



Chroniques Camusiennes

Publication de la Société des Études Camusiennes

N° 42 – Avril 2024

V ie de la Société des Études Camusiennes	p. 2
A ctivités camusiennes	p. 7
D ocuments et analyses	
« Le mythique manuscrit Millot », Ségolène Beauchamp	p. 9
« <i>La Peste</i> , mini-série sur France 2 : une mise en œuvre inaccomplie », Bertrand Murcier	p. 12
« Un triangle de métaphores dans le cycle de l'absurde », Sophie Bastien	p. 20
D isparition	p. 28
P arutions	p. 29
S ociétés amies	p. 30
F ormulaire de (ré)adhésion	p. 31

Chères amies, chers amis,

La série télévisée inspirée par *La Peste* a suscité un grand engouement. Malgré les difficultés inhérentes à toute entreprise d'adaptation - vous en lirez ici une critique nuancée - cette série a le grand mérite de donner envie de revenir au texte voire de découvrir le roman. Personnellement, j'ai été sensible au nombre de personnes parfois éloignées du monde littéraire, qui, par ce biais, se sont intéressées à Albert Camus.

J'en profite d'ailleurs pour vous recommander le Hors-série de la revue *Les trésors de la littérature* paru en février : rédigé par de nombreux chercheurs de la SEC, riche d'une belle iconographie, il permet de faire connaître largement et simplement certains enjeux de l'œuvre camusienne.

Beau début de printemps à tous.

Amitiés,

Anne PROUTEAU

Comité de rédaction : Marie-Thérèse Blondeau, Anne Prouteau, Agnès Spiquel, Anne-Marie Tournebize
societe@etudes-camusiennes.fr
ISSN 2110-1175 © *Chroniques camusiennes*, n° 42, avril 2024, reproduction possible après autorisation préalable

Vie de la Société des Études Camusiennes

➤ Assemblée générale,

[Ceci est un résumé du compte-rendu ; celui-ci peut être envoyé sur simple demande. Les nouvelles développées par ailleurs dans ce numéro de *Chroniques* n'ont pas été gardées ici.]

Rapport moral (Anne Prouteau)

(Les détails des manifestations se trouvent dans les différents numéros de *Chroniques*)

1. Vie de la SEC

Parution de trois *Chroniques Camusiennes* et de la revue *Présence 15*

Nous faisons appel à une graphiste professionnelle, Mathilde Dubois, pour améliorer la couverture de *Présence*, rénover la maquette de *Chroniques* et créer un nouveau flyer en remplacement de l'actuel dépliant.

Site internet de la SEC (Alexis Lager)

Un pic de connexion entre le 14 et le 24 janvier (après la trêve de Noël) : 712 pages vues au total (dont 127 pour *Les Justes*). Les chiffres confirment que le site répond à une double visée : recherche (pour des lycéens ou étudiants en particulier qui viennent chercher des informations sur des œuvres précises) ; information (auprès des adhérents qui viennent prendre connaissance des événements, prendre contact avec l'association via le formulaire, ou consulter l'annuaire). Plusieurs demandes d'adhésion via le formulaire de contact du site.

La Nouvelle Bibliographie Albert Camus (sur le site internet) est mise à jour chaque année par Hans Peter Lund et Alexis Lager (à partir de celle effectuée dans *Présence d'Albert Camus* par Marie-Thérèse Blondeau).

Les « Échanges Jacqueline Lévi-Valensi », organisés par Zakia Abdelkrim : le 13 mai 2023 par Vincenzo Mazza, historien du théâtre : « La création de *Caligula* et des *Justes* au Théâtre Hébertot » (à noter la parution de l'ouvrage de Vincenzo Mazza, *Jacques Copeau*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. "Mettre en scène ", 2023).

2. Quelques bonnes nouvelles de l'année !

Arrivée d'un nouveau trésorier, Éric Amis, adhérent à la SEC depuis 1996, a pris rapidement ses nouvelles fonctions après un passage de témoin réussi entre Georges Bénicourt et lui.

Embauche d'une webmaster, Claire Perrin, qui maîtrise parfaitement WordPress,

Inscription sur Hello Asso, une plateforme qui permet de simplifier les adhésions et dons aux associations. Demande d'un rescrit fiscal qui permettrait aux adhérents de profiter d'un avantage fiscal : déduction de 66 % de la cotisation. Hello Asso génère automatiquement l'attestation fiscale pour les adhérents.

Les conférences par zoom, appréciées et suivies en moyenne par 40 personnes, désormais mises en ligne. 15 février 2023, « Camus et la création », par David Walker ; 5 décembre 2023, « Un triangle de métaphores dans le cycle de l'absurde » par Sophie Bastien.

Facebook, compte géré par Nicolas Jardin ; 6435 "followers".

Obtention de la subvention du CNL : 1.261, 60 €

Le Hors-série Camus, *Les Trésors de la littérature* paraîtra dans une version augmentée en février 2024. S'ils nous font un tarif intéressant, nous en achèterons un certain nombre d'exemplaires qui pourront faire l'objet de cadeaux.

Philippe Vanney annonce la **parution fin 2024 du n° 26 de la série Albert Camus de la Revue des Lettres Modernes**. Classique Garnier va rééditer tous les numéros depuis le numéro 1.

3. Une polémique qui a mis la SEC au travail : le livre de Gloag, *Oublier Camus*

Une émission sur France Culture où Martine Job a débattu avec finesse face à Olivier Gloag ;
Une tribune dans Mediapart, rédigée par Christian Phéline et Faris Lounis (signée par eux et par Marylin Maeso, Jason Herbeck et Anne Prouteau) ;

Un ouvrage, en cours de rédaction par C. Phéline et F. Lounis, dans la lignée de cette controverse ;

Un événement (en juin ou à l'automne) dans un lieu universitaire, pour confronter les points de vue sur « Camus et l'Algérie coloniale ».

4. Quelques nouvelles dans le monde

Japon : Le 16 décembre, la Société japonaise a tenu (par zoom) sa 73^e réunion. Deux communications : Ryosuke Yoshioka : « Une autre chute, une autre exilée — l'adaptation théâtrale de *Requiem pour une nonne* par Albert Camus », Hiroyuki Takatsuka : « Pour l'étude génétique des *Carnets* d'Albert Camus ». Le numéro 16 de la revue *Études camusiennes* paraîtra en mai 2024 mais uniquement sur un site internet. Tous les autres numéros de la revue sont consultables librement et gratuitement.

Argentine : Guy Basset, Marie-Thérèse Blondeau, Hélène Rufat et Martine Job ont participé, en novembre 2023, au colloque de Buenos-Aires, « L'artiste, sa vocation et son métier », très bien organisé par Inés de Cassagne. Le colloque s'est achevé par la visite de la villa Ocampo, suivie d'un déjeuner à la villa.

5. Participation et engagement des membres de la SEC dans des sociétés ou organisations amies :

- « **Trobades** » de Minorque en mai 2023 : « Les lieux du monde » avec la présence d'Agnès Spiquel, Alexis Lager et Anne Prouteau.
- « **Estival des rencontres méditerranéennes** » de Lourmarin en octobre 2023 : « Les femmes et Camus ». Nouvelle formule depuis l'arrivée d'Elisabeth Maisondieu-Camus : deux spectacles, des conférences, des ateliers. Anne Prouteau y a donné une conférence : « Les aimantes » et Zakia Abdelkrim, une autre : « Jeux et enjeux du féminin dans l'œuvre camusienne ».

6. Projets :

- **Colloque** en juin ou septembre : « Camus et l'Algérie coloniale : sortir du colonialisme comment et pourquoi ? » (partenariat à établir).
- Mettre en ligne notre revue sur une plateforme comme Persée.

- Augmenter les adhésions des bibliothèques en leur proposant un tarif adapté et en lançant une campagne nouvelle.
- **Conférence par Zoom** au printemps avec Virginie Lupo.
- **Projet d'une soirée à Bordeaux** (automne 2024), organisée par Anne Prouteau avec Laurence Brossier et Rémi Larue, sur le modèle de l'événement grand public d'Angers.
- **Séparation (s)**, colloque organisé par Rémi Larue autour de trois temps : travail en atelier, une demi-journée de conférences, une soirée théâtralisée en conclusion avec le poète Khaled Miloudi.

Quitus à l'unanimité.

Rapport financier (année 2023) (Éric Amis)

L'exercice se clôt sur un résultat d'exploitation bénéficiaire de **2.038,90 €** (*bénéfice de 2725,55€ en 2022, et de 662,38 € en 2021*).

La Trésorerie disponible au 31/12/2023 était de **16.536,57 €** ; au 31/12/22 elle était de **12.739,28 €** (**10.013,73 €** au 31/12/21).

Notre association présente donc une situation financière particulièrement solide en ce début d'année 2024.

L'année 2022 avait été marquée par un montant de charges exceptionnellement bas.

En 2023, nous sommes revenus à un niveau habituel (quasiment le montant de 2021), et nous avons néanmoins dégagé un bénéfice de plus de 2.000 €. Les entrées de cotisations ont continué à progresser et couvrent, à elles seules, le montant de nos charges. Les ventes au numéro de la revue demeurent modiques, et il faudrait peut-être réfléchir aux moyens de les faire progresser. La subvention CNL s'est désormais stabilisée à un niveau quasiment symbolique, et notre exploitation ne souffrirait pas d'une décision défavorable, toujours possible bien entendu.

Nos réserves significatives et l'équilibre désormais solide de notre exploitation nous donnent une totale sérénité pour assurer la pérennité de *Présence* dans les prochaines années, ainsi que la subvention de manifestations relevant des missions de notre objet social.

Quitus à l'unanimité.

CA par zoom, le samedi 15 juin, à 14h30.

➤ Sociétés étrangères et groupements

➤ Société japonaise des Études camusiennes

Remise à Hiroshi Mino du prix de traduction (Voir le compte rendu dans *Chroniques 41*, p. 4)

Le WebCite de Fondation Konishi a publié des photos de la cérémonie de remise de prix, qui a eu lieu le 10 janvier à Tokyo Kaikan, et un commentaire en japonais et en français du comité de sélection.

[第28回受賞者 | 小西国際交流財団 \(konishi-zaidan.org\)](http://konishi-zaidan.org)

➤ Groupements

Les Camusiens du Toulousain se sont réunis le 6 mars. Prochaines réunions : 24 avril et 12 juin
Renseignements : <de-meerleer.patrick@orange.fr>

➤ Décès

➤ Notre ami Heinz-Robert Schlette, professeur émérite de philosophie à l'Université de Bonn, a eu la douleur, en janvier dernier, de perdre Ruth Antonie, docteur en philosophie, son épouse depuis plus de 60 ans. Les travaux d'H.-R. Schlette sur Albert Camus font autorité ; il est membre de la Société des Études Camusiennes depuis plusieurs décennies. Nous lui adressons toute notre sympathie.

COTISATION Il est encore temps de payer votre cotisation 2024 : 30 euros (tarif inchangé).
Vous trouverez le formulaire à la fin de ce numéro.

N'oubliez pas de nous signaler tout **CHANGEMENT D'ADRESSE POSTALE** (pour l'envoi de *Présence d'Albert Camus*).

La revue de la SEC, *Présence d'Albert Camus* :

Vous avez reçu le n° 15/2023 en septembre dernier. Si vous souhaitez d'autres exemplaires, vous pouvez les commander sur notre site grâce à la fiche contact, Vous recevrez le n° 16 en septembre 2024.

SUR NOTRE SITE

Consultez régulièrement notre site : www.etudes-camusiennes.fr

Vous y trouverez toutes les nouvelles au fur et à mesure de leur parution....

Vous y trouverez aussi les anciens numéros de *Chroniques Camusiennes* (dans la rubrique L'Association/Bulletins).

Consultez également la bibliographie camusienne, créée par Raymond Gay-Crosier et maintenant gérée par Jason Herbeck, de l'Université de Boise (Idaho)

<http://camusbibliography.boisestate.edu/>

Activités camusiennes

Manifestations passées

➤ **Colloque Camus à Rome (2023), « Albert Camus à la recherche d'un nouvel humanisme »**, organisé par Marina Geat, Professeure de littérature française à l'université de Roma Tre

- Marco Ghiosi, « Albert Camus et la pensée inquiète. Entre Nature et Histoire ».
- Marina Geat, « Albert Camus et la mémoire du *Premier Homme* ».
- Luigi Fenizi, « Albert Camus entre absurde et révolte ».
- Anna Alufi Pentini, « Camus pédagogue, entre extranéité et solidarité ».
- Gilberto Scaramuzzo, « Les silences et les pauses dans *Le Malentendu* d'Albert Camus ».
- Fernando Antonio Barra, Mimmo Longobardi, Pasquale Persico, Mimmo Pucciarelli, « Camus vers une nouvelle figure de la civilisation européenne : les villes de Simone Weil ».
- Emanuele Santi, « L'Algérie éternelle d'Albert Camus ».
- Claudio Tognonato, « Un existentialisme "en situation" entre Sartre et Camus ».
- Alessandro Bresolin, « Camus et *Fontamara* d'Ignazio Silone ».
- Tommaso Visone, « La "pire ennemie d'elle-même". L'Europe selon Albert Camus ».

➤ **10 janvier 2024, « Le sacré d'ici-bas. Albert Camus et la religion », émission à la radio allemande « Deutschlandfunk ».**

Émission de Johannes Schelkshorn, professeur en philosophie de la religion à Vienne ; dans le cadre d'une série, « Religion et société », par Burkhard Reinartz, spécialiste de la poésie moderne. Selon J. Schelkshorn, Camus a « un sens du sacré », nourri par et dans la nature. En déduisant de la mystique de la nature un sens pour la morale pratique, il ne fut pas athée, mais agnostique. En se référant à la conférence de Camus « L'Incroyant et les chrétiens » et au personnage de Paneloux du roman *La Peste*, mais aussi à *L'Homme révolté*, Schelkshorn attribue à Camus un « humanisme spirituel » et une « solidarité universelle ». En caractérisant Camus de cette manière, il contredit la tendance (qui se dessine actuellement en Allemagne) à ranger Camus parmi les « penseurs libéraux » affirmant les réalités sociales, mais il lui accorde la force de la révolte.

➤ **16 mars 2024, soirée Camus organisée par les éditions Presse fédéraliste**, avec des communications de Jean-François Billion (« Camus et le Comité français pour la Fédération européenne de juin 1944 ») et Alessandro Bresolin (« Le pseudonyme de Job dans l'œuvre de Camus »).

➤ **18 mars 2024, conférence « Camus et l'Algérie »**, par Agnès Spiquel à l'UTL des Ulis.

Manifestations à venir (voir le détail sur le site)

- Du **3 au 5 mai 2024**, à Minorque, les **Trobades** sur le thème « **Repenser le monde** » pour y diminuer la part du mensonge et de la haine. Anne Prouteau est membre du jury du *Prix Mediterrani Albert Camus* et conversera avec Achille Mbembe autour du thème « Faire son métier d'homme ».
- **Les 1^{er} et 2 juin 2024**, à l'Hôtel de Ville de Paris, 30^e édition du Maghreb des livres (MDL), avec mise à l'honneur des Lettres marocaines.
- **Du 12 au 16 juin, reprise du *Malentendu* au Théâtre Libre (Paris 14^e)** dans une mise en scène de Bertrand Skol, avec Marie-Christine Barrault, Laetitia Lebacqz, Cyrille Etourneau, Jennifer Gauthier.
- **Du 29 juin au 21 juillet 2024, au Festival d'Avignon, Pierre Martot** reprend sa belle adaptation du *Mythe de Sisyphe*.
Au Théâtre Transversal, 10 rue Amphoux (proximité des Halles), à 12h40 (horaire à confirmer). Tél : 04 90 86 17 12.
- **Le 24 juillet, Pierre Martot reprend cette même adaptation**, dans le cadre du festival « Les Nuits de l'Enclave des Papes » à Valréas (Vaucluse).
La représentation sera précédée d'une conférence d'Agnès Spiquel sur *Le Mythe de Sisyphe*.
- **Les 13 et 14 septembre 2024, « Relire Albert Camus »**, dans le cadre des Rencontres « Méditerranée vivante », à Pézenas, en partenariat avec la Ville de Pézenas, les éditions Domens et la Médiathèque Edmond-Charlot.
- **Les 16, 23, 30 novembre et le 7 décembre 2024, cycle Albert Camus**, organisé par l'Université Populaire du 14^e arrondissement de Paris, avec la participation de Martine Mathieu-Job, Agnès Spiquel et Jeanyves Guérin.

Documents et analyses

Le mythique manuscrit “Millot”,
un des deux seuls manuscrits autographes connus de *L’Étranger*,
sera vendu aux enchères le 5 juin 2024
à l’Étude TAJAN, 37 rue des Mathurins, 75009 Paris

Ségolène BEAUCHAMP¹

CAMUS (Albert).

L’Étranger. [1944 ?].

Manuscrit autographe signé “Albert Camus” et daté “Avril 1940” au dernier feuillet, dit manuscrit “Millot” (vente 1991), **complet en 104 feuillets, avec corrections, variantes, et croquis marginaux.**

In-4, 104 ff. montés sur onglets, dans une superbe reliure de maroquin noir, rayonnement de filets or et argent sur les plats (P.-L. Martin, 1953).

I) Nécessité fait loi :

Dans le contexte d’une guerre qui s’étire, cherchant une solution à ses difficultés financières, Camus profite de la reconnaissance naissante du milieu intellectuel pour *L’Étranger*; et compose cette pièce bibliophilique.

Ces circonstances ont été données par un unique témoignage ; il provient de Francine Camus et fut recueilli en avril 1970 par André Abbou, le seul qui a consulté le manuscrit, en 1968-1969 : “*Ce manuscrit avait été rédigé en 1944, après la publication de L’Étranger, par Camus, sous la dictée de Josette Clotis, compagne de Malraux à l’époque, sans doute pour satisfaire les besoins d’argent du jeune écrivain.*” (Pléiade, OC, I, p. 1262).

Dans son récit publié en 2016, *En quête de L’Étranger*, Alice Kaplan évoque un entretien avec Catherine Camus (le 14 novembre 2014) qui date ce manuscrit de juillet 1944 en précisant : “*Non seulement le document est de sa main, mais Camus lui donne l’apparence d’un premier jet. Il biffe une phrase ici ou là, et pour éveiller l’intérêt des collectionneurs, insère des variantes par rapport à la version publiée. Il dessine dans la marge un soleil, une guillotine et un cercueil sur son chevalet. Cela fait, il disperse les feuilles sur le plancher et les piétine pour leur donner un aspect vieilli et usé. [...]. De plus, en ces temps de marché noir et de faux papiers, alors que sa vie même est menacée, la fabrication d’un faux manuscrit lui apparaît sans doute comme un moyen bien innocent d’étouffer ses revenus.*” (p. 192).

Acte de reconstitution exceptionnel chez Camus, qui semble ne pas s’être jamais renouvelé.

II) Une aide discrète ? Josette Clotis, compagne d’André Malraux :

Nous n’avons pas trouvé de mention de ce travail par Camus dans sa correspondance, ni dans l’entourage de Josette Clotis — quête vaine confirmée lors de nos échanges avec la spécialiste Françoise Theillou (*Je pense à votre destin : André Malraux et Josette Clotis - 1933-1944*).

¹ Ségolène Beauchamp, bibliophile, Livres rares, Paris-Orléans, mandatée pour la vente du manuscrit.

Grasset, 2023) et par la lecture de l'ouvrage de Suzanne Chantal, *Le Cœur battant, Josette Clotis - André Malraux*. Grasset, 1976.

Il est difficile d'imaginer ce très long travail réalisé sous la dictée, et en un seul après-midi.

Françoise Theillou raconte (p. 113) qu'en pleine occupation, au printemps 1944 (et non en juillet), Josette quitta un temps Saint-Chamant (où elle s'était réfugiée avec ses deux fils) pour venir voir, avec l'aide de Camus, André [Malraux] qui se cachait de la Gestapo. Deux notes des fragments inédits de papiers personnels de Josette Clotis témoignent de cette sympathie : "17- *J'aimais beaucoup Camus. Il est comme des gens qu'on connaît, clair et compréhensible. Il n'avait pas cet air odieux, inabordable de mes invités de l'avant-guerre.* 18- *Camus me plut tout de suite infiniment. D'abord j'aimais son rapport avec Bimbo [Pierre-Gauthier Malraux]. C'était un garçon pas très grand, avec des cheveux un peu frisés, un grand front, des yeux, en effet, clair (comme il le définit lui-même), des traits ronds et bosselés qui ne le faisaient pas du tout agressif, pas du tout inabordable.*" (p. 141).

III) Nombreuses corrections et variantes, dont aucun relevé n'a jamais été publié.

André Abbou (1937-2021) donne, dans La Pléiade, cette description succincte : "*Il présente un certain nombre de ratures nettes et de corrections. De façon surprenante, il comporte des mentions telles que « Attention à la 2e partie » et des illustrations marginales — chevalets en X sur lesquels repose le cercueil de la mère ou une guillotine schématisée. Les variantes textuelles paraissent hybrides, donnant des leçons tantôt contemporaines de "ms. 2" et tantôt postérieures. L'impression d'un manuscrit postiche, rédigé après coup, s'est imposée.*" (Pléiade, OC I, p. 1262).

Tous les feuillets sont entièrement manuscrits d'une écriture serrée, avec une plume noire épaisse, avec ratures, ajouts entre les lignes et dans les marges, le tout parsemé de flèches et renvois. Dans la première partie, chaque page est assez chargée. Dans la deuxième partie, les chapitres I à III comportent moins de ratures ; les feuillets du chapitre IV sont plus aérés ; le chapitre V redevient chargé de ratures et ajouts.

La numérotation cesse au f. 87, et les trois derniers feuillets ff. (91-92-93) ne portent aucune rature, aucun ajout.

La division en chapitres et paragraphes est identique à celle de l'édition.

Nombre de mots et de tournures différent du texte de l'édition, le sens n'est pas modifié. Les noms propres sont parfois abrégés ("P." pour Pérez ; "Ray." pour Raymond ; "M." pour Marie...)

La première page de titre porte en bas l'indication de **4 autres idées de titres**, et le titre de la deuxième partie (p. 46/47) porte la note d'un plan en 5 parties. **Diverses indications marginales ponctuent le manuscrit (au sujet de la 2e partie, d'œuvres en cours de composition...).**

On distingue deux plumes sur les 104 feuillets ; la plume large laisse la place à une plume fine sur quelques feuillets (ff. 35-40 (fin chap. V et début chap. VI), puis du f. (95 - pour les 5 dernières lignes) au f. (98). Façonnage, ou nouvelle phase réelle d'écriture ?

IV) Authenticité en trompe-l'œil ?

Le manuscrit est agrémenté de croquis originaux ; le texte, accompagné de flèches et de lignes droites ou courbes, semble danser sur les feuillets.

Camus compose dans les marges **13 croquis**, qui ont parfois l'allure de plaisanteries cachées, placés en face des passages correspondants : personnages caricaturés, plusieurs soleils, guillotines de tailles variables...

Les **rars défauts** sur les feuillets ont-ils été fabriqués par Camus, dans le but de donner à son travail une allure plus authentique ?

La petite brunissure au f. 21 est-elle une trace volontaire de cigarette, comme serait le petit trou brun sur le dernier feuillet f. 102 ? La légère tache d'eau sur quelques lignes au f. 30, comme les taches légères sur les ajouts marginaux aux ff. 35, 36, 39 sont-elles intentionnelles ?

Les feuillets sont propres, et on ne distingue pas les froissements dus au piétinement par Camus, selon un détail rapporté par Catherine Camus à Alice Kaplan.

V) Œuvre mythique

Œuvre secrète devenue mythique, ce manuscrit autographe n'apparut que deux fois en ventes publiques : en 1958 [Vente Gérard de Berny, avec ex-libris. Ader, Ière partie, 27 novembre 1958, n° 127], en 1991 [Bibliothèque du Professeur Millot. Ader-Picard-Tajan, III, 15 juin 1991, n°45].

La redécouverte de cette pièce bibliophilique, manuscrit autographe complet d'une œuvre iconique, 104 feuillets de la main de Camus, sera, espérons-le, l'occasion de répondre aux questions encore en suspens relatives à son contenu philologique, son contexte de création et son parcours mystérieux.

LA PESTE, mini-série sur France 2 : Une mise en œuvre inaccomplie

Bertrand MURCIER²

La Peste d'Albert Camus fait partie de ces fictions romanesques, de notoriété mondiale, que les producteurs et cinéastes hésitent ou renoncent à adapter. Il existe pourtant un précédent, antérieur à la mini-série de quatre épisodes diffusés sur France 2 les 4 et 11 mars 2024, encore visible en replay. Il s'agit de la coproduction internationale intitulée elle aussi *La Peste* (*The Plague*), sortie en 1992 et due au réalisateur argentin Luis Puenzo. Ce dernier, né en 1946 et relativement peu connu, fut pourtant l'auteur d'un film récompensé au Festival de Cannes en 1985 et Oscar du meilleur film étranger en 1986, *L'histoire officielle* (*La historia oficial*), qui montre une professeure de lycée à la recherche de la véritable identité de sa fille adoptée, dans les derniers mois de la dictature militaire de Videla. En ce qui concerne *La Peste* du même réalisateur, visible sur YouTube mais en version espagnole sans sous-titres, c'est une adaptation très libre du roman de Camus. Malgré un carton « Oran années 1990 », l'action se situe plutôt dans un port d'Amérique du Sud évoquant par exemple Buenos Aires. Deux journalistes français s'y retrouvent piégés au moment où un épisode de peste impose une mise en quarantaine. Lui, le cameraman Jean Tarrou (Jean-Marc Barr), est déterminé à couvrir l'événement ; elle, la journaliste TV Martine Rambert (Sandrine Bonnaire) songe à échapper à ce guêpier en louant les services du très douteux Cottard (Robert

Duvall). Les deux compatriotes vont évoluer différemment, elle se retrouvant emprisonnée, lui luttant contre la peste à la faveur de sa rencontre avec le docteur Rieux (William Hurt), qui veut combattre le fléau en faisant toute la lumière sur les dangers encourus par la population. Mais les autorités locales, qui font penser aux dictatures de Videla ou Pinochet, ne songent qu'à imposer un état de siège et une loi martiale impitoyables.

Répliques et dialogues repris du livre textuellement, comme pour témoigner de son imprégnation, soucieux d'interpeller le spectateur sur ses réactions possibles, entre lâcheté et héroïsme, s'il était plongé dans une situation comparable : de telles caractéristiques ne sont pas étrangères à la mini-série toute récente. Après les réussites mitigées des adaptations cinématographiques d'œuvres romanesques de Camus (Luchino Visconti : *Lo Straniero*, 1967, Gianni Amelio : *Le Premier Homme*, 2011, David Oelhoffen : *Loin des hommes*, d'après la nouvelle *L'Hôte*, 2015), ainsi que le mauvais accueil puis l'oubli relatif du film de Puenzo, une attente pouvait s'être légitimement créée autour d'une nouvelle transposition possible de *La Peste* à l'écran. Sous quelle forme : téléfilm ou film ? D'un seul tenant ou en plusieurs parties ? La solution choisie, une assez courte série de 3 h 20 environ au total, a relevé le gant dans un format a priori prometteur.

D'emblée, près de quatre-vingts ans après la parution du roman de Camus, avec

² Professeur agrégé de Lettres Modernes, il a enseigné en lycée et comme chargé de cours pendant une dizaine d'années à l'Université Paris III. Il a soutenu sa thèse, *Le Temps dans les films de Visconti*, en 1997 à l'Université Paris VIII ; il participe activement au Séminaire « Arts, Littérature, Philosophie » émanant de Paris VIII, dirigé par Bruno Clément et François Noudelmann. Il a rédigé des articles sur le cinéma, en particulier les films qui ont adapté des œuvres romanesques de Camus. <murcier53@gmail.com>

le bénéfice de l'avis favorable de la part de Catherine Camus, l'option d'une pieuse illustration a été éliminée. À notre époque où les souvenirs de la Seconde Guerre Mondiale tendent à s'estomper et où les moyens de communication modernes ont pris une forme et une extension imprévisibles en 1947, de nouvelles pistes de transposition s'imposaient. Ce travail de prolongement et de recréation est porté par un trio d'auteurs constitué de deux scénaristes et d'un réalisateur tous chevronnés : Georges-Marc Benamou, Gilles Taurand et Antoine Garceau.³

Sur les traces, non dans les pas

Les idées de transposition appliquées dans la série ne manquent ni de cohérence ni de pertinence. On en jugera par un rappel sous forme de panorama qui prend en compte le cadre spatio-temporel, les choix de personnages représentatifs, le mode d'énonciation et de narration.

La Peste de Camus se situait quelques années après la fin de la Seconde Guerre Mondiale. Ici l'action prend place dans un avenir proche (2030 d'après la première occurrence de la voix *off* du narrateur occasionnel Rieux, incarné par Frédéric Pierrot), soit une dizaine d'années après le début de la pandémie de Covid-19 et dans un avenir très proche de la date de sortie de la série sur les écrans domestiques. À la ville coloniale que fut Oran se substitue une « petite cité balnéaire de la côte méditerranéenne », comme le dit encore Rieux, faite de fragments unifiés, empruntés à Nice, Marseille, Aix-en-Provence ou Martigues, sans créer de gêne pour le spectateur. L'ensemble donne l'impression d'une ville moyenne un peu comparable à Antibes : rivage avec plage et

grand hôtel, vieux immeubles avec ascenseurs à l'ancienne, quartiers populaires aux habitations entassées.

La galerie de personnages reprend sans les modifier sensiblement les noms et certains traits de la personnalité des acteurs principaux du roman de Camus. Le lecteur devenu spectateur retrouve sans être dépaysé un Jean Tarrou hanté par son passé tumultueux et décidé à impulser la lutte collective même sans espoir, un Rambert prénommé Stéphane, journaliste d'investigation et lanceur d'alerte, dont la compagne cette fois présente à ses côtés partage le combat pour diffuser les vérités cachées, un Cottard affairiste tendant à contaminer tous ceux qu'il approche, un Castel à la fois compétent, tenace et modeste. Si Paneloux gagne en sobriété et fait davantage preuve de charité que dans le roman, le juge Othon, avant de s'humaniser à la suite des deuils qui le frappent cruellement, affiche la rigueur confinant à la sécheresse qui le caractérise dans le texte-source. Quant à Joseph Grand, il est toujours employé de mairie et soucieux des mots justes, sa gaucherie est bien soulignée, mais il est totalement dépourvu de sa fonction de mise en abîme de l'écrivain et de modèle de l'héroïsme selon le narrateur Rieux.

Les changements sont donc minimes et ne suscitent ni surprise désagréable ni rupture d'équilibre gênante dans le tissu narratif. Certains ajouts sont largement déterminés par les évolutions du monde contemporain : la représentation plus complète et différenciée des membres du corps médical, et surtout la présence accrue des femmes. Tantôt elles ne sont que des silhouettes assez fugitives (l'Anglaise mondaine de l'hôtel, la femme du concierge, la jeune journaliste de la chaîne

³ G.-M. Benamou, journaliste et producteur, a été en particulier le scénariste et réalisateur du remarquable documentaire *Les Vies d'Albert Camus* (2020). G. Taurand, écrivain et scénariste, a travaillé au cinéma notamment pour André Téchiné, Raul Ruiz, Anne Fontaine, Robert Guédiguian, Christophe Honoré. A. Garceau enfin a été longtemps assistant de réalisateurs comme Pascale Ferran, Patrice Chéreau,

François Ozon, Stéphane Brizé, Cédric Klapisch, Nicole Garcia ou Agnès Jaoui, avant de connaître la notoriété en réalisant plusieurs épisodes dans la première saison et les suivantes de la série de 10 épisodes *Dix pour cent*, diffusée sur France 2 en 2015.

locale...), tantôt ce sont de nouveaux personnages à part entière, dans des rôles à forte responsabilité sociale. Des enseignantes, comme l'épouse de Rieux à la santé fragile, qui se protège en se réfugiant dans sa famille en Italie, et la jeune Lucie Ferrières, professeur de musique en collège et voisine d'immeuble des Rieux – personnage dont le statut de célibataire et la proximité encouragent pendant un temps l'hypothèse d'une liaison possible avec Rieux resté seul. Sa fonction consiste aussi à établir des liens entre certains personnages : elle recueille et loge trois jeunes Ukrainiens après le décès de leur mère, elle donne des cours de piano au fils Othon. On note également la présence nouvelle de médecins ou de chercheuses scientifiques, telle la jeune Sarah Diab, amie de Rieux, qui travaille à l'hôpital et sera victime de la peste, ou la compagne de Rambert, Laurence Molinier, une infectiologue en pointe dans la recherche d'un remède efficace comme dans la dénonciation des gabegies dues aux (ir)responsables locaux.

Bernard Rieux reste le personnage central, médecin généraliste d'un inlassable dévouement, totalement impliqué dans la lutte contre l'épidémie, mais aussi chroniqueur et commentateur. Des extraits de ce qui ressemble à un journal de bord ponctuent régulièrement les épisodes de l'histoire racontée, en reprenant souvent des phrases du roman, mais sans ordonner le récit à la manière du narrateur mystérieux qui réserve jusqu'au bout son identité dans *La Peste* de Camus.

Comme dans l'œuvre camusienne, c'est surtout autour de Rieux que se nouent les relations motrices et c'est à lui que sont livrés des secrets longtemps tus. Rambert confie son dilemme moral (partir à la recherche de Laurence disparue et sûrement en danger, ou rester dans la ville). Grand révèle sa frustration d'époux abandonné. Tarrou évoque l'ombre pesante du père et

son activisme désillusionné, avec le passage de l'ultra-gauche à l'humanitaire. Paneloux manifeste sa conscience de l'opposition idéologique irréductible avec Rieux, mais aussi son désir d'échange et de partage. Rieux lui-même est doté par les scénaristes d'un passé de militant fatigué et déçu, ainsi que d'une réputation de rebelle qui l'expose aux foudres des autorités municipales et du Conseil de l'Ordre. Sa vie de couple un peu symétrique de celle de Rambert et Laurence permet de confronter, à travers des générations différentes, un même effort d'empathie et de soutien moral, jamais totalement accompli, toujours à recommencer.

Ainsi, dans une visée analogue à celle de Camus romancier, s'établissent des relations multiples, mêlant données affectives et combat médico-social, avec la constitution progressive d'un réseau des habitants-citoyens impliqués dans la lutte contre la peste.

Un réalisme critique guetté par le manichéisme

Très rapidement, il devient patent que la série joue la carte d'une anticipation socio-politique, éclairée de façon visible ou voilée par l'expérience du confinement lors de la lutte contre le Covid-19, ainsi que par l'avancée, notamment en Europe, de régimes autoritaires, liés à l'arrivée au pouvoir de partis d'extrême-droite mettant à mal démocratie et État de droit. La référence descriptive et narrative omniprésente est celle d'un réalisme critique qui a ses lettres de noblesse en littérature comme au cinéma – *tout autant que ses limites*.

Face à ce qui se présente comme un phénomène soudain, affectant la collectivité entière⁴, la découverte progressive de la réalité (effective à la fin du premier épisode : « c'est bien la peste ») se révèle génératrice d'accablement au quotidien tout autant que d'incitation à prendre parti.

⁴ La séquence initiale, précédant le carton de présentation de la série : LA PESTE Épisode 1, attire à juste titre l'attention sur le lâche soulagement d'avoir

vécu une fausse alerte – un rat y est neutralisé par un chien sur la plage – et désigne l'attitude de déni à venir.

Subir, fuir ou agir sont les options qui s'offrent aux habitants ; fermer les yeux ou prendre des décisions difficiles, celles qui échoient aux autorités. Les auteurs de la série focalisent l'intérêt sur le conflit ouvert entre celles et ceux qui, exerçant des fonctions de service public, prêts à prendre de sérieux risques, exigent un diagnostic lucide de la situation et des décisions ajustées, et les détenteurs du pouvoir local, qui refusent de reconnaître la gravité du phénomène et mènent la politique de l'autruche. Mus par des ambitions personnelles et le goût du pouvoir, ils s'abritent hypocritement derrière les ordres prétendument venus d'en haut, affirmant n'être que les rouages d'une hiérarchie qui les dépasse. De ce côté, la représentation filmique accuse les contrastes et ne choisit pas la nuance, au risque de forcer certains traits. Sans avoir besoin de faire face à une opposition municipale significative, le pouvoir local est au départ représenté par un trio d'édiles combinant puissances administrative, médicale et policière. Le maire Pierre Cariou est un lyricomane compulsif faussement dévoué et vite dépassé, son adjoint le professeur Richard un médecin songeant à accroître son empire de cliniques privées et soucieux de poursuivre une carrière politique. Quant au chef de la police, le capitaine Bourg, c'est un partisan de la manière forte et de la répression systématique. Il ne dirige pas seulement la police locale, mais une milice, cyniquement nommée « Les Sentinelles ». Celle-ci est encouragée à commettre des exactions et à se livrer à des violences de type fasciste, l'assassinat des opposants voire des suspects pouvant être opéré à visage découvert, sans crainte apparente des suites judiciaires, par le chef de ces nervis qui saura fuir à temps quand le vent tournera et que sera venu le moment des procès réparateurs.

⁵ On verra par exemple le préfet Chauvat, remplaçant le maire quand celui-ci, totalement déconsidéré, se retrouve limogé et confiné chez lui avant de se suicider, en conversation téléphonique avec son ministre.

Lorsque la cité est coupée du monde, le personnel dirigeant reste en relation avec les autorités de tutelle⁵. Cependant il jouit d'une certaine autonomie dans la gestion de la lutte contre la pandémie. Ou dans celle d'un conflit aussi inattendu que grave : une mutinerie qui éclate dans la prison de la ville, avec prise en otage du Directeur. À cet égard, l'invention scénaristique d'un « plan D » (comme Darwin) paraît destinée à mettre en lumière, au-delà de l'incurie, la folie de dirigeants capables de passer sans crier gare des interdictions drastiques à un laisser-faire aussi trompeur que dangereux. Il s'agit en l'occurrence de jouer avec le feu de façon totalement inconsidérée, en provoquant les morts en cascade des plus fragiles, au nom d'une sélection des espèces, qui n'est qu'une version renouvelée au XXI^e siècle de la politique eugéniste du nazisme.

Un tel tableau, résumant une combinatoire en mouvement dans le déroulement de la série, semble moins anticiper une transformation des rapports de force, si d'aventure l'extrême-droite parvenait au pouvoir en France en 2027, que mettre en lumière et dénoncer des pratiques politico-policières historiquement documentées. Elles évoquent aussi bien la Grèce des colonels et les dictatures d'Amérique latine, dans les dernières décennies du XX^e siècle⁶, que des régimes plus récents où la télésurveillance est omniprésente et où l'habillage démocratique ne trompe personne. Dans l'orientation choisie, la dimension mythique propre au roman paraît largement évacuée. Certes Paneloux voit dans l'épreuve de la pandémie un miroir tendu aux hommes pour reconnaître leurs propres fautes ; et Tarrou, en moderne Sisyphe, pense que l'état de pestiféré est consubstantiel à l'espèce humaine, et que

⁶ On peut songer ici aux représentations qui en ont été proposées naguère par Costa-Gavras dans *Z* (1969) et *Missing* (1982).

chaque victoire est suivie d'une remise à zéro. Pour les autres personnages, la peste est massivement un mal extérieur, terriblement concret et destructeur. Selon les intérêts des uns et les options des autres, cet ennemi doit être ignoré, évité ou combattu - et dans ce dernier cas, en affrontant les représentants d'une « peste brune » toujours prête à renaître. Mais sans que ce mal constitue le pendant externe et pathogène d'un mal interne rongeur chaque être humain, et qui donnerait à penser que la culpabilité, voire la pourriture morale sont inhérentes à l'humanité. Globalement, le discours filmique véhicule l'idée que, quels que soient la nature et le degré du mal, sa puissance ne doit pas inciter au consentement mais à un combat résolu avec les moyens du bord.

Décalages entre les ambitions et la mise en œuvre esthétique

Puisque les épisodes de la série ne jouent pas la même partition à plusieurs portées que le roman, on ne saurait leur reprocher un parti pris plus limité. En revanche, il est justifié d'apprécier certaines caractéristiques importantes – *ou leur absence problématique* – dans la perspective choisie. On peut les restreindre au champ esthétique, en abordant l'utilisation des procédés audio-visuels expressifs dans la représentation filmique du temps vécu par les personnages, et dans celle des temps forts ou faibles de la narration. Car l'évocation d'une peste, même si sa durée dans le temps référentiel est bien moindre que dans le roman, implique la mise en place de certains effets de l'emprisonnement subi, de la coercition supportée, de l'atmosphère étouffante ressentie. De ce point de vue, force est de constater que la série, qui par ailleurs suggère un temps à la fois suspendu et répétitif, sous la forme du retour régulier de plans d'ensemble surplombant la ville, de jour ou de nuit, insiste peu sur la diversité

des réactions possibles à l'égard de l'exil intérieur causé par l'ère de la peste, pour ceux et celles qui ne sont pas directement touchés ou mortellement infectés. Peut-être est-ce dû au fait que l'épidémie s'étend seulement sur le temps d'un été, environ deux mois – entre l'annonce des vacances par Lucie Ferrières⁷, ou l'évocation de la saison estivale par le maire lui-même, et la rentrée des classes où l'on voit la même enseignante accueillir ses nouveaux élèves. Cette durée restreinte ne permet pas aux habitants de s'installer longtemps dans l'état de reclus. Sans doute le temps de la peste qui se déroule séquence après séquence est-il un présent dilaté où l'on tourne en rond. Mais – question de format choisi, de choix scénaristiques ? – il ne donne pas lieu, que ce soit dans le repli sur soi ou l'inscription d'une action collective, à des représentations d'une mémoire qui s'effrite ou sert de refuge, ou à des évocations d'une projection dans l'avenir incertain de l'après-peste. Parallèlement, on n'assiste pas à une floraison de discours ou d'imaginaires variés sur le thème de la peste comme dans le roman. La série n'institue pas davantage une forme chorale de réactions collectives en alternance avec les comportements individuels des personnages mis au premier plan, à l'exception de brefs inserts d'auditeurs suivant chez eux le premier prêche de Paneloux et de groupes regardant dans la rue les annonces du maire puis du préfet sur les écrans municipaux.

Malgré des épisodes saillants, on constate surtout, dans l'ensemble des quatre parties, une addition de séquences, chacune tendant à chasser l'autre, au lieu d'un processus de croissance où des indices d'abord peu apparents prendraient consistance en conférant à la marche du temps un caractère inexorable. Parmi les événements venant troubler la continuité narrative et témoigner de la virulence de l'épidémie, on trouve assurément des morts

⁷ À la fin de cette séquence, un de ses élèves joue au piano le célèbre gospel « Oh happy day », qui ne va pas tarder à résonner avec une ironie amère.

soudaines ou prévisibles (le concierge dans l'ambulance, la cantatrice sur scène, le fils Othon à l'hôpital). La brutalité policière donne lieu de son côté à des scènes de violence dont la présentation visuelle frontale, si elle évite les effets-choc faciles et complaisants, ne brille pas par l'originalité voire l'efficacité. Telle la répression de la manifestation des éboueurs, pendant que Rieux et ses amis s'éloignent des mêmes lieux après leur entrevue orageuse à la mairie (début du deuxième épisode).

Plus convaincant cinématographiquement paraît le procédé narratif consistant, dans le cadre de la reprise de scènes canoniques du roman, à substituer à des passages très organisés de brefs éclats ou des affrontements soudains qui condensent et concentrent l'action. C'est le cas du premier prêche de Paneloux, enregistré pour les fidèles et non délivré en chaire, dépouillé de ses effets rhétoriques sans que le contenu moralisateur en soit affaibli. Et plus encore du face-à-face du même Paneloux avec Rieux, qui suit la mort du jeune Othon : pas de débat argumenté sur la croyance et l'athéisme, plutôt un conflit ouvert entre résignation et indignation, à travers un dialogue en mouvement. L'apaisement entre les deux hommes aura bien lieu, déplacé sur des séquences plus tardives.

Au total, en dépit de ses épisodes les plus marquants, le récit a tendance à se dérouler sur un tempo presque uniformément allant, en courant le risque d'aplanir la distinction entre temps forts et temps faibles, et d'éroder le sentiment de passage du temps de l'épidémie, sous sa double forme de progression et de ressassement. Certains épisodes mémorables du roman ne sont pas repris, tel le bain de mer de Tarrou et Rieux (à la place, on suit une conversation entre eux vus de dos en surplomb du panorama d'un vieux quartier de la ville). À l'inverse, des péripéties absentes du roman sont introduites, notamment un assez vaste ensemble commençant à la fin du troisième

épisode et s'étendant largement sur le début du quatrième. Il donne lieu à un montage alterné qui présente trois situations concomitantes mais dispersées dans l'espace, avec des personnages différents dont les destins sont étroitement liés. D'une part, et c'est le fil principal à ce moment du récit, l'intrusion du négociateur Rambert et de la brigade médicale de Rieux en prison pour contribuer, selon les demandes du ravisseur et avec l'accord de la mairie, à une issue pacifique de la mutinerie accompagnée de prise d'otage déclenchée par Diop, l'éboueur emprisonné abusivement. D'un autre côté, les suites de la libération de Laurence, qu'on a vue se faire enlever par des inconnus à la fin du deuxième épisode, dont la remise en liberté a été l'objet d'un marchandage, et qu'on retrouve déambulant sur la route en direction du centre-ville, visiblement en état de choc. Et du dernier côté, la rencontre amoureuse, dans l'appartement de Lucie Ferrières vide de sa locataire accompagnant à ce moment-là Rieux en prison, de Nora, la jeune ukrainienne qui s'y abrite, avec Jacky l'apprenti policier préposé à la télésurveillance qui s'est attaché à elle après leur rencontre dans la rue, tout cela en présence du petit frère et de la petite sœur de Nora, en train de suivre à la télévision la retransmission en direct de ce qui se passe devant la prison. Ces éléments mis en place, on peut s'attendre à une variation d'intensité entre trois situations de nature et de gravité différentes, mais dont la confrontation, sur le mode de l'alternance, est apte à générer une forte tension dramatique. Au spectateur d'apprécier librement la diversité des comportements face à des enjeux bien définis : courage et détermination des uns, égarement et trouble psychique de l'autre, désir attisé et inconscience des derniers. Cependant, le jeu de passage d'une situation à l'autre crée-t-il une alchimie particulière ? Il semble plutôt que chacune garde son autonomie sans être enrichie ou modifiée par la mise en regard des deux autres, malgré la présence d'une musique *off* unifiante mais peu expressive,

qui accompagne les trois segments filmiques. En fin de compte, ce sont les images fragmentées montrant ce qui se passe en prison et aux alentours qui portent la plus grande intensité, avec des travellings et des panoramiques révélant de façon saisissante l'épouvantable mortalité due à l'application du plan D en milieu carcéral, ainsi que les effets traumatisants de cette découverte sur les visiteurs volontaires.

Le dénouement – terme un peu approximatif⁸ – de ce long épisode sera aussi bref que violent, avec un parallélisme surligné, au risque d'ébranler sa crédibilité. Jacky devenu maître chanteur imprudent, repéré par un drone et sorti précipitamment de l'immeuble, va être abattu froidement en pleine rue par Bozek, l'exécuteur des basses œuvres. En quasi-simultanéité survient, juste avant ce coup de feu, l'assassinat de Diop par un tireur d'élite embusqué, devant la prison d'où il vient de sortir en retenant le Directeur. Puis c'est la succession très rapide de deux autres meurtres : celui du Directeur, vu de dos, tué par Diop avant la mort probable de ce dernier, et celui de Nora sortie à la suite de son amoureux, devenue témoin gênant et éliminée dans les mêmes conditions que lui. Alternance et simultanéité règlent donc l'organisation narrative de ce déchaînement de violence, où la vraisemblance est mise à mal par l'artifice du montage. Était-il indispensable également que, juste après cette accumulation de cadavres, s'élève la musique *off* d'une chanson *mi-soul* mi-sentimentale, accompagnant le retour en véhicule blindé de Rieux et de ses compagnons, hébétés par la découverte des très nombreux morts dans la prison et par les violences qui ont suivi, dont on ne sait exactement ce qu'ils en ont perçu ?

⁸ Dans l'ensemble du montage alterné, la partie concernant l'errance de Laurence, peut-être amnésique, ou portant les séquelles de mauvais traitements, sur la route puis en ville, a commencé avant les deux autres. Elle va se poursuivre au-delà, quand on la retrouve sur la plage et que Tarrou la sauve *in extremis* d'une noyade certaine. Entre temps, on l'a un peu perdue de vue, malgré la présence de fantasmes ou

Plusieurs alternatives s'offrent à un réalisateur (et son ou ses scénaristes) s'attaquant au monument intimidant qu'est *La Peste*. Parmi les postures envisageables : servir, au risque de l'académisme ; se mesurer, en affrontant les comparaisons éventuellement défavorables ; « oublier » non l'auteur mais l'œuvre-source, pour créer du nouveau (en ne gardant pas nécessairement le titre). Aucune de ces trois voies n'est délibérément adoptée dans le cas qui nous occupe. L'enfer de la peste tel qu'il est représenté n'est pas exactement l'oppression exercée par un phénomène total couvrant une époque dont on ne voit pas la fin. C'est plutôt l'« anatomie d'une rechute », selon le titre du texte adressé il y a peu par Marilyn Maeso à *Philosophie Magazine*, à propos de la série ⁹.

La pertinence des intentions et l'ingéniosité de certaines solutions sont aussi évidentes que les limites de certaines simplifications du scénario et les faiblesses de certains choix de réalisation. Dans un article très récent, le critique Jean Narboni définit à propos d'un tout autre sujet la mise en scène au cinéma « non comme simple mise en image ornementale d'une histoire préexistante, mais comme construction spatio-temporelle d'un monde d'images et de sons peuplé de corps parlant, agissant, subissant, regardant ou rêvant »¹⁰. Dans quelle mesure le défi est-il relevé par la série ? L'entreprise ne s'engage que partiellement et prudemment dans plusieurs des champs balisés par des genres ou des styles ancrés dans la mémoire du cinéma : le thriller, la dystopie politique, – le récit allégorique et le huis clos à portée symbolique voire métaphysique étant laissés de côté. Elle propose une reprise et

de souvenirs qui l'assaillent sous formes d'images *flashes*.

⁹ Le texte de Marilyn Maeso, « *La Peste* sur France 2 : Anatomie d'une rechute », daté du 6 mars 2024, n'a pas été publié dans le n° 178 d'avril 2024 de *Philosophie Magazine*, mais il peut être consulté sur le site de ce mensuel <<https://www.philomag.com>>

¹⁰ Jean Narboni, « Qui en veut au cinéma d'auteur ? », *Le Monde* des 17-18 mars 2024, p. 30.

un prolongement du livre dans le sens de l'anticipation et de la mise en garde. Tels sont le principe de sa filiation et l'exercice de son honnêteté. Adaptation plus que réécriture (si ce dernier terme désigne l'émergence, à travers un nouvel ouvrage, d'une proposition permettant de voir en retour d'un œil différent l'œuvre originelle), elle assume une esthétique qui remplit le cahier des charges des transpositions audiovisuelles de qualité française. Sans vouloir ici convoquer l'esprit polémique de François Truffaut, on peut énumérer : casting talentueux et homogène, décor et cadre crédibles et soignés, narration centrée n'excluant pas des échappées sur les

marges. Mais aussi : une musique passe-partout, la prédominance des plans rapprochés et du filmage frontal (jusqu'au tout dernier plan : Rieux face caméra prononçant les dernières phrases du roman pendant qu'un zoom finit par le cadrer en gros plan) la volonté d'une clarification maximale au détriment de la richesse de certaines zones d'ombre. À quand la reprise d'une œuvre de Camus au cinéma revendiquant la plénitude de sa liberté, comme dans la littérature romanesque *Meursault contre-enquête* ou *L'Aveuglement* ?¹¹

¹¹ Kamel Daoud, *Meursault contre-enquête*, Actes Sud, 2014. José Saramago, *L'Aveuglement*, Éditions du Seuil, 1997.

Un triangle de métaphores dans le cycle de l'absurde

Sophie BASTIEN

Cet article se propose d'examiner le langage métaphorique auquel recourt Camus pour exprimer l'absurde. Tout d'abord, il discernera trois métaphores que déploie *Le Mythe de Sisyphe* pour élaborer cette notion. Ensuite, il montrera que le corpus fictionnel de l'absurde met en application les mêmes métaphores.

1. Un langage métaphorique au service de la démonstration théorique

Dans *Le Mythe de Sisyphe*, Camus décortique l'acception philosophique du terme polysémique d'« absurde », et en formule sa propre conception. Or, il se définit comme artiste plutôt que comme philosophe. Une démarche fondamentale chez lui consiste à « donner une forme » à sa pensée, comme il le dit dans son essai (*OC I*, 299¹²) et le répétera ailleurs¹³. Cette expression révèle un processus créateur. Ainsi, pour « donner une forme » à l'absurde, il recourt à un langage imagé en développant trois grandes métaphores filées : le théâtre, le désert, les murs. Loin d'être ornementales, ces métaphores dépassent le phénomène stylistique ou rhétorique, et apportent du sens qui ne pourrait être rendu autrement. Leur utilité cognitive leur donne une portée pédagogique, en ce qu'elles éclairent l'essence abstraite du concept d'absurde. En passant par le sensible, elles permettent de visualiser une conception de l'existence et de rendre tangibles les effets de l'absurde.

1.1 La première métaphore : le théâtre

La métaphore du théâtre surgit dès après l'introduction du *Mythe de Sisyphe*, soit bien avant le sous-chapitre intitulé « La comédie ». Étant la plus fréquente, elle se trouve dans de très nombreux passages. Le lexique théâtral est également varié, au point que j'en dresse une typologie en fournissant des exemples. L'une des catégories se compose de genres dramatiques (que je souligne) : « un homme se définit [...] par ses comédies » (227) ; les « personnages du drame » (238) ; « cette danse à la fois élémentaire et subtile » (226) ; « la création, c'est le grand mime » (284) ; « leur pantomime privée de sens » (229). Remarquons le sens négatif du groupe adjectival : « privée de sens ». À cette énumération, s'ajoute la notion connexe de jeu : « ce jeu inhumain » (226) ; « le jeu tragique » (312) ; « ce jeu mortel » (222) ; « le jeu mortel des apparences » (236). Ces quatre occurrences s'accompagnent d'épithètes connotées négativement, dont l'une – « mortel » – est appuyée par la répétition. Une autre catégorie lexicale concerne des figures constitutives de l'acte théâtral : l'« acteur » et le « personnage », deux noms extrêmement récurrents (beaucoup trop pour les référencer !). La troisième catégorie vise le masque et le décor, c'est-à-dire des composantes matérielles de l'art scénique : « le masque de l'absurde » (284) ; « ces décors masqués par l'habitude » (229) ; « les décors s'écroulent » (227) ; « une expérience privée de ses décors » (237) ; « les décors familiers de l'éternel » (252) ; « elle préfère le décor à la vérité » (310). Comme dernière catégorie, il reste le texte de théâtre (que je souligne) : « l'absurde, l'espoir et la mort échangent leurs répliques » (226).

Les passages qui contiennent la métaphore théâtrale sont particulièrement significatifs, depuis la première définition de l'absurde : « Ce divorce entre l'homme et sa vie, l'acteur et

¹² Les prochaines références au tome I des *Œuvres complètes* de Camus dans la « Bibliothèque de la Pléiade » seront indiquées par le seul numéro de page entre parenthèses.

¹³ Entre autres dans l'« Avant-propos » d'*Actuelles II. Chroniques 1948-1953* (*OC III*, 382).

son décor, c'est proprement le sentiment de l'absurdité. » (223) Tant qu'il n'affronte pas l'absurde, l'homme exécute aveuglément une « pantomime » inepte, explique Camus (229). L'esprit dans lequel se décline la thématique théâtrale assimile la théâtralité de la vie à une manifestation de l'absurde. Camus perçoit la réalité comme une façade trompeuse où rien n'est solide, où l'homme n'a de prise que sur des « apparences », des « images », des « fantômes » : trois autres noms répétés abondamment dans le livre (trop pour les référencer, eux aussi), afin de dire la vanité.

On peut reconnaître la métaphore ancienne du *theatrum mundi*, qui s'est répandue comme un lieu commun depuis 2500 ans¹⁴. Elle découle d'une réflexion sur l'évanescence des choses et sur l'impuissance humaine, qui provoquent une impression de théâtralité, font penser le monde en termes de théâtre, comme si les hommes étaient à la fois acteurs et spectateurs les uns des autres. Tout au long de son parcours, le *theatrum mundi* tournait à la gloire de Dieu ou d'un principe transcendant, où les acteurs trouvaient leur espoir de salut. Mais Camus se démarque du schéma canonique qui liait le *theatrum mundi* à une divinité. Il a l'originalité d'évacuer ce fondement spirituel. Il n'y a plus de Spectateur suprême qui donne un sens au théâtre du monde, les acteurs sont désormais laissés à eux-mêmes. Cette vision des choses découle d'une conversion à l'absurde : « L'existence tout entière, pour un homme détourné de l'éternel, n'est qu'un mime démesuré sous le masque de l'absurde » (284) ; dans ce monde sans juge, « nous ne pouvons arriver à rien qui transcende le jeu mortel des apparences » (236). Selon Marie-Louise Audin, le paradigme du théâtre dans *Le Mythe de Sisyphe* dévoile une quête mystique non aboutie¹⁵. J'ajouterais qu'il trace un lien de causalité avec la condition mortelle : la mort semble injuste et rétrospectivement, elle fait du chemin parcouru un théâtre, un jeu – où Dieu est éprouvé comme absent.

1.2 La deuxième métaphore : le désert

Le désert est la deuxième métaphore qui apparaît dans *Le Mythe de Sisyphe*, mais aussi quantitativement. Déjà en 1937, l'adaptation camusienne du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle situe l'action dans « un désert sans issue » (1096). En 1939, « Le Désert » devient le titre d'un essai de *Noces*. Ce recueil s'inspire des paysages de l'Algérie natale de Camus, dont fait partie la topographie désertique. Aussi, dans *Le Mythe de Sisyphe*, le désert est un lieu de naissance, non biologique mais métaphysique : « Les expériences ici évoquées sont nées dans le désert » (238) ; « ces élans nés du désert » (234). L'éveil existentiel se produit dans un espace hostile et avare, où l'on souffre d'être assoiffé et même déshydraté : « ces lieux déserts et sans eau » (225) ; « la route aride et desséchée » (254). Un autre attribut négatif du site désertique est d'être terne et insipide : « au milieu de ce désert sans couleurs » (236). Par conséquent, une fois que « la pensée est entrée [...] dans ces déserts », Camus se demande si elle peut y « vivre ». Car sans le palliatif religieux, s'impose « le désert de la grâce divine » (312). Mais au moins, « l'intelligence [...] éclaire ce désert » ténébreux (280), et c'est sur elle que compte Camus. Enfin, ce dernier reste si attaché à cette métaphore qu'en 1955, sa préface pour la traduction anglaise du *Mythe de Sisyphe* présente le livre comme « une invitation lucide à vivre et à créer, même au milieu du désert » (*OC III*, 955).

Comme l'avance Laurent Mailhot dans un ouvrage au titre judicieux, *Albert Camus ou l'imagination du désert*, le désert dans *Le Mythe de Sisyphe* correspond au « point zéro »¹⁶ d'une solitude absolue qui fusionne « la solitude humaine » et « la solitude minérale »¹⁷. Il

¹⁴ Elle remonte au V^e siècle avant J.-C., quand le théâtre devint une forme d'art établie. Lynda G. Christian, *Theatrum Mundi : The History of an Idea*, New York & London, Garland Publishing, 1987, p. 1-2.

¹⁵ Marie-Louise Audin, « Le paradigme du théâtre dans *Le Mythe de Sisyphe* », dans *Albert Camus et le théâtre*, dir. Jacqueline Lévi-Valensi, Paris, Imec, 1992, p. 120.

¹⁶ Laurent Mailhot, *Albert Camus ou l'imagination du désert*, Presses de l'Université de Montréal, 1973, p. 56.

¹⁷ *Ibid.*, p. 53.

spatialise la vacuité quand l'esprit cherche une essence mais trouve le néant, ne reçoit qu'un silence pour réponse à son appel. C'est pourquoi le désert se manifeste également par le pronom indéfini « rien », qui a beaucoup de poids dans *Le Mythe de Sisyphe*. Répondre sincèrement « "rien" à une question sur la nature de ses pensées » traduit l'éveil de la conscience. Ce vide constitue un « signe de l'absurdité » (227). Il renvoie au fait que nous faisons tout « pour rien » (297), que « rien [ne] transcende le jeu mortel des apparences » (236), « le vide sans fond que rien ne peut combler » (247).

1.3 La troisième métaphore : les murs

Camus recourt à l'image architecturale d'une charpente pour matérialiser l'« état de l'absurde » : « cet esprit et ce monde arc-boutés l'un contre l'autre sans pouvoir s'embrasser » (247). Dans le même champ lexical et avec la même visée explicative, un sous-chapitre de son livre s'intitule « Les murs absurdes » (226), comme quoi l'absurde installe des murs. En effet, « l'homme garde [...] la connaissance précise des murs qui l'entourent » (238) – « des murs qui l'enserrent », précise Camus (234). Ces murs opaques exercent l'action d'une force adverse : « l'appétit de conquête se heurte à des murs qui défient ses assauts » (233). Ils atteignent une dimension cosmique quand l'homme doit « vivre sous ce ciel étouffant » (239) ; ils empruntent alors une position horizontale. Emmanuel Mounier note toutefois que « le mur, chez Camus, est contre le front de chacun »¹⁸ tellement il est oppressant.

Cependant, Camus ne mentionne pas de mur au singulier mais au pluriel¹⁹, ce qui suppose « un univers fermé » de tous côtés (241). De plus, il accentue l'enfermement par une hyperbole : « cette âme enchaînée » (275), qui rappelle *Prométhée enchaîné* qu'il avait adapté et monté. La « vérité profonde » de l'homme « est d'être enchaîné », insiste *Le Mythe de Sisyphe* (233). L'auteur témoigne qu'une « contradiction [...] enchaîne » sa « nostalgie d'unité » et « cet univers dispersé » (253). Dans la même veine, il évoque « un monde sans issue » (310). Celui-ci est si inexorable qu'il en est universel : « la voie sans issue où tous sont engagés » (285), aussi bien que permanent : l'homme « met toute sa vie à parcourir » un « chemin sans issue » (274 – je souligne). Comme pour le théâtre et le désert, Camus situe cette idée dans une perspective spirituelle : « Si le chemin de cette vie aboutit à Dieu, il y a donc une issue » (313). Son point de vue tiendra lieu de référence auprès de la critique. Par exemple, un demi-siècle plus tard, Anne Larue souligne « la position sans issue de l'homme [...] abandonné par la grâce »²⁰.

1.4 Trois métaphores et trois hommes absurdes

Les métaphores que je viens d'analyser se trouvent également, à des degrés divers, dans les styles de vie conséquents avec la conscience de l'absurde : la comédie, le don juanisme et la conquête. La comédie se relie évidemment à la métaphore théâtrale. Mais Camus est encore original : cette fois, il inverse la démarche comparative. Il avait comparé la vie au théâtre, il compare maintenant le théâtre à la vie ; et l'acteur, à l'homme. D'une part, l'acteur illustre la précarité de l'homme. Parce qu'il « règne dans le périssable », il enseigne « que tout doi[t] un jour mourir » (273). D'autre part, il ne travaille « que dans l'apparence » (274) et prouve qu'« il n'y a pas de frontière entre le paraître et l'être » (299). Il ressort comme un prototype de l'homme, ce dernier aussi étant en représentation, forcément. Fidèle à son habitude, Camus

¹⁸ Emmanuel Mounier, *Malraux, Camus, Sartre, Bernanos. L'Espoir des désespérés*, Paris, Éditions Le Mono, 2021 [Seuil, 1970, 1953], p. 95.

¹⁹ Cela est vrai dans *Le Mythe de Sisyphe*. La métaphore murale revient ailleurs, au singulier : « Vivre contre un mur », lit-on dans « Le siècle de la peur » (OC II, 436) ; « le mur contre lequel nous vivons », dit Camus dans sa conférence du 14 décembre 1957, « L'artiste et son temps » (OC IV, 265).

²⁰ Anne Larue, « Le théâtre du monde : du jeu de l'acteur aux lieux du cosmos », *L'Information littéraire*, vol. 46, n° 1, 1994, p. 20.

greffe sur sa comparaison un commentaire antireligieux : le « triomphe de Protée [est] la négation de tout » ce que promeut l'Église (276).

Don Juan rejoint à son tour la métaphore théâtrale et celle du jeu qui est connexe. Il est acteur en tant que séducteur. Il a sciemment « accepté toute la règle du jeu » (271) et, avec son « goût du théâtre » (267), il « joue [...] sa vie contre le ciel lui-même » (268). Mais le tableau de son dénouement dépeint un état d'âme pathétique et une gestuelle suppliante, qui suggèrent une contemplation du désert : il « consomme la comédie [...], agenouillé devant le vide et les bras tendus vers un ciel sans éloquence qu'il sait aussi sans profondeur » (272).

Quoique le désert soit nommé deux fois dans la description du conquérant (280-81), celui-ci convoque davantage la métaphore des murs. Ils y sont moins matériels que métaphysiques : « Notre destin est en face de nous et c'est lui que nous provoquons », écrit Camus (281). « Le premier des conquérants » serait Prométhée ; or, il est « enchaîné ». Le conquérant s'engage dans la lutte tout en sachant « que l'action est en elle-même inutile » (279). Conscient de sa « condition sans portée » (281), il « connaît ses servitudes » « et ses limites » (280) – autrement dit, ses murs.

2 Les métaphores de l'absurde comme leviers de la fiction

Si *Le Mythe de Sisyphe* expose la théorie de l'absurde, les fictions *L'Étranger*, *Caligula* et *Le Malentendu* dégagent le sentiment de l'absurde, notamment en appliquant de différentes manières les trois fameuses métaphores : le théâtre, le désert et les murs.

2.1 Dans *L'Étranger*

Les murs sont présents au sens littéral dans toute la deuxième moitié de *L'Étranger*. Pendant un an, le narrateur est emmuré dans une cellule très exiguë. Tout au plus fait-il des promenades dans la cour de la prison et des allers-retours au parloir. Et quand il est amené au palais de justice, le fourgon de police tient lieu de « prison roulante » (197). Pour Meursault, les murs remplissent leur fonction de délimitation spatiale en exerçant une pression croissante, physique et psychologique, qui exacerbe son emprisonnement : « je sentais tout d'un coup combien les murs de ma prison étaient rapprochés », constate-t-il quand il a envie de plage et de vagues, dans un fantasme de liberté (185)²¹. Par après, suite au procès, la sentence de l'exécution intensifie la signification des murs : « ses effets devenaient aussi certains, aussi sérieux que la présence de ce mur tout le long duquel j'écrasais mon corps » (205). Mais, avec ou sans guillotine, nous sommes « tous condamnés à mort », relativise l'aumônier (209), ce qui incite Meursault à jumeler cette expression à la culpabilité. Il est coupable, le voici donc condamné. Ce rapport de causalité s'étend à l'espèce humaine, et le drame personnel de Meursault condense un fait universel, car tous sont à la fois « coupables » et « condamnés » (212). On peut déduire que tous se trouvent dans une espèce de captivité, en attente de la mort. Les murs en viennent à représenter l'écueil de la condition humaine.

On a vu dans *Le Mythe de Sisyphe* qu'ils peuvent prendre la position horizontale d'un « ciel étouffant » (239). Ils existent sous cette forme dans la première moitié de *L'Étranger*, quand la force cosmique du soleil écrase Meursault et le pousse au meurtre. C'est d'ailleurs à cause du soleil que l'absence d'issue, dont on a vu l'importance dans *Le Mythe de Sisyphe*, est verbalisée dans *L'Étranger*, la première fois. L'infirmière commente la marche du convoi funèbre : « Si on va doucement, on risque une insolation. Mais si on va trop vite, on est en transpiration ». « Elle avait raison. Il n'y avait pas d'issue », conclut Meursault (150). Il s'agit de se rendre à l'enterrement, qui met en lumière la mortalité et donne du relief à la conclusion de Meursault (« Il n'y avait pas d'issue »). Le sens littéral – il n'y a pas de solution, de sortie,

²¹ Voir Vincent Grégoire, « Le langage des murs qui enferment dans *L'Étranger* de Camus et *Hiroshima mon amour* de Duras », *Dalhousie French Studies*, n° 117, 2020, p. 161.

d'ouverture – se transfère sur le plan ontologique, pour connoter la finitude. Également, l'énoncé de Meursault (sur l'absence d'issue) préfigure son avenir, soit son incarcération et sa mise à mort. Il se remémorera effectivement cette vérité dans les affres de l'emprisonnement : « Je me suis souvenu alors de ce que disait l'infirmière à l'enterrement de maman. Non, il n'y avait pas d'issue » (188). Aucun moyen de sortir de prison ! Ni d'échapper à la souffrance morale qu'elle inflige. Ce double problème revient après le verdict de la peine capitale. Meursault aurait aimé que « l'inévitable [puisse] avoir une issue » (204), mais « il n'y avait aucune chance » (206). C'est maintenant la mort imminente, à laquelle il ne peut se soustraire, qui agit comme des murs.

En outre, les murs au sens figuré, entre Meursault et le jeu social, font de lui un « étranger » et conduisent à la métaphore du théâtre. Celle-ci sous-tend les manifestations de deuil et les rites funéraires, où Meursault est l'acteur principal malgré lui. Il doit revêtir un costume (il emprunte un brassard et une cravate noire), et les observateurs attendent de lui les attitudes et gestuelles d'usage (mais il performe mal). La théâtralité revient lors des prestations du monde judiciaire, où il occupe le plus souvent une posture spectatrice. À propos des interventions du juge et de son avocat aux interrogatoires, il trouve que « tout était [...] sobrement joué » (182). Au procès cependant, l'exubérance s'impose, avec le protocole de la cour et la plaidoirie grandiloquente du procureur. À la fin, Meursault redevient acteur en souhaitant « qu'il y ait beaucoup de spectateurs » à son exécution (213).

Quant au désert, Meursault le fait sentir de trois manières poétiques. Premièrement, par son apathie, qui délaisse l'émotion et suggère que la relation entre l'homme et le monde est dissolue. Deuxièmement, par sa solitude, quand il est incarcéré et se rend compte qu'il soliloque depuis des mois : « personne ne peut imaginer ce que sont les soirs dans les prisons » (188). Troisièmement, par le pronom « rien », que j'ai relevé dans *Le Mythe de Sisyphe*. Avec ses quatre-vingts (!) occurrences dans ce court roman qu'est *L'Étranger*²², il devient capital, surtout quand Meursault s'écrie : « Rien, rien n'avait d'importance » (212). Sous-entendu : puisque nous sommes « tous condamnés » (209).

2.2 Dans *Caligula*

Voyons maintenant comment les deux pièces de théâtre donnent corps aux métaphores qui expriment l'absurde. Dans *Caligula*, la métaphore du théâtre est constante et revêt de multiples formes. La plus évidente découle des trois mini-spectacles enchâssés dans le spectacle-cadre. Chacun est précédé de préparatifs et suivi de la réception par le public fictif présent sur le plateau²³ : le théâtre dans le théâtre s'affiche donc comme tel. Le premier spectacle interne évolue sur une musique foraine dans un environnement scénique clinquant. Annoncé par des meneurs de jeu perchés sur une estrade, Caligula imite la déesse Vénus, entouré de patriciens qui rabâchent des prières. En réaction à cette parodie de rituel liturgique, Scipion dénonce un « blasphème » (362-63) ; tandis que Caligula n'y voit que « de l'art dramatique », parce qu'il ne croit pas aux divinités mais à la nature théâtrale de la vie (363). Un passage ultérieur corrobore cette vision du monde, juste avant le meurtre de Cæsonia : « tu as suivi jusqu'au bout une bien curieuse tragédie. Il est temps que pour toi le rideau se baisse » (386). Au deuxième spectacle interne, Caligula surgit accoutré en ballerine derrière un rideau translucide, exécute une danse brève et ridicule, puis s'éclipse. Cette pantomime d'une silhouette « en ombre chinoise » caricature l'évanescence de la vie (375). Enfin, Caligula joue le rôle de juge au concours de poésie. Il interrompt les poètes qui récitent des clichés sur la mort, mais prend la peine d'écouter celui qui expose sa conscience de l'absurde.

²² Selon la base de données ARTFL-FRANTEXT, <https://artfl-project.uchicago.edu/content/artfl-frantext> (consultée le 14 novembre 2023).

²³ Pour qu'il y ait théâtre dans le théâtre, il faut au moins un spectateur interne, selon Georges Forestier (*Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIII^e siècle*, Genève, Droz, 1981, p. 11).

Tour à tour agit-il comme comédien, danseur et critique. Mais il est en outre, par moments, costumier (344), souffleur, conteur (347), farceur (361), simulateur (370, 377-78) et, de part en part, metteur en scène. Il dirige les autres personnages dans son jeu cynique, jusqu'à mettre en scène sa propre mort. Chacune des trois fois où il se trouve seul (acte I, sc. 3 ; III, 5 ; IV, 14), il s'installe devant un miroir et devient spectateur de son propre reflet, en même temps qu'il joue en acteur devant son reflet qui est spectateur. On s'attend à ce qu'un personnage soit authentique quand il est seul en scène, alors que Caligula soulève au contraire le problème ontologique de l'inauthenticité.

Une théâtralité provient aussi de la confusion entre la folie présumée vraie et la folie feinte. Caligula a quelques répliques qui mettent en abîme sa folie (331, 338), comme s'il en faisait l'objet d'un jeu théâtral. La théâtralité génère également sa tyrannie. En apparence, il se transforme en méchant mégalomane, mais en fait, il *joue* au démiurge. À maintes reprises (335-36, 346, 350, 353, 363, 384-85), il opère une distance critique vis-à-vis de sa tyrannie, dont on comprend qu'elle est fabriquée – elle aussi. Sans enjeux politiques, son pouvoir fonctionne avec la gratuité du théâtre. De surcroît, plusieurs de ses répliques exploitent la notion de jeu (336, 357, 370, 378) et prouvent le caractère intentionnel de son histrionisme. Nina Sjurssen considère son double jeu comme une stratégie pour rendre l'absurde²⁴. En parlant et en agissant au second degré, il incarne la conscience du jeu théâtral, qui figure la vie puisque celle-ci ne possède pas plus de substance que le jeu. Un moment crucial de la pièce est éclairant à cet égard. Caligula annonce « un procès général », le « plus beau des spectacles », et réclame pour l'événement « des spectateurs », qu'il appelle indifféremment « des coupables [parce qu'] ils le sont tous », et des « condamnés à mort » car ils sont « tous condamnés d'avance ! » (339) Selon sa tirade, le monde est un spectacle-procès, et les humains sont des spectateurs-coupables-condamnés.

Comme dans *L'Étranger*, la métaphore du désert dans *Caligula* transparait par le mot « rien ». La toute première réplique – « Toujours rien » (327) – signifie littéralement un vide éternel. Puis le mot « rien » scande les répliques suivantes et même tout le premier acte, avec dix-sept occurrences. Plus loin, il revient en force à quelques reprises, pour rythmer de sa sécheresse l'ensemble de la pièce. Dans une version primitive, Caligula affirme : « Je ne suis rien » (441). C'est la conviction du « rien » qui le meut. Il instaure un désert de nihilisme en prenant sur lui le néant de l'homme.

Comme dans *L'Étranger* encore, le désert est aussi suggéré par la solitude – dont Caligula parle avec Scipion (357-358) puis avec Cæsonia (387). Sa relation avec le miroir le confronte à sa solitude, par le semblant de dialogisme qui extériorise la vacuité. Celle-ci culmine dans son dernier monologue, où se laisse deviner la solitude de la déréliction : « Quel cœur, quel dieu auraient pour moi la profondeur d'un lac ? » (387-88). Non plus arrogant mais vulnérable, Caligula déplore l'absence de secours : « Oh, cette nuit est lourde [...] comme la douleur humaine » (388).

Quant à la métaphore des murs, Scipion remarque qu'« il n'y a plus d'issue » (383). Caligula verbalise cette impasse par le biais du sarcasme. Il proclame que tous sont d'avance « condamnés à mort » (339) – ce qui est vrai, au fond, puisque tous sont mortels. Son « traité de l'exécution » stipule que les hommes sont mortels parce qu'ils sont coupables du simple fait de vivre (350) – ce qui est vrai aussi, en quelque sorte. De plus, en tant que « seul homme libre » de l'Empire romain, l'empereur sait pertinemment que la liberté est illusoire (339).

2. 3 Dans *Le Malentendu*

Le Malentendu ramène la métaphore théâtrale, par la structure de la pièce autant que dans les dialogues. Jan cache son identité filiale et joue le rôle d'un client ordinaire dans l'auberge de sa mère et de sa sœur, qui sont ses spectatrices sans le savoir. Réciproquement, elles lui cachent

²⁴ Nina Sjurssen, « La puissance et l'impuissance. Dialogue entre *Caligula* et *En attendant Godot* », dans *Albert Camus et le théâtre*, dir. Jacqueline Lévi-Valensi, Paris, Imec, 1992, p. 84.

leur identité meurtrière et se font passer pour des aubergistes ordinaires, à ses yeux. Lui d'un côté, elles de l'autre côté, remplissent les fonctions d'acteurs et de spectateurs.

Le domestique ajoute un autre plan à ce théâtre dans le théâtre, en surplombant l'action passivement. Son statut de spectateur fait penser au Dieu du *theatrum mundi* traditionnel. Mais à la fin, quand la veuve Maria implore le « Seigneur » de l'aider, il répond « Non ! » (497) – ce qui fait penser à Dieu tel que Camus le perçoit, c'est-à-dire insensible à la misère. Dans la lignée du *Mythe de Sisyphe* et de *Caligula*, *Le Malentendu* présente une version laïque et pessimiste du *theatrum mundi*. Des paroles métathéâtrales de Maria vont dans ce sens : « cessons ce jeu » (493), « cette comédie » (494), demande-t-elle à Martha. Mais son propre vocabulaire recèle un double sens lorsqu'elle dénonce une théâtralité inéluctable : « [vous] ne serez jamais que des visages fugitifs, rencontrés et perdus au cours d'une tragédie qui n'en finira pas » (495).

Quant aux murs, plusieurs facteurs rendent palpable le confinement qu'endurent les aubergistes. Premièrement, une auberge froide et inconfortable constitue le lieu unique de l'action. 2) Elle est située dans une région nuageuse et pluvieuse, reculée dans les terres : « j'ai pour patrie ce lieu clos » (491), « cet horizon fermé » (473), déplore Martha. 3) Cette dernière rêve de fuir mais la pauvreté l'en empêche. 4) Les aubergistes répètent en se plaignant qu'elles recommencent l'acte meurtrier depuis plusieurs années. 5) Les personnages se heurtent à un langage opaque, une incommunicabilité qu'annonce le titre de la pièce. Finalement, la mort attend les clients et les aubergistes elles-mêmes²⁵. À l'instar de *L'Étranger* et de *Caligula*, *Le Malentendu* relie les murs à la mort en passant par « les condamnés », selon le mot de Martha (473). Ces murs symboliques infligent une réclusion qui est d'abord physique et mentale, puis existentielle. C'est là qu'ils sont le plus éprouvants pour Martha : « le regard s'arrête de tous côtés, [...] pour que le visage se lève et que le regard supplie. Oh ! je hais ce monde où nous en sommes réduits à Dieu. » (491) En dernière analyse, les murs se révèlent indépendants des mesures pénales qui sévissent dans *L'Étranger* et de la situation étouffante du *Malentendu*, puisqu'ils sont intrinsèques.

Le désert dans *Le Malentendu* est celui de la déréliction, dont souffre à sa façon chaque personnage actif. Par exemple, le monologue de Jan traduit son désarroi existentiel : « ma vieille angoisse [...] est peur de la solitude éternelle, crainte qu'il n'y ait pas de réponse » (479). Le domestique lui répond, mais par un silence. Puis Maria désigne un paysage désespérant quand elle s'écrie : « Oh ! mon Dieu ! je ne puis vivre dans ce désert ! » (497). Le mot final de la pièce – le « Non ! » que prononce sèchement le domestique – ne laisse aucun doute : le désert est définitif.

Conclusion

L'homme camusien cherche à élucider l'énigme existentielle en comptant sur ses propres ressources. *Le Mythe de Sisyphe* expose une vision conséquente du monde, mais plutôt que de la cantonner dans une formulation abstraite, il l'illustre par trois métaphores filées avec leurs champs lexicaux respectifs. Ce procédé sollicite chez le lecteur les sens et l'imagination, complémentaires de la faculté intellectuelle. Camus façonne des images efficaces, à même d'être instantanément visualisées sur l'écran mental. S'il n'a pas inventé les métaphores didactiques qu'il utilise, elles deviennent chez lui une mise en forme, non pas seulement de la fragilité de la vie humaine, mais surtout du non-sens qui y préside.

Le corpus fictionnel de l'absurde sort les trois notions métaphoriques du cadre argumentatif de l'essai, et leur donne diverses configurations. Dans les pièces de théâtre, la métaphore théâtrale se trouve transposée à la scène et représentée dans l'espace. Sur un mode ironique, les dédoublements – tantôt structurels, tantôt textuels – opèrent une surthéâtralité qui

²⁵ Voir Sophie Bastien, « Formes et fonctions de la prison chez Camus », dans *A Writer's Topography : Space and Place in the Life and Works of Albert Camus*, dir. Vincent Grégoire et Jason Herbeck, Leiden/Boston, Brill/Rodopi, 2015, p. 82-83.

ressort comme un pendant esthétique de la philosophie de l'absurde.

Le désert s'accompagne de termes de négation qui dénotent le néant : comme le « rien » répété à satiété dans *Le Mythe de Sisyphe*, *L'Étranger* et *Caligula* ; et le « non » péremptoire en guise de réponse à la prière, dans *Le Malentendu*. D'autres *leitmotive* sont contigus : la solitude, le silence, le vide, la dérégulation... *Le Mythe de Sisyphe* demande si l'on peut « vivre » dans le désert (234), puis laisse entendre que le désert est somme toute habitable. Mais on a vu que *Le Malentendu* le contredit par le constat de Maria : « je ne puis vivre dans ce désert ! » (497). Rétrospectivement, la préface à l'édition anglaise de l'essai répond positivement puisqu'elle invite « à vivre et à créer, même au milieu du désert » (*OC III*, 955). Il faut dire qu'entre-temps, le vocable « désert » surgit à plusieurs reprises dans *L'Homme révolté*, et que Clamence l'exploite à son tour dans *La Chute*.

Les murs sont évidents dans *L'Étranger*, pourtant ils dépassent les contours du lieu carcéral. Tout le cycle de l'absurde montre qu'on réside entre des murs. Les protagonistes Caligula et Martha en sont révoltés ; eux se buttent contre les murs. Dans les œuvres ultérieures (*La Peste*, *L'État de siège*, *La Chute* et même les *Carnets*), Camus reprend l'axiome fondateur selon lequel « il n'y a pas d'issue ». Le « sans issue » devient généralisé chez lui, pour traduire l'impasse de la condition humaine.

Disparition

Béatrice Vaillant (1945-2024)

En février dernier, nous avons appris avec beaucoup de tristesse la mort de Béatrice Vaillant, collaboratrice de Catherine Camus. De nombreux chercheurs de la SEC ont eu affaire à cette femme chaleureuse, rigoureuse, disponible et toujours à l'écoute.

Institutrice de formation, c'est au moment de sa retraite, en 2000, qu'elle rejoint Catherine et commence à travailler à ses côtés, dans un grand climat de confiance car toutes deux se connaissaient depuis l'enfance. Béatrice Vaillant a collaboré à l'édition du beau livre *Le Monde en partage* paru en 2013 aux éditions Gallimard.

Et surtout, c'est elle qui a établi le texte de la correspondance Camus-Casarès, édité en 2017, avec le succès que l'on sait. On se souvient de la fierté de Béatrice d'avoir collaboré à un travail d'une telle envergure. Elle fut touchée aussi de la reconnaissance que lui exprima, à la fin de son avant-propos, Catherine Camus : « Pour ne pas déroger à la loyauté et à la fidélité que mon père m'a enseignées, je tiens à remercier ici même mon amie Béatrice Vaillant pour le travail de bénédictin qu'elle a accompli. C'est elle qui a transcrit, daté (!), établi cette correspondance pendant des jours et des jours. Elle y a apporté un soin, une précision, une délicatesse que seul son cœur généreux et désintéressé pouvait y mettre. »

On ne peut pas mieux dire pour saluer la mémoire de Béatrice Vaillant.

Anne PROUTEAU

Parutions

➤ Sur Camus

Livres :

- Rachel Bepaloff (réédition), *Le Monde du condamné à mort. Sur l'œuvre d'Albert Camus* [*Esprit*, janvier 1950, « Les carrefours de Camus »], R&N, coll. « Ars longa, vita brevis », 2024.

Rachel Bepaloff (1895-1949) est une philosophe franco-américaine, originaire d'une famille juive d'Ukraine qui a dû fuir devant la progression du nazisme. Elle a produit des travaux marquants sur Kierkegaard, Malraux, Marcel et Heidegger ; c'est une amie de Chestov et de Wahl. Elle se suicide en 1949 ; son texte sur Camus est publié à titre posthume.

Le 14 septembre 1947, elle écrit à Jean Wahl ; « J'ai lu avec émotion et admiration *La Peste* d'Albert Camus. Quel soulagement que cette honnêteté de cœur, de style et d'esprit. Et quelle pureté de ton. On sort de la littérature de témoignage - et cependant quel témoignage ! » (Lettre de R. Bepaloff à Jean Wahl, le 14 septembre 1947).

La revue et les éditions Conférence sont revenues à plusieurs reprises sur l'importance de Bepaloff autour des années 2000.

- Hubert Védrine, *Camus, notre rempart*, Plon, 2024.
- Holger Vanicek, *Die Zerrissenheit - Albert Camus' Tanz unter dem Schwert (La déchirure. La danse d'Albert Camus sous le glaive)*, Verlag Graswurzelrevolution, 2020.

Podcasts :

<https://actu.orange.fr/videos/politique/pierre-rosanvallon-journee-speciale-albert-camus-CNT00000195cSR.html?pid=5i0B/ADgCrDBSjN9IGxF0g>

➤ Autour de Camus

Livres :

- Charles Juliet, *La Fracture et autres textes*, éditions P.O.L., 2024.
Cinq textes, certains épuisés, rassemblés pour la première fois dans ce petit volume, qui tous évoquent la lente maturation qui a conduit à un choix d'existence ; suivis de deux hommages à deux livres qui ont marqué et influencé sa vie : *L'Étranger* d'Albert Camus et *Le Dieu nu* de Robert Margerit.

Sociétés amies

➤ L'Association « Amitiés Internationales André Malraux »

Deux manifestations ont eu lieu le même jour, le vendredi 22 mars :

- Une journée d'étude, « André Malraux et Van Gogh », à Auvers/Oise
- Une conférence, « André Malraux et la reine de Saba, un rendez-vous manqué ? », à Cannes, par Nicole Sabbagh, présidente de l'Académie Clémentine.

L'association annonce la parution de deux ouvrages :

- François de Saint-Cheron, *Malraux devant le Christ*, éditions Desclée de Brouwer, 2024.
- *Relire La Tentation de l'Occident*, Hélène Baty-Delalande et Dominique Vaugeois dir., éditions Hermann, « Cahier textuel », 2024.

Bulletin d'adhésion **pour l'année 2024**
 de réadhésion
à la Société des Études Camusiennes

Je, soussigné(e) :

*Nom-Prénom

Profession :

*Adresse :

Téléphone et/ou fax

*Adresse électronique :

- verse la somme de :*
- 12 € [étudiant]
 - 30 € [adhérent]
 - 30 € [institutions]
 - plus de 30 € [bienfaiteur]

Mode de règlement :

Chèque (uniquement d'une banque domiciliée en France)

n°..... de la banque :.....

à l'ordre de la **Société des Études Camusiennes**, que j'adresse à : **Éric AMIS -**
 1185 Keronvel Tregondern 29250 Saint Pol de Léon

Virement sur le compte de la SEC

CODE BANQUE	CODE GUICHET	NUMERO DE COMPTE	CLE RIB
13807	00575	33421369475	47

NOM : ASS. SOCTé ETUDES CAMUSIENNES

IBAN : FR76 1380 7005 7533 4213 6947 547

SWIFT (BIC) : CBPFRPPNAN

Paypal : règlement à **etudescamusiennes@free.fr**

Carte Bancaire via Paypal sur l'intranet de la SEC

Autre (préciser) :

(*) Avec votre accord, vos coordonnées (nom, prénom, adresse mail et localisation [département ou pays]) seront publiées dans l'annuaire de la SEC, consultable sur son site avec un mot de passe. Merci de bien vouloir nous indiquer vos préférences à ce sujet.

accepte que les renseignements ci-dessus figurent sur un annuaire de la SEC

oui oui, sauf : non

souhaite figurer sur une liste de nouvelles rapides diffusées par mail

oui non

Date et signature :

NOM..... Prénom.....