

Le réalisme camusien: entre acceptation heureuse et soumission à la réalité

Rouhollah HOSSEINI

Université de Téhéran, Faculté d'Etudes mondiales

Professeur-Assistant

E-mail: Hosseini_r@ut.ac.ir

(Date de réception: 10 février 2010 – Date d'approbation: 20 juin 2010)

Résumé

L'œuvre et la pensée de Camus comportent un certain nombre de traits, habituellement admis comme appartenant au réalisme. Mais, au-delà de sa définition communément admise qu'il recouvre dans le domaine de l'art et de la littérature, le réalisme se distingue, chez Albert Camus, par cet effort que déploie l'artiste pour maintenir l'équilibre entre l'homme et le monde. Ce rapport ne s'établit point sans conflit, et c'est précisément l'acceptation de ce conflit qui caractérise le réalisme de Camus, d'un Camus qui reste fidèle à ses limites, à sa condition d'homme et à sa clairvoyance. Cette particularité marque l'homme, son art, et constitue la préoccupation principale de l'auteur. La pensée camusienne évoque en ce sens un certain art de vivre, un sens de la nuance qui le préserve de tomber outre-mesure dans le raisonnement et l'abstraction.

Mots-clés: Camus, Réalisme, Acceptation Heureuse, Clairvoyance, Conflit, Mesure.

Introduction

Le cinquantenaire de la mort d'Albert Camus donne lieu à une redécouverte de son œuvre, romans et ouvrages inclus. Il développe une théorie de l'existence, basée sur une philosophie de l'action et agrémentée d'une recherche de mesure, d'un maintien de l'équilibre entre l'homme et le monde. Le souci d'équilibrer le positif par le négatif, le mal par la révolte et l'exaltation par la mesure se remarquent chez l'auteur de *L'homme révolté*. Il s'efforce, et cela dès ses premiers écrits, à concilier les tendances contradictoires: l'amour de la vie et la quête du bonheur, l'absurdité de la condition humaine et l'impossibilité du bonheur: tendances qui sont parallèlement vivantes en lui. Camus définit en effet l'œuvre d'art et l'activité humaine en fonction de leur rapport à un «consentement», qui se réalise dans un état de «parfaite lucidité». Mais avant de développer ce thème, abordons brièvement les autres caractéristiques de l'œuvre de Camus, celles qui nous permettent précisément de la qualifier de réaliste.

La présence au monde d'Albert Camus

L'œuvre et la pensée de Camus se caractérisent par son refus de l'au-delà et cette importance majeure qu'accorde l'écrivain au présent. Camus va en ce sens à l'encontre de l'idéalisme, en tant qu'attente d'une perfection promise hors de l'histoire, à l'image de la religion, ou dans l'histoire, à l'instar des idéologies horizontales. Pour lui, «la vraie générosité envers l'avenir consiste à tout donner au présent» (Camus, 1951: 380). Son refus de l'espoir est une forme de fidélité au présent. L'absence d'espoir est ainsi génératrice de liberté, car dénué du souci de l'avenir, l'homme camusien peut jouir, en toute quiétude, de l'instant présent. Ce dernier est l'idéal de l'homme absurde, celui-là même qui est doté d'une perpétuelle conscience.

Le héros camusien préfère vivre dans le présent plutôt qu'espérer, tout comme Don Juan, l'homme «par excellence du présent», qui épuise sa vie en épuisant le nombre de ses conquêtes, l'homme qui vise à «épuiser» le champ du possible. Il est celui qui lance: «Ô mon âme n'aspire pas à la vie éternelle,

mais épuise le champ du possible». Cette dernière citation est empruntée à Paul Valéry¹ par Camus qu'il utilise comme épigraphe pour *Le Mythe de Sisyphe*. En effet, Camus, tout comme Valéry, préfère fixer ses «rendez-vous» sur cette terre, laquelle constitue sa première et sa dernière chance. Tout ce qui arrive sur cette terre lui appartient alors et détermine son destin. Réaliste en ce sens, il délimite son action par les événements auxquels il participe ici et maintenant, en faisant fi des «arrières-mondes»². Cette philosophie est encore mieux illustrée par ces propos de Dr. Rieux, le personnage principal de *La peste*: «Le salut de l'homme est une trop grande vertu pour moi, dit-il. Je ne vais pas si loin. C'est sa santé qui m'intéresse, sa santé d'abord» (Camus, 1962: 1397). Et plus loin dans le même ouvrage, nous trouvons la même idée qui illustre le réalisme et l'humanisme de l'auteur: «(...) je n'ai pas de goût, je crois, pour l'héroïsme et la sainteté. Ce qui m'intéresse, c'est d'être un homme» (*Ibid.*: 1427). Le réalisme se manifeste en ce sens dans le refus de l'homme à s'égaliser aux dieux: «Chacun dit à l'autre qu'il n'est pas Dieu; ici s'achève le romantisme», écrit-il dans *L'homme révolté* (Camus, 1951: 382). Son personnage reste ainsi réel parce qu'il refuse d'être dieu. Là, l'auteur suit en quelque sorte l'exemple de Pascal qui disait: «qui veut faire l'ange fait la bête» (Pascal, *Pensées*, p. 385).

Camus tente, à l'instar de Nietzsche, de rester indéfectiblement fidèle à la terre contre l'invocation d'une autre vie et le recours aux arrières-mondes. Il refuse en ce sens cet autre réel, désigné par le discours métaphysique, et qui *semble* donner sens et réalité à l'univers. Pour lui aussi, le réel est sans

1. Valéry a lui-même emprunté cette citation à Pindare (518-438), le grand poète lyrique grec, pour la placer en exergue à son « Cimetière marin ».

2. Dans la conception nietzschéenne, les arrières mondes constituent autant de mondes alternatifs, illusoire et métaphysiques que l'homme produit au détriment de ses semblables et qui offrent à ces derniers de compenser l'absence de réponses existentielles auxquelles ceux-ci sont confrontés.

double¹.

L'exemple le plus parfait de ce genre de réalisme se manifeste dans la définition qu'il donne du comédien et de son «règne dans le périssable»; ce comédien qui joue une multitude de vies: «De toutes les gloires, le décrit ainsi Camus, on le sait, la sienne est la plus éphémère» (Camus, 1942: 107). Le conquérant, pour sa part, est conscient de l'inutilité de son action, et nous fournit un autre exemple du réalisme camusien. Cette même leçon de fidélité au présent qui passe, nous est livrée par l'auteur de *Noces*: rechercher le bonheur dans le présent des sensations et ne jamais se laisser aller à recourir au divin, et refuser la sujétion aux religions.

La volonté camusienne d'être ordinaire

Le réalisme de Camus se fonde, pour ainsi dire, sur les données sensibles du monde, où l'existence est préférée à l'être et la sensation à l'idéologie. Il récuse à ce titre une justice abstraite au nom de laquelle on tuerait aveuglément femmes et enfants, c'est-à-dire des êtres humains en chair et en os, au profit d'une humanité à venir. Le réalisme dépasse ici son usage habituel par la morale qu'il porte en soi. Camus dépasse le réalisme de son maître allemand dans la mesure où il ne cherche pas à aller plus loin que la morale; en effet, il ne veut pas aller «par-delà le bien et le mal», parce qu'il n'ambitionne pas quelque surhumanité. Il ne sacrifie pas non plus l'action à la contemplation, ni la justice à la beauté. Dans cette optique, il est moraliste, mais un moraliste conséquent qui pense que les raisons de vivre doivent être d'abord vécues avant que d'être pensées.

Ce constat nous fait aussi connaître un autre aspect du réalisme camusien:

1. Dans son ouvrage, *Le réel et son double* (1990 : 8), Rosset cherche à s'attaquer à la métaphysique des « arrières-mondes ». Il soutient par là que le réel est sans double et qu'il se suffit à lui-même. L'auteur ne laisse pas pour autant sans réponse cette aspiration humaine à « se faire des illusions » ; c'est parce que, dit Rosset, notre faculté d'admettre la réalité est fragile. Il propose alors une « sagesse tragique », qui consiste à affronter sans cesse le réel, à assumer son existence, dans « sa vérité » absurde et insignifiante.

sa volonté d'être ordinaire. Tel est le choix de Camus dans *Le premier homme*, quand il retourne à la terre de son enfance et opte pour l'anonymat du peuple, des pauvres gens qui lui ont donné le jour. Le qualificatif réaliste va aussi à celui qui vit de ce qu'il a «sans spéculer sur ce qu'il n'a pas». Camus apprécie en ce sens la première démarche de Nietzsche consistant à «consentir à ce qu'il sait». Lui-même, il entend s'en tenir exclusivement à ce qu'il sait, ne voulant rien fonder sur «l'incompréhensible». Il n'a donc rien d'un idéaliste, et il ne croit pas comme Platon à d'autres cieux qu'éclaire «un vrai soleil». Le vrai soleil pour lui est celui-là qui brûle sa peau. La chair est la seule certitude qu'il a. Et s'il choisit l'histoire au dépens de l'éternité, c'est parce qu'il aime les certitudes: «j'apprends, dit-il encore dans *Noces*, qu'il n'est pas de bonheur surhumain, pas d'éternité hors de la courbe des journées. Ces biens dérisoires et essentiels, ces vérités relatives sont les seules qui m'émouvent» (Camus, 1959: 47). Il est en même temps conscient que l'histoire n'est pas tout et que «le monde finit toujours par vaincre l'histoire». C'est la leçon qu'il tient de la misère qu'il observe, à savoir, de la réalité du monde: «(...) la misère m'empêcha de croire que tout est bien sous le soleil et dans l'histoire, le soleil m'apprit que l'histoire n'est pas tout. Changer la vie, oui, mais non le monde dont je faisais ma divinité» (Camus, 1958: 6).

Camus a bien appris que la nature, son cyprès, sa pierre chauffé et son ciel bleu n'ont pas besoin de lui pour demeurer: «(...) ce monde m'annihile, il me porte jusqu'au bout. Il me nie sans colère» (Camus, 1959: 87). Au lieu de sombrer dans le chagrin, il s'abandonne aux jouissances du monde, aux noces de son corps avec les éléments de la nature et dans le temps.

Pour Camus l'existence n'est pas seulement la révolte mais la joie, l'absurde mais soleil et la mer, l'indignation mais la dignité et la justesse. Nous pouvons également définir avec Jacques Chabot (*Albert Camus, la pensée de midi*, 2002) une phénoménologie pour l'auteur. Sa philosophie de la nature est marquée par un véritable «retour aux choses» où tout élément de la nature retrouve son inertie et vit en harmonie mais aussi en

contradiction avec d'autres éléments. Le bonheur même se trouve pour l'auteur dans ce parti pris des choses.

Entre l'éternel et le périssable

La vision camusienne du monde affirme une permanence de l'opposition entre «le ciel qui dure» et «le sort des hommes», c'est-à-dire entre l'éternel et le périssable. A l'au-delà, à Dieu et à tout ce qui porte la marque de l'éternité, Camus oppose l'homme voué à la mort, conscient de l'être et résolu par conséquent à bâtir ses joies sur cela même qu'il ne reverra plus. Il est impossible de négliger l'importance de ce thème du périssable, qui revient tout au long de l'œuvre de l'écrivain.

Tout en refusant de s'abandonner à la rêverie d'un monde autre que celui-ci, Camus souligne aussi qu'il faut accepter que ce monde-là soit paradoxalement notre hôte et notre autre, et que dans une étrange intimité nous y soyons sans y être. Camus cherche pour ainsi dire à connaître la plénitude dans son rapport solitaire à l'univers. Il reconnaît que la beauté du monde ne va pas sans une certaine solitude: elle est, pour reprendre le mot de Jean-Paul Santerre, duelle (*Leçon littéraire sur Noces d'Albert Camus*, 1998); elle aussi comporte un caractère contradictoire comme toute autre aspiration humaine; elle est liée à la mort de façon essentielle. La conscience se rend compte de la même manière de la difficulté qu'elle éprouve d'avoir accès à l'authenticité, au Royaume, et accepte sa condition mortelle et s'insère dans le présent.

Dans cette même conception, Camus définit l'amour généreux comme «celui qui se sait en même temps passager et singulier» (Jean-Paul Santerre, 1998: 102). Il reconnaît ainsi un caractère fugitif à l'amour: «La rivière et le fleuve passent, la mer passe et demeure. C'est ainsi qu'il faudrait aimer, fidèle et fugitif. J'épouse la mer», écrit-il dans *Noces* (Camus, 1959: 174). Si l'amour est au fond et avec force la seule raison de vivre dans l'œuvre de Camus, il n'est pas pour autant fait de sentiments et de promesses sur l'éternité. Il se veut éphémère.

C'est bien ce que semble dire Baudelaire dans «La vie du peintre moderne», où il définit la modernité par «le transitoire, le fugitif, le contingent». Mais ce qui justifie encore plus le rapprochement de Camus et du poète, est le fait que pour Baudelaire aussi, être moderne ne veut point dire accepter, mais au contraire et pour reprendre le mot de Foucault, c'est «prendre une certaine attitude à l'égard de ce mouvement» (Foucault, 1985: TII p. 481-499). Cette attitude volontaire et difficile consiste à ressaisir quelque chose d'éternel qui n'est pas au-delà de l'instant présent, ni derrière lui, mais en lui. Le poète voit ainsi dans la vie moderne, dans sa mode et son art, la présence de l'éternel dans l'instant. Dans son *Salon de 1835*, Baudelaire revendique un art ancré dans le présent ainsi qu'orienté vers la représentation et la traduction de la mode: «Au vent qui soufflera demain nul ne tend l'oreille; et pourtant l'héroïsme «de la vie moderne» nous entoure et nous presse» (Baudelaire, 1976: 407). Le poète reproche ainsi à Delacroix, qu'il aimait tant, de se borner à la peinture de tableaux historiques et de rester insensible aux demandes du présent; il exige donc que le vrai peintre, le peintre moderne «arrache à la vie actuelle son côté épique, et nous (fasse) voir et comprendre, avec de la couleur ou du dessin, combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies» (*Ibid.*). Bref, on pourrait dire avec Baudelaire que la «beauté passagère» constitue le caractère propre à «la vie présente», cette dernière étant identifiée à la modernité. C'est notamment en ce sens que le poète reste le premier praticien de la modernité aux yeux de la postérité. Entre autre, Habermas, tout en professant un attachement résolu aux objectifs de la modernité, qu'il considère comme un «projet inachevé», ne manque pas de reprendre les propos de Baudelaire pour affirmer que «l'œuvre d'art moderne est placée sous le signe de l'union entre l'essentiel et l'éphémère» (Habermas, 1988: 11).

Nous pourrions dire de Camus que sa vision du monde correspond bien à cette modernité baudelairienne, dans la mesure où l'auteur est conscient du caractère périssable de la vie, de l'amour et de toute beauté, lesquels ont

aussi trait à l'éternel. Le caractère absurde qu'il attribue à la vie, qui garde pourtant sa beauté, s'explique dans le même sens. Toujours dans *Noces*, il écrit: «tout ce qui exalte la vie accroît en même temps son absurdité» (Camus, 1959: P. 75). Et il en extrait le tragique de l'existence: «Dans l'été d'Algérie, j'apprends qu'une seule chose est plus tragique que la souffrance, et c'est la vie d'un homme heureux» (*Ibid.*: 77).

Dans *L'homme révolté*, Camus fait allusion à une question d'importance majeure concernant l'art ou la création: «Il en est de la création comme de la civilisation: elle suppose une tension ininterrompue entre la forme et la matière, le devenir et l'esprit, l'histoire et les valeurs. Si l'équilibre est rompu, il y a dictature ou anarchie, propagande ou délire formel» (1951: 338). Ainsi, Camus assimile le domaine de l'art à celui de la vie, estimant que les deux champs devraient suivre les règles d'un équilibre entre la forme et le fond. Regroupant la matière, l'esprit et les valeurs dans la catégorie du contenu, et le devenir et l'histoire dans celle de la forme, il considère en effet que le monde, en tant que création et vie, tient son fondement ainsi que sa survie de ce rapport à la fois conflictuel et paisible qu'ils entretiennent. Pour Camus, le fond ne doit pas déborder la forme, et la forme de son côté ne doit pas submerger le fond. Le reproche qu'il adresse, en matière de création, aux nouveaux romanciers est à rechercher de ce côté. Il trouve en effet comme une grande erreur de l'art moderne son effort de faire passer le moyen avant la fin, la forme avant le contenu et la technique avant le sujet. Il s'attaque à ce même titre aux révolutionnaires, qui, partant d'un sens fort, font éclater la forme et donnent lieu à la violence.

Le rôle qu'attribue Camus à l'art prend ainsi sens dans sa contribution à adoucir et à rendre plus supportable le réel, qui, de son côté, l'empêche de tomber dans l'abstraction. Lors de la remise du prix Nobel en 1957, il déclare: «l'œuvre la plus haute sera toujours (...) celle qui équilibrera le réel et le refus que l'homme oppose à ce réel, chacun faisant rebondir l'autre dans un incessant jaillissement qui est celui-là même de la vie joyeuse et déchirée» (Gilles Vannier, 2000: 832). L'auteur condamne en ce sens aussi

bien l'art pour l'art que le réalisme classique et défend en revanche un art tragique qui reflète l'impuissance humaine à sortir de sa condition mais aussi sa fierté et sa joie d'assumer celle-ci. Cet art représente à la fois la misère et la grandeur de l'homme. L'artiste d'aujourd'hui, dit-il, «doit échapper en même temps à la frénésie formelle et à l'esthétique totalitaire de la réalité» (1951: 340). Il ouvre en ce sens le chemin d'une «synthèse créatrice», entre la passion et la lucidité, où l'art permet de dominer la fureur du monde.

Camus trouve aussi que l'art contemporain comporte une grande difficulté, car l'artiste d'aujourd'hui, éprouvant et vivant les passions humaines, doit aussi savoir les dominer au lieu d'y succomber: il se doit en effet de maîtriser sa révolte. C'est dans cette optique que l'auteur du *Mythe de Sisyphe* exige une extension de l'objet de l'art de la psychologie à la condition de l'homme. Il reconnaît ainsi un rôle très important à l'artiste, celui de nous amener vers une conception plus objective de l'art, lequel chercherait à décrire la relation avec le monde qui entoure l'artiste; à rendre la part du monde de l'art en le faisant descendre de sa tour d'ivoire.

La question de l'engagement chez Camus peut s'expliquer dans cette même optique. Le but qu'il définit pour l'art, n'est-il pas d'accroître la somme de responsabilité de l'artiste? Lui-même déclare dans un entretien de 1957: «(...) un artiste peut réussir ou manquer son œuvre. Il peut réussir ou manquer sa vie. Mais s'il peut se dire que finalement, au bout de son long effort, il a allégé ou diminué la somme de servitude qui pèse sur les hommes, alors il est dans une certaine mesure justifiée» (Camus, 1953: 47).

Notons tout de suite que cette quête d'équilibre, cet effort de réconciliation, ne va point sans une certaine douleur. La tragédie de l'esprit lucide, conscient de sa condition, ne se dissipe jamais de l'horizon de l'homme absurde de Camus; cœur déchiré, il est sûr de l'absence de toute consolation. Cette question marque toute l'œuvre de Camus, mais c'est surtout dans «Jonas» que cette réflexion est le mieux illustrée. Tirée du recueil de *L'exil et le royaume*, cette nouvelle fait ressortir la solitude de l'artiste, qui reste déchiré entre son désir de solitude pour créer et son devoir

de rester solidaire avec ses disciples, ses amis et sa famille, sentiment noble, qui trouve son origine dans la reconnaissance des autres. Loin de juger ou de condamner ses pairs, qui l'empêchent de travailler, Jonas illustre aussi parfaitement la solitude essentielle de tout artiste (moderne?) solidaire et solitaire; c'est l'état qu'on peut définir pour presque tous les héros ou personnages des œuvres de Camus, depuis *Noces* jusqu'à *La chute*. L'écrivain ressent profondément sa solitude, cependant, il évite absolument de céder à ce désir romantique de s'abîmer seul dans la contemplation ou la retraite pour mieux ressentir son désespoir ou sa singularité. A ces dernières il préfère l'amitié, qui n'est cependant pas exempte de déception. A titre d'exemple, son amitié pour Raymond, le petit proxénète de *L'étranger*, dessert beaucoup Meursault lors de son procès. Mais ce dernier ne la renie pas.

Camus fait ainsi preuve d'obstination pour prouver qu'il ne faut pas choisir entre solitude et solidarité, que ces dernières ne constituent pas un dilemme. Il conclut comme suit sa conférence lors de la remise du Prix Nobel: «Les grandes idées, on l'a dit, viennent dans le monde sur des pattes de colombe. Peut-être alors, si nous prêtons l'oreille, entendrions-nous, au milieu du vacarme et des empires et des nations, comme un faible bruit d'ailes, le doux remue-ménage de la vie et de l'espoir. Les uns diront que cet espoir est porté par un peuple, d'autres par un homme. Je crois qu'il est au contraire suscité, ranimé, entretenu, par des millions de solitaires dont les actions et les œuvres, chaque jour, nient les frontières et les grossières apparences de l'histoire, pour faire resplendir fugitivement la vérité toujours menacée que chacun, sur ses souffrances et sur ses joies, élève pour tous» (Camus, 1953: 66-67).

Cette solitude n'est évidemment pas fuite ni rejet de l'autre; elle n'exprime pas le dégoût de soi ou du monde; elle n'émane pas du désespoir ni l'entraîne. Elle peut au contraire déboucher sur la satisfaction, du fait que l'écrivain arrive à communier avec le monde et les autres. Cette situation paradoxale, où l'artiste s'impose de rester solidaire tout en étant solitaire ne

pourrait en effet se comprendre qu'en élargissant le sens de la modernité. Camus est ainsi en accord avec cet état d'esprit qui observe et qui accepte la nature des temps modernes, marquée par le provisoire, le changement et le paradoxal, et qui essaie de dépasser ces paradoxes, autrement dit, les difficultés d'être moderne.

L'artiste moderne vit en effet une vie paradoxale, car «la véritable modernité est toujours paradoxale», dit entre autre Antoine Compagnon (*Le magazine littéraire*, 2005: 95); ce paradoxe est l'expérience qu'ont vécue presque tous les modernes. La modernité, il est vrai, est aussi auto-critique et auto-destructrice; elle est «héautontimoroumenos»¹, selon Baudelaire. Chez Camus, cette situation est encore mieux illustrée dans *La chute*. Dans ce roman, la critique de la société est accompagnée d'une critique de soi-même. Clamence, le juge-pénitent du récit trouve à un moment donné sa vie mise en cause, réalisant que cette dernière ne peut systématiquement répondre à ses exigences de bonheur. Bon nombre de passages mettent en lumière cette prise de conscience du personnage de sa condition moderne, de cette bouleversante question qui se pose à lui: «qui suis-je?», cela suite à ce jour où un long éclat de rire, d'origine inconnue, sema le doute dans sa vie bien ordonnée. Il perd au fur et à mesure sa notoriété jusqu'au moment où il est frappé en public: «après avoir été frappé en public sans réagir, il ne m'était plus possible de caresser cette belle image de moi-même» (Camus, 1962: 1503), l'image que l'on peut associer à un état de certitude pré-moderne. Le personnage délaisse son état de quiétude, il se rend compte de sa faiblesse, comme si, métaphoriquement, il adoptait soudain une posture moderne en

1. Intitulé d'un de ses poèmes, tiré des *Fleurs du mal*, et qui signifie «le bourreau de lui-même». Le narrateur mélancolique du poème se fait souffrir pour faire en retour souffrir la femme qu'il a perdue. Le thème de l'autodestruction traverse tout le texte, étant manifeste surtout dans ces vers:

« (...) Je suis la plaie et le couteau !
 Je suis le soufflet et la joue !
 Je suis les membres et la roue,
 Et la victime et le bourreau ! (...) »

entrant dans une phase une critique. Clamence affronte ainsi l'absurde en toute conscience, et fait en ce sens preuve de réalisme.

La sagesse à l'antique

Le réalisme camusien se définit dans l'affirmation des contraires, ce qui est représenté comme «une sagesse tragique» dans la pensée des philosophes tels que Marcel Conche. Pour ce dernier, le mal désigne un «irréductible» que «le sage» doit prendre en compte; il est comme toute la vie une chose qu'on ne peut changer; il vient si l'on veut ou pas. L'homme doit seulement croire à l'existence et vivre dans un monde absurde, où l'art de vivre, pour reprendre le mot du même Conche, est celui de «mettre fin». Conche estime, dans sa définition de l'homme tragique, que «la signification de ce qui est vivant ne saurait être dans la durée» (Marcel Conche, 1990: 181). Il met à ce titre l'accent sur le caractère précaire de la vie humaine et charge son homme tragique d'acquiescer ce sens; celui-ci «dissocie complètement la valeur et la durée, et, dans tout ce qui fait à ses yeux la valeur de la vie, il discerne déjà le signe de ce qui va périr» (*Ibid.*). Dans cette optique, tout amour aura sa fin, toute amitié prend fin, et toute œuvre verra un jour sa destruction. Le critique estime ainsi, tout comme Nietzsche ou Camus, que rien ne doit durer au-delà de sa signification réelle.

Conclusion

Albert Camus paraît fondamentalement réconcilié avec ce monde et en accepte les paradoxes, même s'il croit infailliblement au rôle de l'art dans l'adoucissement du réel. «C'est l'équilibre de l'évidence et du lyrisme, dit-il dans *Le mythe de Sisyphe*, qui peut seul nous permettre d'accéder en même temps à l'émotion et à la clarté» (Camus, 1942: 16). Quoi qu'il en soit, estime Albert Camus, «la réalité du monde est notre patrie commune»; il faut le comprendre, et cette compréhension, confirme-t-il, est justement le but de l'art. «Le but de l'art, déclare-t-il dans *Le discours de Suède*, (...) n'est pas de légiférer ni de régner, il est d'abord de comprendre» (1958: 55). Aussi

prouve-t-il qu'une perspective de la réalité dans laquelle s'inscrit sa propre pensée serait en mesure de répondre aux revendications formulées par René-Marill Albérès, propos par lesquels nous préférons finir notre article: «...L'amour du monde et les problèmes de l'homme ne sont que très rarement parvenus à se lier. Le sentiment cosmique est évasion, l'angoisse humaine est prison. Là réside peut-être la difficulté cruciale des visions littéraires dans notre siècle: l'absence, en général, d'une commune mesure entre ce qui élargit l'homme et le replie sur lui-même, ce drame même qui fait le fond de l'œuvre de Malraux et de Camus...Le social, le poétique, l'universel, le psychologique restent encore des techniques séparées, et non une série d'univers concentriques. Nulle forme de l'art n'a su unir le monde scientifique au monde moral... la danse des atomes importe peu au cœur, les drames de conscience perdent tout sens dans les espaces infra-atomiques. Entre l'échelle humaine, morne baromètre de nos joies et de nos peurs, où nous circulons entre quelques degrés, à l'échelle infiniment plus vaste de l'Univers, il manque des milliers de barreaux. Une grande découverte sera faite le jour où une image, le monde créé par un artiste, laisseront l'imagination courir tout au long de cette réalité moderne, physique et morale, sociale et psychologique, que nous n'avons su rêver que morcelée» (Albérès, 1962: 116).

Bibliographie

- Albérès René-Marille, *Bilan littéraire du XX^{ème} siècle*, Aubier, Ed. Montaigne, 1962.
 Camus Albert, *Le discours de Suède*, Paris, Éd. Gallimard, 1958.
 -----, *L'envers et l'endroit*, Paris, NRF/Gallimard, 1958.
 -----, *L'homme révolté*, Paris, Ed. Gallimard, 1951.
 -----, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Ed. Gallimard, 1942.
 -----, *Le premier homme*, Paris, Ed. Gallimard, 1994.
 -----, *Noces suivi de L'été*, Paris, Éd. Gallimard, 1959.
 -----, *Théâtre, récits, nouvelles*, Paris, Éd. Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1962. Préfacé par Jean Grenier, textes établis et annotés par Roger

Quilliot.

Chabot, Jacques, *Albert Camus, la pensée de midi*, Aix-en-Provence, Éd. Edisud, 2002.

Compagnon Antoine, «Les paradoxes de la modernité» in *Le magazine littéraire*, 2005, n°440.

Conche Marcel, *Orientations philosophiques*, Paris, Ed. PUF, 1990.

Foucault Michel, «Qu'est-ce que les Lumières?» in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", t. II, 1985.

Habermas Jürgen, *Le discours philosophique de la modernité*, 1985, traduction par C. Bouchindhomme et R. Rochlitz, Paris, Éd. Gallimard, 1988.

Pascal Blaise, *Pensées*, Paris, Ed. Flammarion-Livre de Poche, 1993.

Rosset, Clément, *Le réel et son double*, Paris, NRF-Gallimard, 1990

Santerre Jean-Paul, *Leçon littéraire sur Noces d'Albert Camus*, Paris, Ed. Puf., 1998.

Vannier Gilles, «Albert Camus» in *Histoire de la littérature française*, Paris, Ed. Larousse, 2000.

Archive of SID