du temps » selon la célèbre expression de Proust dans *Le Temps retrouvé*.

Lecture politique : l'amour d'une Française pour le pays de son coeur

L'idée de proposer une lecture politique de ce texte peut paraître un peu étrange dans la mesure où Camus prend bien soin de ne pas écrire de texte didactique et de ne pas laisser transparaître dans son livre ses opinions sur la crise algérienne en cours : « l'auteur de *L'Exil* a voulu éviter partout le genre d'engagement politique qui s'enferme dans le parti pris » écrit Peter Cryle²². Néanmoins, que Camus voie lui-même dans « Le renégat » une « parabole de l'intellectuel qui finit par adorer la religion du mal » (*OC IV*, 1346) et une réponse aux attaques de Sartre (au grand étonnement de Roger Grenier) nous autorise à chercher dans son texte un certain nombre d'éléments « politiques » au sens large, comme on peut le faire dans « L'Hôte » qui se passe lui aussi en Algérie.

Il faut rappeler un peu le contexte historique qui conduit des événements de Sétif (répression des émeutes en mai 1945) aux premiers attentats à la Toussaint 1954, puis à l'état d'urgence en 55 et à la bataille d'Alger en 1957. Au moment où Camus écrit « La Femme adultère » il est préoccupé par la situation du pays depuis longtemps et a déjà écrit, outre la fameuse enquête sur la Kabylie de 1939, des articles en mai 1945 dans *Combat* sur la « Crise en Algérie ». Il va bientôt publier une série d'articles intitulés « L'Algérie déchirée » dans *L'Express* (octobre 55-janvier 56). « L'appel pour une trêve civile en Algérie »

²² Peter Cryle, *Bilan critique*, Lettres modernes, 1973, p. 60.

date quant à lui de 1956, il est donc postérieur, comme les articles de *L'Express*, à la rédaction de la nouvelle (52-54) mais traduit des positions qui étaient déjà celles de Camus depuis quelque temps. Le silence de l'écrivain (exilé depuis 1942) sur l'Algérie à partir de 1956 serait ainsi compensé par une mise en fiction de ses dilemmes, dont la complexité de « L'Hôte » est un exemple souvent souligné.

« Quel pays ! » (12) déclare Marcel, peu sensible à la poésie du désert, qui rudoie les indigènes et cherche constamment à se distinguer d'eux²³. Camus a construit sa nouvelle sur ce contraste radical entre l'homme et la femme dans leur rapport à la terre d'Algérie. Le 6 août 1956 Albert Camus précise quelque peu ses intentions à Jean Grenier, lecteur du manuscrit qui lui déclare : « – J'ai beaucoup aimé *La Femme adultère* et *L'Hôte*. Cependant, je ne vois pas les Arabes comme vous. » Camus lui répond : « – Il faut tenir compte de ce que l'homme dans *La Femme adultère* est un "petit Blanc" et puis, sans le contexte historique actuel, la question ne se poserait pas »²⁴. En février 1957, il ajoute : « J'ai atténué la noirceur du mari dans *La Femme adultère* parce qu'un contraste trop accusé aurait nui à l'effet »²⁵. Un certain nombre de corrections manuscrites des dactylogrammes vont en effet dans ce sens : les propos racistes de Marcel sont atténués, un éloge discret des Français d'Algérie est ajouté dans la quatrième et dernière version à propos des sentiments de Janine pour Marcel : « elle aimait son courage à vivre, qu'il partageait avec les Français de ce pays » (13).

C'est bien dire que Camus tient compte du « contexte historique actuel » et qu'il le fait entrer dans sa fiction. Les deux personnages du couple de blancs en voyage d'affaire représentent deux types différents de rapport à l'Algérie ; et la relation de Janine au grand Sud peut être un moyen indirect pour Camus de parler de son lien à la terre qui lui est chère. Janine a le sentiment d'être une

²³ « Eux, le travail, c'est comme le sport : défendu » disent les variantes (OC IV, 1364).

²⁴ Jean Grenier, *Carnets 1944-1971, op. cit.*, p. 203.

²⁵ *Ibid.*, p. 224.

étrangère dans la foule des Arabes : « Ils tournaient ce visage vers l'étrangère, ils ne la voyaient pas et puis légers et silencieux, ils passaient autour d'elle dont les chevilles gonflaient. Et son malaise, son besoin de départ augmentaient. "Pourquoi suis-je venue ?" » (25). Après la première scène du fort, revenue de son exaltation, elle est en proie à d'étranges impressions : « À présent, elle se sentait trop grande, trop épaisse, trop blanche aussi pour ce monde où elle venait d'entrer. Un enfant, la jeune fille, l'homme sec, le chacal furtif étaient les seules créatures qui pouvaient fouler silencieusement cette terre. » (28). Dans l'expérience extatique nocturne du fort, une phrase particulièrement frappante peut être reliée à l'image du palmier flexible plusieurs fois mentionné dans la nouvelle : « En même temps, il lui semblait *retrouver ses racines*, la sève montait à nouveau dans son corps qui ne tremblait plus » (33). Les racines, depuis Barrès au moins dont l'auteur de *L'Étranger* n'est pas vraiment un disciple, évoquent l'inclusion dans une terre natale et l'attachement à un pays (le manuscrit dit d'ailleurs « *sa racine* »). Dans l'Avant-propos des *Chroniques algériennes*, en 1958, après avoir bien assuré qu'il ne pouvait approuver « une politique de conservation ou d'oppression en Algérie », Camus retrouve l'image consacrée des racines : « Mais, averti depuis longtemps des réalités algériennes, je ne puis non plus approuver une politique de démission qui abandonnerait le peuple arabe à une plus grande misère, arracherait de ses racines séculaires le peuple français d'Algérie »²⁶. L'adultère se comprendrait donc dans *La Femme adultère* comme une trahison mais comme une féconde manière de s'adultérer, d'aller vers l'autre pour redevenir soi. À travers le personnage de Janine, c'est un peu la France qui s'unit avec le grand Sud, le désert d'Algérie - dans une union à la fois consentie et prometteuse.

Les différentes antithèses à l'œuvre dans le texte, relevées pour certaines par Judith Stora-Sandor, et dont il faut souligner qu'elles se complètent sans jamais se recouvrir terme à terme, semblent se recomposer autour de cette question du

²⁶ OC IV, p. 298.

même et de l'autre, de la frontière qui les sépare ou du lien qui les rapproche.

J'en donne ici une liste non exhaustive :

L'homme et la femme
L'Européen et l'Arabe
Le maigre et le gras ou la lourdeur et la légèreté
Le stérile et le fécond
Le chaud et le froid
L'humide et le sec (paradoxalement, c'est le sec qui est fécond)
Le haut et le bas (le ciel et la terre)
La mort et la vie
Le riche et le pauvre
Le visible et l'invisible
La pureté et l'impureté
Le mouvant et l'immobile
L'éternel et l'éphémère

La réconciliation du divers éprouvée sur la terrasse du fort : « il sembla à Janine que le ciel entier retentissait d'une seule note éclatante et brève » (25) semble être une réponse à l'absurde cacophonie de l'Histoire. Les « noces » de la femme adultère et du paysage algérien sont aussi celle de Camus et du pays qu'il a tant aimé. Qui oserait pour cela lui jeter la pierre ?

Autre Meursault ou anti-Meursault ? Le cas du *Maboul* de Jean
Pélégri

Qu'il s'agisse des écrivains français originaires d'Algérie – que l'on regroupe généralement sous la dénomination d'« École d'Alger¹ » - ou bien des auteurs algériens, il est incontestable qu'Albert Camus a exercé une grande fascination sur ses compatriotes qui le considéraient comme « le Kateb », l'écrivain. Relevant des points de convergence entre leurs œuvres et la production camusienne, la critique littéraire tend à situer dans la lignée de *L'Étranger* (1942) : *Les Hauteurs de la ville* (1946) d'Emmanuel Roblès, *La Terre et le sang* (1953) de Mouloud Feraoun, *Le Sommeil du juste* (1955) de Mouloud Mammeri, *Nedjma* (1956) de Kateb Yacine et *Le Maboul* (1963) de Jean Pélégri. Il n'est sans doute point fortuit que la plupart de ces romans privilégient la scène du meurtre, à la fois lieu de condensation de la violence interethnique et point fort d'une symbolisation universelle². Plus particulièrement, le fait que le protagoniste du *Maboul* ait été qualifié d'anti-Meursault³ nous a incitée à établir un parallèle entre *L'Étranger* et le roman de Jean Pélégri, écrivain français d'Algérie, comme Camus.

Évoquant la rédaction de son livre, Pélégri prétend n'avoir pensé à Camus qu'à un seul moment, lorsque le protagoniste du roman aperçoit pour la première fois la mer en allant à Alger, du haut de la colline de Kouba. Cependant, il ne nie pas la possibilité qu'obscurément, Camus soit présent

¹ Sur l'École d'Alger, voir Jeanyves Guérin (dir.), *Dictionnaire Albert Camus*, Paris, Robert Laffont, 2009, p. 25-26.

² Voir *infra*, note 20.

³ Voir Guy Dugas, *Algérie, un rêve de fraternité*, Paris, Omnibus, 1997, p. 983 et Birgit Hittenberger, « Jean Pélégri : *Les Oliviers de la justice* », Seminararbeit, 2003, [consulté le 30 septembre 2010], disponible sur <<http://www.grin.com/e-book/23627/jean-pelegri-les-oliviers-de-la-justice>>.

quelque part. « En effet », constate-t-il, « on ne se débat en profondeur contre quelqu'un que si on l'aime et que s'il vous a marqué »⁴. À propos de son attachement pour l'écrivain, dont il avait fait connaissance à Paris en 1955, Pélégri a expliqué qu'il y entrait surtout de l'estime, de l'admiration, une obscure complicité venue d'une terre et d'un ciel communs. Se référant à Camus, conquis par les Européens, au moment de son *Appel à la Trêve Civile* de 1956, il avance encore⁵ :

Tout s'effondrait – et il ne restait de cette place que ce cri et cette flamme de haine [...]. Et c'est ce soir-là, dans cette pénombre traversée de flammes, que je me suis senti le plus proche de Camus. Comme s'il était le frère attendu. Le frère qui montre la voie.

Il n'est pas indifférent de signaler qu'au moment de la parution de leur ouvrage, les deux écrivains se trouvent loin d'Algérie et en éprouvent une forte nostalgie. Premier roman mené à terme de Camus, alors âgé de vingt-sept ans, *L'Étranger* paraît en 1942, soit douze ans avant la Guerre d'Algérie. Camus avait été obligé d'abandonner le pays deux ans plus tôt en 1940, étant donné que son activité journalistique à *Alger Républicain*, puis à *Soir républicain*, avait été jugée subversive. Rappelons à ce propos que son grand reportage *Misère de la Kabylie* date de juin 1939. Ayant quitté d'Algérie vers 1960, Pélégri publie *Le Maboul* en 1963, à peu près un an après les Accords d'Évian, à l'âge de quarante-trois ans. Il reprendra le thème de ce roman en 1967, dans le récit intitulé *Les Monuments du Déluge*, puis en 1968, dans la pièce intitulée *Slimane*, ce qui prouve à quel point le sujet lui tenait à cœur.

En considérant les titres des œuvres, on constate qu'ils suggèrent bien la notion de l'incompréhension, celle-ci pouvant d'ailleurs être conçue dans les deux sens. En effet, Meursault est étranger non seulement parce qu'il n'adhère

⁴ Jean Pélégri, « Mise au point », *Bulletin de la Société des Études Camusiennes*, n°33, mai 1994, p. 20-21.

⁵ Dominique Le Boucher, *Jean Pélégri l'Algérien ou Le scribe du caillou*, Paris, Éditions Marsa, 2000, p. 203-204.

pas à la réalité des autres, mais encore parce qu'il est incompris d'eux. De même, le comportement du Maboul, qui signifie « fou » en arabe, paraît étrange aussi bien aux Français qu'aux Arabes. Sur la quatrième de couverture de l'édition Gallimard de 1963, il est encore précisé que le Maboul est un homme dont « l'esprit se promène » et qui représente donc « la pensée sauvage » par opposition à « la pensée domestique ».

Dans les deux cas, l'action des romans se déroule en Algérie et les protagonistes sont les auteurs d'un meurtre. « L'Étranger » est un Français dont nous n'apprenons que le nom de famille, Meursault, composé d'après « mort » et « soleil ». C'est un homme jeune qui tue un Arabe qu'il ne connaît pas et qui restera anonyme tout au long de l'œuvre. « Le Maboul », lui, s'appelle Slimane (forme de Salomon signifiant « celui qui a le cœur pur »). C'est un vieil Arabe qui décide de mettre fin à la vie de Monsieur André, le Français chez qui il travaille depuis des années en tant que gardien.

En ce concerne les tempéraments de Meursault et du Maboul, il est aisé de relever, de part et d'autre, un décalage entre ceux-ci et la société. Meursault traduit la vision de l'existence d'un homme sans profondeur, qui recherche des bonheurs simples⁶. Son rapport au monde est essentiellement sensuel et il ne paraît pas vraiment impliqué dans ses relations avec les autres, cependant, il observe ce qui se passe autour de lui avec étonnement⁷. En fait, ses objectifs ne sont point définis⁸ : il ne sait pas très bien ce qu'il attend de la vie, de son travail, de l'amour, de ses relations avec les autres. En cela, la critique a bien relevé la répétition significative des expressions: « cela m'était égal », « cela n'avait aucune importance » qui reviennent comme des leitmotiv⁹.

Par ailleurs, le meurtre de l'Arabe qu'il commettra n'a pas été prémédité, mais sera dû à un malheureux concours de circonstances : Meursault a tué « à cause

⁶ Elisabeth Vincent, « *L'Étranger* » Camus, Paris, Bordas, 1990, p. 33.

⁷ Pierre Sauvage, « *L'Étranger* » Albert Camus, Paris, Nathan, 1990, p. 84.

⁸ Pierre-Louis Rey, « *L'Étranger* », Camus, Paris, Hatier, 1970, p. 31-32.

⁹ Elisabeth Vincent, *op. cit.*, p. 32 et Pierre-Georges Castex, *Albert Camus et « L'Étranger »*, Paris, José Corti, 1965, p. 111-113.

du soleil »¹⁰. Cependant, l'étrangeté du personnage ne provient pas tant de son crime que du fait qu'il n'avance aucun argument pour se justifier, pour se défendre. Camus a lui-même expliqué que Meursault n'est pas compris des autres parce qu'il refuse de jouer le jeu des conventions sociales, parce qu'il ne veut pas mentir en disant plus que ce qu'il sent¹¹. Aux facilités courantes du mensonge, il préfère l'exactitude¹². Il n'y a apparemment aucune recherche dans ce qu'il dit, il n'a aucune intention d'enjoliver ses sentiments ou sa façon de s'exprimer. À ceux qui évoquent l'impassibilité de Meursault, Camus réplique que le terme de bienveillance¹³ lui semblerait plus adéquat. Par là, il entend une attitude critique envers le monde et la société, le désir d'intégrité, le refus de l'hypocrisie sociale qui consiste à se dissimuler sous des clichés sociaux, tels que la tristesse affectée du deuil, le besoin de feindre pour prouver son innocence au cours d'un procès ou encore d'exprimer des serments amoureux à une femme que l'on connaît depuis peu. De ce fait, on pourrait avancer que Meursault recherche, à sa manière, un absolu. C'est la raison pour laquelle il a été considéré par la critique comme « un martyr de la vérité »¹⁴ ou encore comme « un héros de notre temps »¹⁵, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Lermontov. D'ailleurs, dans une préface à une édition universitaire américaine de *L'Étranger*, Camus lui-même déclarait qu'il avait essayé de figurer dans son personnage « le seul christ que nous méritions »¹⁶.

Le Maboul apparaît lui aussi comme un être sans profondeur étant donné qu'il est « un boudjadi », c'est-à-dire un bon à rien, un homme inculte. La décision du meurtre sera, chez lui, le résultat d'une prise de conscience lente et sinieuse. Au

¹⁰ Albert Camus, *L'Étranger*, dans *Théâtre, Récits, Nouvelles*, Préface par Jean Grenier, Édition établie et annotée par Roger Quilliot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 1198.

¹¹ Préface à l'édition universitaire américaine de *L'Étranger* dans Albert Camus, *Théâtre, Récits, Nouvelles, ibid.*, p. 1928.

¹² Bernard Pingaud, « *L'Étranger* » d'Albert Camus, Paris, Gallimard, 1992, p. 90.

¹³ Préface à l'édition américaine de *L'Étranger*, *op. cit.*, p. 1928.

¹⁴ Pierre-Georges Castex, *Albert Camus et « L'Étranger »*, *op. cit.*, p. 98.

¹⁵ Roger Grenier, *Albert Camus, soleil et ombre*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1987, p. 92.

¹⁶ Préface à l'édition américaine de *L'Étranger*, *op. cit.*, p. 1929.

départ, le point de vue des colonisés et celui des colonisateurs lui semblent également incompréhensibles. Slimane est partagé entre l'amour de son pays et des siens et l'affection, voire la reconnaissance qu'il éprouve pour son maître, Monsieur André qui, dans le passé, l'a sauvé de la mort. L'acte de Slimane, tout comme l'explication qu'il en donne, est l'aboutissement d'une lente maturation dont les étapes principales sont : la mort de son neveu Saïd, assassiné par Monsieur Georges, le fils de Monsieur André, la mort de son propre fils Lakdhar, suspecté à tort de terrorisme par des soldats français, la volonté de Monsieur Georges de commander la ferme à la place de son père, le retrait de Monsieur André dans la petite maison-cabane, son refus de quitter la ferme et son désir de mourir en Algérie qu'il exprime en répétant : « Mieux que j'crève ici! »¹⁷. Slimane tire donc sur M. André « pour qu'il reste »¹⁸. Dans cet acte, aussi paradoxal, aussi « maboul » peut-il paraître, Pélégri transpose la nostalgie des Français d'Algérie qui, ont été, comme lui, déchirés par le déracinement et qui sont morts loin de la terre natale. Or, par un coup du hasard, ce n'est pas Monsieur André mais son fils Monsieur Georges qui sera tué, sa mort prenant donc la forme de la destinée inévitable des colonisateurs et du cours irréversible de l'histoire. En cela, on a pu avancer que *Le Maboul* était un des romans les plus étonnants de la mise en écriture symbolique de la décolonisation¹⁹. Sur ce point, il convient de signaler que Pélégri avait connaissance de l'explication pertinente fournie par des ethnologues sur la répartition « ethnique » des armes et qu'il ne manquait pas, en l'évoquant, de se référer à *L'Étranger*²⁰ :

[...] chaque peuple, chaque « race », se fait de l'arme de l'autre une image plus ou moins mythique. Pour l'Européen, le Maghrébin est menaçant par son couteau [...]. Pour le Maghrébin, qui à l'époque ne disposait que

¹⁷ Jean Pélégri, *Le Maboul*, Paris, Gallimard, 1963, p. 244.

¹⁸ *Ibid.*, p. 289.

¹⁹ Christiane Achour, « Albert Camus, l'Algérien. Tensions citoyennes, fraternités littéraires » dans *Albert Camus et les écrivains algériens, Traces*, Édisud, octobre 2004, p.13-33, [consulté le 30 septembre 2010], disponible sur <<http://www.christianeachour.net/data/albert%20camus/A%20148.doc>

²⁰ Jean Pélégri, « Mise au point », *art. cit.*, p. 20.

d'armes primitives ou peu élaborées, l'Européen effraie par le revolver ou le fusil. De ce fait, ces armes – qui sont plus que des armes – peuvent réveiller de vieilles peurs et pousser à l'acte. C'est ce qui se passe, semble-t-il, dans *L'Étranger*. Sous un soleil témoin qui semble occuper tout l'espace, l'affrontement meurtrier se condense et se focalise sur un duel entre armes symboliques. Ce sont elles qui éveillent en chacun le « racisme » latent et cette ellipse qui, en chargeant le récit d'une force à la fois souterraine et solaire nous rappelle du même coup qu'il y a encore en Méditerranée, comme au temps de la mythologie grecque, un tragique solaire et des soleils noirs.

En ce qui concerne la perspective narrative, nous avons, dans les deux cas, la focalisation interne centrée sur ce que voit et ce que sent le personnage. De plus, dans *L'Étranger* comme dans *Le Maboul*, nous avons un récit rétrospectif, selon lequel Meursault et Slimane rendent compte de leurs actes avant le crime et après. Le ton est proche du langage oral et il épouse le flux de conscience du protagoniste.

Dans *L'Étranger*, du moment où on présente à Meursault une image de sa vie où il ne se reconnaît pas et qui va entraîner sa condamnation à mort, il doit pour accepter cette mort, accepter sa vie en en faisant le bilan, non pas telle qu'elle lui a été représentée par les juges, mais telle qu'il l'a vécue lui-même. Nous avons une langue dépouillée qui rend compte d'une pensée dépourvue de sentimentalisme. Camus lui-même a bien précisé que le récit à la première personne, qui sert d'habitude à la confidence, a été mis pour *L'Étranger* au service de l'objectivité²¹.

Le Maboul retrace le lent cheminement de Slimane jusqu'à la prise de conscience de l'acte commis. En effet, le personnage retrace son itinéraire parce qu'il se prépare à raconter « aux autres » l'Histoire du meurtre. Le langage de Slimane, ses répétitions ou ses longueurs rendent compte du désir de dire vrai, de dire juste.

²¹ Roger Grenier, *Albert Camus, soleil et ombre, op. cit.*, p. 94.

De plus, il n'est pas surprenant que le cadre de l'Algérie influe sur le parler des personnages. Camus ne fait souvent que traduire fidèlement une façon de parler typique des Français d'Algérie, elle-même héritée du style et du rythme du récit des Arabes²². Les textes en langage « cagayous » (comme on appelle une transposition du parler populaire algérois²³) faisaient la joie de Camus et la critique a bien relevé leur influence sur certains dialogues de *L'Étranger* et même, plus généralement, sur le style du roman²⁴. Le passage suivant qui rapporte une bagarre en constitue un exemple représentatif²⁵ :

Alors, je suis descendu et je lui ai dit : « Assez, ça vaut mieux, ou je vais te mûrir. » Il m'a répondu : « De quoi ? » Alors je lui en ai donné un. Il est tombé. Moi, j'allai le relever mais il m'a donné des coups de pied de par terre. Alors je lui ai donné un coup de genou et deux taquets.

Dans *Le Maboul*, d'un bout à l'autre du roman, la langue mime le parler arabe avec son rythme et sa syntaxe particulière, reprenant volontiers des expressions locales fréquentes dans le langage quotidien entre Français et autochtones. L'exergue, emprunté à Francis Ponge, indique que Pélégri, qui parlait et écrivait l'arabe, avait bien conscience d'innover dans ce domaine : « Du moins, par un pétrissage, par un primordial irrespect des mots, etc., devrait-on donner l'impression d'un nouvel idiome qui produira l'effet de surprise et de nouveauté des objets de sensation eux-mêmes ». À titre indicatif nous citons un exemple caractéristique du *Maboul*²⁶:

Voilà l'total. Et tu comptes pas les coups reçus d'un côté ou de l'autre... Alors, *bessif* [immédiatement], tu te demandes pourquoi – parce qu'en plus, en même temps,

²² Pierre-Louis Rey, « *L'Étranger* », *Camus, op. cit.*, p. 54.

²³ Roger Grenier, *Albert Camus, soleil et ombre, op. cit.*, p. 96.

²⁴ *Ibid.*, p. 324 et Hamid Nacer-Khodja, *Albert Camus, Jean Sénac ou le fils rebelle*, Préface de Guy Dugas, Paris, Paris-Méditerranée, 2004, p. 114.

²⁵ Albert Camus, *L'Étranger, op. cit.*, p. 1145-1146.

²⁶ Jean Pélégri, *Le Maboul, op. cit.*, p. 213.

un te prête le jardin et l'autre te promet la terre. « Ya qu'que chose qui marche pas dans l'moteur », tu t'dis.

Selon l'écrivain algérien Mohammed Dib, cette langue rauque, où les mots du français se moulent dans les structures de la phrase orale arabe et dans la pensée transcendante de Slimane le simple, serait justement la raison pour laquelle le public français « a renâclé »²⁷, passant sous silence la valeur des écrits de Pélégri. Or, c'est dans une large mesure grâce à la langue que se réalise et se précise l'itinéraire du *Maboul* qui traduit la lente émancipation de l'inconscient algérien²⁸ :

Il est vrai que Slimane, sur un autre plan (et presque malgré moi) est bien plus qu'un simple aliéné, au sens médical ou sociologique du terme. Il est aussi « el-mâhbul », c'est-à-dire un peu le Voyant (au sens où l'entendait Rimbaud). Rural, il obéit à une espèce de logique végétale, tellurique, établit des correspondances entre le Symbole et le Concret.

Dans le cas de *L'Étranger* comme dans celui du *Maboul*, le bilan aboutit à une prise de conscience. En effet, à force de méditer en revenant sur son passé, le personnage gagne en intériorité et passe de l'étonnement à la compréhension. À la fin de chaque roman, le protagoniste, qui se retrouve en accord avec lui-même et avec le monde, atteint un état de profondeur qu'il n'avait pas précédemment.

Découvrant, au moment même du meurtre, qu'il rompt avec le bonheur, Meursault décide de déjouer tous les pièges des mots, des juges et même de l'aumônier. Cependant, plus qu'autrefois, dans le dénuement de la prison où il se trouve, Meursault paraît capable de sympathie, voire même d'amitié. Le séjour

²⁷ Mohammed Dib, *Simorgh*, Paris, Albin Michel, 2003, p. 70.

²⁸ Jean Pélégri cité par Kaddour M'Hamsadji dans « Le temps de lire *Jean Pélégri l'Algérien ou Le scribe du caillou* par Dominique Le Boucher », [consulté le 30 septembre 2010], disponible sur <<http://www.lexpression.dz/article/3/2003-02-27/10843.htm>>.

en prison l'a donc fortifié, comme Julien Sorel²⁹, dans cette sagesse qui consiste à ne rien désirer d'impossible. Il accède alors à ce que Camus évoquait dans ses *Carnets* comme la seule liberté possible, c'est-à-dire à une liberté à l'égard de la mort³⁰. Ainsi, Meursault réalise qu'il avait eu raison de vivre, tout simplement, raison de sentir quel privilège constitue la vie en elle-même, de l'accueillir comme elle vient, sans prétendre lui donner une signification³¹. Définitivement « vidé d'espoir », ³² il peut trouver le véritable apaisement. Il est libre en ce qu'il ne craint rien et n'espère rien, selon la formule bien connue de Nikos Kazantzaki. Encore Meursault doit-il lancer le dernier défi, allant ainsi jusqu'au bout de sa logique de révolté qui prend une dimension nietzschéenne³³ et qui n'est pas sans faire penser à *Dom Juan* dont Camus désirait écrire une mise en scène³⁴. « Il s'agit de mourir irréconcilié et non pas de plein gré »³⁵, déclare l'écrivain dans *Le Mythe de Sisyphe*. C'est dans ce sens qu'il faudrait interpréter le désir de Meursault d'être accueilli, le jour de son exécution, par les cris de haine de la foule.

Le Maboul se trouve dans un dénuement semblable. Lui aussi est un déshérité : il a perdu son fils, son travail, son logement, il donne même à des compatriotes les cartouches qui lui restent, mais il garde le fusil, symbole de puissance. Il sait qu'il devra rendre compte de son acte et c'est par défi qu'il brûle la ferme de Monsieur André, puisqu'il a renoncé à tout, mais aussi parce qu'il cherche à remédier à la « maladie »³⁶, celle de la colonisation, étant donné que « le feu guérit »³⁷. Le roman prend fin avec l'indépendance de l'Algérie. De Slimane qu'il était, le Maboul sera désormais Sidi Slimane, « sidi » étant en

²⁹ Pierre-Georges Castex, *Albert Camus et « L'Étranger »*, op. cit., p. 43-49.

³⁰ Albert Camus, *Carnets I*, Paris, Gallimard, 1962, p. 118.

³¹ Pierre-Georges Castex, *Albert Camus et « L'Étranger »*, op. cit., p. 95.

³² Albert Camus, *L'Étranger*, op. cit., p. 1211.

³³ Jean Daniel, *Comment résister à l'air du temps*, Paris, Gallimard, 2006, p. 113.

³⁴ Albert Camus, *Carnets III*, Paris, Gallimard, 1989, p. 60.

³⁵ *Idem*, *Le Mythe de Sisyphe*, dans *Essais*, Introduction par Roger Quilliot, Édition établie et annotée par Roger Quilliot et Louis Faucon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 139.

³⁶ Jean Pélégri, *Le Maboul*, op. cit., p. 180 et *passim*.

³⁷ *Ibid.*, p. 297.

arabe un titre honorifique. De « caillou usé de l'oued », connotant le nivellement subi par les Arabes colonisés, il redevient « le morceau de la Grande Pierre » en haut de la montagne, symbole de l'âme arabe³⁸. Réalisant enfin comment il a reçu le Commandement et se trouvant en parfait accord avec lui-même, il est digne de suivre le Cheval blanc sans le licol qui montre la voie de la fierté et de l'indépendance.

Personnages en marge d'une société conventionnelle, Meursault et Slimane, qui ont plus de points communs qu'il n'y paraissait à première vue, nous invitent à poser un regard neuf, non seulement sur la société, mais encore sur la condition humaine³⁹. En effet, la différence du personnage, son étrangeté, contribuent à dévoiler nos préjugés sociaux, moraux, religieux, juridiques⁴⁰ et nous invitent à dépasser le paraître, tout ce qui nous fait agir indépendamment de notre volonté, afin de prendre conscience des problèmes existentiels.

S'opposant à la tricherie, *L'Étranger*, remet en cause les conventions qui condamnent un être pour ce qu'il est et non pour ce qu'il a fait⁴¹, puisque ce qui est reproché à Meursault c'est essentiellement de ne pas avoir pleuré à l'enterrement de sa mère. *Le Maboul*, de son côté, reflète la prise de conscience qu'en dépit des liens qui ont uni les deux peuples, « la greffe n'avait pas marché »⁴² et que, l'Algérie étant devenue - comme elle le devait - indépendante, il ne sera plus possible de « partager la vigne » ou d'avoir « la moitié de l'ombre du figuier », comme Pélégri lui-même l'avait longtemps espéré⁴³. Quoi qu'il en soit, la référence à un acte non prémédité d'une part et la mention d'une erreur de victime de l'autre, révèlent bien, qu'au-delà des problèmes sociaux ou même

³⁸ Le caillou est l'emblème que s'était choisi Jean Pélégri. Voir Dominique Le Boucher, *Les Deux Jean, Jean Sénac, l'homme soleil - Jean Pélégri, l'homme caillou, Correspondance (1962-1973), Poèmes inédits*, Montpellier, Éditions Chèvre-Feuille étoilée, 2002 et Alger, Editions Barzakh, 2002.

³⁹ Dans son « Explication de *L'Étranger* », Jean-Paul Sartre établit à juste titre le rapport entre Meursault et les étrangers du XVIII^e siècle qui ont, eux aussi, comme mission de dénoncer l'absurde. Voir *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 92-112.

⁴⁰ Michel Maillard, *Camus*, Paris, Nathan, 1993, p. 33.

⁴¹ Bernard Pingaud, « *L'Étranger* » d'Albert Camus, *op. cit.*, 1992, p. 102.

⁴² Jean Pélégri, *Le Maboul*, *op. cit.*, p. 291.

⁴³ Jules Roy, *Journal 1925-1965, Les Années déchirement*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 401.

existentiels auxquels il doit faire face, l'homme sera toujours aux prises avec les contingences de forces qui le dépassent.

Références bibliographiques

CAMUS Albert, *Carnets I*, Paris, Gallimard, 1962.

- *Théâtre, Récits, Nouvelles*, Préface par Jean Grenier, Édition établie et annotée par Roger QUILLIOT, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.

- *Essais*, Introduction par Roger QUILLIOT, Édition établie et annotée par Roger QUILLIOT et Louis FAUCON, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.

CASTEX Pierre-Georges, *Albert Camus et « L'Étranger »*, Paris, José Corti, 1965.

DANIEL Jean, *Avec Camus : comment résister à l'air du temps*, Paris, Gallimard, 2006.

DIB Mohammed, *Simorgh*, Paris, Albin Michel, 2003.

DUGAS Guy, *Algérie, un rêve de fraternité*, Paris, Omnibus, 1997.

GRENIER Roger, *Albert Camus, soleil et ombre*, Paris, Gallimard, 1987.

GUÉRIN Jeanyves (dir.), *Dictionnaire Albert Camus*, Paris, Robert Laffont, 2009.

LE BOUCHER Dominique, *Jean Pélégri l'Algérien ou Le scribe du caillou*, Paris, Éditions Marsa, 2000.

- *Les Deux Jean, Jean Sénac, l'homme soleil-Jean Pélégri, l'homme caillou, Correspondance (1962-1973), Poèmes inédits*, Montpellier, Éditions Chèvre-Feuille étoilée, 2002 et Alger, Éditions Barzakh, 2002.

MAILLARD Michel, *Camus*, Paris, Nathan, 1993.

NACER-KHODJA Hamid, *Albert Camus, Jean Sénac ou le fils rebelle*, Préface de Guy Dugas, Paris-Méditerranée, 2004.

PÉLÉGRI Jean, *Le Maboul*, Paris, Gallimard, 1963.

- « Mise au point », *Bulletin de la Société des études camusiennes*, n°33, mai 1994, p. 20-21.

PINGAUD Bernard, « *L'Étranger* » d'Albert Camus, Paris, Gallimard, 1992.

REY Pierre-Louis, « *L'Étranger* », *Camus*, Paris, Hatier, 1970.

ROY Jules, *Journal 1925-1965, Les Années déchirement*, Paris, Albin Michel, 1998.

SARTRE Jean-Paul, *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947.

SAUVAGE Pierre, « *L'Étranger* » *Albert Camus*, Paris, Nathan, 1990.

VINCENT Elisabeth, « *L'Étranger* » *Camus*, Paris, Bordas, 1990.

Sitographie

<http://www.christianeachour.net/data/albert%20camus/A%20148.doc>

<http://www.grin.com/e-book/23627/jean-pelegri-les-oliviers-de-la-justice>

<http://www.lexpression.dz/article/3/2003-02-27/10843.htm>

L'Étranger d'Albert Camus et son adaptation cinématographique
réalisée par Luchino Visconti

La présente étude vise à repérer les procédés cinématographiques utilisés par le cinéaste Luchino Visconti afin d'effectuer une *transmodalisation*¹, c'est-à-dire la transposition d'un texte narratif tel que le roman *L'Étranger* d'Albert Camus dans le mode cinématographique, qui constitue aussi une nouvelle lecture du roman.

Par rapport à la question de l'adaptation cinématographique d'un texte littéraire, selon Clerc et Carcaud-Macaire² :

la plupart des analyses tombent dans le piège de jugements de valeur autour du plus ou moins grand degré de fidélité ou de trahison de la transposition. Comme si celle-ci n'était qu'une simple traduction terme à terme d'un langage à un autre. En réalité, chaque texte, littéraire ou cinématographique, original ou adapté, constitue en lui-même un système spécifique. Certains éléments seulement des textes originaux se révèlent capables de subir des transpositions. Ces dernières impliquent toujours des interactions complexes avec le nouveau medium iconique, mais aussi avec l'environnement culturel et social dans lequel le système de diffusion industrielle de l'image va les projeter. Simultanément, ces transpositions entraînent le plus souvent des modifications internes affectant les relations des éléments originaux entre eux.

En particulier, le film *Lo Straniero*, adaptation cinématographique du roman *L'Étranger* réalisée par Luchino Visconti, date de 1967, et est ressorti fin 2009 pour les cinquante ans de la mort d'Albert Camus.

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

² Jeannne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire, *L'Adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 11-12.

I. Sur la composition du récit filmique

Alors que le roman se présente en deux parties (6 chapitres de la première partie et 5 chapitres de la deuxième partie), le film semble plutôt construit en trois parties. La première partie, la plus longue, qui dure environ 55 minutes, présente les personnages, noue l'intrigue et se conclut par un premier temps fort : elle introduit le héros-narrateur, Meursault, et tous les autres personnages et s'arrête à la scène cruciale du meurtre, au moment où le protagoniste Meursault tire sur l'Arabe et le tue. Toute la première partie, sauf la première séquence, constitue un flash-back sur la vie du héros avant son arrestation.

La deuxième partie où, après la fin du flash-back le temps devient synchronique, commence par la figure de Meursault, accompagné des gendarmes et amené à la prison ; elle s'achève après 35 minutes sur la fin de la plaidoirie de l'avocat de la défense du héros.

La troisième et dernière partie, la plus courte, ne dure environ que 12 minutes ; elle reprend l'action depuis l'annonce de la délibération des jurés et finit au dernier plan du film focalisé sur le visage lumineux de Meursault-Mastroianni qui attend l'exécution de sa peine de mort.

Cette composition proposée par Visconti fait bien apparaître l'incident du meurtre de l'Arabe comme le principal moteur du récit dès le début du film. Chacune des trois parties débute par une confrontation du héros, Meursault, aux représentants du système judiciaire et pénitentiaire (le juge d'instruction, les gardiens, le président du tribunal) ; cette opposition met l'accent sur la cruauté et l'incompréhensible du contact qui caractérisent leur communication.

Cette même confrontation qui se répète au début des trois parties du film fait apparaître que la structure filmique recherche à produire des effets de symétrie, facilement repérables à la première vision du film. En particulier, la première séquence présente l'arrivée du héros portant des menottes au bureau du juge d'instruction et dans les derniers plans, on aperçoit les gardiens qui lient les mains du condamné à mort encore une fois pour l'amener au lieu d'exécution de sa peine de mort.

Contrairement au début du roman de Camus où le héros nous renseigne sur la nouvelle de la mort de sa mère et il annonce sa visite à l'asile de vieillards à Marengo, le film de Visconti s'ouvre sur les menottes que porte Meursault, au commissariat, après son arrestation. Le juge d'instruction nous informe sur le nom, le prénom, la date et le lieu de naissance ainsi que la profession de l'inculpé tandis que la réponse intrigante du héros est révélatrice de sa conception particulière de la réalité : il trouvait son affaire « très simple ». Cela laisse bien entendre avec une douce ironie que tout est déjà donné à pressentir dès le début.

Visconti connaît bien qu'à l'exemple de l'incipit du texte littéraire, le début du film en constitue la matrice. Il organise l'attente du spectateur, en posant les règles du jeu narratif et en affirmant les choix esthétiques du réalisateur. Son film convoque les références du film noir en commençant comme une intrigue policière dont on ne connaît pas encore l'enjeu. Donc, le réalisateur repousse le fameux « Aujourd'hui, maman est morte » à la deuxième séquence du film qui sert aussi de support au générique. Cette nouvelle étape narrative s'amorce avec l'irruption brutale des bruits réalistes comme le grondement du moteur de l'autobus qui amène Meursault à l'asile de Marengo.

À la manière du paratexte (titre, préface ou postface, dédicace etc.), le générique est la fiche d'identité du film : il n'indique pas seulement les noms de tous les participants à la réalisation du film mais il signale également le passage entre le réel et le fictif et il incite le spectateur à mener une première réflexion sur l'énonciation filmique elle-même.

Sur ce point, Sylvie Rollet³ cerne les particularités qui régissent l'ouverture d'un film adapté d'un texte littéraire. Ainsi, elle souligne le fait que

quant aux adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires, l'indication du titre est en outre assortie du commentaire : « *d'après le roman de...* » ou « *tiré de la pièce de...* ». Le spectateur dispose donc d'informations

³ Sylvie Rollet, *Enseigner la littérature, op. cit.*, p. 115-116.

L'Étranger d'Albert Camus et son adaptation cinématographique
réalisée par Luchino Visconti

supplémentaires sur l'hypotexte (modalités du récit, genre, etc.) qui régleront sa réception du film. Certes, l'attitude du spectateur d'une adaptation différera assez notablement suivant l'étendue de son expérience de lecteur, mais la question de la « fidélité » s'inscrira assez généralement au nombre des premières attentes.

En ce qui concerne l'adaptation cinématographique réalisée par Visconti, la concentration dramatique des événements a des effets sur le rythme et ces effets sont porteurs de sens. L'action semble se dérouler plus vite dans le film que dans le roman. Pourtant, les événements du film comme ceux du roman s'étendent sur environ un an. Mais un ensemble de procédés cinématographiques créent cette impression de rapidité : les séquences sont nombreuses, les *ellipses temporelles* sont fréquentes et soulignées par un *montage cut* ; L'enchaînement d'une séquence à l'autre est donc souvent brutal et cherche à créer des effets de contraste : de l'enterrement de maman à la plage avec Marie, du soir triste avec Salamano qui cherche son chien à la promenade heureuse et sans souci avec Marie au port... de l'intérieur obscur à l'extérieur lumineux. On peut voir dans ces effets de contraste un écho des effets produits par l'alternance des événements dans la vie de Meursault qui se laisse entraîner par le bouleversement de sa quotidienneté et par son entourage.

Au milieu exact du film (50-55^e minute) se situe une séquence qui est cruciale à plus d'un titre : parce que les principaux personnages sont réunis ; parce que la situation est en suspens ; parce qu'après cette séquence tout sera changé. C'est la séquence du meurtre. Meursault égaré par ses sensations physiques (le soleil écrasant, la chaleur accablante) va tuer un Arabe en tirant sur lui quatre fois. L'action ne progresse plus à travers une alternance des séquences produite par un montage accéléré qui racontaient la vie simple et paisible du héros à la ville, à la plage ou chez lui mais à travers des scènes de confrontation, de face-à-face, dans des lieux clos et étouffants (la cellule, le bureau du juge d'instruction, le tribunal).

II. Sur l'espace

Mary Ann Frese Witt reproche à Visconti de ne pas avoir réussi à donner cette dimension métaphorique créée par le décor dans le roman, où « la nature et les objets vus à travers les yeux de Meursault deviennent aussi importants que les personnages »⁴. Pourtant, le cinéaste a essayé de créer son propre univers métaphorique et de captiver le « sentiment » de l'absurde qui domine la pensée camusienne au moyen de différents procédés cinématographiques. En particulier, on repère quelques éléments répétés qui parcourent le film et qui peuvent être lus comme métaphoriques.

À titre indicatif, on se réfère à un *motif visuel* tel que la sueur provoquée par la chaleur écrasante ; ces plans plus qu'explicites sur la sueur et le soleil renvoient avec lourdeur au texte de Camus et ils sont utilisés par le réalisateur afin d'illustrer ce que le héros lui-même explique à son avocat : « j'avais une nature telle que mes besoins physiques dérangent souvent mes sentiments »⁵. En même temps, pendant le procès, cette image de personnages couverts de sueur comme Meursault et Raymond, pourrait être considérée comme la métaphore d'un étouffement qui enferme les personnages-adjuvants de Meursault dans une société qui veut étrangler et décapiter toute différence et toute particularité.

En outre, Visconti a bien exploité la technique du *travelling* afin de multiplier les séquences dans lesquelles Meursault ressent le sentiment qu'il est jugé et critiqué par une société qui ne le comprend pas. En particulier, dans la séquence de la veillée funèbre de la mère de Meursault, le cinéaste utilise le *travelling* latéral gauche-droite pour mettre en relief les visages des vieillards endormis qui accompagnent le narrateur dans une ambiance qui prend l'allure d'un rêve surréaliste.

⁴ Mary Ann Frese Witt, « L'Étranger au cinéma et l'imagerie visuelle de Camus », *La Revue des Lettres Modernes*, 1969 (5), p. 121.

⁵ Albert Camus, *L'Étranger*, Paris, Folio, 1957, p. 102.

Plus tard, le jour de son arrestation, Meursault se trouve enfermé « dans une chambre où il y avait déjà plusieurs détenus, la plupart des Arabes »⁶ et il précise : « J'ai dit que j'avais tué un Arabe et ils sont restés silencieux »⁷. Pourtant, le code visuel, assisté par la métaphore du travelling, illustre mieux cette information en nous donnant l'impression qu'il s'agit d'un silence menaçant qui a l'intention de culpabiliser le héros.

Dans la séquence du procès également, on remarque cette même technique du *travelling* tantôt montant tantôt descendant qui montre les visages de l'auditoire et des jurés, les mains des journalistes, pour s'arrêter au « visage asymétrique » d'un journaliste, beaucoup plus jeune, qui semble examiner attentivement l'accusé.

Il y a aussi un *motif musical* qui se répète : un air arabe produit par une sorte de flûte. Dans le roman, Camus nous informe sur ce détail seulement au moment où Meursault accompagnant Raymond retourne vers la plage pour la deuxième fois⁸ :

Tout au bout de la plage, nous sommes arrivés enfin à une petite source qui coulait dans le sable, derrière un gros rocher. Là, nous avons trouvé nos deux Arabes. Celui qui avait frappé Raymond le regardait sans rien dire. L'autre soufflait dans un petit roseau et répétait sans cesse, les trois notes qu'il obtenait de son instrument.

Visconti a décidé de transformer ce détail en motif répété ayant une valeur métaphorique : dans le film, on remarque un autre Arabe qui joue le même air dans la chambre de la prison où Meursault est détenu avec d'autres Arabes. De même, on entend cet air pendant le débat avec le prêtre dans la cellule du condamné à mort, Meursault. Cela nous fait penser que cet élément sonore relève d'un processus métonymique: l'air chaque fois rappelle l'incident meurtrier qui a complètement changé la vie du héros et qui a fait naître la

⁶ *Ibid.*, p. 114.

⁷ *Ibid.*, p. 114.

⁸ *Ibid.*, p. 89.

conscience de la révolte chez lui. De cette façon, le réalisateur tisse des liens et accentue les ressemblances entre la première et la dernière partie du film. Ni Visconti ni Camus n'ont l'intention de légitimer l'acte criminel déclencheur. Ce qui importe c'est de montrer comment un événement particulier, bien qu'injustifiable, pousse un individu à refuser tout compromis et prendre conscience de sa propre vérité.

En général, l'analyse de la musique d'un film se fait toujours en relation avec l'effet recherché par la narration, donc dans l'image. Dans l'adaptation cinématographique de *L'Étranger*, la musique pourrait évoquer le pathos lorsqu'elle souligne de manière redondante, l'ambiance affective de la scène; Il joue donc un rôle de commentaire par rapport au récit visuel dont elle suggère l'évolution de l'action, les sentiments des héros⁹.

Dans la séquence du meurtre, Meursault marche pour longtemps sur la plage, sous le soleil écrasant, en quête d'un peu d'eau fraîche. Le crescendo musical inquiétant accompagne le travelling sur le personnage et suscite chez le spectateur le suspens.

III. Les personnages

Luchino Visconti donne le visage de Marcello Mastroianni, acteur italien célèbre, au personnage de papier, Meursault. En choisissant Mastroianni, séduisant et expressif, pour incarner le rôle de Meursault, Visconti a proposé au spectateur une première lecture de ce personnage, présenté dans le roman sans visage et sans prénom jusqu'ici.

Le cinéaste se montre soucieux de saisir le caractère « étrange et opaque » de cet homme dépeint par Camus, qui paraît porter un nouveau regard au monde qui l'entoure ; l'homme est souvent filmé de dos, dans l'ombre, bord cadre. Pierre-Louis Rey souligne l'étrangeté dans l'attitude de Meursault¹⁰ :

⁹ Sylvie Rollet, *Enseigner la littérature, op. cit.*, p. 33.

¹⁰ Pierre-Louis Rey, *L'Étranger Camus : profil d'une œuvre*, Paris, Hatier, 1970, p. 35.

L'Étranger d'Albert Camus et son adaptation cinématographique
réalisée par Luchino Visconti

Cette impression nous est transmise par certains personnages du roman : l'indifférence de Meursault devant son avenir surprend son patron, son indifférence devant le mariage surprend Marie [incarnée dans le film par l'actrice Anna Karina], et son comportement déconcerte son avocat. À l'opacité du personnage provenant de la forme même de l'œuvre –qui ne laisse place, [...], à aucun recul, partant à aucune explication –vient donc s'ajouter l'opacité psychologique de l'homme que ce personnage est censé recouvrir.

Dans le film et en particulier dans les scènes de dialogue, le visage de Meursault apparaît souvent indifférent aux paroles des autres personnages débités hors-champ. Visconti trouve là une belle manière cinématographique d'illustrer à quel point le personnage inventé par Camus reste passif devant les autres et les événements puisqu' « il éprouve plus d'ennui que de regret véritable »¹¹.

En outre, dans le film, bien plus que dans le roman, se manifeste ce qui paraît comme passivité par une confrontation aux émotions fortes et aux réactions exagérées des autres personnages qui forment son entourage social et amical. Dans le plan de l'enterrement de sa mère, son « fiancé », Pérez, s'évanouit mais Meursault y reste insensible. Dans son immeuble, ses voisins éprouvent des sentiments forts comme le vieux Salamano qui aime et déteste en même temps son chien, Raymond et sa maîtresse qui se disputent mais pour Meursault tout cela ne veut rien dire. Les personnages qui l'entourent s'intéressent aux événements, aux conventions et aux rituels qui règlent leur vie mais Meursault ne s'y intéresse pas. Pour Gerald Storzer, derrière la passivité du héros se trouve « l'acceptation entière des forces naturelles qui l'entourent »¹².

Le seul moment où il se montre exalté c'est pendant l'entretien avec l'aumônier (interprété par Bruno Cremer). C'est le moment de la révélation chez Meursault, de sa prise de conscience, de sa révolte contre l'absurdité de la

¹¹ Albert Camus cité par Roger Grenier, *Albert Camus : soleil et ombre : une biographie intellectuelle*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1987, p. 91.

¹² Gerald Storzer, « La Genèse du héros de *L'Étranger* », *The French Review*, avril 1964, 37 (5), p. 551.

condition humaine. Malgré le fait que Meursault paraît montrer une passivité qui ne renie jamais, sa détention, son procès et sa condamnation mettent en relief un nouvel homme conscient et dévoué à la sincérité absolue. Meursault s'oppose à l'hypocrisie sociale et aux conventions. Organisée dans un crescendo magistral, en plans serrés, expressionnistes, la scène du face-à-face avec le prêtre pourrait être considérée comme le point culminant du film. Devant l'obstination de l'aumônier qui veut convaincre le héros de renier ses convictions, Meursault prend pleinement conscience de sa liberté intérieure, se révolte et, sans héroïsme caricatural, refuse de mentir et de dissimuler ses sentiments; au contraire, il accepte sa condamnation à mort pour affirmer sa propre vérité.

Visconti utilise plusieurs *champs/contre-champs* afin de souligner le conflit et la confrontation dans les expressions, les mouvements et le silence des personnages et aussi suggérer par le visuel ce que le linguistique ne peut pas transmettre dans le film de la même manière qu'il est transmis dans le roman grâce aux descriptions métaphoriques de Camus. À titre d'exemple, on se réfère à la séquence de la visite de Marie à la prison : derrière les barreaux, ce sont les autres prisonniers et leurs parents qui parlent ; les deux amants préfèrent surtout se regarder et sourire l'un à l'autre. La mise en scène ne veut pas montrer mais plutôt suggérer les sentiments et les pensées des protagonistes au moyen de gros plans et de champs/contre-champs.

IV. Sur l'espace et l'univers métaphorique

L'espace, dans le roman et surtout dans le film, se métamorphose au rythme de l'évolution du héros qui le contemple, et devient lui-même force agissante du récit. Comme on l'a déjà souligné, les lieux clos et obscurs tels que la cellule, le tribunal, le bureau du juge d'instruction succèdent aux lieux ouverts et lumineux de la première partie du film (le port, la plage).

Deux valeurs de cadre dominant : à la première partie du film, c'est surtout le *plan d'ensemble* qui enferme les personnages, de face, au centre du champ. Le réalisateur veut nous présenter le cadre et les conditions de vie du héros ainsi

L'Étranger d'Albert Camus et son adaptation cinématographique
réalisée par Luchino Visconti

que son entourage social et amical. Après la première partie du film, la mise en scène s'attache à décrire un espace fermé sur lui-même. Pour ce faire, Visconti opte pour le *plan très rapproché* ou le *gros plan avec faible profondeur de champ*, qui rend le décor flou derrière le visage des acteurs, surtout à la dernière partie du film, dans la cellule de Meursault, pour souligner la solitude du protagoniste. En général, on pourrait remarquer que plus l'espace se montre étroit et noir plus le héros avance vers sa liberté intérieure et sa prise de conscience pour arriver à la fin, entouré d'un fond tout noir, à sa « révolte » contre l'absurdité de ce monde qui ne le comprend pas, à sa revendication obstinée de clarté et de vérité.

Il s'agit d'un film de gros plans. Dans les séquences qui se déroulent dans la cellule de Meursault, la mise au point sur les visages dissout souvent le décor derrière les personnages qu'elle transforme en *à-plats* blancs ou noirs. L'espace du film devient alors un espace mental, soumis aux désirs, aux craintes et aux émotions des personnages. En particulier, dans les dernières séquences, où Meursault se trouve avec l'aumônier ou tout seul dans sa cellule en attendant la mort, l'espace est traité comme un espace théâtral. On aperçoit un tout petit nombre de personnages parlant dans un lieu clos où tout tire le parti possible de la notion de théâtralité grâce à l'éclairage de Giuseppe Rotunno: « la lumière sur le visage du prisonnier et sur celui de l'aumônier ressemble plus à un éclairage théâtral qu'à la lumière du jour ensoleillé »¹³. En particulier, le dernier plan pourrait être considéré comme le moment le plus expressif du film, où le visage de Mastroianni, incroyablement éclairé et imprégné de tendresse, émerge d'un fond désespérément noir et vide, pour incarner avec succès le sentiment de l'absurde camusien. Camus lui-même explique l'irrationnel du monde¹⁴ :

¹³ Mary Ann Frese Witt, « *L'Étranger* au cinéma et l'imagerie visuelle de Camus », *art. cit.*, p. 119.

¹⁴ Albert Camus dans Pierre-Louis Rey, *op. cit.*, p. 48.

Mais ce qui est absurde, c'est la confrontation de cet irrationnel et de ce désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'homme. L'absurde dépend autant de l'homme que du monde. Il est pour le moment leur seul lien.

Conclusion

Luchino Visconti structure des parties et des séquences avec un ensemble de procédés cinématographiques comme la musique, le montage rythmique, les éléments spatiaux, les mouvements de caméra dans le but de restituer l'univers particulier de Camus. La critique a reproché à Visconti de ne pas avoir suffisamment illustré le développement personnel chez le héros et les changements graduels et complexes qu'il a subis dans sa cellule¹⁵. Pourtant dans *Lo Straniero*, le cinéaste italien nous a donné une séquence filmique monumentale parce qu'il a très bien saisi et mis en valeur le point le plus significatif du roman et du film: la révolte du héros due à la prise de conscience de lui-même, lors de son dialogue avec le prêtre. Enfin, les techniques cinématographiques utilisées par Visconti pour filmer la lucidité du héros devant la mort permettent que tout devienne symbole en affirmant le message humaniste de Camus : la foi dans l'homme et dans le monde.

¹⁵ Mary Ann Frese Witt, *art. cit.*, p. 117.

L'Étranger d'Albert Camus et son adaptation cinématographique
réalisée par Luchino Visconti

Références bibliographiques

CAMUS Albert, *L'Étranger*, Paris, Folio, 1957.

CLERC Jeanne-Marie et CARCAUD-MACAIRE Monique, *L'Adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, 2004.

FRESE WITT Mary Ann, « *L'Étranger* au cinéma et l'imagerie visuelle de Camus », *La Revue des Lettres Modernes*, 1969 (5), 212-216, p. 111-122.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

GRENIER Roger, *Albert Camus : soleil et ombre : une biographie intellectuelle*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1987.

REY Pierre-Louis, *L'Étranger Camus : profil d'une œuvre*, Paris, Hatier, 1970.

ROLLET Sylvie, *Enseigner la littérature avec le cinéma*, Paris, Nathan, 1996.

STORZER Gerald, « La Genèse du héros de *L'Étranger* », *The French Review*, avril 1964, 37 (5), p. 542-553.

La réception de Camus en Grèce. Bilan 2010

[...] Acropole. Le vent a chassé tous les nuages, et la lumière la plus blanche et la plus crue tombe du ciel. Sentiment étrange pendant toute la matinée d'être ici depuis des années, chez moi d'ailleurs, sans même être gêné par la différence des langues. En montant à l'Acropole redoublement de cette impression quand je constate que j'y vais « en voisin » sans une émotion¹.

Ce sont les premières impressions de Camus dans ses *Carnets* en avril 1955, lors de son voyage, invité par l'ambassade de France en Grèce, dans le cadre des échanges culturelles franco-helléniques². Dans tous ses écrits d'ailleurs, qu'il s'agisse de théâtre, d'essais ou bien de romans, il ne cessera de se référer à la Grèce comme paysage et comme entité de culture et de civilisation. Et il est utile de rappeler sa considération pour la Grèce à l'occasion exceptionnelle que nous donne la commémoration du cinquantenaire de sa mort.

Albert Camus fait partie des écrivains célèbres et reconnus dans le monde entier, ce qui est aussi le cas pour le public grec ; dès les années 50, les traductions de ses œuvres parues en grec sont innombrables ; le nombre d'articles publiés dans les journaux grecs cette année, à l'occasion du cinquantenaire de sa mort, est tout aussi impressionnant. Sur Camus et la Grèce, une grande bibliographie a déjà été constituée par des chercheurs, bibliographie à laquelle s'ajoute celle des journées organisées par Les Rencontres Méditerranéennes, au château de Lourmarin dans le Vaucluse, les 13 et 14 octobre 2006, portant spécialement sur « Albert Camus et la Grèce ». Les actes de ces journées ont été publiés l'année d'après, en 2007, et nous y trouvons

¹ Albert Camus, *Carnets III*, Paris, Gallimard, 1989, p. 156.

² Maria Matala, dans son article « La Grèce d'Albert Camus » dans *Albert Camus et la Grèce*, Écritures du Sud, 2007, p. 13-30, retrace tous les détails du séjour de Camus en Grèce.

réunies une douzaine de communications très intéressantes sur les différents aspects de son œuvre concernant son rapport avec la Grèce. Ces communications esquissent la prédilection que Camus vouait à la Grèce et tracent – en même temps – le profil d’un homme qui fut si sensible non seulement au passé de ce pays, mais à son présent également ; la recherche sur l’homme et ses écrits n’en finit pas. D’ailleurs, à l’entrée « Grèce » du *Dictionnaire Albert Camus*, paru récemment³, on peut lire un long texte qui fait le point de l’amour de l’écrivain pour son pays de prédilection : « La Grèce est pour l’écrivain algérois le symbole par excellence de la civilisation méditerranéenne à laquelle il n’a cessé de vouer un culte »⁴. Pourtant, tout n’est pas dit et un bilan s’impose pour montrer en particulier son actualité en Grèce.

Pourquoi ce grand intérêt des Grecs pour Camus ? Je dirais d’abord qu’il n’est pas difficile d’expliquer leur passion pour celui qui incarne les mythes grecs dans son œuvre, qui se déclare « enfant de la philosophie grecque »⁵ et qui met « une mer de lumière et un ciel transparent »⁶ au centre de sa pensée, éléments qui vont droit au cœur de chaque méditerranéen. Dans ses *Carnets* de cette même année 1955, il nous communique justement les sensations qu’il éprouve lors de sa visite des îles grecques, je cite⁷ :

[...] Vie libre de la mer et le bonheur de ces jours. Tout s’oublie ici et tout se refait. Ces jours merveilleux passés à voler sur l’eau, entre ces îles couvertes de corolles et de colonnes, dans une lumière inlassable, j’en retiens le goût dans ma bouche, dans mon cœur, une seconde révélation, une seconde naissance [...].

Il a essayé, en différentes occasions, d’expliquer lui-même « la condition méditerranéenne » qui unit et rapproche tous les pays du soleil et de la mer ; Tatiana Milliex, dans son article « L’angoisse de notre époque », en 1984, avait

³ Jeanyves Guérin (dir.), *Dictionnaire Albert Camus*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2009.

⁴ *Ibid.*, p. 351- 353.

⁵ *Journal To Vima*, du 28 avril 1955.

⁶ Albert Camus, *Carnets III*, *op. cit.*, p. 173.

⁷ *Ibid.*, p. 170 -171.

écrit que Camus comprenait pourquoi les Grecs aimaient *L'Etranger* et elle nous rapporte ses propos : « C'est un texte que les gens de soleil ressentent plus et je suis sûr que les Grecs vont le comprendre mieux que les Parisiens »⁸.

À l'interview que Camus donne lors de ce séjour à un journaliste grec du quotidien *To Vima*, il se confesse avec les mots suivants⁹ :

[...] La Grèce pour moi est quelque chose bien plus simple. C'est la patrie et la mer. Pour nous Méditerranéens, la Grèce est une source [...] je veux dire que la Méditerranée a quelque chose, un élément de base, qui lui permet d'équilibrer tout et nous donner des leçons de mesure.

Dans cette même interview, il parla de Nikos Kazantzakis qu'il admirait énormément¹⁰ et aussi de son intention de mettre en scène à Paris *Mélissa*, grande œuvre de Kazantzakis d'après lui.

Tout capte l'attention de Camus en Grèce : une vieille athénienne qui, dans sa cour au pied de l'Acropole, prépare son fil à tricoter, les coquelicots qui envahissent la nature grecque au printemps, la lumière de l'Attique ; son regard est pourtant constamment attiré par la mer, par les îles. Dans sa conscience, cependant, il n'y a pas que les îles : le continent aussi l'émerveille et l'enivre ; écoutons ce qu'il ressent en traversant Argos et Mycènes¹¹ :

« Je suis littéralement ivre de lumière [...] une joie énorme, un rire interminable ».

Et plus loin¹² :

Le plus beau soir du monde se couche peu à peu sur les lions mycéniens [...] il valait la peine de venir de si loin pour recevoir ce grand morceau d'éternité. Après cela le reste n'a plus d'importance.

⁸ Maria Matala, *art. cit.*, p. 27.

⁹ Journal *To Vima* du 28 avril 1955, dans *Albert Camus et la Grèce*, Écritures du Sud, 2007, trad. M. Matala, p. 179

¹⁰ Xéni Baloti, « Albert Camus, la Grèce et ses textes de l'Express », *Néa Estia*, n° 1521, novembre 1990, p. 1535.

¹¹ Albert Camus, *Carnets III*, *op. cit.*, p. 163.

¹² *Ibid.*, p. 165.

Le deuxième élément qui rapproche les Grecs de l'œuvre de Camus est sa thématique traitant de situations toujours actuelles qui touchent profondément et qui sont reconnaissables. Car les doutes et les incertitudes qu'il a exprimés dans ses œuvres, les dilemmes difficiles qu'il a essayé d'affronter, restent toujours en vigueur de nos jours et correspondent parfaitement aux impasses des temps modernes, en donnant pourtant un espoir de révolte à la condition humaine et un sentiment de solidarité parmi les hommes de ce monde.

Une autre dimension de la personnalité de Camus, celle de l'homme engagé se souciant du sort des autres, ainsi que son intervention auprès des autorités grecques en faveur des détenus politiques, l'a rendu populaire en Grèce et a contribué à transmettre son sentiment de solidarité au peuple grec, sentiment si précieux en temps de détresse ; cette solidarité soutenait vivement la dignité des Grecs. Camus aspirait d'ailleurs à la même chose pour sa patrie, l'Algérie. Ainsi, ses démarches pour faire libérer Manolis Glezos, « le jeune étudiant qui pendant l'occupation allemande, mettant sa vie en danger, avait abaissé le drapeau allemand d'en haut de l'Acropole »¹³, réconfortaient le sentiment de solidarité des Européens et donnaient un espoir de justice. Mais, c'est surtout l'article qu'il publia à Paris, dans le journal *L'Express* du 6 décembre 1955, intitulé « L'enfant grec »¹⁴ et concernant la lutte des combattants Chypriotes contre l'occupation et la colonisation britannique, qui fit sensation ; il s'agissait d'un appel lancé au monde afin de sensibiliser les esprits sur le cas du jeune étudiant de 23 ans Michalis Karaolis, que les Anglais avait condamné à mort par pendaison ; Michalis Karaolis et Andréas Dimitriou furent les premiers partisans de l'EOKA à être pendus par les Britanniques le 10 mai 1956, dans la prison central de Nicosie et enterrés sur place. Dans cet appel, Camus écrivait¹⁵ :

¹³ Barbara Papastavrou, « De l'amour pour Platon à son engagement envers les Grecs », *Albert Camus et la Grèce*, Ecritures du Sud, 2007, p. 113.

¹⁴ Allusion à « l'enfant grec », célèbre poème de Victor Hugo, écrit pour l'enfant grec qui se battait contre les Turcs pendant la guerre de l'Indépendance de 1821. Voir aussi : Andreas Panagopoulos, « 'L'enfant grec' de V. Hugo pour le massacre de Chio et 'L'enfant grec' d'A. Camus pour Michalaki Karaoli », *Histoire et Littérature*, Athènes, 1996, p. 31-38.

¹⁵ Conseil de la Mémoire Historique EOKA 1955-1959, source Kamy.htm.

Je ne cacherai pas pour ma part mon admiration et ma tendresse pour ce peuple grec dont j'ai pu voir qu'avec l'espagnol il était un de ceux dont l'Europe barbare aura besoin demain pour se refaire une civilisation [...] Ce sont les amis de l'Angleterre autant que ceux du peuple grec qui lui demandent de sauver d'abord Michel Karaolis et de lui rendre ensuite une patrie vieille de trois mille ans.

Durant son séjour en Grèce, Camus s'est lié de véritable amitié avec différentes personnes, bien que son passage fût très court ; il s'est fait des amis cordiaux parmi l'intelligentsia athénienne, comme le couple Anghélos et Lito Katacouzinou, qui lui ont d'ailleurs consacré de belles pages dans leurs écrits, chacun de son côté¹⁶, l'écrivain Margarita Lybéraki, Tatiana, épouse de Roger Millieux, directeur de l'Institut français d'Athènes et d'autres encore, comme Mario Vitti. Tous ces gens-là ont accompagné Camus lors de ses visites de la ville d'Athènes, mais aussi à la campagne et partout ailleurs où il est allé : Eleusis, Delphes, Mycènes, Sparte etc. Ils ont surtout eu de longues discussions avec lui qui sont gravées dans leur mémoire. Camus posait un tas de questions sur les détenus politiques en prison ou en exil depuis la guerre civile ; une phrase de ses *Carnets* est très révélatrice : « Dîner où j'obtiens des renseignements sur la déportation. Les chiffres semblent concorder. Le nombre des déportés a été réduit à 8 ou 900. C'est de cela qu'il faut m'occuper »¹⁷. Il est important de signaler ici que dans le Fonds Albert Camus¹⁸ existe une documentation réunie par Albert Camus sous l'intitulé « Une image de la tragédie grecque », comprenant les noms des lieux de déportation et de prisons en Grèce, ainsi que des chiffres des personnes emprisonnées ou exilées¹⁹. Durant son séjour de 1955, Camus fit les conférences suivantes : une première à l'Institut Français

¹⁶Lito Katacouzinou, *En compagnie d'Albert Camus*, Éditions « Ermeias », 1979 ; Anghélos Katacouzinos, « Profil psychologique d'Albert Camus », conférence présentée à la première du *Malentendu*, et parue à la 4^e édition du livre de Lito Katacouzinou.

¹⁶ *Carnets III, op. cit.*, p. 159.

¹⁷ *Ibid.*, p. 159.

¹⁸ Fonds Albert Camus, Bibliothèque Méjanes, Aix-en-Provence.

¹⁹ Les deux premières pages de cette documentation figurent à *Albert Camus et la Grèce, éd. cit.*, p. 168-169.

d'Athènes sur « L'avenir de la civilisation européenne »²⁰. C'était une table ronde qui a réuni la fine fleur des personnalités grecques comme Constantin Tsatsos, Evaghélos Papanoutsos, Chatzikiyriakos-Guikas, Yorgos Théotocas, Andréas Embirikos, Phædon Vegleris et Anghélos Katacouzinos. Une autre conférence a été donnée par Camus au Syllogue littéraire « Parnassos », à Athènes et ensuite à Thessalonique, portant sur « L'artiste et son temps »²¹. Enfin, une troisième conférence a été donnée à l'Institut français sur le « Théâtre contemporain ». La présence de Camus et ses conférences, très appréciées d'après les échos, ont fait la une des journaux de l'époque.

Camus a eu l'occasion de revenir une deuxième et dernière fois en Grèce, en juin 1958, faire en bateau un tour des îles grecques qu'il a tant aimées, en compagnie de Janine et Michel Gallimard et de l'actrice Maria Casarès. Dans ses carnets, on repère encore une fois son enchantement et son émotion de retrouver la mer et le ciel de ce pays qui le rendait heureux. Deux ans plus tard, il comptait bien y revenir une troisième fois, pour assister à la première représentation de sa pièce *Les Justes* au Théâtre de Myrat-Zouboulaki²², mais le destin en avait décidé autrement pour lui. La première a été donnée en novembre 1960, lui, mourut en janvier de la même année.

En Grèce, il est pourtant resté bien vivant dans la mémoire, non seulement de ceux qui l'ont connu personnellement, mais aussi dans la conscience collective, car dès le début, nombreux furent ceux qui apprécièrent ses écrits et s'identifièrent à sa problématique et à ses prises de position politiques, surtout pendant la dictature. Et cela continue toujours : depuis 1955, date de la première traduction de *L'Étranger* en grec²³, le public grec n'a pas cessé de lire Camus et on constate dernièrement une production massive de nouvelles traductions de presque toutes ses œuvres ; une importante maison d'éditions a même acheté en exclusivité à Gallimard tous les droits des œuvres de Camus et édite de

²⁰ Journal *To Vima*, du 30 avril 1955.

²¹ Kleon Paraschos, Journal *I Kathimérini*, du 30 avril 1955.

²² Maria Matala, *art. cit.*, p. 19.

²³ Αλμπέρ Καμύ, *Ο ξένος*, μτφ. Γιώργης Κότσιρας, Αθήνα, Δαίδαλος, 1955.

nouvelles traductions de l'œuvre camusienne en grec. Cela veut dire qu'il existe un intérêt toujours croissant pour Camus, qui ne s'explique pas seulement par la crise de conscience et la crise des valeurs qui torturent les sociétés nouvelles, et qui, dans leur angoisse métaphysique à assumer la réalité, trouvent un refuge dans son œuvre. Je pense que c'est beaucoup plus profond : les hommes se reconnaissent dans les œuvres de Camus.

Il est également intéressant de signaler que pour les jeunes d'aujourd'hui, lire Camus c'est presque une initiation à la condition humaine, *un must*, qu'ils ne ratent pas. Il m'est arrivé de surprendre des conversations entre jeunes qui parlaient avec admiration de lui et qui vantaient surtout sa façon de voir les choses et de se révolter face aux injustices. J'avoue que cela m'a beaucoup étonné et m'a fait grand plaisir.

Les traducteurs grecs de Camus sont nombreux et importants²⁴, ainsi que les critiques qui se sont chargés de la noble tâche de se pencher sur son œuvre pour le faire connaître au grand public grec. Il existe plusieurs traductions de la même œuvre, p. ex. 22 pour *L'Étranger* et un peu moins pour *La Peste*, ces deux livres étant les plus lus en Grèce. Sauf erreur de ma part, il n'y a rien de Camus qui ne soit pas traduit, ne serait-ce qu'une fois. Au total, jusqu'à aujourd'hui, il existe plus de 300 titres de traductions grecques des œuvres de Camus et cela continue.

Ainsi, cinquante ans après sa mort, il ne serait pas faux de dire que Camus reste présent dans la conscience des lecteurs grecs, par ses romans, son théâtre, ses essais ; il est très apprécié du public grec, qui reconnaît en lui une partie de sa civilisation et de sa philosophie ; mais surtout, il est devenu un symbole international, œcuménique même, du XX^e siècle « pour l'ensemble de son œuvre mettant en lumière les problèmes qui se posent de nos jours à la conscience des hommes », d'après le texte avec lequel l'Académie suédoise lui décerna le prix Nobel de littérature, le 16 octobre 1957.

²⁴ Maria Matala, dans son article déjà cité, consacre un chapitre entier (p. 24-29) aux traductions et, en général, à la réception de l'œuvre camusienne en Grèce.

Esquisse d'un compte à rebours

Le Premier Homme

Le philosophe et mathématicien Blaise Pascal situe le destin de l'homme au cœur d'un double infini : celui du commencement de la vie et celui de la fin de celle-ci. En Janséniste convaincu, il considère que l'homme est prédestiné. Notons au passage, que Camus a de grandes affinités avec ce grand penseur du XVII^e siècle.

4 janvier 1960. Une auto roulant à grande vitesse s'écrase contre un arbre, mettant violemment fin à la vie d'un écrivain de 46 ans qui se trouve à l'apogée de sa gloire. Sur le lieu de l'accident, une sacoche en cuir est retrouvée : elle contient le manuscrit d'un roman – son dernier, soit le plus récent (il y travaillait encore) et l'ultime, puisque par la force des choses il n'y en aura pas d'autre.

Trois grandes étapes marquent les cinq dernières années de la vie d'Albert Camus: la Grèce, le Prix Nobel, la genèse et la gestation du roman posthume *Le Premier Homme*. Dans cette esquisse d'un compte à rebours, nous focaliserons sur la correspondance qu'échangea Camus, de 1932 à 1960, avec Jean Grenier, son professeur de philosophie avec qui il a gardé contact jusqu'à la fin de sa vie. En effet, ces lettres nous serviront de fil d'Ariane et de point de repère dans cette remontée dans le temps, puisqu'elles concernent aussi bien le parcours personnel de l'écrivain que l'histoire de l'Algérie et de la France.

Au cours du premier voyage en Grèce en 1955, relativement assez bref, une sorte de premier contact, Camus – qui possède les lettres grecques classiques, l'antique pensée philosophique dont les mythes inspireront son œuvre de manière si féconde – visitera l'Argolide, Mycènes qui l'impressionne particulièrement, Mystra, Delphes, Délos et Olympie. Il ressentira une immense plénitude, physique et spirituelle, réalisant combien il avait besoin de la Grèce et

Esquisse d'un compte à rebours
Le Premier Homme

de ce sentiment d'espace si fort, qu'elle lui donne. « Comme un emprisonné, et qui se trouve tout d'un coup sur une montagne nue qui se découpe en plein ciel. Oui, je respire » (lettre 193).

Sur le chemin du retour, via l'Italie, le 24 août, après avoir terminé un volume de nouvelles qu'il veut mettre au point en septembre, il dit désirer « écrire un roman organisé ». Ce sera une « éducation », ou l'équivalent. À quarante-deux ans, on peut s'y essayer. » (lettre 195).

Deux ans plus tard, en 1957, Albert Camus reçoit le Prix Nobel.

Cet événement causera un grand bouleversement dans le rythme quotidien auquel il est habitué étant donné la soudaine notoriété survenue et les nombreuses obligations qui s'ensuivent. Dans une lettre du 13 décembre 1957, il compare avec humour la tension du moment à une « corrida » et lui-même à un « taureau mort, ou presque. » (lettre 214). Ce qui le soutiendra, comme il l'avoue, dans cette haute pression « c'est d'abord la grande idée, la très grande idée que je me fais de l'art ». Ici, je vous renvoie à son Discours Nobel, texte très important, où précisément il développe sa conception de l'art.

Son deuxième voyage en Grèce, durant l'été 1958, durera un mois – de début juin à début juillet. Il envoie à Jean Grenier une carte postale de l'île de Chio : « ce sont les îles Fortunées. Et la mer lave tout. » (lettre 218). Rentré à Paris le 6 juillet, Camus le méditerranéen, fils du soleil et de la mer, déclare qu'« après les îles grecques, le Paris, orageux et gris, est une vraie punition ». Il a commencé à écrire la préface aux *Îles* de Jean Grenier (lettre 220).

D'après cette correspondance, c'est donc au lendemain du premier voyage en Grèce en 1955, que l'idée du roman *Le Premier Homme* va germer. Jean Grenier lui écrit :

Je me demande ce que sera cette « Éducation » dont vous me parlez, je l'imagine comme un miroir d'une courbure égale et parfaite. (lettre 198, envoyée d'Aix, le 23 septembre 1955).

Cette œuvre touche très particulièrement une certaine catégorie de lecteurs/récepteurs et pour cause : d'une part, les Français d'Algérie - les pieds-noirs selon les Français de la métropole, qui ont les mêmes expériences vécues que Camus - d'autre part, toutes proportions gardées, tous ceux qui ont vécu dans des colonies ou des pays étrangers qu'ils ont dû quitter dans le cadre des événements politiques des années 60 (Constantinople, Égypte etc.), dans les deux cas, la conséquence tragique étant le déracinement et ses corollaires. Car l'installation dans un nouveau pays n'est qu'une transplantation, cela peut prendre, cela peut réussir en partie ou aussi carrément échouer, puisque, comme les plantes, on n'appartient viscéralement qu'à la terre sur laquelle on est né.

Le Premier Homme, riche roman d'apprentissage, est aussi un document précieux sur l'Algérie du XIX^e et du XX^e siècles, le temps de la narration couvrant le début et la fin d'une aventure politique et humaine : l'envoi et l'installation des premiers colons français en 1830 ainsi que la guerre d'Algérie des années 50 et la fin de la colonisation scellée par les Accords d'Evian en 1962.

Jacques, le personnage principal, âgé d'une quarantaine d'années, appartient à une famille de colons français originaires de deux régions différentes de la France. Les Mahonnais « qui ont fait la richesse du littoral algérien » et les Alsaciens. Avec le minimum d'informations éparses dont il dispose, il s'efforce de reconstituer la nuit de sa naissance, les événements qui l'ont précédée ainsi que ceux qui l'ont suivie.

La pluie, la pluie algérienne, énorme, brutale, inépuisable.
[...] Quatre mois sous les tentes, puis les baraques provisoires en planches; chaque baraquement double devait loger six familles [...] Paludisme puis choléra. [...] La première église, quatre murs en torchis, pas de chaises, quelques bancs.

Son père sera tué très jeune sur le front au nord de la France, dans la boucherie de la Première Guerre mondiale, l'enfant ne le connaîtra pas. Quarante

Esquisse d'un compte à rebours
Le Premier Homme

ans plus tard, il part à la recherche de cette figure paternelle telle que sa mère la lui avait décrite

dans le beau costume rouge et bleu à culottes bouffantes du régiment des zouaves [...] couru pour venir embrasser ses enfants et sa femme, avant l'embarquement du soir pour la France qu'il n'avait jamais vue, sur la mer qui ne l'avait jamais porté, et il les avait embrassés, fortement, brièvement, et il était reparti du même pas ...

Au cours de sa quête tenace du passé, Jacques s'attelle à extraire du fin fonds des ténèbres de la mémoire humaine – celle de sa mère, de divers parents, d'autres personnes – des images, des bribes de déclarations, certains petits détails ... effectuant ainsi un va-et-vient dans le temps, faisant alterner le récit rétrospectif et le temps présent soit les événements du début de la colonisation et ceux de la guerre d'Algérie en cours, tissant le lien profond entre un fait historique et ses conséquences déterminantes sur le plan politique et humain.

Remontant aux cinq millions votés par la Constituante pour expédier une colonie, et la promesse à chaque colon d'une habitation et de deux à dix hectares de terre, Camus / Jacques met en lumière le mirage d'une Algérie, Terre promise :

Ils n'avaient pas fait la révolution pour rien. C'était le genre à croire au Père Noël. Et le père Noël pour eux avait un burnous.

L'écrivain note la date 8 XII 48 (cerclé d'un trait dans le manuscrit) d'arrivée des Français et le nom du bateau, une vieille frégate à roues, le *Labrador*.

Puis, passant aux années cinquante, au moment de la crise algérienne et des événements sanglants « comme entre Caïn et Abel », il décrit le vieux colon qui, avant de faire ses bagages pour la France, a, pendant trois jours au volant de son tracteur, détruit toutes les vignes de sa propriété, mettant une croix sur le labeur de toute une vie.

Camus seul sait suggérer cette atmosphère de profonde

angoisse qui saisit tous les hommes d’Afrique lorsque le soir rapide descend sur la mer, sur leurs montagnes tourmentées et sur les hauts plateaux, la même angoisse sacrée que sur les flancs de la montagne de Delphes où le soir produit le même effet, fait surgir des temples et des autels. Mais, sur la terre d’Afrique, les temples sont détruits, et il ne reste que ce poids insupportable et doux sur le cœur.

La Mère et le Maître sont les deux grandes figures qui ont marqué l’homme et l’écrivain dans cette quête existentielle et historique.

La Mère ne sait ni lire ni écrire. Veuve très tôt, -puisque le jeune zouave sera tué en France sur le front et enterré à Saint-Brieuc- mère de deux petits garçons, elle vit docile sous la tutelle de sa propre mère-la grand-mère de Jacques donc – une femme autoritaire et énergique qui travaille dur pour la survie de la famille. Tendre, d’une extrême modestie et discrétion, elle suit, présence silencieuse, assise, le dos courbé, dans la pénombre près de la fenêtre, le mouvement de la rue. Cette image inspire au fils « une angoisse obscure devant un malheur qu’il ne pouvait pas comprendre ».

Il existe un abîme social entre la famille de Jacques et le milieu de l’école :

À personne, en tout cas au lycée, il ne pouvait parler de sa mère et de sa famille. À personne dans sa famille, il ne pouvait parler du lycée. Aucun camarade, aucun maître pendant toutes les années qui le séparaient du bachot, ne vint jamais chez lui.

Cependant, ces deux mondes se rencontrent une fois par an, début juillet, le grand jour de la remise des Prix -coutume institutionnelle de l’instruction publique française dans le cadre de laquelle les élèves qui ont fait leurs preuves durant l’année, reçoivent de beaux livres de valeur en guise de récompense.

Jacques a la passion des livres. Il reconnaît les yeux fermés, l’édition, grâce à l’odeur particulière à chacun « selon le papier où il était imprimé, odeur fine, secrète, dans chaque cas ».

Parfois, la Mère se penche sur le livre que lit son fils, elle respire elle aussi cette odeur et passe ses mains gercées par les lessives, sur la page,

Esquisse d'un compte à rebours
Le Premier Homme

comme si elle essayait de mieux connaître ce qu'était un livre, d'approcher d'un peu plus près ces signes mystérieux, incompréhensibles pour elle, mais où son fils trouvait si souvent et durant des heures une vie qui lui était inconnue et d'où il revenait avec ce regard qu'il posait sur elle comme sur une étrangère.

Lorsque Camus apprend qu'il a reçu le Prix Nobel, sa pensée reconnaissante ira vers sa mère, puis, vers Louis Germain, son premier Maître à l'école primaire, auquel il enverra une lettre pleine de gratitude pour son enseignement, son exemple et son appui. En effet, le rôle de ce Maître a été déterminant pour l'enfant appartenant à une famille sans ressources, car, l'encourageant à se présenter au concours pour l'obtention d'une bourse, il y réussit et put ainsi poursuivre ses études dans l'enseignement secondaire. Nous devons noter que Louis Germain a aidé aussi des enfants algériens, doués pour les études, à continuer celles-ci grâce à des bourses, obéissant à l'idéal de la III^e République prônant le droit de chacun à l'instruction et l'égalité des chances. Dans *Le Premier Homme*, Camus ressuscite avec émotion et humour, des souvenirs scolaires de cette époque, des moments déterminants de l'enseignement moral de son Maître et de son sens de l'équité.

La Guerre de 14 se profile en filigrane. Son souvenir étant encore très vivant, le Maître leur lit « de longs extraits des *Croix de bois* de Dorgelès ». Jacques et Pierre, son camarade de classe, visitent souvent la Maison des Invalides de Kouba, à l'est d'Alger où la mère de Pierre travaillait comme lingère.

Ils rencontraient des invalides, à qui il manquait un bras ou une jambe, ou bien installés dans des petites voitures à roues de bicyclette. Il n'y avait pas de gueules cassées ou d'aveugles, seulement des mutilés, proprement vêtus, portant souvent une décoration, la manche de chemise ou de veste, ou la jambe du pantalon, relevée soigneusement et maintenue par une épingle anglaise autour du moignon invisible, et ce n'était pas horrible, ils étaient nombreux.

Enfant, Camus se demandait : Qu'est-ce que la patrie? Qu'est-ce que la France? cette « nation imprécise » de l'autre côté de la Méditerranée, ce « lieu obscur perdu dans une nuit indécise où l'on abordait par un port appelé Marseille » ?

À travers les pages de ce livre, Camus développe et met en évidence une optique inverse, pourrait-on dire, de « l'exotisme », en révélant cette fois-ci le regard que portaient les Français d'Algérie sur la France, la Méditerranée sur l'Europe, comment le Sud imaginait le Nord à travers les livres et les récits. Ainsi par exemple, le bon « air de France » lorsque les fonctionnaires et les gens aisés partaient en vacances à la métropole ou l'image de la neige, des enfants en sabots et bonnets de laine se dirigeant en courant vers une maison où le feu de la cheminée les attendait.

Sa mère lui ayant souvent raconté, comme nous l'avons mentionné plus haut, l'adieu de son père, portant l'uniforme du zouave, en quittant l'Algérie pour une France qu'il n'avait jamais vue, Jacques se rend en Bretagne où, parmi les tombes, il va repérer celle de son père.

Dans l'avion du retour, il accepte

avec une étrange joie que la mort le ramène dans sa vraie patrie et recouvre à son tour de son immense oubli le souvenir de l'homme monstrueux et [banal] qui avait grandi, édifié sans aide et sans secours, dans la pauvreté, sur un rivage heureux et sous la lumière des premiers matins du monde, pour aborder ensuite, seul, sans mémoire et sans foi, le monde des hommes de son temps et son affreuse et exaltante histoire.

Jusqu'à la fin de sa brève vie, Camus sera sensible aussi bien au parfum des jasmins d'Algérie qu'à celui des fleurs des marronniers en mai à Paris.

« La Méditerranée séparait en moi deux univers ».

Dans sa lettre du 11 août 1958, Jean Grenier écrit à Albert Camus :

Je suppose que vous travaillez à vos souvenirs d'enfance ou Années d'apprentissage. N'est-ce pas là votre roman prochain ? (lettre 225)

Esquisse d'un compte à rebours
Le Premier Homme

À travers les lettres de cette année, nous suivons la rédaction du roman *Le Premier Homme*.

Le 28 décembre 1959, Camus écrit de Lourmarin à Jean Grenier :

Depuis le 15 novembre, je me suis retiré ici pour travailler et j'ai en effet travaillé. Les conditions de travail pour moi ont toujours été celles de la vie monastique : la solitude et la frugalité. (lettre 234)

Au moment où Camus écrit *Le Premier Homme*, il s'engage, à son insu, dans un compte à rebours, dans les deux sens : il remonte vers ses origines à la recherche des traces paternelles et familiales laissant un document authentique de grande valeur historique, tandis qu'il se dirige finalement vers sa fin. Cependant, il a le privilège, au même moment, en tant que créateur, d'ouvrir avec ce roman, une immense perspective littéraire vers l'avenir dans le cœur de la double infinitude.

Par sa lettre du 1^{er} janvier 1960 – c'est d'ailleurs la dernière – Grenier envoie à Camus, à Lourmarin, son livre *Les Îles*, avec la Préface de Camus (comme nous l'avons mentionné ci-haut), et la dédicace suivante :

« Ce livre vous appartient maintenant plus qu'à moi. Affectueusement JG ».

L'envoi ne parviendra à Lourmarin qu'après l'accident de Camus.

Ainsi se referme le *cycle* de cette correspondance.

Dans ses *Essais* qui prolongent *L'Homme révolté* et portent le titre *L'Été*, nous lisons à la fin du texte *La Mer au plus près. Journal de bord*, datant de 1953, ces lignes :

Délicieuse angoisse d'être, proximité exquise d'un danger dont nous ne connaissons pas le nom, vivre, alors, est-ce courir à sa perte? À nouveau, sans répit, courons à notre perte. J'ai toujours eu l'impression de vivre en haute mer, menacé, au cœur d'un bonheur royal.

Dans cette esquisse d'un compte à rebours nous avons tenté de suivre les grands moments qui jalonnent les cinq dernières années de l'écrivain

charismatique parallèlement à l'avancée de l'Histoire qui mènera aux Accords d'Evian de 1962.

Références bibliographiques

CAMUS Albert, *Le Premier Homme, Œuvres Complètes*, vol. IV, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2008.

GRENIER Jean, *Correspondance avec Albert Camus (1932-1960)*, Paris, Gallimard, 1981.

Κατάλογος Συνέδρων

ΓΑΛΑΝΗ Μαρία-Ελευθερία, Αποσπασμένη από τη Δ.Ε. στο Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών : maritagalani@yahoo.gr

ΓΚΙΝΗ Ελένη, Αποσπασμένη από τη Δ.Ε. στο Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών: ginieleni@gmail.com

ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ Θεόδωρος, Καθηγητής στο Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών : tgamma@primedu.uoa.gr

DAVID Pascal, Professeur de philosophie, Directeur de l'équipe EPS/ JE 2535, Université Européenne de Bretagne, Brest : pascal.david@univ-brest.fr

ΚΑΡΑΚΩΣΤΑΣ Δημήτριος, Λέκτορας ΠΔ 407/80 στο Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΛΑΚΗ-ΧΑΝΤΖΟΥ Ιωάννα, Καθηγήτρια στο Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

ΛΕΟΝΤΑΡΙΔΟΥ Δώρα, Αποσπασμένη από τη Δ.Ε. στο Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών : dora@leontaridou.eu

ΜΠΟΤΟΥΡΟΠΟΥΛΟΥ Ιφιγένεια, Αναπληρώτρια καθηγήτρια στο Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών : irhibo@frl.uoa.gr

ΞΗΡΟΓΙΑΝΝΗ Παναγιώτα, Λέκτορας ΠΔ 407/80 στη Σχολή Ικάρων : pxirogianni@gmail.com

ΠΕΛΕΓΡΙΝΗΣ Θεοδόσης, Καθηγητής και Πρόεδρος του Τμήματος Φιλοσοφίας, Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

SCHAFFNER Alain, Professeur, CNRS/Sorbonne Nouvelle, EA 4400
« Ecritures de la modernité » : alain.schaffner@free.fr

ΤΑΤΣΟΠΟΥΛΟΥ Ελένη, Λέκτορας στο Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών : eltasop@frl.uoa.gr