

In: Daniel Bengsch/Silke Segler-Meißner (ed.): *Depuis les marges: les années 1940-1960, une époque charnière*. Berlin: Schmidt 2016, pp. 43-59.

Cornelia Ruhe (Mannheim)

Héros et sainteté

La conception du personnage dans *L'exil et le royaume d'Albert*

Camus

Quoi de plus seul qu'un héros ?
(Boris Vian¹)

Saint : A dead sinner, revised and edited.
(Ambrose Bierce²)

1. Transgressions exemplaires

Il y a quelques années, un ami ayant reçu une solide éducation catholique m'a raconté qu'étant enfant, il n'y avait que deux carrières qui lui semblaient envisageables et qu'au fond, cela n'avait pas changé depuis : celle de saint et celle de héros. Il est aujourd'hui bibliothécaire : saint ou héros ?

Le mot-clé pour les deux types de personnages est celui de la transgression : le héros est capable de transgresser les frontières de ce qui est acceptable d'un point de vue social, culturel, politique etc. En permettant la réalisation d'intérêts supérieurs, la transgression est justifiée rétrospectivement, les actes du héros s'avèrent d'une clairvoyance qui lui est particulière. Le saint, quant à lui, a déjà transgressé l'ultime frontière, car l'on ne peut être sanctifié qu'après la mort. Pour être élevé au rang de saint, – selon l'usage des processus de sanctification de l'église catholique – il faut avoir subi le martyre ou alors bénéficier d'une vertu exceptionnelle et, de plus, avoir accompli deux miracles, donc avoir été à l'origine de faits qui dépassent les limites du normal³. Ces miracles, qui peuvent être considérés comme autant de transgressions sont la preuve de la relation privilégiée du saint avec Dieu. Tandis que le saint doit ses facultés transgressives à la grâce

¹ Boris Vian : *L'herbe rouge*. Paris : Livre de poche, 1992, 83.

² Ambrose Bierce : *The Devil's Dictionary*. In : <http://www.thedevilsdictionary.com/?s=#1> (consulté le 20 avril 2015).

³ Voir aussi Cornelia Ruhe: „Der Teufel und seine Advokatin. Dialogizität und Seelenkampf“. In: Béatrice Jakobs/Volker Kapp (Hrsg.): *Seelengespräche*. Berlin 2008. S. 229-244.

divine, le héros reste essentiellement humain. Le héros peut ainsi être considéré comme une version profane du saint.

D'un point de vue narratologique, la transgression est ce qui prête son sujet au texte⁴, ce qui lui sert d'évènement digne d'être rapporté, car « [l]'évènement dans le texte est le déplacement du personnage à travers la frontière du champ sémantique »⁵. Pour ce faire, il faut que le texte ait un protagoniste qui soit capable de transgression – Lotman différencie entre les protagonistes qui ont une position fixe dans l'espace et ceux qui sont capable de se mouvoir librement⁶. Ces derniers sont ceux qu'il appelle les « héros », ce sont ceux qui peuvent « agir, c'est-à-dire transgresser les lois qui contraignent les autres »⁷. Les saints et leurs variantes profanes, les héros, seraient donc les archétypes du héros romanesque grâce à leur pouvoir transgressif.

La vie héroïque ou sainte provient d'un contexte narratif qui sert à faire passer une dimension exemplaire et souvent édifiante. Cette orientation peut être comprise de différentes manières, le récit pouvant aussi donner de mauvais exemples⁸. Mais la plupart du temps, ils seront exemplaires en ce que le comportement du saint ou du héros pourra être compris comme modèle à suivre par les lecteurs. Bien qu'étant des personnages dotés de qualités particulières, surhumaines, les saints ou héros sont donc les représentants de valeurs universelles. Leurs histoires ne sont pas intéressantes en tant que telles, mais parce qu'elles ont une leçon à faire passer.

Les deux options – le saint comme la version résolument religieuse, le héros comme sa variante profane – s'offrent aux auteurs, sans qu'ils soient pour autant obligés de suivre l'une des voies sans variation aucune. La subite conversion religieuse faisant partie du répertoire chrétien tout aussi bien que la perte de la foi, il semble parfois même difficile d'écarter toute allusion biblique autant que tout versant profane, ne seraient-ils que fortuits. Cependant, un auteur agnostique ou athée ne serait point obligé de recourir à

⁴ Voir Youri Lotman : *La structure du texte artistique*. Paris : Gallimard, 1975.

⁵ Lotman 1975, 326.

⁶ Voir Youri Lotman : *Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur*. Berlin : Suhrkamp, 2010, 203.

⁷ Ibid. Ma traduction.

⁸ Victor Frankenstein, le héros du roman de Mary Shelley *Frankenstein ou le Prométhée moderne* (1818) est un héros dont l'histoire représente un mauvais exemple par excellence – sa transgression de l'ultime frontière, celle entre la vie et la mort, lui permet une découverte exceptionnelle qui attirera le malheur sur lui et sur toute sa famille. Son histoire n'en deviendra que plus exemplaire, en ce qu'elle peut être comprise comme un avertissement aux lecteurs à ne jamais suivre l'exemple du scientifique.

un modèle qui, pour être d'origine religieuse, contredirait ses convictions les plus fermes –, car avec le héros s'offrirait à lui une variante profane reconnue et permettant, elle aussi, un récit exemplaire. Si ce choix contredit ce que l'on tient pour des certitudes bien assises de l'auteur, il devient nécessaire de creuser les raisons de ce choix volontairement contradictoire.

2. Entre absurdité et lucidité

Dans les nouvelles du recueil *L'exil et le royaume*, Albert Camus parle presque toujours 'depuis les marges', toutes les nouvelles, exceptée une, sont situées hors de l'hexagone⁹. Il y esquisse des personnages qui développent un potentiel intégratif. Leurs actes prennent un caractère exemplaire pour les lecteurs, bien que leur exemplarité ne soit pas visible dès le début des textes. Les protagonistes, chez Camus, doivent passer par une prise de conscience, suivie d'une conversion qui rendra leurs actes exemplaires.

Le saint ainsi que le héros comme personnage-type d'un récit, comme modèle du héros romanesque, fonctionne aussi bien dans un contexte religieux que profane. L'on pourrait ainsi se demander, pourquoi l'arrière-fond religieux qui est celui des modèles hagiographiques, (re)surgit dans les nouvelles d'un auteur aussi résolument agnostique qu'Albert Camus. Si 'l'option' profane, celle du héros, est enrichie d'une composante religieuse, il me semble important d'en examiner d'abord la dimension exacte pour ensuite réfléchir aux raisons de ce choix, qui, à la lumière des remarques dans les *Carnets*, ne me semble point fortuit.

Dans la trajectoire des protagonistes que les romans mettent en scène, les structures narratives de l'hagiographie et de l'exemple font réapparition, ce qui ne peut qu'étonner chez l'agnostique avoué qu'est Camus¹⁰. Bien que, dans le débat autour de *L'homme révolté*, Sartre et Jeanson reprochèrent à Camus que « Dieu vous préoccupe dans le fond plus que tout »¹¹, il me semble que ce n'est pas une recherche spirituelle qui transparait derrière cet

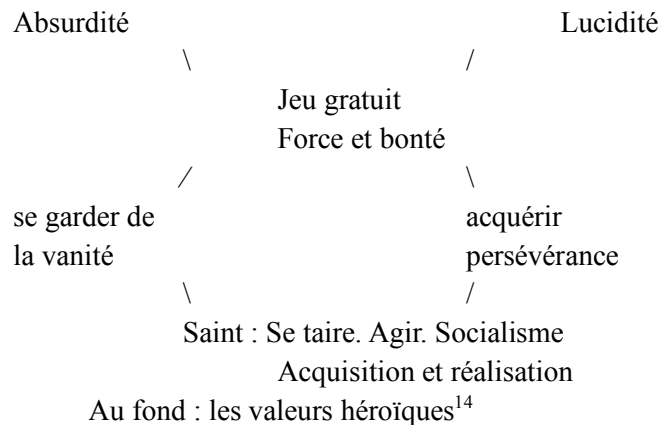
⁹ Selon Maria Clara Lucchetti Bingemer, cette position prédestinerait déjà les personnages de Camus à la sainteté, car un saint serait « une personne ex-centrique », et ne serait pas seulement « celui qui est en dehors du centre, loin du centre », mais aussi « [l]oin [...] de la normalité qui dicte les règles de l'humain et du social » « Simone Weil et Camus : Sainteté sans Dieu ». In : *Cahiers Simone Weil* XLIII/2005, pp. 365-386, ici p. 368.

¹⁰ « Je lis souvent que je suis athée, j'entends parler de mon athéisme. Or ces mots ne me disent rien, ils n'ont pas de sens pour moi. Je ne crois pas à Dieu et je ne suis pas athée. » *Carnets III*. Paris : Éditions Gallimard, 1989, 128.

¹¹ Cité d'après Alain Vircondelet : *Albert Camus fils d'Alger*. Paris : Librairie Anthelme Fayard, 2010, 205.

intérêt, ni la « tradition of the Voltairean moral tale »¹², mais plutôt la découverte d'une structure narrative qui permet de mettre en scène ce qui est cher à l'auteur¹³ : d'élaborer des processus de prise de conscience, de montrer comment les protagonistes se tournent vers le monde et vers la solidarité, en dépassant leurs préoccupations personnelles et peut-être égoïstes. Cette structure est celle de la vie des saints telle que nous la connaissons depuis bien longtemps. La resacralisation des protagonistes souligne le fait que Camus voudrait que ses récits soient compris dans un contexte exemplaire, dans le contexte du genre d'origine religieuse. En inscrivant ses textes dans un contexte hagiographique, Camus, tout en ne quittant pas les limites de l'écriture réaliste, leur ajoute une nouvelle dimension qui invite le lecteur à une lecture allégorique et lui fait retrouver les voies d'une tradition exégétique permettant d'enrichir considérablement l'interprétation.

Dans les *Carnets*, l'on peut suivre l'évolution des réflexions de Camus à ce sujet. En janvier 1936 déjà, il médite la question dans une esquisse pour *La Mort heureuse* :



Si ce brouillon illustre une chose, c'est d'abord le chemin à faire entre l'acceptation de l'absurde et l'atteinte d'un état de lucidité. Les étapes en semblent être « force et bonté », « se garder de la vanité » (ce qui est

¹² William Hamilton : « The Christian, the Saint, and the Rebel : Albert Camus ». In : Nathan A. Scott (hg.) : *Forms of Extremity in the Modern Novel*. London : John Knox Press, 1965, pp. 55-73, ici p. 55.

¹³ Il est intéressant de constater que la tendance de faire de Camus une sorte de chrétien malgré lui ne se retrouve que trop souvent dans la littérature critique. Voir à ce sujet Jacqueline Lévi-Valensi, « Albert Camus ou le sens du sacré ». In : Alain Houziaux (ed.) : *Les écrivains face à Dieu. Hugo, Dostoïevski, Péguy, Saint-Exupéry, Simone Weil, Camus, Christian Bobin...* Paris : Éditions in press, 2003, pp. 129-149 et le volume *Camus, la philosophie et le christianisme* sous la direction de Hubert Faes/Guy Basset (Paris : Les Éditions du Cerf, 2012).

¹⁴ Albert Camus : *Carnets I*. Paris : Éditions Gallimard, 1962, 23.

Héros et sainteté

important pour tous les personnages de Camus) et « acquérir persévérance », pour en arriver aux valeurs héroïques, qui sont aussi celles du saint – « se taire. Agir ». Le fait d’agir – caractéristique classique du héros littéraire selon Jurij Lotman – devient presque aussi important que le mutisme que l’on pourrait parfois prendre pour une abnégation quelque peu butée.

L’absurdité et son acceptation seraient donc le début d’un chemin qui mènerait à la lucidité. L’équivalence entre le saint et le héros qui s’annonce déjà en 1936 me semble révélatrice. Camus ajoutera en 1942 qu’« une sainteté de la négation – un héroïsme sans Dieu » mènerait à « l’homme pur enfin. Toutes les vertus humaines, y compris la solitude à l’égard de Dieu. »¹⁵. Ces réflexions se trouvent dans les esquisses qui préparent *La peste* et concernent le problème qui opposera, dans le roman, Rieux et Tarrou, l’un voulant devenir un « saint sans Dieu »¹⁶, l’autre, n’ayant « pas de goût [...] pour l’héroïsme et la sainteté », qui voudrait simplement « être un homme »¹⁷. Dans ce sens, les héros des nouvelles de Camus peuvent être compris comme des saints profanes qui, conformément à la pensée de Camus, auront évolués depuis Tarrou. Les nouvelles de Camus sont des hagiographies profanes dignes d’un « secular saint », comme le critique Mathew Feldman a appelé l’auteur¹⁸, mais le fait ‘d’être un homme’ n’y est plus vu comme obstacle à l’héroïsme ou à la sainteté.

C’est dans ce même contexte que l’exemplarité des actions des protagonistes acquiert de l’importance pour Camus. Selon lui, la valeur du genre de l’exemple se situe dans la force des personnages et dans leur cheminement :

Qu’est-ce qui fait la supériorité d’*exemple* (la seule) du christianisme ? Le Christ et ses saints – la recherche d’un *style de vie*. Cette œuvre comptera autant de formes que d’étapes sur le chemin d’une perfection sans récompense. L’étranger est le point zéro. *Id.* le Mythe. La Peste est un progrès, non du zéro vers l’infini, mais vers une complexité plus profonde qui reste à définir. Le dernier point sera le saint, mais il aura sa valeur

¹⁵ Albert Camus : *Carnets II*. Paris : Éditions Gallimard, 1964, 31.

¹⁶ Albert Camus: *La peste*. In: *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1962, 1427.

¹⁷ Camus, *La peste*, 1427.

¹⁸ Mathew Feldman : « A Life Worth Living : Albert Camus and the Quest for Meaning, by Robert Zaretsky ». In : *Times Higher Education* 21 novembre 2013.

arithmétique – mesurable comme l’homme.¹⁹

Camus comprendrait-il donc le genre de l’exemple comme supérieur aux autres genres narratifs ? La question sera examinée à la fin de mon analyse. Pour le moment, je constate qu’il se sert de cette même structure pour les différentes nouvelles de *L’exil et le royaume*, dans lesquelles il illustre le chemin qui mène vers ce « dernier point » annoncé dans les *Carnets*. Les nouvelles donneront des exemples de style de vie tout en illustrant les étapes sur le chemin de la perfection, jusqu’au saint profane qu’est l’homme pur. Dans ce « style de vie », représenté par les protagonistes, réside l’exemplarité des récits selon l’explication de Camus dans sa « Prière d’insérer » :

Quant au royaume dont il est question aussi, dans le titre, il coïncide avec une 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.²⁰

L’ascèse qui permet l’accès au royaume – la liberté qui consiste en un dénuement, le refus de servitude et de possession – s’insèrent dans une tradition que le terme de « renaissance », également repris par Camus, place définitivement dans un contexte religieux et en fait une variante de vie de saint contemporain.

3. Solitaire et solidaire – *Jonas ou l’artiste au travail*

L’avant-dernière nouvelle, *Jonas ou l’artiste au travail*, donne le mot d’ordre du recueil : avec sa réputation croissante, le peintre Jonas se voit de moins en moins capable de produire une nouvelle œuvre qui soit capable de justifier sa célébrité. Il se sent écartelé entre son besoin de solitude pour pouvoir créer et son désir de communion avec les autres, surtout avec sa famille²¹. La solution du conflit serait, comme le suggère le recueil, la création elle-même, avec laquelle l’artiste se tourne vers le monde, au risque de se faire rejeter par lui. La nouvelle, quant à elle, ne s’avance pas si loin. La toile que Jonas a peinte

¹⁹ Camus 1964, 31.

²⁰ Albert Camus : *L’exil et le royaume*. In : *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1962, 2039.

²¹ Voir à ce sujet l’article d’Ulrich Mölk, « Die Novelle *Jonas* von Albert Camus und das biblische *Buch Jona* ». In : *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d’histoire de littérature romane* 30,1-2/2006, pp. 157-164, surtout p. 158. Pour Alain Vircondelet, la nouvelle est autobiographique en ce qu’elle renverrait à l’expérience de la notoriété que Camus aurait faite lui-même. Voir Vircondelet 2013, 313.

Héros et sainteté

au cours d'un douloureux processus d'éloignement des autres, comporte « en très petits caractères, un mot qu'on pouvait déchiffrer, mais dont on ne savait pas s'il fallait y lire *solitaire* ou *solidaire* »²².

Le dilemme qu'annonce déjà le titre du recueil *L'exil et le royaume* est posé – l'exil correspondrait à la solitude et à l'éloignement des autres, mais serait en même temps le moment de la réalisation de l'absurde qui permet d'entamer le chemin vers le royaume, qui est celui d'une solidarité avec autrui, sans que la solitude – cette « solitude essentielle »²³ de laquelle parle Maurice Blanchot – n'en soit pour autant abolie. Être lié au monde par l'expérience de l'absurde – « Sur le plan de l'intelligence, je puis donc dire que l'absurde n'est pas dans l'homme (si une pareille métaphore pourrait avoir un sens), ni dans le monde, mais dans leur présence commune. Il est pour le moment le seul lien qui les unisse. »²⁴ – peut conduire à la solidarité dans le meilleur des cas. Pourtant, l'expérience de l'absurde en soi est « essentiellement un divorce »²⁵, qui fait apparaître la vie comme étant dénuée de sens et de valeurs.

S'ouvrir au monde en s'ouvrant aux autres introduit ensuite le problème traité dans *L'homme révolté*, celui d'une règle de conduite que l'absurde semblait exclure. Il ne semble pas fortuit que pour Camus, la recherche de cette règle passe par celle d'un substitut pour le sacré :

Mais l'histoire d'aujourd'hui, par ses contestations, nous force à dire que la révolte est l'une des dimensions essentielles de l'homme. Elle est notre réalité historique. À moins de fuir la réalité, il nous faut trouver en elle nos valeurs. Peut-on, loin du sacré, et de ses valeurs absolues, trouver la règle d'une conduite ? telle est la question posée par la révolte.²⁶

Le sacré ne peut être la réponse à la question du sens dans une réalité historique libérée de Dieu. Mais les propos de Camus insinuent que la règle d'une conduite qu'il recherche serait calquée sur le modèle du sacré, sans pour autant en présenter les « valeurs absolues ». C'est la question urgente à laquelle les nouvelles du recueil essaient de répondre. La forme narrative que

²² Albert Camus : *Jonas ou l'artiste au travail*. In : Camus 1962, 1654.

²³ Maurice Blanchot : « La solitude essentielle ». In : *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1996, pp. 11-32.

²⁴ Albert Camus : *Le mythe de Sisyphe*. In : *Essais*. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1965, 120.

²⁵ Ibid.

²⁶ Albert Camus : *L'homme révolté*. In : Camus 1965, 431.

Camus donne à la recherche de ses protagonistes est moins loin du sacré que ne l'est leur révolte. Le choix du récit hagiographique semble d'autant plus délibéré que les héros des nouvelles n'incarnent pas seulement différents types de saint profane, mais sont calqués pour la plupart sur des saints bien présents dans le calendrier des saints. La toile de fond sur laquelle Camus esquisse ses récits est donc fermement ancrée dans l'univers de l'hagiographie chrétienne et c'est ainsi que la dynamisation des « valeurs absolues » pour la réalité historique qui leur est contemporaine ressort de plus belle.

Le titre de la cinquième nouvelle est on ne peut plus symbolique à ce sujet : Jonas fait référence au prophète Jonas, qui fuit la tâche que Dieu lui impose. Il lui demande de prêcher auprès du peuple de Ninive qu'il s'apprête à punir pour qu'il se repentisse et soit épargné. Il lui demande donc de servir les autres, de s'en rendre, si l'on veut, solidaire. Le refus de Jonas sera puni par une solitude (dans le ventre de la baleine) qui serait totale, si Dieu ne lui restait pas accessible à travers les prières (qui seront exaucées). Suite à son repentir, Dieu lui pardonne, et Jonas s'en va enfin prêcher à Ninive. Lorsque les habitants se sont repentis de leur côté, Jonas est incapable de pardonner à Dieu de les avoir épargnés, d'avoir étendu sa grâce divine non pas à lui seul, mais à tous. La colère de Jonas contre Dieu tient à sa vanité : il voudrait être exceptionnel en tant que prophète et avoir droit à un traitement à part, une grâce exceptionnelle.

L'histoire de Jonas chez Camus, contrairement au texte biblique, ne tient pas à révéler un Dieu clément, mais rend l'homme acteur dans un monde qui ne lui offre que des solutions ambivalentes. Dans la bible, Jonas risque d'être reconnu comme étant un faux prophète en allant prêcher à Ninive, car ses prédications remettent les hommes de Ninive sur le droit chemin et ainsi leur épargnent la punition divine qu'il avait annoncée. En s'opposant à la demande de Dieu, en s'éloignant le plus possible de Ninive, il ne s'attire pourtant pas seulement la colère divine, mais refuse de servir les siens pour ne pas être mis en faute en tant que prophète. La leçon bien contemporaine de la version camusienne du texte biblique nous montre un Jonas que son talent, son « étoile », semble pousser vers la réclusion et la solitude, mais aussi vers la vanité, alors que lui-même se sent attiré par la compagnie des autres. L'incompatibilité de la solitude qui lui est nécessaire et de la solidarité qui lui semble un devoir incontournable et qui peut aussi se réaliser dans la création

provoque une crise qui peut-être comprise comme une prise de conscience de l'absurde. L'inscription sur la toile, une œuvre censée surpasser les chefs-d'œuvres antérieurs se doit d'être ambivalente, en ce qu'elle exprime le « divorce » qu'est l'absurde.

4. Solitude extatique – *La femme adultère*

Les autres nouvelles s'insèrent dans l'espace narratif qui se situe entre la solitude et la solidarité, entre l'exil et le royaume. La nouvelle qui ouvre le cycle, *La femme adultère* qui ne commet pas d'adultère au sens propre du terme, nous donne l'exemple d'une mystique profane²⁷.

Pour Janine, la découverte du désert algérien correspond à sa découverte des autres qui l'habitent. Bien qu'elle admire les hommes qu'elle découvre dans le Sahara, elle garde ses distances. Selon Edward Saïd, qui, dans *Culture and Imperialism*, fait une lecture approfondie et postcoloniale de l'œuvre d'Albert Camus, cette nouvelle serait l'une des seules qui permettrait « any suggestion that Camus allowed himself to believe that Europeans might achieve sustained and satisfactory identification with the overseas territory »²⁸. Bien que je ne sois pas d'accord avec cette vue qui classe Camus parmi les orientalistes et colonialistes²⁹, l'analyse de Saïd me semble intéressante en ce qu'elle souligne le caractère exceptionnel de cette nouvelle. L'ouverture aux autres, dans ce cas, bien qu'étant uniquement une ouverture sur une nature 'autre', annonce déjà la solidarité avec autrui que *La pierre qui pousse*, la nouvelle qui clôt le cycle, mènera à son accomplissement.

L'expérience de l'absurde n'est pas un « divorce » (dans le sens premier du terme) pour Janine, mais son 'adultère' – acte qui, dans la vie, peut mener au divorce – est un divorce dans le sens de l'expérience de l'absurde. Cependant, l'adultère de Janine n'est pas consommé avec un autre homme que son mari, mais bien dans ce que Saïd appelle « a remarkable, pantheistic

²⁷ Cf. aussi Cornelia Ruhe : « Usurpation et transformation : Rachid Boudjedra, Edward Saïd, Albert Camus ». In : *Expressions maghrébines* 5,1/2006, pp. 283-300. Martin Rodan, quant à lui, voit le point de référence biblique de cette nouvelle dans l'épisode de la femme adultère biblique (Martin Rodan : *Camus et l'antiquité*. Bern/Berlin et al : Peter Lang, 2014, pp. 205sq). Son analyse qui s'appuie surtout sur cet aspect ne me semble pourtant pas pertinente, en ce qu'elle souligne le caractère illicite de l'expérience nocturne de Janine, alors qu'à mon avis l'important résiderait dans l'ouverture de Janine au monde.

²⁸ Edward W. Saïd : *Culture and Imperialism*. London 1994, 215.

²⁹ Cf. Cornelia Ruhe : « Schweigen und Schreiben. Albert Camus' algerisches Dilemma ». In : *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 251,1/2014, pp. 83-110.

communion she has with the sky and the desert »³⁰. Comme il se doit pour un adultère, l'ouverture de Janine à la nuit est décrite dans les termes d'un acte sexuel, d'un orgasme³¹ :

Elle tournait avec eux et le même cheminement immobile la réunissait peu à peu à son être le plus profond, où le froid et le désir maintenant se combattaient. [...] Janine s'ouvrait un peu plus à la nuit. Elle respirait, elle oubliait le froid, le poids des êtres, la vie démente ou figée, la longue angoisse de vivre et de mourir. Après tant d'années où, fuyant devant la peur, elle avait couru follement sans but, elle s'arrêtait enfin. En même temps, il lui semblait retrouver ses racines, la sève montait à nouveau dans son corps qui ne tremblait plus. Pressée de tout son ventre contre le parapet, tendue vers le ciel en mouvement, elle attendait seulement que son cœur encore bouleversé s'apaisât à son tour et que le silence se fit en elle. [...] Alors, avec une douceur insupportable, l'eau de la nuit commença d'emplir Janine, submergea le froid, monta peu à peu du centre obscur de son être et déborda en flots ininterrompus jusqu'à sa bouche pleine de gémissements. L'instant d'après, le ciel entier s'étendait au-dessus d'elle, renversée sur la terre froide.³²

Le cheminement de Janine, qui l'a menée sur le toit du fort de l'oasis, y trouve un aboutissement qui est à la fois une ouverture et un apaisement. Le « silence qui se fit en elle » renvoie au mutisme des saints/héros mentionnés plus haut³³. La situation est décrite comme une *unio mystica* avec la nature algérienne et au-delà, comme une union qui englobe non seulement le désert, mais l'univers et ses habitants. Pourtant, Janine est incapable de tirer les conséquences de son expérience, qui serait de rester dans le monde et de se tourner non seulement vers lui, mais aussi vers les autres : elle retourne chez son mari.

À travers leurs unions mystiques, Teresa d'Avila ou Catherine de Siene font l'expérience de la présence de Dieu et de l'union avec lui, un acte qui ébranle toutes leurs certitudes et qui aboutit à la solitude. L'expérience de Janine est analogue en ce que sa communion panthéiste bouleverse sa vie et la bouleverse peut-être, comme le titre le suggère, de façon durable.

³⁰ Saïd 1994, 213.

³¹ Comme le signale aussi Saïd (1994, 214).

³² Camus : *La femme adultère*. In : Camus 1962, 1575

³³ D'Arrast, le protagoniste de la dernière nouvelle du recueil, se sent « étouffé par son propre mutisme » Camus 1962, 1676.

Cependant, la solitude et la nuit totale dans lesquelles l'union s'accomplit fait penser qu'il ne s'agit que du commencement d'un long chemin qui, pour les saintes ainsi que pour l'héroïne de Camus, ne pourra s'accomplir que par la narration, qui rendra l'expérience accessible aux autres. Toujours est-il que, présenté sous forme de récit, ce qu'a vécu Janine, la solitaire, la mystique moderne, ne peut représenter, dans l'univers de Camus, qu'un début sur le cheminement vers « la valeur arithmétique » du saint et vers l'ouverture aux autres.³⁴

Il serait intéressant d'approfondir un autre aspect qui rapproche les protagonistes des nouvelles de Camus de celles des hagiographies : c'est celui de l'importance du corps. Dans les vies de saints, l'union avec Dieu, mais aussi le martyr (qui souligne la fermeté de la foi) passent par le corps du saint, qui acquiert donc une importance particulière pour l'expérience de la sainteté. Les protagonistes de Camus, quant à eux, entretiennent un rapport particulier avec leur corps, qui, dans son bon fonctionnement, leur est source de bonheur, mais qui peut aussi gêner, quand par rapport aux autres l'on se sent toujours trop grand et trop fort, comme cela est le cas pour Janine, mais aussi pour D'Arrast. Le renégat, protagoniste de la nouvelle éponyme, souffre un martyr digne de tous les saints chrétiens, pour devenir une figure christologique dénuée de tout espoir, radicalement profane. Pour les protagonistes de Camus, l'union avec Dieu ou avec les autres, l'expérience de l'absurde passent par la souffrance ou la jouissance corporelle.

5. Le colosse-pontifex – *La pierre qui pousse*

Tout comme la première nouvelle peut-être considérée comme un premier pas sur le chemin menant à la lucidité, la dernière peut l'être comme la seule où le processus est finalement mené à bien. Son protagoniste D'Arrast est un « colosse »³⁵, dont les dimensions plus qu'humaines sont soulignées à plusieurs reprises³⁶.

Il vient d'arriver au Brésil pour y exercer son métier, qui est déjà

³⁴ Cf. Cornelia Ruhe : « Der GrobInquisitor und der Renegat. Die Auseinandersetzung mit Dostoevskij bei Gide, Unamuno und Camus ». In : *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes* 28, 3-4/2004, pp. 353-366.

³⁵ Camus : *La pierre qui pousse*. In : Camus 1962, 1657.

³⁶ Même son ombre est « planté lourdement sur la terre » (1657), il est question de « son dos énorme » (ibid), à plusieurs reprises de « colosse » (ibid, 1660), l'homme est décrit comme étant « plus grand et plus massif à chaque résurrection » (1658), même son rire est « massif » (ibid), il est qualifié comme étant « trop lourd » (1661).

hautement symbolique – il édifie « des ponts, des routes »³⁷. A Iguape, il est censé construire une digue, dont le besoin est souligné dès les premières pages du texte, où est décrit une voiture qui traverse difficilement un fleuve à l'aide d'un radeau-bac opéré par « deux grands nègres » avec des perches³⁸. Le passage du fleuve, reliant les deux rives, annonce déjà le destin du colosse D'Arrast, qui est, lui aussi, un passeur. Son métier l'y prédestine, car il érige des constructions qui permettent de relier deux rives, d'établir des liens entre deux choses qui auparavant avaient parues à jamais séparées.³⁹

En tant que rite de passage qui mène le protagoniste sur l'autre rive, la scène de la traversée du fleuve, longue de quatre pages, décontextualise D'Arrast pour l'obliger à se positionner vis-à-vis des autres. Ce sont eux, sur la rive desquels il débarque, vers lesquels il se tournera, « through sacrifice and commitment »⁴⁰, comme le comprend aussi Edward Saïd dans ses quelques remarques concernant la nouvelle⁴¹. Le métier de D'Arrast le prédestine pour de tels changements de rives, qu'il est seul capable d'effectuer, et qu'il rend possible aux autres grâce aux constructions qu'il aide à établir.

À Iguape, D'Arrast visite les cases de ceux qui sont « les plus pauvres »⁴², et il se voit confronté à une invitation à participer à la fête de Saint Georges (ou du bon Jésus, selon un autre protagoniste), qui aura lieu le soir même, dans les cases. Les saints, leurs fêtes et leurs miracles – une pierre miraculeuse qui aurait poussé dans une grotte⁴³ – seront ainsi présents dans le texte pour suggérer que le texte-même doit être lu comme une nouvelle hagiographique. Les croyances chrétienne et païenne se côtoient, mais le passage de la ville à la case des pauvres est difficile. Bien qu'accueilli ouvertement, l'on refuse à D'Arrast de participer à la fête à partir d'un certain

³⁷ Camus 1962, 1670.

³⁸ Camus 1962, 1658sq.

³⁹ L'auteur prépare une publication sur les textes centrés sur les ingénieurs-pontificateurs, parmi lesquels comptent des textes aussi divers qu'*Anna Karenina* de Lev Tolstoï, *Naissance d'un pont* de Maylis de Kerangal et *Parle-leur de batailles, de rois et d'éléphants* de Mathias Énard.

⁴⁰ Saïd 1994, 215.

⁴¹ Il est d'ailleurs intéressant de noter que pour Saïd, « Camus's writing is informed by an extraordinarily belated, in some ways incapacitated colonial sensibility, which enacts an imperial gesture within and by means of a form, the realistic novel, well past its greatest achievements in Europe » (Saïd 1994, 213). En comprenant les textes de Camus essentiellement comme des romans réalistes, une certaine frustration vis-à-vis des positions bien souvent colonialistes n'est que trop compréhensible – bien qu'il soit erroné, à mon avis, de lire les textes de cette manière, comme ma contribution essaie de montrer.

⁴² Camus 1962, 1667.

⁴³ Camus, 1962, 1668.

Héros et sainteté

moment, lui signalant ainsi qu'il ne fait pas partie de la communauté des pauvres : « Ils ne veulent pas que tu restes maintenant »⁴⁴. Ce n'est qu'après avoir tenu sa promesse d'aider « le coq »⁴⁵, un personnage noir en provenance des cases, à porter une pierre extrêmement lourde pour exaucer un vœu fait lors de son sauvetage miraculeux de coq, que D'Arrast voit s'offrir une place parmi les pauvres. La demande d'aide, qui d'abord lui semble absurde, lui est présentée dès le début comme une action qui n'aidera pas seulement « le coq », mais aussi D'Arrast lui-même, en le sortant de sa solitude.

Faute d'avoir assez dormi, « le coq » est trop épuisé pour mener à bien sa promesse, et c'est D'Arrast qui portera la pierre à sa place, en trouvant dans l'accomplissement de ce geste sa place dans la communauté – qu'il n'a pas pu trouver en Europe⁴⁶. La demande d'aide est en même temps une offre de solidarité. En soutenant le coq par sa présence à ses côtés, puis en prenant sa lourde charge sur ses propres épaules, D'Arrast porte le fardeau de l'autre. Mais en variant cette imagologie chrétienne, il ne portera pas la pierre à l'église, mais la déposera dans les cases des pauvres. Ce nouveau signe de solidarité permet ensuite à D'Arrast d'être introduit dans leurs cercles à la place d'un mort. La prise de conscience d'une solidarité possible mène D'Arrast, comme avant lui Janine, de « l'écœurement »⁴⁷ à « une joie obscure et haletante »⁴⁸, à un « bonheur tumultueux. [...] il saluait, une fois de plus, la vie qui recommençait »⁴⁹.

En transgressant « le seuil »⁵⁰ de la case et en plaçant la pierre « à la place du foyer »⁵¹, preuve de sa solidarité, D'Arrast s'impose aux « autres » qu'étaient pour lui les pauvres pour trouver sa place parmi eux. Contrairement à Janine, la femme adultère, dont l'adultère s'accomplit en secret, à l'écart des autres, mais en communion avec la nature, la transgression de D'Arrast s'effectue à la vue de tout le monde et pour tout le monde. L'acte de se tourner vers les autres, de se sentir séparé des 'siens', que le texte décrit dès son début, est perçu comme étant hautement

⁴⁴ Camus 1962, 1677.

⁴⁵ Camus 1962, 1670.

⁴⁶ Camus 1962, 1679.

⁴⁷ Camus 1962, 1678, 1628 ; il est pris d' « une nausée », 1676.

⁴⁸ Camus 1962, 1685.

⁴⁹ Camus 1962, 1686.

⁵⁰ Camus 1962, 1685.

⁵¹ Ibid.

symbolique, de sorte qu'Edward Saïd, dans sa lecture postcoloniale, peut y voir l'identification des européens avec leur territoire d'outre-mer⁵². La prise de conscience de D'Arrast, qui va effectivement de l'homme solitaire qu'il était à son arrivée à son acte de solidarité, fait de lui, en tant que protagoniste de la dernière nouvelle de ce recueil, le « dernier point » : « le saint » qu'avait annoncé Camus.

Plus que les autres protagonistes, D'Arrast est forgé sur le modèle d'un saint bien connu, et l'on ferait fausse route en y voyant Saint Georges, fêté dans le texte même⁵³. Sa stature colossale et son métier de frayer de passage caractérisent D'Arrast comme un descendant de saint Christophe, le géant qui, muni d'une perche comme celle des deux personnages noirs dans la nouvelle de Camus, exerce le métier de passeur au bord d'un fleuve tumultueux. Un soir de tempête se présente à lui un enfant qui désire passer le fleuve. Il le porte sur ses épaules, où l'enfant se fait de plus en plus lourd, de sorte qu'il se noie presque sous le poids. Arrivés sur l'autre rive et se plaignant du terrible poids, Christophe dit que c'était comme s'il avait porté le poids du monde entier sur ses épaules. L'enfant lui répond que non seulement a-t-il porté le monde entier, mais surtout le Christ qui a fait le monde.

6. La valeur humaine du saint profane

Le colosse D'Arrast devient ainsi un porteur du monde, et non pas un autre Christo-phore : en « seigneur sans église »⁵⁴, comme l'un des protagonistes l'appelle, il refuse de porter la pierre à l'église. En « homme pur », il incarne, pour revenir à la citation des *Carnets*, « toutes les vertus humaines, y compris la solitude à l'égard de Dieu »⁵⁵, pour accéder à « un héroïsme sans Dieu » : bien que se sentant seul et se voyant refusé une place parmi les habitants des cases, il ne leur refuse pas sa solidarité quand le besoin d'un tel geste se présente. En tant qu'ingénieur, il est « mesurable comme l'homme », sans pour autant – vu le parallèle avec Saint Christophe – perdre de sa qualité de saint profane.

⁵² Saïd 1994, 215.

⁵³ Alexandra Fischler soutient la thèse que D'Arrast est forgé sur le modèle du saint tueur du dragon (« Camus's *La pierre qui pousse* : Saint Georges and the Protean Dragon ». In : *Symposium* 24,3/1970, pp. 206-217).

⁵⁴ Camus 1962, 1679.

⁵⁵ Effectivement, Iguape est d'abord pour lui un espace de « l'exil ou [de] la solitude » Camus 1962, 1678.

Héros et sainteté

La valeur exemplaire que Camus voudrait donner à ses textes ressort clairement sur le fond du genre hagiographique. Ce n'est pas l'aide divine qui résoudra les problèmes bien profanes des protagonistes. La solution doit venir d'eux-mêmes, de leur mouvement vers les autres qui leur permettra de passer de la solitude à la solidarité⁵⁶. Le « royaume » de Camus n'est pas celui de la bible, mais c'est un espace profane. « La règle d'une conduite » que Camus cherchait dans *L'homme révolté*, trouve son aboutissement chez les protagonistes de son dernier recueil de nouvelles, qui ont pour toile de fond les vies de saints.

⁵⁶ Jacqueline Lévi-Valensi soutient que selon Camus « Dieu aide le Saint à être saint ; il est donc plus difficile d'être homme, parce qu'on le fait sans Dieu, et qu'on est obligé de se fabriquer soi-même chaque jour sa propre pureté. » Lévi-Valensi 2003, p. 146.