

ROGER QUILLIOT

# La Mer et les Prisons

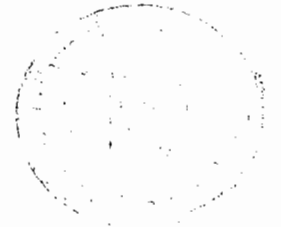
*Essais  
sur Albert Camus*

ÉDITION  
REVUE ET CORRIGÉE



U. E. P.  
DE FRANCE  
LIBRAIRIE

*nrf*



GALLIMARD

DEDALUS - Acervo - FFLCH-LE

Mer et les prisons :



21300044390

844.96  
c1931q

## VI

*Le retour de l'enfant prodigue*

Il faut chercher dans *L'Etranger* la première analyse du *Malentendu* : ce détail suffirait à souligner aussi bien les limites de l'imagination d'A. Camus que son esprit de continuité. Meursault prisonnier découvrait entre sa paillasse et la planche du lit un lambeau de journal, « jauni et transparent » comme un mythe grec ; un fait divers s'y trouvait relaté : l'assassinat par sa mère et sa sœur d'un homme qui, rentrant à l'auberge familiale après une longue absence, avait tenu à s'y faire héberger incognito. D'un côté, l'histoire « était invraisemblable. D'un autre, elle était naturelle. De toute façon, je trouvais que le voyageur l'avait un peu mérité et qu'il ne faut jamais jouer<sup>1</sup> ».

\*

C'est au cœur de l'hiver 1942-1943 que fut écrit *Le Malentendu*. Les privations, les rechutes, l'exil en terre d'Europe réveillaient en Camus « une vieille angoisse, là, au creux du cœur, comme une mauvaise blessure que chaque mouvement irrite ». Il est seul au Panelier, dans le décor immense et sombre des monts Mézenc, loin des mers et du soleil. Il se souvient de Prague, de la nausée de Prague. Coincée de toute part entre des terres hostiles, livrée à la rapacité nazie par la lâcheté munichoise, la

1. *L'Etranger*, p. 114.

Bohême froide et sans rivages figure dans sa mémoire la terre étrangère par excellence<sup>2</sup>.

C'était en ces temps où la logique concentrationnaire prophétisée par Caligula nous était moins directement sensible que la banalité des jours de notre honte. Reniés par leurs frères, écrasés par la rage de vivre des uns et la lassitude des autres, des hommes par milliers mouraient dans l'atonie générale. L'horreur se faisait chaque jour plus naturelle. De là, sans doute, l'idée de recréer à la scène une atmosphère de vide, d'impuissance et de fatalité que déchirât pourtant un souffle d'amour.

C'était une gageure, et Camus voue au *Malentendu* cette tendresse qu'on garde aux grandes aventures manquées. Il avait le sentiment confus que *Caligula* n'était pas une authentique tragédie : Caligula cherchait la mort dans un suicide supérieur, il ne la subissait pas comme un destin absurde. Il mettait dans son action trop d'ambition pédagogique ; et quand bien même le jeu ne répondît pas à son attente, il demeurait d'un bout à l'autre le meneur de jeu. Camus voulait une tragédie moderne et plus pure, où le tragique apparût dans sa nudité. D'où la sécheresse toute classique du thème.

Après une première scène d'attente et de mystère, tout se ramène à cette simple question : Jan partira-t-il ou non ? *Le Malentendu* est la pièce des occasions manquées. La mère hésite à tuer, par lassitude. Maria, l'épouse étrangère, multiplie les efforts pour détourner Jan d'un projet qu'elle pressent funeste. Que le vieillard les découvre ensemble, que Martha vérifiât de près le passeport de Jan, c'était assez pour le sauver. Il s'en faut de peu qu'excédée par son indiscretion la sœur ne lui refuse l'hospitalité et la mort. Durant toute la scène VI, on côtoie la reconnaissance ; un mot semble devoir le provoquer mais un autre la retarde. Lorsque Martha, sous prétexte de lui apporter de l'eau et des serviettes, rejoint son frère, elle hésite encore ; mais l'évocation de

2. Le thème de la pièce est d'avril 1941 au moins. A cette époque, Camus est encore à Oran. C'est dire que son propre exil en Europe n'est pas à l'origine de la conception ; mais, comme souvent, la vie donne un support concret à l'idée initiale.

la mer dans le soleil et des splendeurs méditerranéennes réveilleront en elle le goût du sang. Les mots qui devraient rapprocher le frère et la sœur les séparent définitivement. Quand enfin la mère intervient et quand Jan se décide à fuir, il est trop tard, tout est accompli.

Le sujet se prêtait au mélodrame (*L'Auberge Rouge*<sup>3</sup> !), aux rebondissements spectaculaires : Camus l'a ramené à « rien ». L'action est finalement tout intérieure : scrupules naissants, pitié hésitante, inquiétude. Chaque pas en avant de l'un déclenche chez l'autre un recul involontaire, comme de deux aimants semblables qui se repoussent, et les raisons mêmes qui devaient tout régler aggravent tout. Le sort de Jan et de ses assassins se joue sur des nuances : tout n'est qu'une question d'instant, de mots, de gestes élémentaires et se résume dans l'anodine tasse de thé. La tragédie est moins dans les passions, quasiment absentes ou étouffées, que dans leurs interférences aveugles. Il ne faudra rien de plus qu'un rayon de soleil pour que Martha et sa mère deviennent les meurtrières, à peine volontaires, de l'enfant prodigue.

Camus a renoncé à l'histoire antique. Mais non à la légende. Nombreuses sont, en France comme à l'étranger, les chansons ou les nouvelles qui rapportent un « fait divers analogue<sup>4</sup> ». *Le Malentendu* s'apparente à l'histoire d'Œdipe. Une suite naturelle d'événements entraînait au meurtre et à l'inceste l'homme le moins fait pour cela. Jan reprend à son compte la curiosité d'Œdipe,

3. On la situe dans la région des monts Mézenc, à une quarantaine de kilomètres du Panelier, à Peyrebeyre.

4. J'avais signalé que Zacharias Werner, protégé de Goethe, avait composé, sur les mêmes données, un drame romantique, *Le 24 février*. Dans une lettre à Richard Thibberger, Camus précisait n'avoir pas lu cette pièce mais avoir trouvé l'anecdote dans un journal. Or, le professeur Speer a découvert dans la presse française de janvier 1935 une dépêche du 5 qui rapporte une histoire tout à fait analogue, à cette différence près qu'elle se situait en Yougoslavie. On peut conjecturer que la presse algéroise a repris la dépêche, que Camus l'a lue et que, volontairement ou inconsciemment, il l'a déplacée en Tchécoslovaquie après son aventure de Prague en 1936 et les accords de Munich en 1938. Véridique ou non, cette histoire n'en prend pas moins allure légendaire.

son orgueil et son goût des difficultés. Martha et sa mère jouent en la circonstance les meurtriers sans le savoir. Tous trois sont prisonniers d'un destin qui s'est imposé par les moyens les plus naturels. Il y avait dans la démence de Caligula de la provocation au destin, un défi héroïque. Les voies qui conduisent nos trois personnages à la mort sont sans grandeur apparente : ils disparaissent bêtement, faute d'un mot.

Tout dépendait de Caligula ; à peine Jan a-t-il confirmé sa décision de coucher à l'hôtellerie familiale, l'avenir échappe aux protagonistes. De toute façon, leur bonheur est compromis. Jamais Jan ne pourrait oublier l'atmosphère glaciale où respirent sa mère et sa sœur. Jamais Martha ne se consolerait de l'occasion perdue, et son âme conquérante ne saurait se satisfaire d'un bonheur octroyé. Pas un mot qui ne creuse, à l'insu des uns et des autres, le fossé qui les sépare. Finalement, *Le Malentendu* est plus que toute autre tragédie une œuvre de désillusion : la bonne volonté de Jan bute sur la réserve de Martha, la pointe d'honnêteté qui fleurissait au cœur de la mère avorte et Martha meurt insatisfaite.

Camus a voulu faire du *Malentendu* un désert où fleurirait seulement « le chardon bleu des sables ». Aussi a-t-il volontairement adopté un style d'indifférence. La poésie n'y affleure qu'à de très rares instants. La scène du passeport donne très exactement le ton. Les phrases y sont courtes, jetées parfois comme au hasard. Le dialogue est aussi discontinu que l'était le monologue de Meursault. Il semble que le contact soit impossible à établir : « Vous avez de la famille ? » interroge Martha. — C'est-à-dire que j'en avais. Mais il y a longtemps que je l'ai quittée. — Non, je veux dire : êtes-vous marié ? » Chacun poursuit secrètement son idée et demeure en deçà des mots, jouant des sous-entendus : « Je ne suis pas très pauvre, dit Jan, et pour bien des raisons, j'en suis content. » Le plus souvent, les passions sont latentes et ne s'expriment que par des silences. Martha rêve, Martha « pense visiblement à autre chose », et soudain elle se durcit. La phrase reste courte, mais elle a le tranchant d'un couperet. Le début se fait rapide, saccadé, agressif. Pourtant, la sécheresse du ton en amortit

les effets. Les colères de Martha ne sont pas de celles où l'on s'abandonne, mais de celles où l'on s'enferme. Martha tranche, mitraille mais s'échauffe à peine. Qu'ils passent du procès-verbal au réquisitoire, de l'émotion à la lassitude, les personnages ont toujours dans la voix quelque chose de neutre et de terne ; ils traînent après eux une odeur d'ennui et de solitude.

Camus s'est également efforcé d'enlever au meurtre ses facilités dramatiques. Il en souligne la banalité : les grandes tragédies vécues comportent souvent une part de médiocrité. Le « métier » des assassins, leur application quasi professionnelle sont fortement mis en évidence. En un sens, Martha et sa mère se présentent à nous comme des boutiquiers du crime. De ce contraste entre l'indifférence technique des préoccupations et des gestes et la gravité de leurs conséquences, Camus escomptait un effet de froide horreur, sensible dès la première scène.

Mais est-il sûr que la tragédie supporte aisément cette double indifférence des démarches et du langage ? Ce sont là procédés essentiellement romanesques, qui avaient fait, pour partie, le succès de *L'Etranger*. Le vide n'est guère théâtral si on ne parvient à le styliser<sup>5</sup>. La scène implique une certaine communication du spectateur au personnage, et c'est un dangereux pari que de nous montrer des personnages dont les passions sont étouffées et dont chacun des gestes trahit le détachement. De nous à Martha comme à Jan, le contact est aussi difficile qu'entre Jan et Martha eux-mêmes. Le plus souvent, et par un décret de leur créateur, les uns et les autres ne dégagent ni chaleur ni lumière.

Il ne suffit pas en effet que les personnages soient des assassins ou des victimes pour que la dimension tragique leur soit conférée. La folie valait à Caligula une curiosité qui tenait à son ambiguïté. Meursault bénéficiait de même de ce qu'on appellera sa transparence ou son étrangeté. L'un se sacrifiait jusque dans ses crimes, l'autre était une victime, en dépit des apparences : les assassins

5. On objectera le cas de la pièce de Beckett : *En attendant Godot*. Mais son succès tient sans doute à une utilisation habile de la caricature et du burlesque.

ne nous émeuvent que dans la mesure où s'allient en eux l'humain et le monstrueux.

Camus a passablement corsé la difficulté : il refuse à ses héros l'excuse de l'aveuglement ou de la crise passionnelle. Leurs meurtres sont prémédités et méthodiques. Ils ont pleine conscience de leur but et des motifs de leurs actes. Ils mettent au service de l'inhumain des qualités spécifiquement humaines : lucidité et conscience professionnelle. La tragédie tient uniquement à une erreur sur l'identité de la victime. Ils n'auront d'autres circonstances atténuantes que celle de la douleur qui les guette, d'autre grandeur que la croix qu'ils ont dressée eux-mêmes pour leur propre supplice.

La tentative de Camus ne pouvait donc se soutenir que par la puissance tragique des caractères ; mais, tandis que le parti pris d'indifférence le conduisait à dessiner d'un trait flou, le parti pris de symbole le condamnait à la simplicité. D'où un certain flottement dans la conception : tantôt les arêtes sont vives et le personnage se réduit aisément en formule, tantôt il se dissimule derrière la froideur du langage ou semble se dissoudre dans le non-sens général. Le point d'équilibre est malaisé à trouver entre trop de familiarité et une trop grande dignité de ton.

Ainsi Martha pourrait être un personnage troublant. Cette refoulée, cette puritaine du crime est de la race des Cromwell ou des Inquisiteurs. « Personne n'a embrassé ma bouche, et même vous, n'avez vu mon corps sans vêtements. Mère, je vous le jure, cela doit se payer. » Elle a dans les yeux cette lumière mauvaise, qui est comme un reflet des mers dont elle rêve. C'est un Caligula femelle qui aime la vie, aspire au bonheur et déteste la foi, ultime recours des faibles : « Oh ! je hais ce monde où nous sommes réduits à Dieu. » La petite vieille de *L'Envers et l'Endroit*, elle aussi, était réduite à Dieu ; du moins avait-elle vécu. « Mais moi, je souffre d'injustice ; on ne m'a pas fait droit... » Martha est abrupte, révoltée, tout entière en proie à son obsession : la mer, le soleil ; l'évasion hors de la grisaille des pays slaves. Elle est sœur de ces jeunes nazis qui voulaient pour leur pays « une place au soleil ». Elle se méfie de la pitié et

s'en garde à force de raideur et de logique. Elle entretient dans son cœur la haine par nostalgie d'amour. On dirait d'une intellectuelle que la chair obsède.

Le personnage de la mère nous touche peut-être davantage : sa lassitude, ce goût de la religion qui lui vient avec l'âge, ses scrupules de vieille femme, ce mélange de tendresse et de dureté à l'évocation du fils prodigue, tout cela nous rappelle des visages entrevus déjà. Elle tue sans trop savoir pourquoi. Par habitude depuis bien longtemps ; presque par métier. Elle a perdu le sens du meurtre comme d'autres perdent le sens des mots. C'est une morte vivante chez qui l'humain affleure par instants. Elle a connu la misère et le malheur ; son mari est mort, son fils l'a abandonnée. Elle assassine avec la même tristesse détachée qu'elle met dans toutes ses tâches matérielles. Mais la conscience de son crime sera brusquement réveillée en elle par l'amour maternel et elle rejoindra dans la mort l'enfant prodigue dont elle n'avait sans doute jamais cessé de rêver en silence.

Jan nous émeut par sa bonne volonté naïve et sa maladresse ; il rayonne du désir de rendre heureuses celles qu'il a délaissées ; mais il a peur des mots. Cet aventurier a un cœur d'enfant : il biaise, car l'instant des retrouvailles l'effraie plus qu'aucun des combats qui lui valurent sa richesse. Une fois fortune faite, il s'est souvenu, s'est attendri sur son passé et n'a eu de cesse qu'il n'eût retrouvé la demeure familiale. Mais il a préféré s'y introduire, si j'ose dire, par effraction. Il la voulait pour lui seul, par surprise ; il entendait forcer sa solitude, pour mieux rompre la sienne, la solitude du bonheur.

Mais la plus pathétique de tous, c'est Maria, la femme comblée. Elle ne comprend rien ni aux exigences ni à l'inquiétude de Jan : perdre une nuit d'amour, quand un mot réglerait tout ! Pour cette femme de chair et de sang, enracinée dans le bonheur et la santé, ce sont là chimères, jeux d'enfant gâté. Nous partageons la sympathie que Camus lui voue. Elle est pour lui l'amoureuse, une Caesonia plus jeune et plus conjugale, une Marie Cardona moins directement charnelle et plus tendre. Il projette sur elle sa conception présente de l'amour féminin, exigeant et simple, qui

s'épanouit dans telles scènes de *L'Etat de siège* et surtout des *Justes*. A l'annonce de la mort de Jan, elle sourit de ses grands yeux humides, repoussant la vérité de toute sa confiance : « Vous plaisantez, n'est-ce pas ? Jan m'a dit que, petite fille, déjà, vous vous plaisiez à déconcerter les gens. » Elle seule est ouvertement émouvante dans son bonheur menacé d'abord et finalement brisé.

Tous ces personnages, pourtant, manquent de racines. Martha est sans passé. A quoi rattacher sa passion ? Obsession infantile, réaction de fille montée en graine, mal de lune ? On ne sait. Nous devinons Jan bien plus que nous ne le rencontrons. Pourquoi avait-il fui ? Que garde-t-il de son enfance ? Jamais nous ne saurons ce que fut le premier meurtre de la mère ; et Maria se tournera vers Dieu sans que nous ayons jusque-là rien soupçonné de sa foi. Tous sont limités au présent. Meursault en paraissait étrange ; ils semblent mutilés, privés d'une dimension essentielle, le temps.

C'est que chacun d'eux vaut tout autant par ce qu'il représente que par ce qu'il est. Camus cède quelque peu, dans la peinture de Maria, à une vision conformiste de la femme, parce qu'il entend l'opposer à Jan comme le bonheur et l'équilibre à l'inquiétude. Jan a le désir de savoir, de comprendre les êtres et les choses du dedans ; il aspire à la réconciliation, patrie de l'âme : « Vivre entre ses parents le reste de son âge... » Il incarne l'instabilité métaphysique, cette agitation virile qui suscite les problèmes et les devoirs et nous porte à la morale. En ce sens, il est la victime parfaite, l'innocence que sa curiosité livre au bourreau. Maria, par contre, amoureuse passive, souffre et ne sait que pleurer. Elle dit la chair souffrante, l'humanité ignorante et crucifiée. Marthe et Marie, couple évangélique, que Camus dévoue à l'absurde. Marie aime et contemple, son idole a les pieds d'argile. Marthe a choisi l'action, les mains sales ; elle est la fille de vaisselle, mais révoltée cette fois, et hospitalière à la vilaine façon des dieux.

Camus a éprouvé le besoin de prolonger sa dernière scène pour confronter la révolte et l'amour, et pour mieux subordonner la souffrance de Maria à l'ultime entretien avec le domestique

muet. Déjà, lorsque, à la scène III de l'acte II, Jan sonnait, nous avions compris clairement les intentions de l'auteur. Certes, ce pouvait être un excellent procédé pour justifier la tasse de thé, et le geste de Jan s'expliquait par la nervosité et l'angoisse solitaire. Mais, à peine le vieux a-t-il quitté la chambre que Jan s'écrie : « Ce n'est pas une réponse. » Cela suffit à nous transporter brutalement sur le terrain métaphysique. La pièce ne devait-elle pas porter en sous-titre : *Dieu ne répond pas ?* Le domestique semble bien n'avoir d'autre raison d'être que d'incarner le destin « muet, aveugle et sourd aux cris des créatures ». Le symbole, diraient nos journalistes, est littéralement « téléphoné ».

C'est qu'en effet *Le Malentendu* utilise à plein la technique du double sens. Je ne veux pas seulement parler des sous-entendus qui séparent les personnages : Mithridate comme Athalie usent aussi de menaces qu'ils sont seuls à entendre ; mais avec quelle haine contenue, au lieu que Martha est sans véritable cruauté. C'est au double sens métaphysique que j'en ai. Une phrase comme celle-ci : « Il m'a semblé que nous n'étions pas si étrangers que cela l'un à l'autre » cumule même les deux procédés : derrière la simple amabilité de l'hôte se profile l'arrière-pensée du frère ; et tout ceci recouvre la prétention métaphysique à la réconciliation biblique ou à la reconnaissance grecque.

Il n'est pas indifférent de relever que le manuscrit ne nous offre que des personnages sans nom : le vieux, la sœur, la mère, le fils, la femme, n'établissant ainsi que des rapports symboliques de parenté. L'étranger<sup>6</sup> qu'est devenu Jan dans sa réussite rêve de la « demeure » comme du lieu privilégié des retrouvailles, de la paix de l'âme, de l'unité. Le tout est de trouver le « langage » qui convient : et, sur ce thème, les variations surabondent.

Sans doute le principe du double sens est-il défendable, puisque aussi bien le théâtre grec n'en usait guère différemment : du moins avait-il l'avantage de pouvoir évoquer le destin et les dieux. Nous autres modernes qui croyons plus volontiers au progrès qu'au destin ou qui ne le tolérons que soumis à la logique

6. Cf. « On ne peut pas toujours rester un étranger ».

du cœur et de l'inconscient, sommes en porte à faux. La mère a assez d'étoffe pour symboliser, à l'insu de Camus peut-être, « la marâtre nature<sup>7</sup> », ou les faillites de l'instinct maternel ; c'était trop par contre que de figer sur les lèvres d'un vieillard sans visage « le silence éternel de la divinité<sup>7</sup> ».

Il s'agissait donc pour Camus d'atteindre au symbole sans décrocher du réel. Psychologiquement, la quête de lune d'un Caligula était explicable par la folie, et le passage du métaphysique au réel s'effectuait sous les apparences d'un jeu du normal et de l'anormal, toute l'habileté consistant à ne jamais nous mettre en mesure de décider de la norme. Ce brassage, en dépit du climat d'indifférence habilement créé, n'a pu être réalisé ici. Le rythme de la pièce s'en trouve brisé, notre attention oscillant sans cesse des caractères à leur signification, selon que les symboles s'enracinent ou non.

Le langage est souvent cause que telle scène nous laisse une impression de plaqué. Dans l'avant-dernière édition, devant Jan endormi par le narcotique, la mère méditait sur le bonheur. « Oui, nous avons beaucoup à faire, et c'est notre différence avec lui qui est maintenant déchargé du poids de sa propre vie... il ne porte plus la croix de cette vie intérieure qui proscrit le repos, la distraction ou la faiblesse. A cette heure, il n'a plus d'exigence envers lui-même, et moi, vieille et fatiguée, je suis tentée de croire que c'est là le bonheur. » Prononcées par l'un des assassins, ces phrases m'avaient paru sonner faux. Au reste, nous n'attendions pas de la mère, vieille femme simple, une conscience métaphysique aussi pleine et surtout un langage aussi abstrait. N'eût-on pas cru qu'elle avait brusquement pris la mesure, non seulement de ce qu'elle était, mais de ce qu'elle signifiait ?

Camus a tenu compte de critiques de ce genre et le travail qu'il n'a cessé de faire sur la pièce tendait à alléger de ses surcharges philosophiques, à voiler le symbole et à donner à la phrase plus de percussion. L'émission télévisée est infiniment plus sobre, en ce sens. Mais Camus n'a pu se résigner à trancher profondément

7. Vigny.

dans l'ultime scène qui oppose Martha à Maria. C'est l'occasion d'une véhémence dissertative. « Il est difficile d'être plus claire que je l'ai été... Si vous voulez le savoir, il y a eu malentendu... N'exagérons rien, vous avez perdu votre mari et j'ai perdu ma mère : nous sommes quittes. » Martha raisonne, démontre, dis-sèque. « Je ne peux pas, réplique sa belle-sœur, je ne peux pas supporter votre langage. » Il y a bien en effet de la froideur artificielle ou de la gratuité chez cette jeune femme qui, au seuil même de la mort, lance à celle qu'elle n'a aucune raison de haïr : « Avant de vous quitter pour toujours, il me reste une chose à faire : vous désespérer. » Et nous lui répliquons avec Maria : « Où trouvez-vous assez de force pour parler froidement de ce qui devrait vous jeter dans la rue et vous tirer les cris de la bête ? »

Les personnages du *Malentendu* sont, Maria exceptée, affligés d'une dangereuse lucidité. Il semble que rien d'eux-mêmes, ou des intentions dont l'auteur les a chargés, ne puisse leur échapper ; du moins en paraissent-ils suffisamment persuadés pour nous imposer une vision claire de leur rôle. La superposition ne suffit pas à créer l'ambiguïté quand les divers plans de signification restent distincts comme l'huile et l'eau. Ils mettent une insistante complaisance à raisonner pour mieux nous dévoiler les arcanes d'un destin qui y perd en puissance et en mystère. Il est curieux que Camus, par ailleurs économe de ses mots, n'ait pas été sur ce point l'homme de la litote ou du silence. Peut-être lui-même, rompu à toutes les formes d'introspection et d'ascèse par une longue fréquentation de soi, a-t-il surestimé parfois les pouvoirs de la lucidité ?

\*

*Le Malentendu* demeure un échec relatif. Techniquement parlant, il relève du théâtre d'essai et constitue une tentative audacieuse et intéressante pour renouveler la tragédie. On aurait tort de qualifier d'impuissance une simplicité, une nudité volontaire dans l'intrigue comme dans le décor ou dans l'expression. Il serait injuste de critiquer un refus de la psychologie qui est de parti pris et auquel d'autres faiblesses nous rendent en fait sensibles. On

perçoit dans la pièce une nostalgie des bonheurs perdus, une obsession de la stérilité, du silence et de la solitude, une claustrophobie latente ; mais elles ne s'imposent pas à nous comme un déchirement ou un cauchemar. Kafka donnait un corps à ses fantômes, il nous rendait l'absurde sensible. *Le Malentendu* n'y parvient que çà et là, plus souvent au travers des silences que des répliques échangées<sup>8</sup>. Nous y voyons s'opposer le couple amoureux et le couple meurtrier, le bourreau et la victime, s'engager entre la mère et le fils l'impossible dialogue des tendresses refoulées ; pour finir, l'amour et la haine s'affrontent en un duel verbal. Sans doute, chaque bourreau est-il également victime et une certaine forme d'amour demeure-t-elle au cœur des meurtriers. Mais cette complexité sent le calcul.

Du moins, l'itinéraire de Camus apparaît-il avec netteté. La scène du monde n'a pas changé ; aujourd'hui plus qu'hier, les appels angoissés de l'homme abandonné sur une terre inhumaine et familière à la fois demeurent sans réponse. Mais deux leçons se dégagent de l'aventure : une leçon de franchise et de simplicité, d'honnêteté, dira Rieux. Jan a tout compliqué : la Némésis l'a frappé pour ses exigences enfantines. Maria le remarque avec raison : « Quand on aime, on ne rêve à rien. » La seconde leçon est précisément de ne répondre aux problèmes insolubles de la métaphysique que par l'amour des êtres. La mère rêvait elle aussi. Elle s'est éveillée, juste le temps de découvrir que, « dans un monde où tout se peut nier, il y a des forces indéniables et que sur cette terre où rien n'est assuré, nous avons nos certitudes... l'amour d'une mère pour son fils est maintenant ma certitude ».

Tout aussi significatif est le retour de Jan. Il possédait fortune et bonheur ; il compromet tout cela par solidarité pour ces demi-morts que sont sa mère et sa sœur. Il quitte le soleil pour la froidure, s'arrache des bras de Maria et vient vers les siens, le cœur chargé de promesses. Il s'avance, fragile et démuni au cœur du froid hiver, et succombe sous les coups de l'incompréhension.

8. Cf. M. Gay-Crozier, *Les Envers d'un échec*, étude sur le théâtre d'Albert Camus (Minard), et J.-M. Domenach, *Le Retour de la tragédie*.

Du moins retrouve-t-il dans la mort la tendresse maternelle.

Le temps n'est pas loin où paraîtront les *Lettres à un ami allemand*. Camus aussi a ses certitudes : il n'est pas de désert qui ne trouve ses limites. Contre Dionysos ivre et pervers, dont Martha est la dernière incarnation, c'est désormais sur Socrate qu'il prend appui. Non, *Le Malentendu* n'est pas une pièce désespérée, mais bien plutôt la tragédie d'un bonheur manqué par excès d'ambition — et le triomphe du relatif.

## VII

*La plume et l'épée*

Le caractère désertique du *Malentendu* pose indirectement le problème de l'action dans l'histoire. Aux dires de certains critiques chrétiens ou communistes<sup>1</sup>, la négation et l'absurdité que présuppose la pensée d'un Malraux, d'un Sartre ou d'un Camus ne pouvaient, en bonne logique, qu'aboutir au désespoir. Parti de la mort de Dieu, on pousse le raisonnement jusqu'au bout, jusqu'au point où tout apparaît indifférent, où toute valeur s'effondre définitivement, laissant libre cours à la jouissance comme à la conquête. Il reste à tout se permettre ou à tout permettre, ce qui revient finalement au même.

« Mais, écrivait Camus à celui qui fut son ami allemand, vous acceptez légèrement de désespérer et je n'y ai jamais consenti. » Jamais : ou du moins jamais de manière continue, jamais dans le profond de son être. La similitude des langages ne saurait tromper. « A la vérité, moi qui croyais penser comme vous, je ne voyais guère d'argument à vous opposer sinon un goût violent de la justice qui me paraissait aussi peu raisonné que la plus soudaine des passions<sup>2</sup>. » Encore qu'elle puisse se justifier logiquement, la révolte contre le nihilisme et la barbarie qu'il entraîne doit peu à la raison abstraite : elle jaillit d'un pur mouvement passionnel.

Coupée de l'espérance sacrée, toute cette génération d'écrivains

1. Georges Adam, dans *Les Lettres françaises*, et Georges Rabaud, dans *L'Aube*, 1945. Cf. *Actuelles*, p. 109 sq.

2. *Lettres à un ami allemand*.