THE UNIVERSITY OF CALGARY

CAMUS ET LES MYTHES

BY

LOUIS-GEORGES DIONNE

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES

IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE

DEGREE OF MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF FRENCH, ITALIAN AND SPANISH

CALGARY, ALBERTA

APRIL, 1991

© LOUIS-GEORGES DIONNE 1991

National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Canada

Canadian Theses Service
Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-66856-3

Canada

THE UNIVERSITY OF CALGARY

FACULTY OF GRADUATE STUDIES

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies for acceptance, a thesis entitled "Camus et les Mythes" submitted by Louis-Georges Dionne, in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts.

Dr. E. Eiché, Supervisor
Department of French, Italian and Spanish

Dr. B. Gill
Department of French, Italian and Spanish

Dr. R. Stebbins
Department of Sociology

Date: April 25 1991

RESUME

On retrouve les mythes dans toutes les activités humaines et pour les déceler chez Camus, on a choisi comme méthode: l'examen. Le mythe est défini par ce qu'il n'est pas, il voyage en compagnie du coupeur de pierres. L'examen des essais révèle que le système mythique de Camus est comparable à une croix formée de Dionysos, du Minotaure, de Sisyphe et de Prométhée et que la déesse Némésis en assure la cohésion; il est aussi comparable au comportement des quatre éléments primordiaux. Ce système est présent dans le théâtre de Camus et dans ses nouvelles où les personnages possèdent une composante mythique très prononcée. Dans les récits, l'itinéraire d'un héros de Camus est comparé à celui du héros mythique de Campbell; la création d'un mythe camusien est explorée et à travers un voyage mythique on découvre la psychologie du héros déchu. Les mythes représentent les aspects éternels de l'homme en même temps que les vues de la société. Camus a surtout exprimé le point de vue de l'individu par la révolte et son oeuvre est encore vivante.

REMERCIEMENTS

Camus et les Mythes n'aurait jamais vu le jour sans l'aide de quelques personnes.

Je tiens d'abord à remercier ma compagne, Lise, dont la patience a été mise à rude épreuve par les méandres de la recherche. On croyait parfois se trouver au sein d'un véritable labyrinthe. Pour les pages mille fois retapées, pour les poussées dans le dos, pour les mots de toutes sortes, merci!

Ma fille, Rachel-Anne, a quelquefois perdu un partenaire de jeu et elle a réussi à maintenir le moral, merci!

Je me dois aussi de remercier le docteur Eugène Eiché pour ses conseils qui n'ont jamais eu pour conséquence de changer ma pensée mais qui ont aidé à la clarifier. Je le remercie aussi de sa patience et de sa confiance lorsque les résultats se faisaient attendre, merci!

TABLE DES MATIERES

Approval page ii

Résumé..... iii

Remerciements..... iv

Table des matières..... v

Introduction..... 1

Chapitre I Le mythe..... 9

Chapitre II Les essais..... 23

Chapitre III Le théâtre et les nouvelles..... 68

1) Le théâtre

2) Les nouvelles

Chapitre IV Les récits..... 98

1) L'Etranger

2) La Peste

3) La Chute

Conclusion..... 133

Bibliographie..... 143

Introduction

Dans les civilisations pré-scientifiques, les mythes étaient omniprésents; ils se sont peu à peu éclipsés pour faire place à un autre mode de connaissance: la science. Du point de vue des civilisations anciennes, la nôtre pourrait être qualifiée de civilisation post-mythique. Les mythes n'ont pas pour autant disparu mais leur influence dans la société a diminué. Ils font encore partie de notre culture: ils sont l'objet d'études, ils se retrouvent en éducation, en psychologie, de même que dans la langue et dans les arts, aussi bien les arts plastiques que la littérature. De nombreux artistes et écrivains occidentaux du XXème siècle ont fait usage de mythes dans leurs oeuvres. Parmi les peintres, on n'a qu'à citer Dali avec La Métamorphose de Narcisse, Picasso avec La Minautoromachie. Dans ce dernier cas, il est intéressant de noter la fusion du mythe du Minotaure, lui-même provenant de mythes plus anciens se référant au taureau, avec la pratique locale de la tauromachie: il ne s'agit pas seulement de l'usage d'un mythe mais aussi de sa transformation. Les mythes grecs sont aussi bien représentés en littérature; il suffit de penser à des écrivains comme Giraudoux avec Amphitrion 38 et La Guerre de Troie n'aura pas lieu, Gide avec Prométhée mal enchaîné, Anouilh avec Antigone, Jean-Paul Sartre avec Les Mouches ou James Joyce avec Ulysses. Les mythes orientaux,

par exemple, ont été exploités par Herman Hesse avec Siddhartha. Simone de Beauvoir commence son livre, La Vieillesse en parlant du Bouddha. Il devient inutile de multiplier les exemples: les mythes sont une réalité de l'art et de la littérature en Occident.

Plusieurs écrivains de notre siècle se sont donc intéressés aux mythes de façon particulière et c'est le cas d'Albert Camus. Il les a utilisés non seulement dans ses essais mais aussi dans son oeuvre de fiction. Découvrir et étudier les mythes chez un auteur est à la fois fascinant et ardu: est-il important de posséder une vaste connaissance des mythes, en un mot faut-il être un spécialiste? Faut-il adopter la théorie mythique du moment et tenter d'en retrouver une confirmation chez l'auteur? Ou peut-on tout simplement y aller par oreille comme le musicien de jazz, en ouvrant de nouvelles avenues sans les explorer à fond?

Du temps de Camus, l'étude des langues et des civilisations grecques et latines faisait partie de l'éducation donnée à tout bon étudiant français qu'il fût de France ou d'une colonie. Camus entra donc assez tôt en contact avec la mythologie. Il lut le Prométhée Enchaîné d'Eschyle.[1] En plus des mythes, Camus s'est intéressé aux mystiques John Ruysbroeck et Sainte Thérèse d'Avila. Il fit également la lecture de la Bhagavad-Gita[2] en dernière année de Lycée sous l'influence de Jean Grenier qui, plus tard, à l'Université, lui ferait connaître le Taoïsme et la

philosophie hindoue.[3] Dans sa dissertation pour le diplôme d'études supérieures, il traita de la pensée hellénique et de la pensée chrétienne primitive en comparant Plotin et Saint Augustin.[4] Il existe donc une grande possibilité que la pensée religieuse, la pensée mystique et la mythologie se soient combinées dans l'oeuvre de Camus.

Vers le milieu du siècle, les mythes ont intéressé de plus en plus les spécialistes. En France, les travaux de Gaston Bachelard sur les relations entre l'imagination et les quatre éléments primordiaux dans la création littéraire montrent bien la difficulté d'analyser l'acte créateur sans avoir recours à des conceptions pré-scientifiques et ce, dans une civilisation post-mythique. Les mythes ont fait l'objet d'études comparatistes comme celles de Mircéa Eliade ou de Joseph Campbell. Ces études, selon ce dernier, partent de l'hypothèse que les mythes de différentes époques ou de différentes civilisations quoique se présentant sous des dehors locaux cachent des structures universelles, des genres d'archétypes.[5] Ces études complètent les travaux de Carl Gustav Jung qui s'est intéressé à la religion comme objet d'études psychologiques. Freud, lui-même, en essayant d'expliquer la réaction d'un enfant de sexe masculin face à ses parents, n'a pas hésité à utiliser le mythe d'Oedipe. C'est donc dire qu'à l'époque où Camus recevait sa formation académique, les mythes faisaient partie du tissu culturel occidental. Cela semble encore être le cas aujourd'hui

comme en témoigne, du moins en Amérique du Nord, le succès de la série d'émissions télévisées consacrées à Joseph Campbell et aux mythes; à ce propos, George Lucas reconnaissait avoir puisé dans les idées de Campbell sur les héros mythiques pour établir le caractère de Luke Skywalker, héros de Star Wars[6]: le tissu mythique qui le compose expliquerait-il en partie le succès de ce film? Correspondrait-il à un archétype?

Les mythes, présents dans l'art et dans les études spécialisées le sont aussi dans la langue de tous les jours. Beaucoup de nos expressions contiennent des références mythologiques: on parle volontiers d'un véritable Hercule pour un homme très fort, on parle aussi d'une bataille de Titans lorsqu'on veut évoquer l'acharnement et le côté spectaculaire d'un combat de même qu'on n'hésite pas à parler de quelqu'un comme d'un Bouddha lorsqu'il affiche une impassibilité étonnante dans certaines circonstances. Même en astronomie, on a gardé le nom des planètes ou de constellations évoquant des dieux de la mythologie: Pluton, Mars, Orion...

Sisyphe: le nom seul fait penser à Camus et à son oeuvre, Le Mythe de Sisyphe. Si l'auteur a quelquefois parlé en détail des mythes comme dans le cas de Sisyphe, il a affiché une attitude pour le moins ambiguë à leur égard, tantôt méprisante: "Bien pauvres sont ceux qui ont besoin de mythes"[7], tantôt intrigante: "Je me sens plus près des

valeurs du monde antique que des chrétiennes. Malheureusement je ne peux pas aller à Delphes me faire initier!"[8], tantôt sympathique: "Djémila reste derrière nous avec (...) le visage vivant d'un dieu à cornes au fronton d'un autel."[9]

L'attitude changeante de Camus face aux mythes et l'utilisation qu'il en fait montre l'intérêt qu'il leur porte. La présence de mythes dans l'art et la littérature de son époque pour ne pas dire de toutes les époques précédentes montre la faveur dont ils ont toujours joui auprès des écrivains et des artistes. Le fait que certains héros mythiques soient passés dans la langue de tous les jours montre qu'ils imprègnent notre culture et qu'ils n'appartiennent pas en exclusivité aux spécialistes.

De nombreuses méthodes sont possibles pour aborder les mythes chez Camus. Elles peuvent toutefois se regrouper selon deux approches: l'une externe et l'autre interne. La première suppose l'établissement d'une base théorique qui est ensuite comparée avec l'oeuvre alors que la deuxième exige principalement un examen approfondie et subjectif. L'approche externe offre l'avantage de déboucher sur des conclusions objectives, en apparence solides. Elle offre cependant un désavantage illustré par l'histoire de Procruste[8].

Procruste était un homme très riche et très généreux. Il avait un lit en or dont il était fier à raison. Il le

réservait à ses invités à cause de sa grande générosité. Toutefois, comme l'honneur fait à ces derniers était grand, ils devaient épouser parfaitement la longueur du lit. Pour s'assurer que tel était le cas, Procruste faisait étirer les invités qui se montraient trop courts ou faisait raccourcir ceux qui avaient la mauvaise grâce d'être trop grands. Il va sans dire que les pauvres invités ne survivaient pas à un tel traitement.[10] Ils se seraient volontiers contentés d'une couche en paille ou d'un lit bancal. Ainsi illustré, le problème revient à dire qu'il peut être dangereux d'essayer de faire entrer la réalité dans une forme pré-établie, si brillante soit-elle.

L'examen approfondi et subjectif, quoique moins éclatant qu'une analyse poussée, a l'avantage de la flexibilité. Il permettra, sans forcer, de suivre les manifestations du mythe chez Camus dans leur diversité et leur complexité. Renonçant au désir de prouver, le présent travail cherchera donc avant tout à suggérer, à ouvrir des voies; plutôt que de s'acharner à répondre, il se plaira souvent à interroger. Il s'agit donc d'un travail dont tous les paramètres ne sont pas définis au départ. Ce qui attend le lecteur, c'est l'incertitude mais également la surprise, une invitation à la découverte et au voyage plutôt qu'un exposé savant sur les mythes dans l'oeuvre de Camus. Une seule promesse lui est faite: éviter les écueils sans toutefois garantir qu'ici et là le navire ne sera pas

secoué.

Si la méthode choisie évite certaines embûches réservées à la thèse classique, elle a quand même besoin d'une définition du mythe; celle-ci doit rester ouverte, c'est à dire qu'elle doit pouvoir s'appliquer à des mythes provenant de diverses époques, de diverses civilisations et de divers pays. Cette définition sera utile à l'établissement du point de départ de l'examen: devrait-on préférer un ordre chronologique à un ordre dicté par le style ou le genre ou bien les thèmes devraient-ils servir de trame ou encore l'ordre doit-il s'imposer lui-même? Il y aurait plusieurs façons de procéder et la définition du mythe aidera à fixer ce choix. Indépendamment de l'ordre choisi, il y a d'autres questions que l'on peut se poser. Est-il suffisant d'identifier les mythes que Camus a utilisés? S'est-il contenté d'utiliser les mythes tels quels ou en a-t-il changé l'orientation? Et si tel est le cas, pourquoi l'aurait-il fait? Enfin, certaines de ses oeuvres présentent-elles un contour mythique plutôt qu'un mythe particulier?

Un examen des mythes chez Camus sans prétendre apporter de réponse définitive peut jeter une lumière nouvelle sur les mythes choisis par Camus, la façon dont il les a utilisés et les raisons pour lesquelles il s'en est servi.

NOTES

[1] Herbert R. Lottman, Albert Camus, a biography (New York: Doubleday, c. 1979), p. 58.

[2] Id., p. 51.

[3] Id., p. 66.

[4] Id., p. 92.

[5] Joseph Campbell, The Power of Myth, with Bill Moyers (New York: Doubleday, c. 1988), pp. 51-52.

[6] Bill Moyers, "Introduction" dans Joseph Campbell, The Power of Myth, with Bill Moyers, p. xiv.

[7] Albert Camus, "Noces à Tipasa" dans Essais (Paris: Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, c. 1965), p.57.

[8] Albert Camus et Gabriel d'Aurabède, "Rencontre avec Albert Camus" dans Essais, p. 1343.

[9] Albert Camus, "Le Vent à Djémila" dans Essais, p. 66.

[10] Bhagwan Shree Rajneesh, Tao. The Three Treasures (Bombay: New Thacker's Fine Art Press Pvt. Ltd., c.1976), Vol. 2, pp. 68-69.

Chapitre I: Le mythe

Le mythe se présente habituellement sous la forme d'un récit plus ou moins élaboré. Même lorsqu'il ne reste qu'une image sur un vase, comme le dit Pierre Brunel, "l'ensemble du récit est sous entendu par cette illustration..."[1] Si le mythe raconte une histoire, il y a toutefois des distinctions à faire entre mythe et Histoire. Selon Rajneesh, la principale différence se situe au niveau du temps: tous les faits de la vie du Bouddha, par exemple, sont sans importance temporelle; la question de savoir quand le Bouddha a vécu est superflue; on peut aller jusqu'à mettre en doute certains faits de sa vie et même sa propre existence. Le Bouddha n'a peut-être jamais existé mais il est une représentation de personnes qui ont existé, existent et existeront.[2] Le mythe est important pour l'Orient alors que pour l'Occident, l'Histoire prime.[3] Tous les débats sur l'historicité du Christ, par exemple, représentent la tentation de confondre le mythe du Christ avec son existence historique. Joseph Campbell, pour qui le mythe est une métaphore et non un fait,[4] reproche aux religions chrétiennes d'avoir transformé le mythe chrétien en une religion historique[5]; le mythe considéré comme un ensemble de faits devient un tissu d'absurdités.[6] Cependant, les Grecs ignoraient la différence entre Histoire et mythe et se servaient souvent de mythes pour évoquer des faits plus

éloignés dans le passé ou des faits incertains.[7] Peu importe l'opinion adoptée, la méthode historique s'accommode mal du mythe. Tout au plus l'historien peut-il l'examiner en tant que manifestation mais il ne peut l'étudier de façon interne: s'il considère les faits rapportés par les mythes comme étant exacts, il aboutit au merveilleux et s'il les considère comme étant faux, il ne peut plus alors appliquer sa méthode. Si le mythe se manifeste sous forme d'histoire, l'historicité de cette histoire est sans importance. Par contre, la distinction entre mythe et Histoire s'atténue dès que l'on examine des périodes plus lointaines pour lesquelles très peu de faits sont parvenus jusqu'à nous; elles reçoivent souvent une explication qui tient autant du mythe que de l'Histoire. De plus la distinction entre mythe et Histoire disparaît si on se concentre sur le pouvoir de l'Histoire à créer des mythes; on constate alors que tous les faits historiques ne peuvent donner naissance aux mythes parce qu'ils n'ont pas tous le même potentiel créateur. Selon Alan Watts, l'importance d'un fait historique ne lui assure pas nécessairement une signification mythologique, comme par exemple, la découverte de l'imprimerie par Gutenberg, un fait d'une grande importance historique mais ne possédant aucun pouvoir générateur de mythes[8]. D'après Watts, ce fait est dénué des qualités particulières qui stimulent l'imagination.[9] D'après lui, donc, le mythe s'addresserait plutôt au domaine de l'imagination qu'au

domaine de la raison.

Cette divergence de domaine entre le mythe et les activités de la raison donne naissance à une autre importante opposition, celle entre mythes et sciences. En effet, beaucoup de mythes ont tenté d'expliquer l'origine de la vie ou l'origine du monde en faisant intervenir des forces personnifiées. La présence de la mythologie dans la cosmogonie n'a pas empêché une connaissance précise du mouvement des corps célestes comme en témoignent la prédiction d'éclipses et l'établissement d'éphémérides dont se sont servies par la suite les astronomes. On retrouve le même phénomène en géométrie: grâce aux mouvements de la Terre par rapport au soleil, Thalès de Millet calcula de façon relativement précise la circonférence de la Terre... Ce n'est qu'avec la montée de la méthode scientifique que mythologie et science ont commencé à s'exclure à cause de l'opposition entre subjectivité et objectivité. Peu à peu, les explications scientifiques ont remplacé les explications mythiques, l'objectivité a pris le pas sur la subjectivité. Toutefois, la science n'a pas complètement remplacé le mythe comme en témoigne les propos de Simon Lucas, chef de la tribu Hesquiat: "Our people have the understanding that we will always be in the womb of our Mother Earth..."[10] De même, certaines théories scientifiques contemplent la possibilité que la Terre soit un être vivant.[11] Le modèle de l'Univers comme étant similaire à une grande horloge,

cher au XVIIIème siècle, avait provoqué une interprétation mécanique du monde et, selon Heisenberg, la recherche du XXème siècle en physique laisserait plutôt voir le monde comme étant une pensée.[12] Même la théorie du big-bang qui tente d'expliquer l'origine de notre univers ouvre la porte au mythe. Qu'y avait-il dans le reste de l'espace avant cette gigantesque explosion? Serait-ce un phénomène cyclique? Et si c'est le cas, que se passe-t-il entre deux explosions? Et en jouant à peine sur les mots pourquoi 'bang' s'il n'y avait personne pour l'entendre? C'est donc dire qu'à la périphérie de la science, la distinction entre mythe et science tend à s'effacer. Autrement dit, à la limite de la science et du mythe il y a une zone grise qui chevauche le domaine de la raison et celui de l'imagination.

A première vue, la tentation existe de faire coïncider mythologie et religion. On constate toutefois qu'on peut connaître la mythologie grecque sans pour autant avoir une idée précise du comportement religieux des Grecs. On est même porté à s'étonner de l'aspect un peu trivial que la mythologie grecque attribue à ses dieux: les intrigues amoureuses de Zeus, les crises de jalousie d'Héra, les querelles interminables entre les dieux, leur cruauté... On a beaucoup de peine à imaginer un Grec rendant un culte à Zeus. Et pourtant de nombreux temples ont été érigés dans ce seul but. Toute tentative pour faire coïncider mythe et religion échoue parce que la religion se manifeste toujours

par une pratique soit publique, soit privée alors que le mythe se manifeste toujours sous forme d'histoires plus ou moins développées.

Tous les mythes composant une mythologie ne proviennent pas tous de la même source et ne jouissent pas tous de la même faveur selon l'époque. Voir la mythologie comme un ensemble de mythes est peut-être pratique pour fins de classification mais ne correspond pas à une réalité qui ait vraiment existé à un moment donné. Il est donc dangereux de considérer une mythologie comme un ensemble de récits sacrés pouvant nous informer sur une religion donnée. Si Mircéa Eliade affirme que "le mythe raconte une histoire sacrée"[13], Rudhart met en doute l'identification entre mythe et récit sacré.[14] En effet, plusieurs orateurs grecs, pour ne pas dire plusieurs Grecs, affichaient, à l'endroit de certains mythes, un grand scepticisme qu'il faudrait se garder d'égaler avec irréligion, comme le suggère ces mots d'Isocratès: "Celui pour qui tout ce qu'on dit des dieux est douteux, tout ce qu'on imagine de leur vie, conjectural, est convaincu de leur sagesse"[15].

La distinction entre religion et mythe persiste même lorsqu'on donne comme Carl Gustav Jung au mot religion le sens d'attitude particulière de l'esprit humain: "Religion is the term that designates the attitude peculiar to a consciouness that has been altered by the experience of the numinosum"[16], "that is, a dynamic existence or effect, not

caused by an arbitrary act of will"[17]. En effet, même si le mythe peut évoquer cette expérience, il ne saurait s'y substituer. Le mythe n'est donc ni un rituel, ni une doctrine religieuse, ni un sentiment religieux ni une expérience religieuse. Mais, comme les mythes parlent souvent de dieux de toutes sortes, de création ou d'origine du monde, de relations entre l'homme et le divin, ils ont à coup sûr une relation avec la religion. Cette relation, encore obscure, on peut la trouver au niveau de la représentation, puisque le mythe ne peut se substituer à l'expérience religieuse.

Les distinctions entre mythe et Histoire, mythe et science, mythe et religion n'apportent pas de précisions quant au caractère propre du mythe. Elles ne font qu'indiquer ce que le mythe n'est pas. Ces distinctions sont très claires dans presque tous les cas examinés mais ici et là elles s'évanouissent et le mythe naît aux détours d'un fait comme une éclaircie aux détours d'un sentier en forêt: une lumière soudaine et inattendue soulève l'imagination tout en aveuglant la raison. Le terrain propre du mythe, c'est certes l'imagination mais l'origine du mythe pourrait bien être factuelle, rejoignant en cela l'adage populaire: il n'y a pas de fumée sans feu. Tout ce qui parle à l'imagination peut déboucher sur le mythe; n'importe quel fait de n'importe quelle activité humaine pourrait provoquer l'apparition du mythe. Les raisons pour

lesquelles certains faits provoquent cette apparition alors que certains autres ne le font pas sont certes intrigantes mais dépassent le cadre du présent travail. Si on n'a pas réussi jusqu'à maintenant à découvrir les caractéristiques précises des mythes, on peut en explorer leur domaine, l'imagination.

Parler du monde de l'imagination, c'est avoir recours au symbolisme. En effet, il est difficile d'analyser les élans de l'imagination en utilisant un langage scientifique: si on arrive à des résultats trop précis, on constate qu'on a joué le jeu de la raison. L'imagination utilise beaucoup les images, et une image se prêtant à beaucoup d'interprétations, ce n'est que devant l'accumulation d'images qu'il est possible de rendre compte d'une manifestation de l'imagination. Pour interpréter les rêves d'une personne, par exemple, il faut les accumuler et ce n'est que la répétition d'une même image qui créera un symbole qu'on pourra ensuite tenter d'interpréter.[18] On procède de la même façon dans l'étude des mythes; on compare plusieurs mythes de différentes cultures pour trouver des structures mythiques communes qu'on tente ensuite d'analyser.[19]

Un mythe est-il un symbole? Un symbole se manifeste habituellement sous forme d'images ou de signes alors que le mythe se manifeste plutôt sous forme de récits. Si Hercule, par exemple, est devenu symbole de la force, ce symbole ne

saurait prétendre être le seul qu'on puisse tirer du récit des prouesses d'Hercule. Le nombre de ses travaux, douze, a peut-être servi de symbole à une tradition ésotérique quelconque, ou peut-être que ce nombre possédait déjà à l'époque un pouvoir symbolique; il suffit de penser aux signes du Zodiaque. Ce nombre a d'ailleurs gardé un certain pouvoir comme en témoigne les douze apôtres, la division en douze heures de la demi-journée, les douze sons de la gamme tempérée en musique tonale... Il apparaît que le mythe peut être créateur de symboles ou utilisateur de symboles, mais en aucun cas peut-on le réduire au symbole, quoiqu'il semble être de même nature. Selon Ananda K. Coomaraswamy, le symbolisme est l'art de penser en images, un art que l'homme civilisé a perdu, et ce, plus particulièrement au cours des trois cents dernières années, peut-être à cause de la montée du cartésianisme en Occident[20]; quelle qu'en soit la cause, un fait est certain, c'est que la pensée linéaire et la pensée symbolique n'opèrent pas de la même façon.

En bref, le mythe fait partie du domaine de l'imagination, son langage est symbolique, son mode d'expression est le récit et il a une relation certaine avec la religion. Dans le Dictionnaire des mythes littéraires, on ajoute aux fonctions explicatives et narratives du mythe[21], celle de révélation: "Le mythe révèle l'être, il révèle le dieu."[22] Qu'entend-on par révélation de l'être, révélation de dieu? Selon Alan Watts:

> Myth is only "revelation" so long as it is a message from heaven--that is, from the timeless and non-historical world--expressing not what was true once but what is true always. Thus the Incarnation is without effect or significance for human beings living today if it is mere history; it is a "salvific truth" only if it is perennial, a revelation of a timeless event going on within man always.[23]

Toutes ces définitions reviennent à notre point de départ. Doit-on constater de façon tautologique que le mythe ne peut être compris que mythiquement? Une histoire japonaise illustrera le résultat des distinctions établies entre le mythe et divers domaines de l'activité humaine.

Un jour, un tailleur de pierre qui travaillait avec ses ciseaux à même une montagne pour en retirer la pierre vit passer un riche marchand accompagné de ses serviteurs. "Comme je voudrais être puissant comme lui", pensa-t-il. Aussitôt il devint riche marchand et il fut heureux jusqu'au jour où il vit passer un prince et enviant de la même façon son pouvoir, il devint prince. Il fut content mais il réalisa bientôt que le soleil avait plus de pouvoir que lui parce qu'il brûlait les récoltes qui lui appartenaient en tant que prince. Devenu soleil, il pouvait donc à son gré dominer la Terre mais des nuages qui passaient lui enlevèrent son pouvoir et déversant de l'eau sur Terre permirent aux récoltes de pousser. Il devint alors nuage et déversant son eau sur Terre, il renversait tout sur son passage sauf la montagne du début. Il ne devint montagne

que pour entendre le bruit des ciseaux qui le taillaient. Il redevint alors tailleur de pierres.[24]

Cette histoire semble à première vue tourner en rond. Toutefois, en y regardant de plus près, on est obligé de constater qu'un tailleur de pierre qui a été tour à tour marchand, prince, soleil, nuage, montagne pour redevenir tailleur de pierre ne saurait être le même tailleur de pierre que celui du début. Parallèlement, en faisant passer le mythe par l'Histoire, la science et la religion, en le comparant au symbole, en faisant ressortir l'aspect de révélation qu'il pouvait contenir... on l'a chargé de significations nouvelles sans tout à fait le définir. Le mythe a gardé un élément de mystère mais le mystère sied bien au mythe. On ne savait pas au début ce qu'était un mythe, on ne le sait toujours pas, mais, notre ignorance n'est plus la même; comme le tailleur de pierre, elle a changé.

Le mythe, très difficile à cerner, est également difficile à déceler dans une oeuvre de fiction. En effet, à moins que l'auteur ne donne des indications précises ou que son histoire suive de près celle d'un mythe donné, toute hypothèse sur la présence d'un mythe précis restera du domaine de la conjecture. Heureusement, Camus s'est servi explicitement des mythes dans ses essais, se contentant parfois d'y faire allusion alors qu'à quelques reprises, il s'est servi de tel ou tel mythe pour illustrer sa pensée.

Recenser les instances où il a utilisé les mythes dans les essais et explorer plus à fond ceux qu'il a lui-même davantage explorés permettra de donner une base solide à l'examen des mythes dans son oeuvre de fiction, que ce soit dans son oeuvre théâtrale, ses nouvelles ou ses récits.

Aborder d'abord son oeuvre théâtrale se fonde sur le fait qu'au théâtre, la pièce doit être entendue une fois, sans être lue. Théoriquement, donc, l'action devrait primer et les personnages devraient être appréhendés lors de la présentation. Dans le cas d'une nouvelle ou d'un roman, on peut toujours relire ou lire en plus d'une séance le texte, alors qu'au théâtre, il faudrait assister de nouveau à la représentation. Un pièce devrait ébranler le spectateur et subsister dans sa mémoire comme un écho alors qu'une nouvelle ou un roman peuvent rester mystérieux après une première lecture. On peut alors lire plus lentement les parties obscures, retourner en arrière ou tout simplement relire... On s'attend donc a priori à trouver Caligula plus facile à appréhender que L'Etranger tant du point de vue psychologique qu'au niveau des évènements. Pour des raisons similaires, La Peste serait plus complexe que "La femme adultère", une nouvelle étant habituellement plus schématique qu'un roman. Par conséquent, on compte déceler la présence de mythes, si mythes il y a, plus facilement dans l'oeuvre théâtrale de Camus que dans ses nouvelles et plus facilement dans ces dernières que dans ses récits.

Suivre les mythes à la trace dans les essais de Camus avant d'en déceler l'empreinte plus ou moins profonde dans son oeuvre de fiction, voilà le voyage proposé au lecteur: du connu vers l'inconnu en augmentant la difficulté des obstacles au fur et à mesure de l'itinéraire. Cette façon de procéder suit non seulement une méthode qui a fait ses preuves, elle suit également le cheminement des héros mythiques qui doivent souvent faire face à des obstacles de plus en plus grands!

NOTES

[1] Pierre Brunel dans J.-P. Bertrand, éd., Dictionnaire des mythes littéraires, dir. de P. Brunel (Paris: Edit. du Rocher, 1988), p. 8.

[2] Baghwan Shree Rajneesh, Tao. The Three Treasures (Bombay: New Thacker's Fine Arts Press Pvt. Ltd., c.1976), p. 31.

[3] Ibid.

[4] Joseph Campbell, The Power of Myth, with Bill Moyers (New York: Doubleday, c. 1988), pp. 56-57.

[5] Joseph Campbell, This business of the gods... in conversation with Fraser Boa (Caledon: Windrose Films Ltd., c. 1989), p. 31.

[6] Joseph Campbell, The Power of Myth..., p. 56. L'ascension impliquerait, si on la tenait pour un fait, que le Christ serait encore dans la galaxie même si sa montée s'était déroulée à la vitesse de la lumière.

[7] Jean Rudhart, Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique (Genèse: Librairie Droz, 1958), p. 65.

[8] Alan W. Watts, Myth and Ritual in Christianity (Londres et New York: Thames and Hudson, 1954), p. 7.

[9] Ibid.

[10] Simon Lucas cité dans David Suzuki, "White Society left Nature out of plan", Calgary Herald, (vendredi, 12 janvier 1990), B8.

[11] J.E. Lovelock, Gaia. A new look at life on Earth (New York: Oxford University Press, c. 1979). Par le titre, l'auteur associe ses idées à la mythologie, à Gaia, la déesse représentant la Terre.

[12] Werner Heisenberg, Across the Frontiers, trad. par P. Heath (New York: Harper & Row Publishers, World Perspectives, vol. 48, c. 1974), p. 229:

> ... the smallest units of matter are in fact not physical objects in the ordinary sense of the word; they are forms, structures or -in Plato's sense- Ideas, which can be unambiguously spoken of only in the language of mathematics.

[13] Mircéa Eliade cité dans J.P. Bertrand, Dictionnaire des mythes littéraires, p. 9.

[14] Jean Rudhart, Notions fondamentales..., p. 59.

[15] Isocrate cité dans Jean Rudhart, Op. cit., p. 60.

[16] Carl Gustav Jung, Psychology and Religion (London: Yale University Press, c. 1938), p.6.

[17] Id., p. 4.

[18] C.G. Jung, Psychology and Religion, p. 27. Pour un seul patient, Jung avait un ensemble de 400 rêves.

[19] Joseph Campbell, The Power of Myth with Bill Moyers, p. 51.

[20] J.E. Cirlot, A Dictionary of Symbols, trad. par J. Sage (New York: Philosophical Library, 2ème éd., 1971), p. xxix.

[21] Pierre Brunel dans Dictionnaire des mythes littéraires, p. 9.

[22] Ibid.

[23] Alan W. Watts, Myth and Ritual in Christianity, pp. 78-82.

[24] Gerald McDermott, The Stone-Cutter, a Japanese folk tale (New York: Viking Press, c.1975). L'histoire finit lorsque le coupeur de pierres est devenu montagne, mais on peut penser que ce n'était qu'un rêve et qu'au réveil, il redeviendra coupeur de pierres.

Chapitre II: Les essais

Une étude des mythes chez Camus commence logiquement par les essais puisque dans ceux-ci, l'auteur a parlé sans détours des mythes. Cependant, une raison plus impérieuse pousse à choisir les essais et plus particulièrement ceux de L'Envers et l'Endroit, parce que Camus lui-même, lors de la réédition ultérieure de ces essais, soulignait que sa source s'y trouvait.[1]

Cette source, il ne faudrait pas la voir comme l'origine fixe de son oeuvre. Si tel était le cas, il suffirait alors de comparer ces essais avec le reste de son oeuvre et le tour serait joué: on aurait déterminé de façon précise l'influence de L'Envers et l'Endroit sur ses oeuvres subséquentes.

Cette source, au contraire, il faut la voir comme une source réelle, c'est-à-dire à la fois l'origine de l'eau qui coule maintenant ailleurs et qui s'est plus ou moins transformée au point d'être peut-être méconnaissable et l'endroit où l'on peut puiser lorsqu'on a soif. Camus ne s'est pas contenté d'être influencé passivement par sa source mais il y est revenu parce qu'elle contenait des thèmes, des idées, des sentiments qui provenaient de son être profond et auxquels il ne pouvait s'empêcher de revenir. Quelles révélations, quels indices sur les mythes, ces premiers essais contiennent-ils?

Ce qui frappe dans tous les essais de L'Envers et l'Endroit, c'est d'abord leur structure. Tous les essais partent d'une histoire et débouchent sur des réflexions qui sont de véritables extensions naturelles des histoires racontées tout comme les fleurs sont un peu l'extension de la terre. Des fleurs coupées peuvent être ordonnées, nettoyées et seules de belles fleurs peuvent faire partie du bouquet. Les fleurs auxquelles il manque des pétales ou qui sont trop chétives sont rejetées. Mais dans leur milieu naturel, des fleurs de tout acabit peuvent se retrouver côte à côte. C'est un peu l'impression laissée par ces premiers essais. Les idées s'y entrechoquent, quelques-unes développées, d'autres à peine abordées mais toujours reliées à l'histoire racontée. Tous les essais, sauf "La Mort dans l'âme", présentent la même caractéristique narrative: celui qui raconte l'histoire s'en détache et ce, particulièrement vers la fin où la narration fait place à la réflexion.

Quel peut bien être le sujet de ces réflexions? Il semble toujours s'agir de sujets qui côtoient la vie et la mort; les pages finales de ces essais sont souvent très révélatrices comme: "Il s'agit de trois destins semblables et pourtant différents."[2] ou encore: "Et puis il y a les gens qui préfèrent regarder leur destin dans les yeux."[3] Ces deux passages font allusion au destin, élément important de certains mythes où le héros ne peut échapper à son destin même dans le cas où ce destin lui serait connu d'avance, le

mythe d'Oedipe en étant un très bel exemple.

Toutefois le destin ne semble pas être la seule trame de ces essais. Dans "Amour de vivre", on décrit la chanteuse comme: "(...) une déesse immonde sortant de l'eau"[4] et comme: "... l'image ignoble et exaltante de la vie"[5]. Plus loin on trouve même: "Il n'y a pas d'amour de vivre sans désespoir de vivre"[6] Pourtant, cette tendance au paradoxe ne manifeste pas une hésitation à choisir comme semblerait l'indiquer le passage suivant: "Entre cet endroit et cet envers du monde, je ne veux pas choisir, je n'aime pas qu'on choisisse."[7] Ce refus de choisir ne cède ni devant le besoin de se donner une morale ni devant celui d'apaiser ses doutes[8] parce que: "le grand courage, c'est encore de tenir les yeux ouverts sur la lumière comme sur la mort."[9]

Dans les essais de L'Envers et l'Endroit, si l'on fait exception de "La Mort dans l'âme", les indices sur les mythes sont plutôt ténus. Jusqu'à maintenant, le décor mythique consiste en la présence d'une structure se rapprochant de celle du mythe. En effet, ces essais partent du concret pour déboucher sur l'abstrait, du récit pour aboutir à la méditation.[10] Quillot ajoute même que: "la plupart des réflexions qui élargissent l'anecdote ne lui sont pas venues à première écriture."[11] C'est donc dire que primitivement, ces récits sont plutôt anecdotiques, des mini-mythes en quelque sorte où se jouent la tragédie de la

vie et de la mort, la tragédie du destin pour des êtres simples et non pour des héros qui se hisseraient au-dessus du commun des mortels sans toutefois s'élever au dessus-de la mort car: "La mort pour tous mais à chacun sa mort."[12]

Le tissu mythique, même mince, de "L'Ironie", d'"Entre oui et non", d'"Amour de vivre" et de "L'Envers et l'Endroit" révèle deux tendances très importantes chez Camus, la première étant le type de héros que laisse présager ces essais, un être simple, et la seconde étant le tragique de son destin. Malgré ces indications, il faut constater avec Monique Crochet: "... qu'il n'est fait mention d'aucun mythe particulier, ni même d'aucun commentaire sur le mythe en général dans les cinq essais(...) qui constituent (...) L'Envers et l'Endroit."[13]

Si les mythes sont absents de ses premiers essais, l'esprit mythique de Camus a déjà commencé à se former comme en témoignent le recours à l'anecdote et l'omniprésence du destin et du paradoxe. Il était inévitable que Camus fasse la rencontre du mythe dans la voie où il s'était engagé: quand on parle du destin, de la vie et de la mort au travers d'anecdotes, c'est que le goût de parler au travers de mythes est déjà présent et qu'il n'attend que l'occasion de se manifester pleinement. Ces tendances auront des répercussions sur les personnages de l'oeuvre romanesque et théâtrale de Camus: tous seront précipités dans des situations tragiques où se manifestera la destinée.

S'il n'y a aucune mention directe des mythes dans "La Mort dans l'âme", cela ne signifie pas pour autant que cet essai n'ait pas recours aux mythes, car un examen de cet essai à la lumière du mémoire pour le Diplôme d'études supérieures de Camus, montre qu'il y a un rapport possible entre le mysticisme de Plotin tel que Camus le comprenait à l'époque et "La Mort dans l'âme".

Camus affirme que:

> (...) le système plotinien se détache (...) sur un fond d'aspirations religieuses et mystiques commun à toute l'époque. Il emprunte même souvent le langage des mystères"[14].

Le rapprochement entre la pensée de Plotin et les mystères ne se limite pas seulement au langage mais va jusqu'à une coïncidence presque parfaite des intentions: "Aux mystères d'Eleusis il suffisait de contempler."[15] Qu'on compare cette observation avec celle que Camus fait à propos de l'Un de Plotin:

> Ce qui fait que la première hypostase est principe d'unité, c'est qu'on la contemple (...) Et dire que l'Un est le principe de toutes choses c'est dire que la contemplation est la seule réalité."[16]

Pour Camus, la contemplation joue un rôle primordial dans les mystères et dans la pensée de Plotin. Camus rapproche donc la pensée de Plotin et les Mystères d'Eleusis auxquels la tradition associe Dionysos. Le caractère vigneron de ce dieu disparaît alors et ses fidèles entrent en communion

mystique avec lui.[17] Il y a donc à la fois un aspect mythique et un aspect mystique aux Mystères d'Eleusis. La contemplation y est reliée à Dionysos, figure importante de la mythologie grecque. Camus n'a pas parlé en détail de l'initiation propre aux mystères mais il a traité dans ce mémoire de la Conversion ou de ce qu'il appelle aussi le Chemin de l'Extase dont voici une description succinte: L'âme désire Dieu et a la nostalgie d'une patrie perdue; mais ce désir est contrarié par le monde; il faut donc nous séparer de ce qui est ajouté à nous-mêmes pour atteindre l'Extase.[18]

L'âme doit, pour s'élever à Dieu, rentrer en soi et se purifier:

> L'âme à cet effet se détruit et se laisse absorber dans l'intelligence qui la domine, et celle-ci à son tour s'efforce de disparaître pour ne laisser que l'Un qui l'illumine.[19]

On trouve dans le mémoire de Camus une évocation de l'extase:

> Mais dès que descend sur elle la douce chaleur de là-haut, elle reprend des forces, elle s'éveille en vérité, elle ouvre ses ailes; (...)[20]

De tout ceci, certaines observations peuvent être faites: l'âme doit d'abord se dépouiller et ce dépouillement ne va pas sans souffrances; la rentrée en soi accompagne ce processus; l'âme doit ensuite se détruire et se perdre dans

l'Un; et enfin la chaleur et la lumière servent à évoquer l'extase. Si on ajoute à tout cela, cette observation du mémoire:

> Et c'est ainsi qu'apparaît une conception du moi à première vue paradoxale, mais très féconde: "Il n'y a pas un point où on puisse fixer ses propres limites, de manière à dire: Jusque-là c'est moi."[21]

on obtient une assez bonne idée de l'interprétation de la pensée de Plotin par Camus. A propos de cette conception du moi, il est à remarquer que si on ne peut saisir le moi, on peut atteindre l'Un. Le retour sur soi nécessaire à la Conversion ne doit donc être poursuivi que jusqu'à un certain point, autrement il y aurait danger de se perdre en soi-même, cherchant le moi et ne le trouvant jamais. En quoi tout cela se rapproche-t-il de "La Mort dans l'âme"?

Dans cet essai, il y a deux pôles qui sont représentés par deux villes, Prague et Vicence. A Prague, le héros dépaysé perd peu à peu pied devant la bousculade de ses habitudes. De l'inquiétude, il passe bientôt à l'angoisse. Quelque chose en lui se creuse comme une faim de l'âme.[22] Son angoisse atteint son paroxysme après qu'il a vu dans une chambre voisine, l'ombre d'un mort étendu et celle du policier qui montait la garde auprès de lui: "Les deux ombres se coupaient à angle droit."[23] Pourquoi toute cette mise en scène? Ce n'est pas le mort qu'il voit mais son ombre. Cette ombre conjuguée à celle du policier forme une

croix. Le symbolisme de la croix n'est pas encore clair à ce moment-ci de l'histoire mais il le deviendra plus tard. Cette vision de l'ombre n'est pas sans rappeler le mythe de la caverne de Platon où les choses n'étaient pas vues directement par les hommes. L'être angoissé de Prague ne prétend cependant pas comme le philosophe de Platon éclairer les autres hommes. En quoi cette ombre entrevue est-elle si terrible? Ce n'est pas le mort que le héros a vu mais sa représentation, soit la mort, sa propre mort. Devant la mort, le héros est dénué. Il ne peut aller plus loin. Il ne reste plus rien que le moi: "Plus de pays, plus de ville, plus de chambre et plus de nom, folie ou conquête, allais-je savoir ou me consumer?[24] Mais l'expérience coupe court car ses amis frappent à la porte. De cette expérience, il lui reste: "... l'étourdissement de ceux qui ont trop regardé dans une crevasse sans fond."[25]

Le héros s'est dépouillé peu à peu de tout ce qui n'est pas lui, de ce qui n'est pas le soi. Il ne peut s'accrocher ni au pays, ni à la ville, ni à la chambre, ni à son nom. De cette expérience, il ne lui reste qu'un étourdissement. Que représente cet étourdissement? Le néant ou plutôt, que le moi n'est rien. Dépouillé de tout ce qui le protège, le moi se révèle être une crevasse sans fond, quelque chose d'infiniment vide. Ce vide, le héros n'y est pas aspiré. Au contraire, c'est ce vide que vient combler l'autre pôle, l'expérience de Vicence.

Dès que le héros entre en Italie, il perçoit les premières maisons, les premières vignes, les premiers linges tendus, le premier cyprès.[26] Le monde remplit donc à nouveau le vide laissé par le moi; au lieu d'avoir son centre en lui-même, le moi tourne avec les journées. Les cigales qui chantent derrière lui sont: "un mystère dans ce ciel d'où tombent l'indifférence et la beauté."[27] Le rôle de la nature devient primordial pour guérir l'esprit qui renaît dans sa magnificence.[28] Après avoir reconnu cela, le héros ajoute: "C'est là qu'il faut s'arrêter."[29]

Veut-il dire qu'on doit s'en retourner parce que c'est le soir ou bien qu'il faut arrêter là sa réflexion et s'en remettre au pouvoir de la nature? Comment toute cette expérience avec ses deux pôles se compare-t-elle à l'extase de Plotin telle que comprise par Camus?

L'expérience vécue à Prague représente cette partie du voyage de l'âme où elle se dépouille peu à peu jusqu'à éliminer tout ce qui n'est pas le moi. Le dépouillement du narrateur semble complet. En effet, il ne lui reste rien où s'accrocher. Le héros s'est dépouillé en perdant d'abord les couches externes de ce qui avait été ajouté à lui-même, c'est à dire ses habitudes et puis progressivement isolé des autres hommes, le retour sur soi est provoqué. La mort d'un inconnu dans l'hôtel le place face à sa propre mortalité. Ce dernier choc provoque le dépouillement complet puisque ce qui lui était attaché disparaît: pays, ville, chambre, nom.

Il ne reste que ce moi dont on ne peut fixer les limites; c'est une crevasse sans fond. Au sortir de cette expérience, il attend quelque chose, ce voyageur qui a entrevu les ténèbres intérieures, mais quoi?

Le bonheur. Il se sent prêt pour le bonheur qui se manifeste par la clarté: "Une lumière naissait."[30] Elle naît en Italie cette lumière. Elle était morte au nord mais elle va renaître au sud. Ce n'est pas seulement la lumière qui renaît mais également le héros. Pour lui tout est vu comme pour la première fois: maisons, vignes... La lumière du soleil n'est pas sans rappeler la chaleur de Plotin:

> Le soleil était presqu'au zénith, le ciel d'un bleu intense et aéré. Toute la lumière qui en tombait dévalait la pente des collines, habillait les cyprès et les oliviers, les maisons blanches et les toits rouges, de la plus chaleureuse des robes (...)[31]

Le panthéisme de Plotin se retrouve en partie dans cet essai. Qu'on compare, par exemple: "Tout être a en lui toutes choses... Chaque être est tout"[32] avec: "Ici, j'étais devant le monde, et projeté autour de moi, je peuplais l'univers de formes semblables à moi."[33]

Tout ceci pourrait laisser croire que Camus a décrit dans cet essai l'extase de Plotin mais il a fait davantage. Jusqu'à maintenant, il semble avoir suivi le cheminement de Plotin presque pas à pas. Mais le héros de Camus n'a pas renoncé à l'expérience de Prague parce que l'ombre

horizontale du mort reste et même le soleil qui entre verticalement en lui ne peut effacer cette ombre horizontale.[34] Et cette extrême pointe de l'extrême conscience dont il parle, c'est en fait la rencontre de l'ombre et de la lumière, du vertical et de l'horizontal qui crée une croix. Mais sur celle-ci, l'extrême conscience ne peut se situer qu'au point précis de leur rencontre. On comprend alors qu'il ne puisse choisir entre les deux expériences puisque les deux sont nécessaires à la conscience. Plutôt que de se perdre dans l'Un, il trouve la grandeur dont il avait besoin: "(...) dans la confrontation de (son) désespoir et de l'indifférence secrète d'un des plus beaux paysages du monde."[35] Si Camus emprunte à Plotin l'extase et fait preuve tout comme le philosophe grec d'un certain panthéisme, il s'en détache par l'importance qu'il accorde à la conscience. Camus ne peut suivre le système plotinien dans toutes ses conséquences puisque la contemplation, but ultime de l'âme laisse entendre que:

> La conscience est un accident et une obnubilation (et que) Rien de ce qui la constitue ne peut appartenir à la partie supérieure de l'âme.[36]

Camus marque de façon géniale sa rupture avec Plotin en utilisant le symbole chrétien de la croix formée par l'ombre horizontale du mort de Prague et la lumière verticale du soleil de Vicence. Il accorde ainsi au symbole de la croix une autre signification que celle à laquelle on pouvait être

habitué. La croix devient le symbole de la conscience et du bonheur qui ne peuvent se maintenir que par l'acceptation de la vie et de la mort, de l'ombre et de la lumière... Déjà Camus était prêt à utiliser les mythes à ses propres fins. Comme il regarde à partir du point de l'extrême conscience, il lui faut trouver de nouveaux moyens d'expression et les mythes deviendront l'un d'eux. Même si "La Mort dans l'âme" ne fait pas une utilisation directe des mythes, des relations ont été établies entre cet essai et la pensée de Plotin. Camus croyait qu'il y avait des rapports étroits entre la pensée de Plotin et les Mystères d'Eleusis auxquels est associé Dionysos.

Si Camus se rapproche du monde des mythes dans L'Envers et l'Endroit, c'est avec les essais de Noces que se précisent ses attitudes face aux mythes. Avec ce recueil, il s'engage plus avant dans les références mythiques. A cet égard, "Noces à Tipasa" marque un point tournant dans son oeuvre; il y adopte au départ une attitude favorable à l'égard des mythes. En effet, Tipasa est habité par des dieux qui parlent dans la nature jusqu'à s'y confondre puisque les images que Camus utilise personnifient la nature: la mer rencontre les rochers dans un bruit de baiser; son sourire laisse voir ses dents éclatantes... Cependant, avec une telle nature, le besoin de mythes disparaît: "Bien pauvres sont ceux qui ont besoin des mythes."[37] Camus va même jusqu'à dire: "Et qu'ai-je besoin

de parler de Dionysos pour dire que j'aime écraser les boules de lentisques sous mon nez?"[38] Il semble clair que Camus était sur le point de rejeter les mythes. Mais les émotions face à la nature qu'il veut exprimer, il ne peut en trouver d'exemples dans le monde chrétien comme le souligne sa remarque: "La basilique Sainte-Salsa est chrétienne, mais chaque fois qu'on regarde par une ouverture, c'est la mélodie du monde qui parvient jusqu'à nous."[39] Pour créer un contraste avec le monde c'est l'adjectif "chrétien" que Camus utilise causant du même coup l'apparition dans l'esprit du lecteur de l'adjectif "païen". Camus ne peut faire taire ses affinités païennes face au monde chrétien. S'il ne peut renier ses affinités, il tente temporairement de se débarrasser des mythes qu'il juge encombrants. "Noces à Tipasa" est un hymne païen à la nature sans les mythes encore que Camus se sente obligé d'en parler comme pour se convaincre qu'il doit les éliminer. La civilisation grecque, oui, mais sans les mythes. Si "Noces à Tipasa" semble représenter un recul face aux mythes par rapport à "La Mort dans l'âme", il y a cependant, dans cet essai, une correspondance qui s'établit entre les gestes des hommes et les gestes de la nature:

> Etreindre un corps de femme, c'est aussi retenir contre soi cette joie étrange qui descend du ciel vers la mer. Tout à l'heure quand je me jetterai dans les absinthes pour me faire entrer leur parfum dans le corps, j'aurai conscience, contre tous les préjugés, d'accomplir une vérité qui est

celle du soleil et sera ausi celle de ma mort...[40]

Peu à peu, en voulant rejeter les mythes, Camus construit son monde mythique en accordant à la nature des gestes humains et à l'homme des gestes cosmiques. Comment peut se traduire la relation de l'homme à la nature? Peut-elle se traduire par des explications objectives? Non, car à ce moment-là, on décrit de l'extérieur en tant qu'observateur et non en tant que participant. C'est pourquoi il faut souvent avoir recours à des images émotives lorsqu'on décrit une expérience subjective. Ces images, il faut que les autres puissent en saisir le sens, sans quoi, il ne peut y avoir communication de l'expérience subjective; celle-ci est condamnée à l'oubli. Triste sort pour l'expérience d'un écrivain! Heureusement, ce n'était pas le sort réservé à Camus. L'imagerie de "Noces à Tipasa" loin de représenter un recul par rapport à celle de "La Mort dans l'âme" représente un pas en avant puisque Camus n'est plus tributaire de Plotin mais de lui-même. En accolant Déméter et Dionysos, Camus fait un choix judicieux selon Monique Crochet puisqu'ils sont: "tous deux divinités de l'accord entre l'homme et la terre célébré dans les offrandes de pain et de vin."[41] De plus, ces deux divinités se retrouvaient aux mystères d'Eleusis ce qui montre la cohésion du choix mythologique de Camus et la cohésion entre ce choix et l'hymne à la nature qu'est "Noces à Tipasa". Quoique la

réticence de Camus à utiliser pleinement les mythes ne fasse aucun doute, aurait-il déjà maîtrisé: "la technique qui consiste à employer la fable pour ajouter une résonance philosophique à la méditation lyrique"?[42] Cette réticence aux mythes diminue par la suite. Le "Qu'ai-je besoin de Dionysos" s'est transformé en "le visage vivant d'un dieu à cornes au fronton d'un autel" [43] dans "Le Vent à Djémila". Si la réticence diminue, il faudra attendre le prochain recueil d'essais, Le Mythe de Sisyphe pour voir Camus exploiter à fond un mythe, celui de Sisyphe.

Que nous révèle la tradition à propos de Sisyphe? Avant que Camus ne s'en serve, Sisyphe évoquait le châtiment.[44] Cependant, le nom lui-même peut signifier le très sage, le très savant.[45] Son châtiment éternel consistait à pousser, au sommet d'une pente, un rocher qui, aussitôt en haut, roulait en bas. Sisyphe devait alors recommencer. Quel était son crime? Selon P. Brunel, la faute fait l'objet de plusieurs versions. Suivant l'une d'elles, Sisyphe aurait été un brigand très cruel. Selon une autre, il débaucha la nièce d'un roi. Une troisième version nous montre Sisyphe dénonçant Zeus pour l'enlèvement d'Engine, fille du dieu Asopos; le chef des dieux fit arrêter le délateur et le fit conduire aux Enfers. Une quatrième raconte comment Sisyphe avait retenu Hadès prisonnier dans sa maison après lui avoir fait essayer des menottes. Finalement, une autre rapporte qu'étant sur le

point de mourir, Sisyphe demanda à sa femme de laisser son corps sans sépulture. Comme elle lui avait obéi, il demanda à Hadès de revenir sur terre pour la punir et s'occuper de sa propre inhumation. Mais dès qu'il revint sur terre, il ne voulut plus retourner aux Enfers.[46]

Camus reste fidèle à la tradition puisqu'il évoque les cinq versions au début de l'essai "Le Mythe de Sisyphe".[47] Qu'est-ce que Camus apporte de nouveau? Certainement rien à l'histoire elle-même. Camus se sert de Sisyphe pour représenter l'homme absurde. Cependant, on peut lire tout le reste du livre Le Mythe de Sisyphe et comprendre ce qu'est l'absurde, l'homme absurde, l'importance du suicide comme question philosophique, etc... Pourquoi s'être servi de Sisyphe? Seulement pour illustrer l'homme absurde, en donner un exemple? Il avait déjà utilisé quelques exemples comme Don Juan et l'acteur pour le faire? Pourquoi avoir ajouté Sisyphe?

Dans les cas de Don Juan et de l'acteur, on peut admettre l'absurdité de leur quête mais on risque de rester convaincu que les fruits de leur quête apportent des compensations à l'absurdité de leur vie. Quoique Don Juan puisse être convaincu de l'absurdité de son existence, il n'en reste pas moins qu'il veut, qu'il désire: "Aimer et posséder, conquérir et épuiser, voilà sa façon de connaître".[48] Durant ses élans, Don Juan incarne peut-être une vie absurde pour quelqu'un de l'extérieur mais on croit

difficilement qu'il vit de l'intérieur une situation absurde. Le nouvel objet de ses élans est une excellente raison de vivre et il n'y a rien d'absurde pour celui qui espère. Dans le cas de Don Juan, l'espoir se doit de disparaître pour créer le parfait exemple de l'homme absurde. En ce qui concerne l'acteur, il ne peut non plus remplir ce rôle puisque, lui aussi, peut être soutenu par l'espoir de jouer tel ou tel rôle un jour, il peut vibrer en jouant, il peut rêver d'être célèbre et ce, même s'il croit que ses espoirs sont absurdes. Même absurde, l'espoir ne disparaîtra pas... Il faudrait donc pour illustrer l'homme absurde, placer quelqu'un dans une situation sans espoir mais sans désespoir qui est en fait de l'espoir mal tourné. Où trouver un tel exemple?

Sisyphe remplit cette condition à merveille puisqu'en le condamnant à faire rouler le rocher sans cesse: "ils (les dieux) avaient pensé avec quelque raison qu'il n'est pas de punition plus terrible que le travail inutile et sans espoir."[49]

Une situation sans espoir suffit-elle à créer l'homme absurde? Avec Sisyphe, Camus innove et change la portée du mythe. A l'origine, ce mythe insistait davantage sur le châtiment que sur le héros lui-même.

Sisyphe redescend de la montagne après que la pierre a dévalé la pente. Ce moment pour Sisyphe c'est: "Cette heure qui est comme une respiration et qui revient ausi sûrement

que son malheur, cette heure est celle de la conscience."[50] Grâce à cette conscience, Camus s'empresse d'ajouter, il devient supérieur à son destin:

> La clairvoyance qui devait faire son tourment consomme du même coup sa victoire. Il n'est pas de destin qui ne se surmonte par le mépris.[51]

Camus rappelle alors la parole d'Oedipe qui jugeait que tout était bien et d'après lui, cette parole arrache aux dieux le destin qui devient une affaire d'homme. C'est ainsi que le destin de Sisyphe lui appartient. Son rocher devient sa chose, son monde. La lutte suffit et c'est sans doute pourquoi: "Il faut imaginer Sisyphe heureux."[52]

Si on dégage les éléments de ce mythe revu et corrigé par Camus, on trouve d'abord l'absence d'espoir, le destin, la conscience et le bonheur. Trois de ces éléments ont déjà été rencontrés dans les essais précédents. On se rappelera l'insistance sur le destin dans L'Envers et l'Endroit, l'importance accordée à la conscience et au bonheur dans "La Mort dans l'âme". On retrouve dans "Le Mythe de Sisyphe" comme dans les essais de Noces un élan vers la nature: "Dans l'univers soudain rendu à son silence, les mille petites voix de la terre s'élèvent".[53] L'élément réellement nouveau apporté par "Le Mythe de Sisyphe" est donc l'absence d'espoir. Le pas décisif franchi avec Sisyphe, c'est l'intégration de ces quatre éléments dans un héros encore mythique, mais qui laisse prévoir une intégration similaire

dans des héros romanesques, dans des personnages plus semblables à l'homme moderne. Si Sisyphe évoque des problèmes ou des angoisses vécus par l'homme moderne, il ne lui ressemble pas. Les idées de Camus sur l'absurde, le sentiment de l'absurde, l'homme absurde reçoivent un souffle de vie en devenant incarnées dans le mythe de Sisyphe. Sisyphe, ce n'est pas un homme, c'est l'homme absurde. L'impossibilité de l'histoire de Sisyphe nous importe peu mais cela n'aurait pas été le cas pour celle d'un homme ordinaire; Sisyphe représente mieux l'homme absurde qu'un homme célèbre ou qu'un homme placé dans des circonstances hors de l'ordinaire. En effet, dans le cas d'un homme illustre, on pourrait toujours mettre en doute la présence totale d'un ou de plusieurs des quatre éléments nécessaires à donner vie à l'homme absurde. Chez un conquérant, par exemple, le désir de conquête ne présente pas une situation sans espoir; chez un homme riche ou puissant, la richesse ou la puissance n'évoque pas un destin implacable; un prisonnier qui répète les mêmes gestes ne suggère pas la conscience; et enfin, le bonheur de tous ces hommes pourraient être mis en doute. Le succès de Sisyphe à incarner l'homme absurde dépend de son aspect mythique. Le châtiment transforme Sisyphe en prisonnier sans espoir; son destin est donc implacable. La conscience le transforme en homme puissant et riche puisqu'il domine son destin et qu'il possède son monde, sa pierre. Ce pouvoir de transcender son

destin, de posséder son propre monde nous fait accepter la possibilité de son bonheur. Si Sisyphe incarne des personnages multiples, il y a une différence fondamentale entre lui et l'homme réel: il est seul. Son existence se déroule dans le vide; il est en quelque sorte une créature 'in vitro'. Sa situation, incroyable en soi, devient crédible dans le sens qu'on ne la met pas en doute. Une fois l'adhésion du lecteur obtenue, Sisyphe peut faire vivre de façon absolue et indiscutable l'homme absurde et ainsi mettre en scène ses quatre éléments constitutifs, soit l'absence d'espoir, le destin, la conscience et le bonheur.

On est tenté de faire un parallèle entre ces quatre éléments et les quatre éléments primordiaux, la terre, l'eau, l'air et le feu. L'absence d'espoir ramène Sisyphe à la terre, à son rocher. Pour lui, pas d'au-delà, pas d'échappatoire. Son destin, à ce moment-là, le recouvre, le noie. Mais de l'eau du destin qui l'enveloppe, il peut renaître. Pour y arriver, il doit s'élever par la conscience au-dessus de son destin. Il devient alors un être aérien. Pour ce nouvel être aérien s'offre la possibilité du bonheur. L'étincelle de la conscience dans ce milieu favorable qu'est l'air peut donner naissance à la flamme du bonheur. Par la conscience, Sisyphe transcende à la fois son châtiment et son destin. Il laisse derrière lui deux éléments, la terre et l'eau pour en trouver deux autres, l'air et le feu. Selon la tradition, la terre et

l'eau sont des éléments passifs alors que l'air et le feu sont des éléments actifs.[54] Sisyphe subit les deux premiers éléments qui représentent sa condition humaine mais agit à travers les deux autres éléments qui lui restituent son propre destin. Cette victoire de l'air et du feu correspond bien aux idées de Gaston Bachelard selon lesquelles aucune image, sur le plan de la vie psychique ou de l'inspiration artistique, n'est capable de rendre compte des quatre éléments. Une image ne pourrait rendre compte que de deux éléments au maximum.[55] Sisyphe semble inclure les quatre éléments mais il ne les inclut que dans l'intemporel. Dans son existence temporelle, il doit transcender la terre et l'eau pour atteindre les deux autres éléments: l'air et le feu. Aux moments de conscience, Sisyphe devient un être aérien consumé de bonheur et aux moments d'inconscience, il devient l'être terrestre noyé par son destin. Sisyphe renferme deux images, les deux faces d'une pièce de monnaie. Il y a Sisyphe inconscient, jouet de son destin. Il y a Sisyphe conscient, joueur de son destin.

Avec Sisyphe, Camus exploite le mythe non pour exprimer des idées mais pour les appuyer, leur donner vie. On ne discute pas du réalisme d'un héros mythique puisqu'on sait très bien que les événements qui l'entourent sont impossibles, irréalistes. Donc le réalisme devient sans importance. On ne met pas en doute non plus sa motivation puisqu'elle aussi est sans importance. L'avantage du héros

mythique sur le personnage réel ou fictif, c'est de faire accepter des éléments de façon indiscutable, presque absolue sans qu'on les discute. C'est du moins ce qui fait la force du mythe de Sisyphe de Camus. Ce mythe devient réellement l'incarnation de l'homme absurde où le héros met en présence les quatre éléments: l'absence d'espoir, le destin, la conscience et le bonheur. Le comportement de ces quatre éléments, l'absence d'espoir et le destin qui s'opposent à la conscience et au bonheur évoque le comportement des éléments primordiaux où les éléments passifs, terre et eau, s'opposent aux éléments actifs, air et feu.

L'aspect 'in vitro' de Sisyphe soulève quelques questions. Qu'arriverait-il à l'homme absurde s'il était transposé dans le monde réel? Camus nous le montre en utilisant deux autres figures mythiques, le Minotaure et Prométhée.

Le Minotaure est au centre d'un essai de L'Eté, publié en 1954, "Le Minotaure ou la halte d'Oran", écrit en 1939 et paru pour la première fois en 1946. L'utilisation du mythe du Minotaure précède donc celle du mythe de Sisyphe. Toutefois, l'élaboration du Mythe de Sisyphe s'est faite en même temps que l'essai sur le Minotaure. Ce dernier essai pourrait révéler certaines des préoccupations de Camus au moment de créer l'homme absurde. Cependant, en parlant des essais de L'Eté, Roger Quillot affirme: "ils prolongent L'Homme révolté, ils l'équilibrent, puisque, au lendemain de

pénibles controverses, ils font leur place à l'humour comme à l'ironie".[56] Les cinq premiers essais de L'Eté ont tous été écrits avant L'Homme révolté. Si ces essais sont considérés comme un prolongement de L'Homme révolté, il devient légitime de considérer comme prolongement de Sisyphe dans l'univers mythique de Camus, le Minotaure et Prométhée. Puisque les essais qui parlent de ces deux figures mythiques sont venus après dans l'ordre de publication, ils ne contiennent donc rien qui trahisse la pensée de Camus telle qu'elle s'était affirmée par Le Mythe de Sisyphe d'abord et par L'Homme révolté ensuite.

Dans le premier essai de L'Eté on trouve le Minotaure. Comment la tradition présente-t-elle cette créature et comment peut-on en interpréter le symbolisme? Comment Camus le présente-t-il et comment l'utilise-t-il? Et quel est le lien qui le rattache à Sisyphe?

Le Minotaure était un monstre fabuleux dont la moitié inférieure était composée d'un corps humain et la moitié supérieure d'une tête de taureau. En Crète, un labyrinthe fut construit pour enfermer ce monstre mais, tous les sept ans, les Athéniens vaincus devaient payer aux Crétois un tribut de sept jeunes hommes et sept jeunes filles que le Minotaure dévorait. De cette façon, le monstre épargnait les habitants du pays et restait dans son labyrinthe. Le Minotaure fut tué par Thésée qui put retrouver son chemin grâce au fil que lui avait donné Ariane.[57]

La présence dans les mythes de monstres auxquels on doit payer un tribut peut être interprétée à trois niveaux, un niveau cosmique, un autre social et un autre psychologique. Ce dernier aspect implique la prédominance du monstre dans l'homme et le sacrifice de son côté le plus élevé: ses idées, ses sentiments, ses émotions. Quand la tête est celle d'un animal et le corps celui d'un être humain, cela implique la domination des forces basses poussées à leur extrême.[58] Dans un mythe similaire, Siegfried a bu le sang d'un dragon après l'avoir tué. Joseph Campbell fait du dragon le symbole de l'inconscient, sa mise à mort et la libation de son sang symbolisant l'appropriation de l'énergie vitale contenue dans l'inconscient. Après avoir accompli ces deux actions, Siegfried pouvait entendre et comprendre le langage du monde: il comprenait, par exemple, le langage des oiseaux et des fleurs.[59]

Dans son essai, Camus ne reprend pas le mythe en son entier: le nom de Thésée n'apparaît pas du tout dans le texte et celui d'Ariane apparaît beaucoup moins souvent que celui du Minotaure et nulle part, il n'est question de la mort du Minotaure. Comme le nom du héros et la mort du Minotaure sont absents de l'essai de Camus, l'interprétation qu'on peut donner à la présence du Minotaure doit passer sous silence la mise à mort du monstre à moins qu'on veuille à tout prix trouver Thésée ou encore le cadavre du Minotaure

dans l'essai. Pourquoi Camus a-t-il laissé de côté la moitié du mythe traditionnel? Pourquoi a-t-il laissé vivre le Minotaure tout en parlant du fil d'Ariane?

Si une grande partie du mythe d'où provient le Minotaure a été négligée par Camus, l'ambiance mythique a quand même été préservée. Dans cet essai, le paysage devient décor mythique grâce à la perspective donnée par la présence du Minotaure; les jeux d'Oran ont une allure de rites sacrés et même le comportement du peuple qui communie autour des rings où s'affrontent les boxeurs est mythique: Oran devient même le royaume du Minotaure.[60] Tout tourne autour du Minotaure dans cet essai: le paysage, les rues, les jeux, les monuments, la pierre. Monique Crochet affirme que, par un glissement de la pensée de Camus, le Minotaure est remplacé par la pierre comme point central de l'essai.[61] Il est impossible de contester l'importance du symbole de la pierre mais il est tout à fait possible d'intégrer le Minotaure et la pierre dans l'interprétation du mythe tel que présenté par Camus. Ce dernier nous met lui-même sur la voie lorsqu'il intitule la dernière section de cet essai 'La Pierre d'Ariane'. La pierre est donc le fil d'Ariane. Elle doit aider quelqu'un à retrouver son chemin hors du labyrinthe qu'est Oran. La délivrance, ce serait la mer mais:

> (...) on tourne en rond dans les rues fauves et oppressantes, et, à la fin, le Minotaure dévore

> les Oranais: C'est l'ennui. Ils ont accepté d'être mangés.[62]

Les trois éléments du mythe traditionnel qu'a gardés Camus sont donc le labyrinthe, le Minotaure et le fil d'Ariane.

Oran est un labyrinthe physique par ses rues "fauves et oppressantes" où "on tourne en rond", mais comment est-ce un labyrinthe psychologique?

Les galeries du labyrinthe traditionnel étaient si efficaces à dérouter que son ingénieur, Dédale, avait lui-même failli ne pas trouver la sortie.[63] Qu'est-ce qui empêche de sortir d'Oran? Comment ce lieu peut-il permettre de fuir la poésie pour retrouver la paix des pierres?[64]

Cette ville fait montre à la fois du mauvais goût de l'Europe et de l'Orient[65] comme pour montrer que les deux se valent, comme s'il était impossible de choisir. Et même si l'on choisit, il n'y a pas d'issue: si le choix est valable comme entre deux spectacles, deux métiers et même deux femmes: "On ne se décide que forcé".[66] On préfère errer dans le labyrinthe plutôt que de choisir. Cette hésitation à choisir frappe même la jeunesse qui imite les acteurs américains pour devenir, non eux-mêmes, mais des "Clarque" ou des "Marlène".[67] Ils repoussent à plus tard le choix de leur identité. Par un effort de compensation psychologique, les Oranais aiment les choix définitifs dans leur jeux. Un match nul en boxe ne les satisfait pas. Il aiment les rites

simples: "(...) le bien et le mal, le vainqueur et le vaincu".[68] Mais placés devant un tel résultat dans leur vie quotidienne, ils le refusent comme le souligne avec humour Camus:

> Forcés de vivre devant un admirable paysage, les Oranais ont triomphé de cette redoutable épreuve en se couvrant de constructions bien laides[69]

Le labyrinthe psychologique, c'est donc le refus de choisir. Quel monstre, quel Minotaure ce labyrinthe renferme-t-il?

Les Oranais ont accepté d'être dévorés par l'ennui[70], un ennui qu'on entretient, qu'on distrait temporairement mais qu'on ne combat pas: le Minotaure ne rencontre pas Thésée; on le laisse libre de dévorer, car le héros est absent. Mais le fil de l'héroïne, la pierre d'Ariane, en quoi est-elle susceptible d'aider les Oranais à sortir du labyrinthe? Que se passe-t-il à la sortie du labyrinthe au-delà des murs d'Oran?

> ...la mer et la terre poursuivent leur dialogue indifférent. Cette permanence dans le monde a toujours eu pour l'homme des prestiges opposés. Elle le désespère et l'exalte. Le monde ne dit jamais qu'une seule chose, et il intéresse, puis il lasse. Mais, à la fin, il l'emporte à force d'obstination. Il a toujours raison.[71]

Voilà donc ce qui attend celui ou celle qui sort du labyrinthe. On comprend alors l'épreuve d'être confronté jour après jour à un admirable paysage. Cela pourrait mener de l'exaltation au désespoir et pour éviter ces extrêmes:

"quelle tentation de s'identifier avec cet univers brûlant et impossible qui défie l'histoire et ses agitations"[72]

Selon Camus cette tentation répond à un instinct profond qui se trouve dans chaque homme. Cet instinct ne pousse ni à la création ni à la destruction mais simplement à ne ressembler à rien. Pour illustrer cette idée, Camus raconte l'histoire de **Cakia-Mouni**[73] au désert. Ce dernier, ayant tué en lui tout désir et volonté, gloire et douleur, s'était transformé en pierre, si bien que des hirondelles avaient fait leur nid sur lui; lorsqu'elles s'envolèrent, il pleura.[74] Atteindre le néant ou l'absolu est une tâche impossible mais aller d'un côté ou de l'autre pour un temps est salutaire. L'un n'est pas supérieur à l'autre. Il faut accepter les invitations au sommeil que dispense la terre comme on accepte les signes éternels apportés par les roses ou la souffrance humaine[75]. Il faut donc consentir à la pierre, il faut dire "oui" au Minotaure: voilà la pierre d'Ariane.

En quoi consiste le sommeil de la pierre? Les forces élevées de l'homme doivent s'effacer pour que les forces basses se manifestent. La bête a autant de droits que l'ange. Est-ce un rappel de la pensée de Pascal selon laquelle celui qui veut faire l'ange fait la bête?[76] Peut-être, mais chez Camus, on sent une sympathie pour la bête. Le Minotaure doit être épargné; les forces qu'il représente doivent non seulement être acceptées mais elles

méritent d'être poursuivies pour un temps, non pas supprimées, vaincues ou contenues. Le fait d'épargner le Minotaure montre peut-être, comme le pense André Siganos, que l'homme peut pactiser avec son animalité pour atteindre une paix des sens.[77] Le héros n'est plus Thésée mais celui qui peut aller vers le Minotaure et le sommeil qu'il procure pour retrouver par la suite le chemin qui mène à l'aventure, à l'histoire et ses agitations.

Le sommeil de la conscience n'est pas aussi négatif qu'aurait pu le laisser supposer l'importance accordée à la conscience dans "le Mythe de Sisyphe". Il faut même répondre "oui" aux invitations au sommeil dispensées par la terre. La permanence de la victoire des éléments actifs n'est donc pas souhaitable puisqu'il faut aller de temps à autre vers un élément passif, la terre et son sommeil. Ce sommeil de la conscience est nécessaire pour laisser vivre l'animalité en l'homme. Il faut imaginer la conscience de Sisyphe en repos. Lorsqu'elle dort, Sisyphe devient indifférent à sa propre histoire et à ses agitations; mais, au moment où elle sort du sommeil, il devient heureux. Lorsque sa conscience s'élargit et qu'il devient conscient de l'histoire et de ses agitations, Prométhée a déjà pris la relève.

Le mythe de Prométhée a été exploité de façons diverses par les écrivains. Eschyle et Gide parmi d'autres s'en sont servi.[78] Plutôt que d'établir des différences entre le

Prométhée de Camus et tous les Prométhée qui l'ont précédé dans la littérature, il est plus profitable d'examiner la façon globale dont Camus s'est servi du mythe et de s'interroger sur la différence entre la présentation traditionnelle du mythe de Prométhée et la présentation faite par Camus.

Prométhée, un Titan qui avait semblé neutre lors de la guerre entre Zeus et les Titans, fut accepté parmi les immortels de l'Olympe. Selon certaines traditions, Prométhée ruminait une vengeance pour la mort de sa race; c'est pourquoi il aurait favorisé les hommes. Une autre tradition en fait le créateur de l'humanité; son plus grand crime fut de voler le feu pour le donner aux hommes; à partir de ce moment, il fut enchaîné au sommet du mont Caucase où, durant le jour, un aigle lui dévorait le foie qui se régénérait durant la nuit. Malgré la torture, Prométhée persista dans son attitude de révolte. Il fut finalement réadmis parmi les immortels grâce à un secret qu'il détenait sur l'avenir de Zeus, et grâce à Chiron, le centaure blessé, qui accepta de le remplacer aux Enfers. Les Athéniens voyaient en Prométhée non seulement le bienfaiteur de l'humanité mais aussi le patron des arts et des sciences.[79]

Prométhée est présent dans l'oeuvre de Camus surtout dans un essai de L'Eté, "Prométhée aux Enfers..." Dès les premiers mots de l'essai, Camus fait de Prométhée le hérault

solitaire de la révolte humaine à laquelle nous sommes encore sourds. Après avoir rappelé que Prométhée avait apporté aux hommes le feu et la liberté, les techniques et les arts, Camus constate que notre époque ne se soucie que des techniques. Libérer d'abord le corps va à l'encontre des visées de Prométhée qui croit que le corps et l'esprit peuvent être libérés de concert: il s'agit de ne pas séparer la machine de l'art. Camus imagine qu'advenant un retour sur terre de Prométhée, le héros grec serait recloué sur son rocher.[80]

Quel serait son crime aujourd'hui? Peut-être simplement d'essayer de faire vivre l'esprit dans un monde de force et de violence. Ecrit après la Deuxième Grande Guerre, "Prométhée aux Enfers" reconnaît l'importance de l'histoire mais déplore que l'homme en devienne chaque jour un peu plus l'esclave trahissant ainsi Prométhée. A la justice aveugle de l'histoire, il faut essayer de substituer celle que l'esprit peut concevoir: "C'est ici que Prométhée rentre à nouveau dans notre siècle"[81]

Les chances du bonheur et de la beauté peuvent être offertes en même temps à l'homme et le mythe de Prométhée nous rappelle: "qu'on ne sert rien de l'homme si on ne le sert tout entier."[82] En maintenant sa foi tranquille en l'homme, Prométhée: ..."est: plus dur que son rocher et plus patient que son vautour".[83]

Prométhée et Sisyphe transcendent tous deux leurs

châtiments; cependant Prométhée accomplit à un niveau social ce que Sisyphe avait accompli à un niveau individuel. C'est par sa foi en lui-même que Sisyphe devient maître de son destin alors que c'est par sa foi en l'homme que Prométhée transcende le sien. Sisyphe, l'homme absurde, devient Prométhée, l'homme révolté. Ce passage de Sisyphe à Prométhée représente-t-il le cheminement de la pensée de Camus?

Dans L'Homme Révolté, Camus voit en Prométhée le plus grand mythe de l'intelligence révoltée. Cependant le héros grec ne peut être qualifié de révolté métaphysique puisque si les Anciens "croyaient au destin, ils croyaient d'abord à la nature, à laquelle ils participaient"[84]. Se révolter contre le destin, soit, mais contre la nature il n'en était pas question puisque cela serait revenu à se révolter contre soi-même. Si Prométhée n'est pas le révolté métaphysique, qui est-il? Dans L'Homme Révolté, au dernier paragraphe du chapitre sur la révolte historique, Prométhée est temporairement identifié avec un chef qui mène les hommes à l'assaut du ciel. Prométhée enseigne d'abord aux hommes et devient ensuite un maître qui les entraîne à sa suite vers la cité du soleil. Ceux qui commencent à douter, sont cloués à un rocher, offerts en pâture aux oiseaux cruels. Prométhée seul, règne, il devient alors Zeus ou César, qu'importe,[85] il n'est déjà plus Prométhée puisque: "Le vrai, l'éternel Prométhée a pris maintenant le visage d'une

de ses victimes".[86] Le cri de l'homme révolté retentit toujours.

Sisyphe, Prométhée et le Minotaure. Quel étrange trio? Peut-il y avoir équilibre entre ces trois aspects de l'homme, l'homme privé, l'homme social et l'homme animal? Ces trois aspects de l'homme ne peuvent pas coïncider sans tensions ou conflits. Comment l'équilibre est-il assuré?

Pour Camus, il y a une autre manifestation du génie grec qui pourrait servir l'homme moderne et c'est l'idée de limite. Les limites existent et ceux qui les dépassent sont frappés sans merci.[87] Qui chez les Grecs s'occupait de ces fautifs? La déesse Némésis. Chez les Anciens, cette déesse était chargée de rétribuer les mauvaises actions ou la bonne fortune non méritée.[88] Elle est la colère des dieux et elle est Adrasteia, l'Inévitable.[89]

Pour Camus, Némésis garde son caractère primitif puisqu'elle est fatale aux démesurés, et qu'elle est aussi le symbole de la limite: elle est la déesse de la mesure.[90]

Selon Camus, pour les Grecs, le seul crime définitif était la démesure. Il existait donc plus de fautes que de crimes: "L'idée de l'innocence opposée à la culpabilité, la vision d'une histoire toute entière résumée à la lutte du bien et du mal leur était étrangère".[91]

Les Grecs n'ont jamais affirmé que la limite ne pouvait être franchie mais bien que ceux qui la dépassaient étaient frappés sans merci: "Rien dans l'histoire d'aujourd'hui ne

peut les contredire."[92] Camus croyait que la mesure était un élément essentiel que notre monde avait perdu[93]. Si Némésis n'existe plus, l'idée morale de justice qui lui a donné naissance[94], elle, existe toujours. Cependant, comment Camus a-t-il relié mesure et révolte? Comment Némésis et Prométhée peuvent-ils marcher la main dans la main?

La mesure de l'homme, c'est la révolte: la révolte ordonne, défend et recrée la mesure à travers l'histoire et ses agitations. Elle ne peut jamais triompher de l'impossibilité ni de l'abîme. La démesure est en nous car: "Nous portons tous en nous nos bagnes, nos crimes et nos ravages".[95] La révolte consiste à combattre la démesure en nous-mêmes et dans les autres.[96]

Si Prométhée est le symbole de l'homme révolté, Némésis est le symbole de la mesure, le symbole de ce qui est attaqué par la démesure. De déesse vengeresse, elle est devenue la raison pour laquelle Prométhée se révolte et peut-être est-elle un peu la déesse de l'homme révolté; mesure et révolte s'engendrent.

Cinq grandes figures mythiques se dégagent des essais de Camus: Sisyphe, le Minotaure, Prométhée, Némésis et Dionysos. Sisyphe est le symbole de l'homme absurde qui devient maître de son destin en devenant conscient. Cet être peut être heureux puisque bonheur et conscience apparaissent ensemble. Le cheminement de Sisyphe évoque le

triomphe des éléments actifs feu et air sur les éléments passifs terre et eau. Il n'est pas souhaitable que le triomphe soit permanent comme le rappelle le Minotaure. Il y a dans l'homme des instincts qui doivent être pris en considération et l'homme doit pactiser avec eux. Sisyphe peut se faire chair en acceptant son Minotaure (en acceptant le sommeil de la terre). Loin d'être muselée, l'expression des forces basses représentées par le Minotaure assure la protection de l'être humain. Il faut dire oui au Minotaure pour être épargné. Si l'homme absurde est maintenant incarné grâce à la reconnaissance de ses forces animales, il cesse d'être seul avec la révolte: Sisyphe devient alors Prométhée. Prométhée n'est pas seulement le héros en révolte contre les dieux, mais aussi contre lui-même. En effet, aussitôt que Prométhée devient puissant, il cesse d'être Prométhée qui s'incarne alors dans une de ses victimes: Prométhée ce n'est pas seulement l'homme révolté, c'est en même temps son cri. Quand l'homme révolté renonce à sa révolte, le cri de la révolte retentit ailleurs.

Camus se sert de Sisyphe, de Prométhée et du Minotaure pour exprimer des idées ou des positions bien précises. En regardant ces mythes à travers les yeux de Némésis, déesse de la mesure on comprend qu'un Sisyphe, un Prométhée ou un Minotaure qui n'obéirait pas à l'idéal de mesure ferait fausse route et n'irait pas dans la direction qu'aurait approuvée Camus.

L'homme contemplatif occupe une place importante dans les essais de Camus. Son intérêt pour le mysticisme est manifeste non seulement dans son mémoire sur Plotin et St-Augustin mais aussi dans les essais de L'Envers et l'Endroit et de Noces. La figure de Dionysos se laisse deviner: elle ne s'affirme pas avec autant de force que celle de Sisyphe, ou de Prométhée ni même que celle du Minotaure ou de Némésis. Peut-être est-ce dû à la nature particulière de ce dieu qui possède plusieurs visages, plusieurs noms.[97]

Quoiqu'il en soit, Camus a toujours été attiré par le mysticisme, ce qui le rapproche de Plotin et des mystères d'Eleusis; un rapprochement qu'il suggère lui-même dans ses premiers essais en parlant d'états voisins de l'extase, de la contemplation, des mystères, de Dionysos... Cependant, à la différence de Plotin, il veut garder sa lucidité dans l'extase.[98]

Une fois de plus, Camus cherche à maintenir l'équilibre entre deux états habituellement opposés: l'extase et la lucidité. Chez Plotin, l'abolition de la conscience était nécessaire pour atteindre l'union avec l'Un. Par esprit de mesure, Camus refuse de choisir entre l'extase et la conscience.

Si dans le cas de Plotin, l'Un est difficilement identifiable, dans le cas de Camus, la Nature est à l'origine de l'extase. La conscience intervient dans chaque

mythe exploité par Camus dans les essais; chez Sisyphe elle assure à la fois le bonheur et la transcendance sur le destin; on lui permet de sommeiller dans le mythe du Minotaure; Prométhée doit être conscient de l'injustice faite à l'homme pour se révolter. Sisyphe représente la façon dont l'homme entre en relation avec lui-même d'où l'importance accordée au suicide dans Le Mythe de Sisyphe; le suicide représente un refus de son destin alors que l'acceptation de la vie est en même temps l'acceptation de son destin. Prométhée représente la façon dont l'homme entre en relation avec les autres hommes, d'où l'importance attachée au meurtre au début de L'Homme Révolté. Le refus du meurtre maintient du même coup sa quaternité: il laisse vivre le mystique et l'animal, l'ange et la bête de Pascal; il laisse vivre aussi l'être individuel et l'être social.

On peut représenter cette quaternité grâce à une image que Camus a lui-même suggérée dans "La Mort dans l'Ame": la croix. Si le Minotaure représente les forces basses de l'homme, le mystère représente ses forces hautes. Trop bas, et la conscience dort, trop haut, et la conscience disparaît. Sur cet axe vertical, l'homme peut voyager mais il ne peut atteindre les extrêmes, l'infini ou le néant. Sisyphe et Prométhée transcendent leurs châtiments, l'un par l'acceptation consciente de son destin, l'autre par la révolte qu'il maintient à tout prix. L'un représente l'homme privé face à son destin individuel et l'autre,

l'homme public face au traitement fait par la société à l'être individuel. Sur l'axe horizontal représentant la vie humaine, l'homme peut voyager; trop de souci individuel et Prométhée s'endort, trop de préoccupations de révolte et Sisyphe disparaît. Une représentation complète de l'homme camusien nous remet en présence de la croix, l'axe horizontal représentant l'humain seul ou en société et l'axe vertical le non-spécifiquement humain, l'animalité ou la déité; ce dernier terme ne signifie pas la présence d'un dieu quelconque mais bien cet aspect de l'homme qui n'est ni animal ni humain et qui concerne sa relation avec l'Univers. Ces deux axes ne se croisent qu'en un seul point, le point de la conscience. En essayant de maintenir la conscience, l'homme s'inscrit dans la révolte parce que de tous les problèmes qui frappent l'être humain, la mort est le plus définitif. Si on ne peut se révolter contre la mort en soi, ce qui serait manquer de mesure, on peut se révolter contre ce qui inflige la mort, à plus forte raison si c'est l'homme lui-même qui tue.

Le maintien de l'équilibre par la conscience n'est pas de tout repos et suppose nécessairement des tensions et des conflits que Némésis, déesse de la mesure doit résoudre. Ces tensions et ces conflits rendent vivants et intéressants des personnages fictifs. L'utilisation des mythes dans une oeuvre de fiction s'accorde avec les idées de Camus quant à la nature des mythes: "Les mythes n'ont pas de vie par

eux-mêmes. Ils attendent que nous les incarnions. Qu'un seul homme réponde à leur appel, et ils nous offrent leur sève intacte."[99] Les personnages de Camus gardent-ils intacte la sève mythique? Peut-on retrouver Némésis, Sisyphe, Prométhée, le Minotaure et Dionysos chez les personnages de Camus dans son théâtre, ses nouvelles et ses récits les plus importants?

NOTES

[1] Albert Camus, "Préface de L'Envers et l'Endroit" dans Essais (Paris: Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, c.1965), p. 5.

[2] Albert Camus, "L'Ironie" dans Essais, p.22.

[3] Albert Camus, "Entre Oui et non" dans Essais, p. 30.

[4] Albert Camus, "Amour de vivre" dans Essais, p. 42.

[5] Ibid.

[6] Id., p. 44.

[7] Albert Camus, "L'Envers et l'Endroit" dans Essais, p. 49.

[8] Ibid.

[9] Ibid.

[10] R. Quillot "Commentaires" dans Albert Camus, Essais, p. 1179.

[11] Ibid.

[12] Albert Camus, "L'Ironie" dans Essais, p. 22.

[13] Monique Crochet, Les Mythes dans l'oeuvre de Camus (Paris: Editions Universitaires, encyclopédie universitaire, c. 1973), p. 23.

[14] Albert Camus, Entre Plotin et Saint Augustin dans Essais, p. 1269.

[15] Id., p. 1252.

[16] Id., p. 1274.

[17] Jean Rudhart, Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique (Genève: Librairie Droz, c.1958), p. 93.

[18] Albert Camus, Entre Plotin et ..., pp. 1282-1289.

[19] Id., pp. 1285-1286.

[20] Id., p. 1283.

[21] Id., p. 1282.

[22] Albert Camus, "La Mort dans l'âme" dans Essais, p. 34.

[23] Id., p. 35.

[24] Id., p. 36.

[25] Ibid.

[26] Id., p. 37.

[27] Id., p. 38.

[28] Ibid., traduction libre de "In magnificentia naturae, resurgit spiritus."

[29] Ibid.

[30] Id., p. 37.

[31] Id., p. 38.

[32] Albert Camus, Entre Plotin..., p.1277.

[33] Albert Camus, "La Mort dans..., p38.

[34] Id., pp. 38-39.

[35] Id., p. 39.

[36] Albert Camus, Entre Plotin..., pp. 1281-1282.

[37] Albert Camus, "Noces à Tipasa" dans Essais, p. 57.

[38] Ibid.

[39] Ibid.

[40] Id., p. 58.

[41] Monique Crochet, Les Mythes dans l'oeuvre de Camus, p. 105.

[42] Ibid.

[43] Albert Camus, "L'Eté à Djémila" dans Essais, p. 66.

[44]Pierre Brunel, "Sisyphe" dans J.-P. Bertrand, éd., Dictionnaire des mythes littéraires, dir. de P. Brunel (Paris: Editions du Rocher, 1988), p.1240.

[45] Id., p. 1241.

[46] Id., pp. 1243-1244.

[47] Albert Camus, "Le Mythe de Sisyphe" dans Le Mythe de Sisyphe, Essais, p. 195.

[48] Le Mythe de Sisyphe, p. 156.

[49] Albert Camus, "Le Mythe de Sisyphe" dans Essais, p. 195.

[50] Id., p. 196.

[51] Ibid.

[52] Id., p. 198.

[53] Id., p. 197.

[54] J.E. Cirlot, A Dictionary of Symbols, trad. par J. Sage (New York: Philosophical Library, 2ème éd., 1971), p.95.

[55] Id., pp. 95-96.

[56] R. Quillot, "Commentaires" dans Albert Camus, Essais, p. 1817.

[57] J.E. Cirlot, Op. cit., p. 209.

[58] Id., pp. 209-210.

[59] Joseph Campbell, This business of gods, in conversation with Fraser Boa (Caledon: Windrose Films Ltd., c. 1989), p. 98.

[60] Monique Crochet, Les Mythes dans l'oeuvre de Camus, pp. 109-110.

[61] Id., p. 110.

[62] Albert Camus, "Le Minotaure ou la halte d'Oran" dans Essais, p. 818.

[63] Joseph Campbell, The Hero With a Thousand Faces (Princeton: Princeton University Press, Bollingen Series XVII, 2ème éd., 1968), p.13.

[64] Albert Camus, "Le Minotaure ou la halte d'Oran", p. 814.

[65] Id., p. 815.

[66] Id., p. 816.

[67] Id., p. 817.

[68] Id., p. 824.

[69] Id., p. 818.

[70] Ibid., voir note 62.

[71] Id., p. 828.

[72] Id., p. 830.

[73] Camus avait déjà noté cette anecdote en mars 1941 dans Carnets: mai 1935 - février 1942 (Paris: Editions Gallimard, c. 1962), p. 228.

[74] Albert Camus, "Le Minotaure ou la halte d'Oran", p. 830.

[75] Id., pp. 830-831.

[76] Blaise Pascal, Pensées (Paris: Mercure de France, 1976), p.288.

[77] André Siganos, "Le Bestiaire mythique" dans Dictionnaire des mythes littéraires, p. 238.

[78] Raymond Trousson, "Prométhée" dans Dictionnaire des mythes littéraires, pp. 1139-1153.

[79] F. Guirand, "Greek Mythology" dans Larousse Encyclopedia of Mythology (London: Batchwork Press Limited, c. 1959), pp. 98-100.

[80] Albert Camus, "Prométhée aux enfers" dans Essais, p.841.

[81] Id., p. 843.

[82] Ibid.

[83] Id., p. 844.

[84] Albert Camus, L'Homme révolté dans Essais, p. 438.

[85] Id., p. 647.

[86] Ibid.

[87] Albert Camus, "L'Exil d'Hélène" dans Essais, pp. 855-856.

[88] Edward Tripp, The Meridian Handbook of Classical Mythology (New York: New American Library, c. 1971), p. 392.

[89] F. Guirand, "Greek Mythology" dans Larousse Encyclopedia of Mythology, p. 187.

[90] Albert Camus, L'Homme révolté, p. 699.

[91] Id., p. 440.

[92] Albert Camus, "L'Exil d'Hélène", p. 856.

[93] Albert Camus, L'Homme révolté, p. 440.

[94] F. Guirand, Op. cit., p. 187.

[95] Albert Camus, L'Homme révolté, p. 704.

[96] Ibid.

[97] Jean Rudhardt, Notions fondamentales de la pensée religieuse et

actes constitutifs du culte dans la Grèce classique, p. 93.

[98] Albert Camus, Carnets: mai 1935 - février 1942, p.84.

[99] Albert Camus, "Prométhée aux enfers" dans Essais, p. 843.

Chapitre III: Le théâtre et les nouvelles

Est-il possible de considérer les personnages de Camus comme des mythes? Camus écrit en 1950:

> Mon oeuvre pendant ces deux premiers cycles: des êtres sans mensonges, donc non réels. Ils ne sont pas au monde. C'est pourquoi sans doute et jusqu'ici je ne suis pas un romancier au sens où on l'entend. Mais plutôt un artiste qui crée des mythes à la mesure de sa passion et de son angoisse. C'est pourquoi aussi les êtres qui m'ont transporté en ce monde sont toujours ceux qui avaient la force et l'exclusivité de ces mythes.[1]

Toutefois, certaines objections surgissent quand on veut affirmer que les personnages de Camus ne sont que des mythes. Comme Camus l'affirme lui-même, il a rencontré des gens qui possédaient la force et l'exclusivité des mythes qu'il a créés. Mais ces mythes sont-ils humains ou ces humains étaient-ils mythiques? Camus avoue qu'il était grandement redevable aux mythes dans l'élaboration de ses personnages. Si ces mythes sont à la mesure de la passion et de l'angoisse de l'auteur ils possèdent donc cette qualité qui les rend en quelque sorte humains. Mais, que les personnages camusiens soient exclusivement des mythes ou non, l'importance de leur composante mythique reste certaine.

Il est facile de déceler la composante mythique de personnages comme ceux du théâtre, si elle existe, puisque l'importance accordée à l'action amène souvent une

simplification du caractère des personnages; de même, si des personnages de nouvelles comportent aussi une telle composante, la trouver devrait être relativement aisé puisqu'ils sont souvent peu élaborés.

La première pièce, Caligula a été écrite en 1938 alors que la dernière Les Justes a été terminée en 1949. Les nouvelles, elles, ont été commencées en 1952 et n'ont été publiées qu'en 1957 dans le recueil L'Exil et le Royaume. Il est donc logique de n'aborder les nouvelles qu'après avoir étudié l'oeuvre théâtrale puisque chronologiquement elles sont apparues plus tard. Quant aux adaptations théâtrales, quoique nombreuses, elles sont faites à partir d'oeuvres d'autres auteurs et n'ont pas leur place ici: trouver chez tous ces auteurs les mêmes composantes mythiques que l'on retrouve chez Camus relèverait du miracle. Mais on a déjà frappé les trois coups; place au théâtre avec Caligula!

Le théâtre

Cette pièce met en scène trois personnages face à l'absurde: Caligula, Scipion et Cherea. Tous trois représentent Sisyphe et on retrouve chez eux, à des degrés divers, tous les mythes utilisés par Camus dans les essais, même si, à l'époque où Caligula a été écrit, Camus n'avait pas développé les figures de Prométhée, de Némésis et du

Minotaure. Les trois personnages de cette pièce sont Sisyphe, par la conscience qu'ils ont de l'absurde. Pour Caligula "les hommes meurent et (...) ne sont pas heureux"[2] pour Scipion, "le tuer ou être tué c'est deux façons d'en finir"[3] alors que pour Cherea, l'absurde existe mais ne doit pas être poussé dans toutes ses conséquences.[4]

Du point commun de cette prise de conscience de l'absurde, les personnages évoluent et divergent dans leurs actions. Avant d'en arriver à développer le mythe de Prométhée, Camus avait permis à Sisyphe de quitter son rocher pour vivre dans la société: c'est ce qu'il fait dans Caligula au travers de Caligula, de Scipion et de Cherea qui ne sont pas seulement des personnages placés en face de l'absurde mais qui personnifient trois morales, trois voies face à l'absurde. En suivant leur voie, Caligula et Cherea en viennent à tuer alors qu'en suivant la sienne, Scipion refuse de prendre position face à la mort de son propre père assassiné par l'empereur. Caligula, lui, après avoir pris conscience de l'absurde, refuse de l'accepter comme partie intégrante de la condition humaine. Au lieu de transcender son destin comme l'a fait Sisyphe, il le refuse. Il veut utiliser son pouvoir pour changer l'ordre des choses, l'ordre de ce monde.[5] Il croit devenir de ce fait le seul homme libre de l'empire et dans son miroir il est le seul homme qui demeure.[6] Ce Sisyphe, face à l'absurde, retourne sur son rocher. Il s'isole des autres hommes en refusant sa

propre condition; il se réfugie dans l'égocentrisme. Si on reprend l'image de la croix qui représente Sisyphe et Prométhée sur l'axe horizontal et le Minotaure et Dionysos sur l'axe vertical, Caligula cesse d'être Sisyphe et se tient sur l'axe vertical, celui qui passe du sommeil de la bête à la conscience cosmique. Le sommeil lui est proposé par Caesonia qui lui souligne qu'à son réveil, le monde retrouvera son goût. Il décline alors l'invitation au sommeil parce qu'elle requiert l'abandon de soi[7]. Caligula refuse d'être Sisyphe qui accepte sa condition, il refuse d'être Prométhée qui la partage avec les autres hommes et il refuse aussi de dire oui au Minotaure qui lui offre le sommeil; en d'autres mots, il refuse de donner sa chance à ce qui est possible. Il ne peut accepter de vivre sur l'axe horizontal car sur cet axe les hommes meurent et ne sont pas heureux. Caligula renonce à la fois à la vie et au sommeil pour poursuivre la logique jusqu'au bout, jusqu'à l'absolu, jusqu'à dépasser les dieux car: "(il prend) en charge un royaume où l'impossible est roi".[8]

Caligula suit une voie apparemment ascendante, une mystique de la destruction, jusqu'à perdre conscience de son humanité: il bafoue la justice en condamnant de façon arbitraire, il renonce à l'amitié en tuant le père de Scipion, et il rejette l'amour en tuant sa maîtresse Caesonia. Avant de mourir, il affirme qu'il n'a pas pris la bonne voie et que: "(sa) liberté n'est pas la bonne."[9]

Caligula subit une transformation mythique importante: Sisyphe, dans ce personnage, devient Prométhée au moment où l'absurde lui est révélé; ce nouveau Prométhée veut enseigner aux hommes la vérité, les guider et monter à l'assaut du ciel en utilisant une liberté sans limites mais il n'est déjà plus Prométhée, il est devenu tyran. L'éternel Prométhée épouse alors le visage d'une de ses victimes en puissance, Cherea.

Cherea aussi a conscience de l'absurde mais il refuse de pousser la logique au-delà de certaines limites. Il constate néanmoins en lui-même la présence d'une démesure semblable à celle de Caligula parce qu'il admet souhaiter de temps à autre la mort de ceux qu'il aime de même qu'il admet convoiter des femmes que les lois de la famille ou de l'amitié lui interdisent de posséder. Si tout le monde poursuivait la logique de l'absurde, il n'y aurait plus moyen de vivre ou d'être heureux[10]. Voilà donc un Sisyphe qui a clairement conscience de l'absurde mais qui l'ayant accepté pense qu'on peut quand même vivre et être heureux. Si l'absurde peut difficilement fonder une morale collective comme semble le montrer Caligula, Cherea lui, démontre qu'il peut très bien être le point de départ d'une morale personnelle et que l'absurde n'empêche en rien un comportement éthique. Mais cet être isolé dans ses livres jusqu'à maintenant, que fera-t-il plongé dans l'univers de Caligula? Il tuera! Il tuera Caligula pour protéger ce

droit à la vie et au bonheur. Dans un tel univers, Sisyphe devient Prométhée puisqu'il s'allie à la révolte. Il refuse cependant de servir, une fois le meurtre accompli, les intérêts des autres conjurés. Il ne s'oppose qu'au mysticisme particulier de Caligula, à son lyrisme inhumain. Cherea veut combattre non la possession d'un pouvoir sans limites mais son utilisation sans limites.[11] Il devient ainsi l'agent de Némésis. En effet, Némésis punit la démesure qui se manifeste et c'est à chacun de la contenir à l'intérieur de soi, ce que Caligula ne peut faire. Il doit donc mourir et c'est pourquoi Cherea fait partie du groupe qui tue Caligula et, trait important, il est le seul qui lui fait face lors de l'assassinat: il est son juge, il est à ce moment-là, Némésis.

Scipion, lui, ne peut se résoudre à être avec ou contre Caligula: il lui ressemble, la même flamme lui brûle le coeur, son malheur est de tout comprendre. Pour lui, plus personne n'aura jamais raison. Puisque Caligula bafoue ce que vénère Scipion[12], en quoi se ressemblent-ils? Comme le suggère Caligula, ils sont d'un autre monde: "Tu es d'un autre monde. Tu es pur dans le bien, comme je suis pur dans le mal".[13] Il s'agit bien d'une vie dans un autre monde, le monde de la poésie, le monde de la nature. Devant le monde de l'homme, l'univers fait figure d'absolu; du haut de la contemplation, tout s'équivaut: "Le grand oiseau s'élève sur le vent jusqu'à une hauteur de 90 000 stades. Ce qu'il voit

de là-haut sont-ce des troupes de chevaux sauvages lancées au galop."[14] Qui a raison? Qui a tort? De cette hauteur, il est impossible de le dire. Le vol de l'oiseau remet en question le comportement humain, l'égalise en valeur. Face à une situation de conflit, il devient impossible de prendre partie puisqu'on comprend tout. Mais du sol, monte le cri des condamnés et la souffrance des victimes qui demandent à l'oiseau de justifier son vol: il en est incapable. Par son vol démesuré, Scipion a trahi Sisyphe et Prométhée, il a trahi l'homme en lui-même, il a renié les autres hommes, ses frères.

Au sommet de la croix se tiennent Caligula et Scipion, il y a dieu et le démon, il y a le bien et le mal:

> ...the absolutely righteous God is, after all, the final mask of the Devil, -just as the 'good motives of I' are a disguising of the 'selfish' motives of 'me'.[15]

Caligula et Scipion repoussent tous deux les limites de l'homme et s'approprient les prérogatives des dieux. L'Empereur veut s'approprier l'omnipotence pour changer l'ordre des choses alors que le poète en arrive à l'omniscience qui lui permet de tout comprendre. Caligula déifie son ego alors que Scipion s'élève jusqu'à devenir dieu par son humilité et son détachement.

Caligula propose donc trois voies face à l'absurde. Seule la voie de Cherea n'atteint pas la région où le bien

et le mal se confondent. Il ne se rend pas jusqu'à l'absolu. Est-il bien ou mal de tuer son Empereur? Cela n'est pas bien sans doute mais ce n'est qu'une erreur puisque la démesure est le seul vrai crime et non le meurtre où la victime et l'assassin sont face à face; dans ce cas on reste à l'échelle humaine.[16]

Caligula, lui, veut faire de l'absurde une vérité pour tous. La notion d'absurde appréhendée par l'intelligence aboutit chez Caligula à la tyrannie de l'intelligence. Sa position est logiquement irréfutable. Il a créé une philosophie sans objections mais c'est une philosophie qu'il transforme en cadavres. Puisque Cherea ne peut réfuter, il lui faut frapper.[17] Puisque l'intelligence est coupable, elle sera écrasée par l'alliance temporaire de la loyauté et du courage de ceux qui veulent être heureux avec la bêtise de ceux dont la vanité a été offensée.[18] En effet, dans un monde où l'intelligence a dépassé les bornes, Némésis doit s'allier à la bêtise pour permettre à l'homme conscient de vivre et d'être heureux. Cherea est la représentation de cet homme; par son désir de bonheur et par sa conscience de l'absurde, il est Sisyphe mais par son acte de révolte, il préfigure Prométhée.

Le tyran, sur le point de mourir et réalisant que sa voie est injustifiable, veut se hâter de passer à l'histoire qui pourrait peut-être encore lui donner raison, le justifier: pour celui qui trouve la justification de son

existence dans celle de l'histoire, l'absurde disparaît. L'Empereur qui avait refusé de se prosterner devant les dieux le fait maintenant devant l'histoire. Mais mythe et histoire ne concordent pas: historiquement, il n'y a qu'un Caligula mais consacré par le mythe, il devient intemporel. Il y a eu, il y a et il y aura toujours Caligula. Hors du monde mythique où Camus a fait évoluer les personnages de Caligula, la position extrême de Caligula ou de Scipion peut se défendre logiquement mais dans le monde du mythe, seule la position de Cherea reçoit l'approbation de la déesse Némésis puisqu'elle fait de lui son agent. En voulant entrer dans l'histoire, Caligula veut mourir et reposer en paix dans la gloire mais il doit constater qu'il est encore vivant. La fin de cette pièce oppose d'ailleurs histoire et mythe:

Caligula

- A l'histoire, Caligula, à l'histoire.

...Dans un dernier hoquet, Caligula, riant et râlant, hurle:

- Je suis encore vivant![19]

Camus réussit à la fin de la pièce, en faisant mourir Caligula, à le rendre à l'histoire d'où il l'avait tiré. Caligula reste donc un personnage historique, mais en lui faisant faire un périple dans le monde du mythe, il crée un second Caligula, un personnage intemporel et ce personnage, il le sort alors de l'histoire. C'est pourquoi il est

toujours vivant en tant que représentation du désir d'absolu de l'homme en face de la vérité.

Si cette pièce fait revivre le mythe de Sisyphe et à des degrés divers ceux de Prométhée, du Minotaure et du mysticisme qu'on avait relié à Dionysos, elle peut aussi évoquer le comportement des quatres éléments. Caligula, par le glaive, représente le feu et Scipion, par son vol, l'air. Cherea, par sa volonté de vivre ici-bas, représente la terre et le sort qu'il partage avec les autres hommes, l'eau. Par sa prétention à la victoire totale, le feu veut détruire les éléments passifs, la terre et l'eau. L'air, par sa neutralité, se fait le complice de cette entreprise. D'un côté, une victoire définitive des éléments actifs sur les éléments passifs signifierait la fin de la vie: sans la terre et l'eau, il n'y aurait plus d'humains, il n'y aurait que des dieux! D'un autre côté, une victoire complète des éléments passifs sur les éléments actifs signifierait l'impossibilité du bonheur humain: on se rappellera que la conscience, élément essentiel au bonheur est née d'une étincelle, du feu qui lui, ne peut se maintenir que grâce à l'air. C'est pourquoi la victoire des éléments auxquels s'allie Cherea n'est pas complète puisque Caligula est toujours vivant et que Scipion est épargné. Cherea ne souhaite pas une telle victoire car il refuse de s'allier aux intérêts mesquins des autres conjurés après l'assassinat de l'Empereur. Une fois la démesure abolie, il veut

retourner à son destin d'homme, à ce combat intérieur des éléments où les victoires définitives n'existent pas. A l'intérieur de l'homme, sommeil et conscience, contemplation et révolte exécutent une danse que les quatre éléments aussi bien que les quatre mythes chers à Camus représentent. Cette danse est orchestrée et dirigée par la déesse Némésis.

C'est à travers la déesse de la mesure que Caligula rejoint les tragédies grecques car: "Le thème constant de la tragédie antique est ainsi la limite qu'il ne faut pas dépasser".[20] Avant que la limite ne soit franchie: "...les forces qui s'affrontent dans la tragédie sont également légitimes, également armées de raison."[21] Ce n'est que par la démesure que certaines forces perdent leur légitimité. Faire de l'absurde un absolu est illégitime même si l'absurde de la vie est une vérité.

Plus que la tentative de faire de l'absurde un absolu, c'est la tentation de l'absolu qui est condamnée dans Caligula. Vivre et être heureux n'est possible qu'à mi-chemin entre des positions extrêmes, à mi-chemin entre Sisyphe et Prométhée et à mi-chemin entre le Minotaure et Dionysos. Cet équilibre bi-polaire est très difficile à maintenir et la meilleure façon d'y réussir est peut-être de rejeter l'absolu. C'est en tout cas ce que propose Caligula.

Par rapport à Caligula, Le Malentendu est un microcosme: le problème du comportement humain face à

l'absurde y est débattu à l'échelle de l'individu. Si les crimes arbitraires de Caligula étaient condamnables parce que guidés par la démesure, qu'en est-il des crimes de Martha et de sa mère? Les crimes commis à l'échelle individuelle sont-ils excusables? Ne sont-ils que des erreurs? S'il y a démesure, où se situe-t-elle? On pourrait analyser les personnages de Martha et de la mère au travers des quatre éléments ou du quatuor mythique formé de Sisyphe, de Prométhée, du Minotaure et de Dionysos. Martha en voulant aller vers le soleil et en prétendant acquérir sa liberté par le meurtre évoque Dionysos et le feu. La mère, par son désir de sommeil, rappelle le Minotaure et la terre.

Dans le Malentendu, on trouve plus que le schéma déjà étudié. Deux éléments mythiques nouveaux y apparaissent. D'abord, Dieu y est personnifié par le personnage du vieux serviteur dont les interventions sont absurdes. Il répond 'non' à Maria qui demande l'aide de Dieu.[22] Il dit à Martha que Jan veut quelque chose alors que ce dernier ne faisait que tester la sonnerie.[23] Il ramasse le passeport tombé sous le lit[24], laisse le meurtre se produire et le lendemain, tend à Martha le passeport qui révèle le nom de la victime.[25] Dieu, ainsi représenté, ne fait rien pour empêcher la tragédie qui va se produire. A toutes les étapes, il ne fait que contribuer à l'absurdité de la situation. Lui non plus, il n'est pas à l'abri de l'absurde. Lui aussi, il est le complice de ces crimes, il

est le complice du malentendu.

Comme le titre l'indique, il s'agit d'un malentendu mais il s'agit aussi du mal entendu. Voilà donc le deuxième élément mythique nouveau. Ce mal, c'est l'abstraction de l'homme par l'homme. Dans les Carnets, Camus avait d'ailleurs opposé le meurtre à la destruction anonyme et froide et abstraite.[26] Dans Le Malentendu, les meurtres commis par les deux femmes sont une abstraction: "Il est plus facile de tuer ce qu'on ne connaît pas."[27] "C'est à peine un crime, tout juste une intervention, un léger coup de pouce donné à des vies inconnues"[28] Les crimes sont tellement anonymes, que l'impression de commettre un crime disparaît. Il ne s'agit donc plus du meurtre face à face mais bien de la destruction anonyme, froide et abstraite.

Si le mal est entendu dans Le Malentendu, il n'y est pas personnifié. Il ne le sera que dans Etat de Siège par "La Peste". La façon qu'a ce personnage d'abstraire l'homme est de l'organiser c'est-à-dire de le dépouiller de son pathétique, de sa ridicule angoisse, du bonheur, de son visage stupide d'amoureux, de sa contemplation égoïste et de son ironie coupable. La Peste apporte aux habitants de Cadix, le silence, l'ordre et l'absolue justice.[29] La mort est même organisée. Elle est devenue sa Secrétaire. Elle se souvient d'ailleurs avec nostalgie du temps où elle était associée avec le hasard et non mise au service de la logique et du règlement.[30] La domination de ce duo est presque

complète.

Il n'y a que Diego qui s'oppose vraiment à eux. Il refuse l'efficacité qui se sert du meurtre pour abolir le meurtre et de la violence pour guérir l'injustice.[31] Son opposition, c'est le cri de révolte de Prométhée, ce cri qui s'élève chaque fois qu'un pouvoir démesuré se manifeste. Aucun pouvoir ne peut prétendre à la justice comme le souligne le choeur: "Non, il n'y a pas de justice, mais il y a des limites"[32] La déesse Némésis, la mesure, se manifeste aussi à travers Diego. Par la victoire sur sa peur, par son courage, il a triomphé de la Peste comme Cherea avait triomphé de Caligula dans Caligula à cette exception près qu'il y laisse la vie. Sa mort tient peut-être au fait que forcé de choisir entre l'amour et l'assujettissement des habitants de Cadix, il ne peut que faire un choix démesuré; renoncer à l'amour est aussi démesuré que laisser les hommes devenir des esclaves. Malgré tout, on retrouve dans Etat de Siège le même schéma mythique que dans Caligula. Comme Cherea, Diego doit constater qu'aucun homme ne peut exercer le pouvoir absolu. Il se met du côté de ceux qui vivent à mi-hauteur: c'est seulement là qu'ils peuvent être grands, qu'ils sont plus grands que La Peste. Leurs plus grands crimes trouveront toujours une excuse tandis que les crimes commis contre eux trouveront peut-être des raisons mais aucune excuse. Cette vie à mi-hauteur, Diego la partage avec les autres hommes. En étant fidèle à cette pauvre

vérité, il peut rester fidèle à ce qu'il a de plus grand et de plus solitaire.[33] On retrouve l'équilibre entre les quatre figures mythiques déjà familières: Sisyphe peut faire son bonheur seul, mais Prométhée partage avec les autres hommes sa condition; Dionysos peut enivrer l'esprit contemplatif mais le Minotaure maintient l'homme au sol. Pour être grand l'homme doit donc consentir à vivre entre ciel et terre: la tête au-dessus de la terre mais les pieds ancrés dans la boue. Il peut respirer l'idéal, se consumer de bonheur mais il doit consentir à être comme les autres hommes: encore une fois on retrouve les quatre éléments. Dans cette position à mi-hauteur, les hommes qui baissent les yeux ou courbent le dos seront toujours plus grands que les bourreaux, que ceux qui prétendent être au-dessus d'eux.

Dans Les Justes, les bourreaux ne sont pas au-dessus des hommes courbés mais ils exécutent les hommes qui se pensent au-dessus. Les personnages principaux de cette pièce, Kaliayev et Dora ont déjà existé: ils étaient des terroristes russes du début du siècle. Ils voulaient établir la justice et recouraient aux attentats à la bombe contre des personnalités politiques. Cependant, ils ont payé de leur propre vie les meurtres réussis. Une vie pour une vie, telle était leur philosophie.[34] Voilà l'apport de l'Histoire.

Camus voyait dans leur philosophie un raisonnement faux mais respectable: "Une vie ravie ne vaut pas une vie

donnée".[35] Il semble donc que Camus n'approuvait pas la conduite de ses deux héros, Kaliayev et Dora. Mais il ajoute, en 1955, que l'action juste et bonne reconnaît qu'il y a des limites et qu'il y a des gens qui se permettent de franchir ces limites: tuer les autres sans payer de leur personne. Ce n'était pas le cas pour ses deux héros et voilà pourquoi il les admirait.[36]

Cependant, ils doivent eux aussi abstraire la victime: ce n'est plus un homme qui a une coupure de rasoir ou un sourire qu'on tue, c'est un des symboles du despotisme qu'on supprime. Eux aussi donc, ils sont habités par le mal, par l'abstraction. Mais ils reconnaissent, une fois leur crime accompli, qu'ils ont franchi une limite et ils ne vont pas plus loin: ils paient! La révolte contre l'injustice faite au peuple a motivé leur action et les a poussés à transgresser la limite. En fait, ils franchissent deux limites. Avec le meurtre, une première limite est dépassée; avec le suicide, une autre limite est aussi franchie. On ne peut aller plus loin que le meurtre mais on ne peut également aller plus loin que le suicide. Le Mythe de Sisyphe rejetait le suicide comme solution et L'Homme révolté condamnait le meurtre. Kaliayev va donc à la fois contre Sisyphe et Prométhée. Par son acte double, il condamne la démesure du grand duc tout en punissant la sienne. Il s'est substitué à Némésis. Cette prise en main des fonctions de la déesse vient de la situation

particulière où sont placés les terroristes russes. Selon Dora, elle et ses camarades sont condamnés à être plus grands qu'eux-mêmes. Ils désireraient l'amour plutôt que la justice mais l'injustice leur colle à la peau.[37] Ils doivent la combattre et mourir. Que reste-t-il une fois que le bourreau a fait son oeuvre et pendu Kaliayev? Il reste le témoignage des révoltés: Kaliayev n'est plus un meurtrier.[38]

Pour Dora, l'amour est mort en même temps que Kaliayev. Elle est devenue Prométhée mais l'oiseau a finalement dévoré son coeur. Elle s'en va vers son destin qui est une corde par une nuit froide...[39]

Dans le théâtre de Camus, le héros doit se confronter à l'absurde, c'est-à-dire qu'il doit faire face à la contradiction entre ses idéaux et sa situation. Le monde est absurde non pas en soi mais parce que le besoin de l'expliquer n'est jamais satisfait et ne le sera jamais. Si le monde n'a pas de sens pour le héros quelle sera la motivation de son action?

Le héros qui échoue est celui qui ne peut équilibrer ses désirs d'absolu avec l'absurde du monde. Si l'absurde semble nier le bonheur, comme l'affirme Caligula en disant que les hommes meurent et ne sont pas heureux, c'est qu'il a franchi la limite en voulant transformer son désir d'absolu en absolu. En voulant changer l'ordre du monde, il a voulu remplacer les dieux, d'où sa démesure, d'où son échec.

Quant à Scipion, le poète, il a voulu devenir dieu en se détachant des problèmes humains et ce faisant, il a échoué lui aussi. Seul Cherea, qui veut vivre et être heureux malgré la difficulté de l'entreprise, fait un geste d'homme: il tue Caligula pour conserver ses chances de bonheur et celles des autres hommes. Dans Caligula, l'absolu n'est pas la réponse au défi de l'absurde.

Le Malentendu explore la réponse individuelle face à l'absurde. Tuer au hasard pour acquérir sa liberté transforme la victime en une abstraction. C'est une autre façon de se substituer aux dieux tout comme l'avait fait Caligula. Encore une fois, la limite est franchie.

Etat de Siège présente une autre réaction face à l'absurde. L'Etat veut éliminer l'absurde en organisant les hommes jusqu'au bout, jusqu'à la mort et la mise en oeuvre de cette idée dépasse une fois de plus la limite.

Dans Les Justes, les héros restent au niveau des hommes. Mais peut-on tuer pour eux en faisant le sacrifice de sa vie? Une vie pour une vie est-ce une bonne façon de faire face à l'injustice qui est absurde? Camus lui-même n'approuve pas ce raisonnement mais ne peut condamner ses héros de façon définitive.

Tous ces héros camusiens évoluent dans le monde mythique formé de Sisyphe, de Prométhée, de Dionysos et du Minotaure. Le héros qui maintiendrait un équilibre parfait entre ces quatre figures ne peut exister. Equilibrer

parfaitement l'être public et l'être privé tout en laissant se manifester la bête et le divin de façon égale est une tâche insurmontable même pour un héros. L'équilibre dont il est question doit faire appel à la notion de limite, à cette cinquième figure mythique, celle de Némésis. Le héros qui obtient l'approbation de la déesse est celui qui ne s'éloigne pas trop de l'équilibre, celui qui, par sa conduite, ne nie aucun aspect de lui-même et qui du même coup, ne nie pas les autres hommes et n'en fait pas des abstractions. Cet équilibre, on l'a aussi identifié au comportement des quatre éléments et particulièrement à l'opposition entre les éléments passifs, la terre et l'eau, et les éléments actifs, l'air et le feu. Une victoire complète d'un côté ou de l'autre est néfaste pour l'homme.

Les nouvelles

L'Exil et le Royaume, publié en 1957 après L'Etranger (1942), La Peste (1947) et La Chute (1956) révèle le même monde mythique que celui du théâtre. Les nouvelles de ce recueil présentent certains aspects mythiques intéressants qui pourront s'avérer utiles dans l'étude des récits. Les nouvelles ne seront donc pas étudiées séparément mais les aspects mythiques qui s'en dégagent le seront. Du fait que ces nouvelles ont paru après l'oeuvre théâtrale originale et les récits, ces aspects revêtent une importance plus grande

parce qu'on peut imaginer que l'auteur y tenait plus particulièrement.

La contemplation occupe encore une place importante dans l'esprit de Camus comme en témoigne "La femme adultère". Dans cette même nouvelle, on peut examiner les étapes par lesquelles passe l'héroïne pour arriver à l'extase. La solidarité entre les hommes fait l'objet de quatre nouvelles mais abordée chaque fois de façon différente. Le problème de la puissance est lié à celui de la supériorité d'une croyance sur une autre dans "Le Renégat". La nature participe à l'action de la plupart des nouvelles. A première vue, ces aspects n'évoquent pas tous le mythe, mais la façon dont Camus les exploite nous remet en présence du monde mythique désormais familier.

Il n'est pas nécessaire d'étudier à fond la nouvelle, "La femme adultère", pour constater qu'il s'agit de la description d'une extase. Il suffit de comparer les derniers paragraphes de cette nouvelle avec l'épisode de Vicence dans l'essai, "La Mort dans l'âme", pour s'en convaincre. Janine tourne avec le ciel en mouvement[40] tout comme le narrateur de l'essai tournait avec les jours.[41] L'héroïne de la nouvelle, elle aussi, est réunie à son être profond.[42] Selon R. Quillot, la place du corps est constamment marquée dans ce récit.[43] Une fois qu'on a compris que Janine ne commet pas l'adultère au sens habituel du mot, on s'interroge sur le sens de ce titre. L'extase

qu'elle connaît s'accompagne de sensations et d'images qui rappellent une relation sexuelle: Janine s'ouvre à la nuit; l'eau de cette nuit l'emplit et le flot monte jusqu'à sa bouche pleine de gémissements et finalement, le ciel entier s'étend au-dessus d'elle, renversée sur la terre.[44] On comprend dès lors la signification du titre. Janine commet l'adultère avec la nature. Par là, elle se retrouve elle-même. L'importance attachée au corps durant l'extase, montre que le mythe de Dionysos et celui du Minotaure, tous deux placés sur l'axe vertical de la croix mythique déjà analysée, tendent à se fusionner plutôt qu'à se repousser. Peut-être s'agit-il de la vraie façon de porter sa lucidité dans l'extase comme voulait le faire Camus dès 1937.[45]

"La femme adultère" laisse voir de façon claire l'itinéraire de l'aventure de Janine: le dépaysement, l'appel, l'entrée dans un monde nouveau, l'extase et le retour à son ancien monde.

Pour Janine, le dépaysement, c'est d'abord le désert mais c'est aussi le fait qu'elle y est placée sans y avoir vraiment consenti. Refuser de venir lui aurait demandé trop d'énergie. De ce dépaysement naît l'insécurité puis l'angoisse: elle réalise qu'elle s'accroche à son mari parce qu'elle a peur de mourir et que cette peur l'empêche d'être heureuse. C'est l'angoisse. Elle entend alors un appel si faible qu'il semble muet. Elle choisit quand même d'y répondre. Pour aller vers l'appel, elle doit quitter la

chambre où elle dort avec son mari. A l'extérieur, il fait nuit. Rien n'est familier. Elle court jusqu'au parapet du fort d'où elle peut contempler le désert, un monde qui n'est pas le sien. Lorsque le silence se fait en elle, elle peut enfin vivre l'extase. Ensuite, elle revient dans la chambre d'où elle était sortie. La réintégration de Janine dans son monde n'ira sans doute pas sans heurts puisque Camus nous laisse sur le commentaire de Janine pleurant de joie à son mari qui se demande ce qui se passe: "Ce n'est rien mon chéri..."[46] Chose certaine, cette expérience l'a changée profondément mais c'est à nous d'imaginer la suite.

Si la contemplation s'atteint sur l'axe vertical formé par Dionysos et le Minotaure, la solidarité se joue sur l'axe horizontal dont les pôles sont Sisyphe et Prométhée. Dans "Les Muets", la révolte légitime des ouvriers à propos de leur retour forcé au travail est remise en question par l'attaque subite de la fille du patron. Devant ce malheur, ils ne peuvent que rester muets. Même révolté, l'homme partage son sort avec tous les autres hommes. La division en camps opposés que suppose nécessairement tout acte de révolte disparaît lorsque frappe le destin ou le malheur. L'homme révolté redevient l'homme, Prométhée redevient Sisyphe. Dans "L'Hôte", le même drame se joue à une échelle socio-politique qui dépasse le héros, Daru. Même s'il offre la liberté au prisonnier arabe qu'on lui a remis, il est quand même anonymement accusé d'avoir livré un Arabe. Dans

le conflit algérien naissant, les raisonnements erronés tels 'si tu n'es pas avec nous, tu es contre nous', prédominent. Si on y consent, on se retrouve à faire une guerre à laquelle on ne croit pas; si on les refuse, on se retrouve seul comme Daru. Avant cette condamnation à la solitude, Daru, l'instituteur, était une sorte de Prométhée puisqu'il luttait à la fois contre la famine et l'ignorance. Encore une fois, Prométhée est redevenu Sisyphe isolé sur son rocher. Le malheur individuel avait freiné la révolte dans "Les Muets" alors que le malheur collectif isole le héros dans "L'Hôte".

Dans "Jonas ou l'artiste au travail", le héros, Jonas, veut s'isoler pour pouvoir peindre en paix. Le problème est différent puisque l'isolement est ici perçu comme étant souhaitable. Que découvre Jonas enfermé dans sa soupente? On n'en est pas certain mais la question nous est posée. En effet, l'artiste y a peint un mot qu'on ne peut lire avec certitude: solitaire ou solidaire? Même isolé dans son travail, l'artiste demeure-t-il solidaire des autres hommes? Même en poussant son rocher, Sisyphe reste-t-il en communion avec les autres hommes? Y a-t-il une solidarité qui transcende la solitude?

C'est aussi un être seul que nous propose "La Pierre qui pousse". Par solidarité, l'ingénieur, d'Arrast, aide le coq à porter sa pierre, puis il la porte à sa place même s'il ne partage pas les croyances à l'origine de cette

entreprise. Plutôt que de porter la pierre à l'église, d'Arrast la transporte jusqu'à la plus pauvre demeure qui est celle du coq. D'un point de vue personnel, cet acte le remet en contact avec sa force et il sent sa propre vie qui recommence. D'un point de vue social, son acte lui permet de réintégrer la compagnie des autres hommes comme en témoigne la place vide qu'on l'invite à occuper autour de la pierre. Sisyphe isolé renaît à la vie, en portant la pierre de quelqu'un d'autre, la pierre d'un autre Sisyphe, pareil à lui-même au fond, malgré la différence de couleur, de croyance et de niveau social.

La solidarité humaine peut donc s'affirmer au-delà de conflits à l'échelle humaine comme les conflits syndicaux; elle se retrouve peut-être au coeur même de la solitude; elle permet de sortir de la solitude. Mais cette solidarité est menacée quand des conflits entre peuples se produisent. Lorsque deux camps irréductibles s'affrontent, la tentation de la puissance reste toujours présente comme semble l'indiquer "Le Renégat ou un esprit confus". Le héros est un esclave qui a changé de Dieu. Serviteur du Dieu chrétien et européen qu'il voulait imposer à des barbares réticents en les subjugant comme un soleil puissant, il est devenu l'apôtre du Dieu représenté par le fétiche parce que c'était celui des puissants. C'est donc un désir de puissance qui pousse cet esprit confus à vouloir tuer le missionnaire qui s'en vient. Cependant, le sens de cette nouvelle n'est pas

complètement limpide. Si les conséquences du désir de puissance sont claires, toutes les tentatives de conversion sont-elles identifiables à un désir de puissance? La question reste posée. Prométhée, parti enseigner aux hommes, était poussé par des motifs de puissance dont la vraie révolte n'a que faire. En chemin, il s'est donc rangé du côté de la puissance et ce, même en devenant esclave. Il a rejoint le camp du personnage La Peste et celui de Caligula, le camp de l'abstraction. Comme l'empereur romain, il constate trop tard que sa route n'était pas la bonne.

Comme la solidarité humaine, la participation de la nature à l'action est un élément important dans de nombreuses nouvelles. Dans "La femme adultère", la nature donne en fait la réplique à Janine. Les quatre éléments participent à l'aventure de l'héroïne. D'abord l'air s'unit au feu: l'espace silencieux se peuple de milliers d'étoiles. Puis l'eau de la nuit l'envahit. Renversée enfin sur la terre, c'est le ciel entier qui s'étend au-dessus d'elle. La nature est alors un véritable personnage puisque l'héroïne commet l'adultère avec elle. Dans "Les Muets", la participation de la nature est celle de la mer, de l'élément aqueux. Elle y correspond au désir de recommencer: Yvars la contemple tous les soirs et voudrait que sa femme et lui redeviennent jeunes pour partir de l'autre côté de la mer. C'est encore la mer qui réunit l'Amérique du Sud, l'Afrique

et l'Europe dans "La Pierre qui pousse" et qui symbolise la solidarité entre les hommes; de plus, c'est le bruit de l'eau qui emplit le héros d'un bonheur tumultueux après son geste de solidarité. Dans "L'Hôte", l'étendue sauvage, créée par la combinaison de la terre et de l'air qui permet une vision sans obstacle, accentue la solitude de Daru. Dans "Le Renégat ou un esprit confus", c'est la chaleur et la lumière qui participent au désir de puissance. Lorsque finalement, l'esprit confus remet en doute sa voie, il fait nuit et le soleil a disparu.

Dans presque toutes les nouvelles, Camus donne à la nature le rôle d'un personnage ou fait de la nature une force nécessaire à l'action. Ce sont les forces naturelles reliées aux quatre éléments primordiaux que l'auteur exploite dans ces nouvelles. Il demeure également fidèle à son monde mythique puisque la solidarité entre les hommes est un aspect essentiel de ce monde tout comme la contemplation. Dans une de ces nouvelles, des étapes précises dans le cheminement de l'héroïne ont été découvertes.

Le théâtre et les nouvelles sont venus confirmer ce que les essais avaient révélé des mythes chez Camus. Ceux-ci, rendus encore plus vivants par leur fusion avec des personnages de fiction restent toujours identifiables au quatuor mythique cruciforme de Sisyphe, de Prométhée, de Dionysos et du Minotaure. Les quatres éléments, que ce soit

sous forme symbolique ou au travers de la nature, font encore partie intégrante du monde mythique de Camus. L'importance accordée aux mythes dans les essais, d'abord, dans l'oeuvre théâtrale ensuite et finalement dans les nouvelles laisse prévoir qu'il en sera de même dans les récits de Camus, L'Etranger, La Peste et La Chute.

NOTES

[1] Albert Camus, Carnets: janvier 1942-mars 1951 (Paris: Editions Gallimard, c. 1964), p. 325.

[2] Albert Camus, Caligula dans Théâtre, récits, nouvelles (Paris: Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, c. 1962), p. 16.

[3] Id., p. 53.

[4] Id., p. 78.

[5] Id., p. 27.

[6] Id., pp. 28-30.

[7] Id., p. 26.

[8] Id., p. 27.

[9] Id., p. 108.

[10] Id., p. 78.

[11] Id., p. 34.

[12] Id., pp. 83-84.

[13] Id., p. 58.

[14] Albert Camus, Carnets: janvier 1942-mars 1951, p. 42. Camus attribue ces mots à Tchouang Tseu, philosophe taoïste du IVème siècle avant l'ère chrétienne.

[15] Alan W. Watts, Myth and Ritual in Christianity (Londres et New York: Thames and Hudson, 1954), p. 78.

[16] Voir Albert Camus, Carnets: janvier 1942-mars 1951, p. 275:

> Pour finir, revaloriser le meurtre pour l'opposer à la destruction anonyme et froide, et abstraite. L'apologie du meurtre d'homme à homme est une des étapes sur le chemin de la révolte.

[17] Albert Camus, Caligula, p. 35.

[18] Id., p. 103.

[19] Id., p. 108.

[20] Albert Camus, "Conférence donnée à Athènes sur l'avenir de la tragédie" dans Théâtre récits, nouvelles, p. 1705.

[21] Ibid.

[22] Albert Camus, Le Malentendu dans Théâtre, récits, nouvelles, p.180.

[23] Id., p. 153.

[24] Id., pp. 159-160.

[25] Id., p. 164.

[26] Voir supra note 16.

[27] Albert Camus, Le Malentendu, p. 118.

[28] Id., p. 119.

[29] Albert Camus, L'Etat de siège dans Théâtre, récits, nouvelles, pp. 228-230.

[30] Id., pp. 293-294.

[31] Id., p. 290.

[32] Id., p. 299.

[33] Id., pp. 291-292.

[34] Roger Quillot, "Les Justes. Présentation" dans Albert Camus,

Théâtre, récits, nouvelles, p.1822.

[35] Albert Camus, Carnets: janvier 1942-mars 1951, p. 199.

[36] Albert Camus, "Prière d'insérer" dans Théâtre, récits, nouvelles, pp. 1834-1835.

[37] Albert Camus, Les Justes dans Théâtre, récits, nouvelles, p. 386.

[38] Id., p. 392.

[39] Id., p. 393.

[40] Albert Camus, "La femme adultère" dans Théâtre, récits, nouvelles, p. 1574.

[41] Albert Camus, "La Mort dans l'âme" dans Essais (Paris: Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, c. 1965), p.37.

[42] Albert Camus, "La femme adultère", p. 1574.

[43] Roger Quillot, "La femme adultère. Présentation" dans Albert Camus, Théâtre, récits, nouvelles, p. 2040.

[44] Albert Camus, "La femme adultère", p. 1575.

[45] Voir supra Chapitre II, p. 59 et note 98 p. 68.

[46] Albert Camus, "La femme adultère", p. 1575.

Chapitre IV: Les récits

Recenser les passages des récits où on peut retrouver les mythes chers à Camus serait une entreprise valable mais les examiner de façon plus globale pour en saisir l'ambiance et le caractère mythique apparaît plus intéressant. Savoir en quoi ils sont des mythes est plus captivant à ce stade-ci que de savoir où retrouver Sisyphe, Prométhée... Dans L'Etranger, l'itinéraire de Meursault sera comparé à celui du héros mythique en général. Dans La Peste, le mythe de la peste créé par Camus ainsi que les héros qui s'y manifestent seront étudiés alors que dans La Chute, c'est l'aspect mythique de la déchéance du héros qui sera examinée.

L'Etranger

De "La femme adultère", on avait tiré certaines étapes dans l'aventure de l'héroïne: le dépaysement, l'appel, l'entrée dans un monde différent, l'extase et le retour dans le monde d'avant l'aventure. Cela ressemble suffisamment à l'itinéraire que Joseph Campbell attribue à de nombreux héros mythiques pour inviter la comparaison entre le personnage le plus connu de Camus et le héros aux mille visages, élaboré dans The Hero With a Thousand Faces. En quoi consiste le voyage du héros de Campbell? Meursault fait-il le même voyage? Y a-t-il des points divergents entre eux?

Joseph Campbell divise le voyage du héros mythique en trois grandes parties: séparation et départ, épreuves et victoires de l'initiation et finalement, retour dans la société. Chaque partie se subdivise en étapes communes à la plupart des héros mythiques.

Le héros ne part pas à l'aventure un bon matin sur un coup de tête: il doit recevoir un appel dans des circonstances souvent exceptionnelles mais il peut le refuser ou l'accepter. Il peut retourner à ses occupations habituelles pour un temps mais à ce moment-là, il ne les trouve plus aussi enrichissantes. L'appel se fera alors de plus en plus pressant et s'il reste toujours sans réponse, le héros devra être entraîné inconsciemment dans ce voyage.[1]

La première rencontre qu'il fait sur le chemin de l'aventure est celle d'une figure protectrice, un allié possédant la plupart du temps des caractéristiques surnaturelles. C'est cette figure qui va lui permettre de traverser le premier seuil menant vers l'autre monde. Cependant, un gardien en interdit l'entrée et un combat doit s'engager avec lui. La défaite signifie la mort, la victoire, le passage dans l'autre monde, parfois symbolisée par le ventre d'une baleine qui engloutit le héros, laissant ainsi croire aux autres qu'il est mort.[2]

Son initiation peut alors commencer. Durant celle-ci, plusieurs épreuves l'attendent. Elles varient à l'extrême mais en général, le héros se vainc lui-même:

> ... One by one the resistances are broken. He (The Hero) must put aside his pride, his virtue, beauty, and life, and bow or submit to the absolutely intolerable.[3]

Au début de cette étape, rien n'est acquis et tout est partiel, que ce soit victoire, extase ou coup d'oeil dans le monde merveilleux.[4]

Une fois que toutes les barrières ont été franchies et que tous les ogres ont été vaincus, l'aventure ultime est souvent représentée par le mariage mystique avec la Déesse Reine du Monde[5] mais pour en être digne, le héros ne doit pas céder à la femme tentatrice pour arriver à se dépouiller de son propre corps. Il devient alors libre.[6]

La vision du père (Dieu et le monde) subit alors une transformation. Le père n'est plus un ogre et le fils (héros) n'est plus un pécheur.[7] La colère de Dieu et l'indignité du pécheur disparaissent pour donner au héros une vision plus adéquate de la situation. Une fois cette dernière peur-croyance abolie, l'illumination le révèle à lui-même. Il s'élève alors à un état supra-humain de la conscience. De cette hauteur, l'esprit peut contempler l'indicible:

> There goes neither the eye, nor speech, nor the mind: we know It not; nor do we see how to teach one about It. Different It is from all that are known, and It is beyond the unknown as well.[8]

A ce niveau de conscience, Dieu et le héros sont crucifiés, annihilés, démasqués devant l'innommable qui reste seul.

De ce zénith, le héros réintègrera le monde. Il peut aussi refuser et se retirer du monde. S'il choisit de retourner parmi les hommes, il sera habituellement porteur d'un élixir pour la restauration de la société. Ce retour s'accompagne des mêmes étapes que celles du départ et le seuil doit être refranchi en sens inverse. Le héros devient ainsi un Maître dans les deux mondes. Il peut, en effet, passer de l'un à l'autre. La signification de ce voyage, Joseph Campbell la résume ainsi:

> ... The individual, through prolonged psychological disciplines, gives up completely all attachment to his personal limitations, idiosyncrasies, hopes and fears, no longer resists the self-annihilation that is prerequisite to rebirth in the realization of truth, and so becomes ripe, at last, for the great at-one-ment. His personal ambitions being totally dissolved, he no longer tries to live but willingly relaxes to whatever may come to pass in him; he becomes, that is to say, an anonymity. The Law lives in him with his unreserved consent.[9]

Patrice Meursault apprend la mort de sa mère au début de L'Etranger. Voilà l'appel qui reste sans réponse:

> J'ai pensé que c'était toujours un dimanche de tiré, que maman était maintenant enterrée, que j'allais reprendre mon travail et que, somme toute, il n'y avait rien de changé."[10]

Son attitude indifférente envers les actions des autres ou même les siennes indique que ce n'est sans doute pas le

premier appel que reçoit Meursault. Il rapporte avoir déjà eu des ambitions mais qu'il avait vite compris que cela était sans importance réelle.[11] Il ne trouve donc plus ses activités habituelles enrichissantes. L'indifférence qu'il montre à l'égard du mariage ou de l'amour ne signifie pas pour autant un refus définitif à l'appel. Il est déjà dépaysé mais il ne part pas, car rester ou partir, c'est la même chose. Le destin, pour paraphraser Sénèque, devra traîner à l'aventure un homme aussi indifférent. Qui va se charger de traîner ce héros amorphe? Raymond Sintès, le souteneur, deviendra l'agent du destin. En effet, ce personnage entraîne peu à peu Meursault vers son voyage mythique. Son indifférence devant les actes de Raymond et son association avec lui l'ont amené sur cette plage où il va tuer l'Arabe. Pourquoi ce meurtre? Plus tard, Meursault dira que c'était à cause du soleil.[12] Pourquoi ce rôle extraordinaire donnée à la nature? Pourquoi favorise-t-elle ce meurtre? Que représente ce meurtre?

Si on suit le schéma de Campbell, l'aide fournie par la nature devient l'aide surnaturelle accordée au héros et le meurtre de l'Arabe correspond à son combat avec le gardien du seuil. L'aspect surnaturel de la rencontre de Meursault et de l'Arabe est souligné par la nature et particulièrement par le rôle du soleil qui a glissé auparavant sur le revolver et qui maintenant transforme le couteau de l'Arabe en une longue lame qui atteint Meursault au front.[13] Le

soleil consacre en quelque sorte les armes du combat. Cette participation surnaturelle de la nature est soulignée dans toute l'épisode du meurtre. Elle devient même apocalyptique lorsque Meursault est sur le point de tirer le premier coup de feu:

> Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu. Tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver.[14]

On a souvent parlé de l'aspect anonyme des personnages désignés par leur fonction dans ce récit comme le directeur de l'asile, le juge, le procureur, l'avocat, etc... mais on a peu insisté sur la fonction que jouait la victime, cet Arabe anonyme. La rencontre de Raymond et de Meursault avec les deux Arabes sur la plage éclaire ce rôle. Dans ce passage, les Arabes sont associés à la nature.[15] L'Arabe représente-t-il l'homme naturel? Pourquoi alors le tuer?

Meursault lui-même est très près de l'homme naturel puisqu'il est dégoûté par les avant-bras blancs de Raymond Sintès.[16] Ce dernier évite le soleil, ne va pas se baigner, etc... En somme, il représente l'homme civilisé. Meursault a déjà quitté la société civilisée en partie puisqu'il manque d'ambition, qu'il est indifférent aux institutions comme le mariage ou aux cérémonies comme l'enterrement... Meursault est donc un homme indifférent mais dépouillé du vernis de la civilisation. Il est redevenu par ce

dépouillement un homme naturel. Ce meurtre implique-t-il un plus grand dépouillement? Se dépouille-t-il de son masque d'homme naturel? Par cette action, tue-t-il l'homme naturel en lui? Le meurtre de l'Arabe est-il un triple meurtre: meurtre réel qui entraîne sa condamnation à mort? meurtre mythique du gardien du seuil? dépouillement de ce qui le retenait parmi les hommes? Quoiqu'il en soit, après ce meurtre, Meursault, englouti par la prison comme Jonas par la baleine, mourra à la société des hommes à un tel point qu'il ne reconnaîtra plus, dans sa gamelle, sa propre image.

Son initiation commence dès son incarcération. Jusque là, son dépouillement avait surtout été d'ordre social: dépouillé du vernis de l'homme civilisé et dépouillé de sa simplicité d'homme naturel, il ne peut appartenir à aucune des deux sociétés. En prison, il va se dépouiller de ses idées d'homme libre. Le pire problème est l'absence des femmes si bien qu'au début il y pensait beaucoup:

> "...j'étais tourmenté par le désir d'une femme... je pensais tellement à une femme, aux femmes, à toutes celles que j'avais connues, à toutes les circonstances où je les avais aimées, que ma cellule s'emplissait de tous les visages et se peuplait de mes désirs."[17]

Il en va de même de ses autres désirs que ce soit celui d'une cigarette ou celui provoqué par le souvenir de la sensation de l'eau de la mer sous la plante de ses pieds. Peu à peu, il ne participe plus à ces désirs mais il leur

trouve une fonction utile: ils tuent le temps. Il se dépouille de ses instincts, de ses habitudes, de ses désirs tout comme le Héros qui ne cède pas à la femme tentatrice. D'autres épreuves l'attendent.

Après sa condamnation à mort, il cherche tous les moyens d'échapper à la certitude de sa mort: "Ce qui m'intéresse en ce moment, c'est d'échapper à la mécanique, de savoir si l'inévitable peut avoir une issue."[18] Sa recherche d'une porte de sortie commence par l'idée d'une évasion mais son ignorance en la matière lui interdit même de croire qu'au moins une fois, le hasard et la chance ont changé quelque chose. Mais l'imagination lancée ne s'arrête pas là. Devant l'implacabilité de la sentence, un cri d'injustice lui monte aux lèvres. Il remet en question le sérieux d'une telle condamnation. Il va même jusqu'à imaginer qu'il réforme le système pénal pour introduire la possibilité d'une chance pour les condamnés. Cependant, la mécanique le reprend bien vite. Même le grandiose de la montée à l'échafaud lui est enlevé puisqu'il se souvient que la machine est au niveau de l'homme qu'elle tue. L'imagination ne peut s'accrocher à un tel prosaïsme et "là encore la mécanique écrasait tout: on était tué discrètement, avec un peu de honte et beaucoup de précision."[19] Nouvel échec. L'imagination ne peut trouver d'issue.

La raison va s'attaquer au problème. Mourir maintenant

ou dans deux ans, cela revient au même puisqu'il faut mourir de toute façon. Mais encore là, il sent un bond terrible à la pensée de vingt ans de vie perdus. Il analyse tour à tour le rejet de son pourvoi et sa grâce. Il tente de rester calme dans les deux cas. Mais une fois de plus, il reste incapable de résoudre le problème. Il est dépouillé de tous ses moyens. Rien ne peut le sortir de cette situation.

C'est au moment où l'espoir achève de se distiller que l'affrontement avec le prêtre se produit. Le Héros fait maintenant face à l'autorité de l'autre monde, Dieu. Le représentant de ce Dieu lui dit qu'il a commis un péché que la justice des hommes n'a pas lavé. Mais Meursault refuse le péché, il n'accepte que sa culpabilité pour laquelle il va d'ailleurs payer. Plus loin, il refuse de perdre son temps avec Dieu. Lorsqu'enfin le prêtre, à court de moyens, annonce son intention de prier pour lui, la conscience du Héros s'élargit devant la certitude ignorante du prêtre. Le souffle égalisateur de la mort lui fait comprendre que: "Tout le monde était privilégié..." mais aussi que: "Le chien de Salamano valait autant que sa femme"[20] Puisqu'un seul destin doit l'élire, il l'accepte. En l'acceptant, il accepte tous les destins et au travers des yeux du Destin le chien de Salamano vaut effectivement autant que sa femme. L'acceptation de son destin et son abandon devant lui provoquent l'illumination. Cette acceptation rappelle la soumission à 'l'absolument intolérable' du héros mythique de

Campbell.

Cette illumination se traduit par une "merveilleuse paix", par une ouverture "à la tendre indifférence du monde"[21] qui est une autre représentation du mariage mystique avec la Déesse Reine du Monde.

Son retour à la société des hommes sera très bref mais il sera nécessaire pour que le voyage du héros soit complet comme Meursault le dit lui-même:

> Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine.[22]

Le héros a terminé son périple; il a été totalement transformé. Par l'élargissement de sa conscience, il comprend que les spectateurs à son exécution ne peuvent que le haïr et pourtant il souhaite leur venue en grand nombre. Pourquoi? Par solidarité avec les autres hommes qu'il a pourtant dépassé par la conscience? Par la réalisation de leur importance puisqu'eux aussi, un destin les a élus? Ou bien est-ce parce que "... The Law lives in him with his unreserved consent"[23]?

Meursault est-il seulement une facette du héros aux mille visages? La correspondance établie cache-t-elle des divergences majeures?

Peut-on à partir de la correspondance entre Meursault et le héros-type construire un mythe? Voilà la question.

Une réponse affirmative impliquerait que Meursault est réellement une facette du héros aux mille visages. Répondre par la négative signifierait que la correspondance déjà établie cache des facteurs divergents assez importants pour prévenir l'identification mythique. Meursault, à ce moment-là, ne serait qu'un lointain cousin du héros de Campbell.

La première grande différence entre les récits mythiques et L'Etranger est le narrateur. Le narrateur toujours omniscient des mythes est devenu le je. Le héros raconte son histoire. Il n'y a pas d'intermédiaire entre la perception de son vécu et ce qu'on lit. La vision de ce récit est toujours réduite à un seul point de vue, celui du héros, alors que dans les mythes, le point de vue de chaque participant est généralement connu. La légende peut difficilement s'emparer d'une histoire où il n'y a qu'un seul point de vue. Le style austère et peu orné de cette narration au passé composé ne correspond pas au style fabuleux du récit mythique habituel. Mais ces problèmes ne sont que d'ordre technique et ne présentent pas en tant que tels des objections suffisantes.

Cependant, aux objections techniques vient s'ajouter l'absence du merveilleux. Il y a certes de l'extraordinaire dans la participation de la nature au meurtre de l'Arabe ou dans la vision finale mais l'ordinaire prévaut dans le reste du récit. L'extraordinaire ne laisse pas supposer qu'il y

ait eu entrée du héros dans un autre monde. Toute l'histoire se passe dans un seul monde qui se rétrécit ou s'élargit à l'inverse des états de conscience du héros. Lors de l'enterrement de sa mère et lors du meurtre, le rétrécissement de la conscience est évoqué par la montée de la chaleur: le monde immense l'écrase et sa conscience diminue. L'élargissement de son champ de conscience est représenté par le rétrécissement du monde: il se réveille avec des étoiles sur le visage et sa conscience devient alors cosmique. Il s'agit bien d'une expérience mystique mais peut-elle devenir celle d'un héros mythique? Qui est Patrice Meursault? D'où vient-il? Quelle place occupe-t-il dans la société? Quelle est son envergure?

On apprend d'abord qu'il a mis sa mère à l'asile probablement parce qu'il reçoit un salaire minime et qu'il vit dans un petit appartement. A propos de ses origines, il est plutôt discret mais on sait qu'il a dû abandonner ses études par manque d'argent. C'est un petit employé dans une compagnie de transport maritime. C'est donc un homme instruit mais qui n'a pas de diplômes supérieurs. Il est assez pauvre et il a un emploi plutôt médiocre. Il a cependant beaucoup réfléchi et c'est grâce à ses réflexions qu'il est devenu indifférent aux implications de ce qui se passait autour de lui. Cette indifférence provoque son implication dans les affaires louches d'un souteneur pour finalement aboutir au meurtre d'un Arabe. Il n'éprouve

aucun regret à propos de ce crime, tout juste un certain ennui. Est-ce bien l'idée que l'on se fait d'un héros mythique? La pauvreté et la médiocrité sociale de Meursault peuvent-elles appartenir au mythe? Son manque de caractère est-il compatible avec le courage habituel du héros?

Qu'est-ce qu'un héros? "...A hero is someone who has given his or her life to something bigger than oneself..."[24] répond Joseph Campbell. Meursault n'a pas donné sa vie à quoi ou à qui que ce soit. Il l'a laissée aller. Il a découvert quelque chose de plus grand que lui, oui, mais il n'y a pas sacrifié sa vie. Ce n'est que sa condamnation à mort qui provoque son illumination et non son caractère propre, héroïque ou non. Il n'a rien du Héros désigné par le destin et pourtant il l'est. Il a réussi à accomplir une prouesse d'ordre spirituel:

> ...the spiritual deed, in which the hero learns to experience the supernormal range of human spiritual life and then comes back with a message.[25]

Où est son message puisqu'il va mourir lors de son retour dans la société? Son message, est-ce son récit, L'Etranger qui, lui, va retourner dans la société? Peut-on construire un héros mythique à partir d'un personnage qui doit tuer pour arriver à l'illumination? Quel est l'objectif moral de l'héroïsme? Selon Joseph Campbell, c'est le sacrifice:

> The moral objective is that of saving a people, or

> saving a person, or supporting an idea. The hero sacrifices himself for something - that's the moral of it.[20]

Mais Meursault, lui, ne supporte pas une idée, ne sauve personne et dans ce sens, son expérience ne présente pas le caractère d'universalité nécessaire au mythe. Pourtant Camus a dit qu'il avait essayé de figurer dans son personnage le seul Christ que nous méritions.[27] L'absence de morale et surtout l'absence de sacrifice donne au héros camusien un caractère individuel car il ne fait que se sauver lui-même; si son chemin suit celui du héros, son caractère n'est pas le même. Meursault n'est pas un stéréotype et dans ce sens, il nous livre le message qu'il n'est pas besoin d'être grand pour être initié mais qu'il suffit d'être un homme ordinaire placé dans des circonstances favorables, ce dont le destin se charge. L'acceptation d'une vie ordinaire comme étant l'expression du destin fait alors sentir à cet homme ordinaire qu'il a été heureux et qu'il l'est encore.

L'itinéraire de Meursault suit bien celui du Héros aux mille visages de Campbell. Une correspondance a été établie pour toutes les étapes importantes du périple mythique. Cependant, le héros de L'Etranger ne présente pas le visage habituel du héros. Il manque de stature et son comportement héroïque semble accidentel. L'absence du merveilleux dans la presque totalité du récit rend l'identification

difficile.

Le monde d'aujourd'hui ne favorise pas l'éclosion de mythes tels que le passé nous les a présentés et c'est peut-être ce déphasage entre le monde moderne et le monde mythique que révèle la comparaison entre Meursault et le héros aux mille visages. L'homme reste l'homme et la correspondance en rend bien compte. D'un autre côté, l'homme moderne et l'homme mythique sont de lointains cousins et c'est ce qui explique les différences rencontrées. Selon Joseph Campbell, l'envergure du héros moderne a diminué considérablement parce qu'il n'a plus l'ambition de sauver le monde mais celle de se sauver lui-même, ce qui en fait néanmoins un héros mythique:

> But in doing that, you save the world... People have the notion of saving the world by shifting things around, changing the rules, and who's on top and so forth. No, no! Any world is a valid world if it's alive. The thing to do is to bring life to it and the only way to do that is to find in your own case where the life is and become alive yourself.[28]

Meursault est devenu vivant aux portes de la mort et sans doute a-t-il rendu son monde vivant, ce monde où il sera heureux d'être accueilli par des cris de haine, révélant par là une attitude digne d'un héros: peut-être a-t-il la stature d'un héros mythique après tout!

La Peste

Dès l'exergue[29], La Peste entre dans le symbolisme et la représentation. En effet, on apprend que le roman que l'on s'apprête à lire remplacera une espèce d'emprisonnement par une autre: les Oranais seront prisonniers de la peste; mais quelle autre prison représente la peste? En 1955, Camus écrivait que La Peste avait comme contenu évident la lutte de la résistance contre le nazisme et que tout le monde dans tous les pays d'Europe l'avait reconnu. Plus loin, il ajoute qu'on lui reproche peut-être que La Peste puisse servir à toutes les résistances contre toutes les tyrannies.[30] Quoiqu'il en soit, dans ce roman, la peste n'est jamais directement identifiée à une tyrannie en particulier ou à la tyrannie en général. Le fait qu'on l'ait tout de suite identifiée au nazisme ou à la tyrannie relève à la fois de la situation historique et des intentions de Camus lui-même. Mais si l'on consent à prendre un peu de recul et à aborder l'histoire que raconte La Peste sans idées préconçues, on s'aperçoit qu'elle s'inscrit fort bien dans le monde mythique de Camus. C'est donc cet aspect qui sera étudié plutôt que l'aspect historique ou politique; non pas que ces deux derniers aspects soient négligeables, mais ils débordent nettement les visées du présent travail.

Mythiquement parlant, qu'est-ce que la peste? Avant de répondre, il serait bon de rappeler que parmi les lectures

préparatoires à La Peste figurait Moby Dick d'Herman Melville.[31] A propos de l'histoire racontée dans ce roman de Melville, Camus a écrit:

> Mais elle peut aussi se méditer comme l'un des mythes les plus bouleversants qu'on ait imaginés sur le combat de l'homme contre le mal...[32]

On aurait pu écrire ces mots sur La Peste car le sens mythique profond du récit de Camus est également le combat de l'homme contre le mal représenté non par un animal mais par une maladie, la peste.

Comment Camus transforme-t-il progressivement une maladie en mythe du mal? Comment anime-t-il ce mythe? La peste a-t-elle une volonté propre? un rôle? Peut-on la rapprocher d'autres mythes? Comment s'inscrit-elle dans le temps? Une fois ces questions éclaircies, le problème du héros va se poser. Qui est le héros mythique? Tarrou? Grand? Rieux?

Assistons d'abord à la transformation de la peste en mythe. La peste n'est pas nommée au début. Ses prophètes, les rats, viennent mourir en ville en même temps que meurent quelques personnes. Mais dès que le mot est prononcé, la peste est aussitôt associée à un fléau. Un fléau, d'après sa définition, est un instrument pour battre les céréales, une pièce rigide en équilibre sur laquelle repose les plateaux d'une balance qu'on appelle aussi joug, l'instrument de la colère divine et enfin, une calamité qui

s'abat sur un peuple.[33] L'idée de maladie s'estompe donc pour faire place à celle de fléau. Mais le fléau est encore contenu dans la pièce où le mot 'peste' a été dit; des images, des chiffres des grandes pestes de l'Histoire hantent la mémoire de Rieux mais la ville insouciante est encore protégée par la fenêtre close. Le contraste en alternance entre l'ambiance suffocante de la pièce fermée et celle de la ville innocente de l'autre côté de la fenêtre, fait monter la tension. La pièce devient bientôt trop petite pour contenir le fléau et lorsque Rieux ouvre la fenêtre, on a l'impression que la peste se répand sur la ville inconsciente du malheur qui s'abat sur elle. La peste nommée cesse donc d'être une maladie, devient un fléau, évoque des images qui peuvent parler à l'imagination, se met en mouvement en se répandant sur la ville. Le terrain est désormais propice à la création d'un mythe.

On commence alors à présenter la peste comme quelqu'un qui agit: elle apporte l'exil, elle met des gardes aux portes... Elle est identifiée à l'abstraction, mais à l'abstraction qui tue. On se rappellera avoir rencontré l'abstraction pour la première fois dans Le Malentendu où les victimes étaient assassinées au hasard de leur venue dans l'auberge. Mais avec la peste, l'ordre de grandeur n'est plus le même. Mais la peste, déjà un personnage naissant, est encore bien en deça du mythe. C'est avec le prêche de Paneloux qu'elle reçoit son statut de mythe: elle

devient le fléau de Dieu, le fléau qui battra le blé humain, elle devient un joug, elle devient un ange vengeur, elle est au-dessus de la ville prête à frapper, elle attend patiente, attentive dans les chambres et finalement elle apporte l'ordre de la vérité.

Après cet épisode, le mythe de la peste peut être animé: les gens se sentent condamnés pour des crimes inconnus à un emprisonnement inimaginable; un sifflement sourd quelque part dans le ciel noir rappelle à Rieux le fléau qui brasse inlassablement l'air chaud; la population est maintenue sous le fléau; vers deux heures chaque jour, le silence, la poussière, le soleil et la peste se rencontrent dans la rue. On pourrait multiplier les exemples mais on voit déjà que la peste est vivante en quelque sorte. Mais possède-t-elle une volonté? A-t-elle un but? Elle veut jeter ses forces pour s'emparer définitivement de la ville. Elle est un interminable piétinement qui écrase tout sur son passage. Elle accomplit ses meurtres quotidiens. Lorsqu'enfin, elle perd du terrain, on se demande si elle n'a pas terminé son travail:

> On avait seulement l'impression que la maladie s'était épuisée elle-même ou peut-être qu'elle se retirait après avoir atteint tous ses objectifs. En quelque sorte, son rôle était fini.[34]

Quel peut être ce rôle? D'ouvrir les yeux? De forcer à penser? Quel est le rôle du mal? Aucune réponse définitive

n'est possible mais face à ce problème du mal, plusieurs attitudes se révèlent. La peste, par sa magnitude, dépasse l'homme et c'est seulement son comportement face à elle qui peut être déterminé. Si la peste a un rôle, il demeure impénétrable. Cependant, avant de tirer sa révérence, elle a besoin d'une autre victime, elle doit emporter Tarrou avec elle. Pourquoi la maladie chassée de partout, se réfugie-t-elle dans la chambre où gît Tarrou? Pourquoi donne-t-elle son ultime assaut sur le corps inerte de Tarrou? Une comparaison avec la fin de Moby Dick suggère une réponse à ces questions; lorsque le Pequod est presque entièrement submergé, un oiseau qui s'est approché trop près se fait coincer une aile entre le marteau de l'homme de vigie et le mât:

> ...and so the bird of heaven, with archangelic shrieks, and his imperial beak thrust upward, and his whole captive form folded in the flag of Ahab, went down with his ship, which, like Satan, would not sink to hell till she had dragged a living part of heaven along with her, and helmeted herself with it.[35]

Puisque la peste représente le mal, elle ne pouvait partir sans emporter une créature du ciel avec elle. Elle a choisi Tarrou, celui qui voulait devenir saint, une créature céleste en quelque sorte. En plus de rejoindre le mythe chrétien de Satan qui emporte avec lui un peu du ciel, cette idée rejoint aussi le mythe du Yin et du Yang représenté de façon à ce que les principes négatifs et positifs

contiennent une parcelle du principe opposé.[36] Dans le cas présent, cela pourrait s'exprimer ainsi: dans le plus grand mal, il y a toujours une parcelle de bien et vice versa; la peste s'en va en emportant une parcelle de bien avec elle et la victoire sur la peste est entachée par cette dernière mort.

Cette victoire n'est cependant pas définitive puisque la peste reviendra comme elle est venue. Cette idée du retour cyclique s'accorde bien avec le caractère intemporel du mythe: la peste a été, est et sera. Mais heureusement, des hommes l'ont combattue, la combattent et la combattront. A l'époque où La Peste a été écrite, la présence d'expressions comme les fours crématoires de la peste, la façon d'ensevelir les morts, l'existence d'un couvre-feu ont contribué à faire de ce récit la représentation de la lutte contre le nazisme d'abord et plus généralement contre toute tyrannie. Mais derrière ces représentations, il y a le mythe de la peste qui transcende le mal des tyrannies pour évoquer toutes les situations ou l'homme souffre collectivement. Plus que le mythe du mal, donc, le mythe de la peste est celui du fléau qui devient, par-delà les individus, l'affaire de tous. Le combat est donc collectif mais parmi les combattants de La Peste, il y a des héros.

Puisque la peste a choisi Tarrou comme dernière victime, commençons par lui! Celui-ci, par sa morale de la compréhension, se rapproche de Scipion dans Caligula. On se

rappellera que Scipion, en refusant de se ranger contre Caligula, faisait d'une certaine façon le jeu du fléau, le jeu de Caligula. Tarrou, lui, ne fait pas le jeu du fléau ou plutôt ne veut plus le faire. Il veut être du côté des victimes. C'est l'homme en révolte contre le fléau, contre tous les fléaux qu'ils soient ou non provoqués par l'homme. Il est à première vue le héros mythique tout désigné. Il a reçu l'appel lorsqu'il a vu un condamné à mort pour la première fois. Il s'est d'abord rangé dans un camp qu'il croyait différent de celui qui condamnait à mort mais lorsqu'il a vu ses camarades fusiller un homme, il a décidé de n'être plus jamais du côté du fléau. En ce sens, il est bien Prométhée mais il est aussi un héros qui cherche au travers de la révolte son accomplissement personnel par l'ambition qu'il a de devenir un saint. Parmi les caractéristiques du saint que Joseph Campbell assimile au héros mythique, on retrouve la compréhension parfaite, le contrôle de soi, la solitude, l'abandon de l'amour et de la haine, la concentration et la méditation constante.[37] On pourrait appliquer toutes ces qualités à Tarrou. Grâce à sa compréhension, il est le seul qui puisse comprendre Cottard qui souhaite que la peste dure. Cette volonté de compréhension fait que Tarrou a dû abandonner la haine et peut-être aussi l'amour. A ce dernier sujet, il est assez discret mais il mentionne qu'il a eu du succès avec les femmes sur un ton qui laisse entendre qu'elles ne font

peut-être plus partie de ses préoccupations. Tarrou vit seul et ses carnets montrent bien que le moindre fait est pour lui sujet de méditation. De plus, son attitude devant la mort montre qu'il a acquis le contrôle de soi. A toutes ces qualités, il faut ajouter le dévouement car c'est lui qui organise les formations sanitaires. Tarrou est un saint assurément mais il ne peut, grâce aux circonstances spéciales de sa sainteté, devenir un avec l'impérissable[38] puisqu'il est saint sans Dieu. Son destin est plus tragique: la peste l'emporte avec elle comme dernier trophée avant de replonger dans les ténèbres d'où elle était sortie.

Face à ce géant tant au physique qu'au moral, Joseph Grand paraît bien petit. Comment cet humble auxiliaire municipal peut-il être identifié à un héros mythique? Le narrateur souligne qu'il n'a rien d'un héros mais que dans sa fonction de secrétaire des formations sanitaires: "(...) il était le représentant réel de la vertu tranquille qui animait (ces) formations (...)".[39] Plus loin, cependant, le narrateur suggère que s'il faut absolument un héros, le titre devrait revenir à Grand: "...ce héros insignifiant et effacé qui n'avait pour lui qu'un peu de bonté au coeur et un idéal apparemment ridicule."[40] Les raisons du narrateur sont simples, l'héroïsme doit assumer une place secondaire juste après "l'exigence généreuse du bonheur".[41] Si Grand est un héros, il ne semble pas avoir toutefois de stature mythique. Mais en y regardant de plus près, on voit qu'il

se rapproche de Sisyphe dont les courts instants de bonheur ne se produisaient que lorsqu'il redescendait la pente avant de remonter sa pierre. Grand, lui, recommence sans cesse la première phrase de son futur livre et ne connaît le bonheur qu'entre deux corrections lorsqu'il croit que cette fois ça y est. Il est également torturé parce qu'il ne peut s'empêcher de penser à sa femme qui l'a quitté. Comme pour sa phrase, il ne peut se résoudre à passer à la deuxième. C'est cet être écrasé par la vie qui trouve tout naturel de s'occuper de la peste puisqu'elle est là. De par sa situation unique et sa bonté restée toute simple, Grand est aussi un héros mythique de la peste.

Reste Rieux, le narrateur. Médecin, il aspire à l'objectivité. C'est d'ailleurs un souci d'objectivité qui l'a poussé à garder le nom du narrateur secret jusqu'à la fin de la chronique. Celui qui raconte semble alors prendre la place du témoin objectif. Comme il est rare d'allier héroïsme et objectivité, on peut s'interroger sur l'objectivité du docteur Rieux ou sur son héroïsme. La création du mythe de la peste par le narrateur ébranle cette notion d'objectivité qu'il avait voulu laisser transparaître. Peut-être aussi lui est-il impossible de demeurer objectif au milieu du fléau. D'un côté, il y a Rieux l'homme de science objectif et de l'autre celui qui a décidé de combattre la création parce que ce qu'il hait, c'est la mort et le mal.[42] Son objectivité lui permet de

combattre l'abstraction qu'est la peste en consentant à l'abstraction: il peut faire taire ses sentiments devant les morts trop nombreuses. Son idéal lui donne la force de continuer le combat même si la peste représente pour lui une interminable défaite.[43] Il ressemble ainsi à Sisyphe qui pousse sa pierre interminablement. Lui, il ne veut pas être un saint mais un homme ce qui selon Tarrou est plus ambitieux[44]. En effet, par son désir de combattre la mort et le mal, Rieux mène une lutte dont l'issue certaine est la défaite, la victoire consistant seulement à retarder l'inévitable. Par cette révolte sans victoire, Rieux devient Prométhée, pas un saint mais un homme de stature mythique: il est aussi un héros de La Peste.

Trois profils de héros émergent de La Peste, celui qui veut devenir saint, l'homme ordinaire et celui qui veut être un homme. Plutôt que de décider lequel est le véritable héros, accordons à tous trois la palme puisqu'en choisissant, on oublie que leur héroïsme se révèle au travers de leur solidarité avec toutes les victimes. Par là, ils nous apprennent: "...qu'il y a dans les hommes plus de choses à admirer que de choses à mépriser."[45]

La Chute

Selon Monique Crochet, l'ambiguité de La Chute que les critiques s'accordent à reconnaître est causée,en partie, par l'ambivalence des nombreux mythes qui s'y superposent et s'y enchevêtrent. Parmi tous ceux qu'elle recense, citons la Tour de Babel, l'enfer, Jean-Baptiste le précurseur, Prométhée qui devient roi, pape et juge, Satan, Janus, Narcisse... Au milieu de ce déluge mythique, elle constate que Clamence effectue "une chute sans fin".[46]

Il serait possible de trouver d'autres mythes dans ce récit mais cela risquerait d'être une recherche sans fin. Avec un récit aussi dense, il est plus simple de faire un voyage mythologique qui part de La Chute pour naviguer en eaux étranges et qui revient finalement au récit et à son héros, Jean-Baptiste Clamence. Trois bouées provenant du récit lui-même vont prévenir le naufrage et assurer le retour sain et sauf au port: le symbole du centre évoqué par le dernier cercle auquel Clamence fait allusion[47], le mythe de Janus qu'il mentionne lui-même[48] et les îles qu'il préfère parce qu'il est plus facile d'y régner[49].

Le dernier cercle, celui des traîtres dans l'enfer de Dante[50], est au centre de plusieurs cercles concentriques. Le centre est aussi la place de l'être immobile qui met tout en mouvement chez Aristote; il est aussi l'endroit où réside Dieu dans la doctrine hindoue; dans les diagrammes du cosmos, la place centrale est réservé au Créateur; chez les

Chinois, l'être infini est souvent représenté par un point lumineux entouré de cercles concentriques.[51] Clamence est donc à la fois, très près du salut et très loin, puisqu'il est près de Dieu tout en étant en enfer.

Ce paradoxe n'a pas de quoi étonner puisque Clamence s'identifie lui-même au dieu Janus. Les deux têtes de cette divinité sont vues comme un obstacle à la connaissance de la vraie destinée qui se trouve dans l'éternel présent.[52] Ce dieu est souvent associé aux Gémeaux du Zodiaque et particulièrement au Gémeau terrestre qui représente les opposés en conflit ou en dissidence. Sur le plan individuel, il s'agit du dédoublement de la personnalité.[53] On s'explique déjà mieux le visage double de Clamence et ses contradictions mais le symbolisme du double va plus loin.

Le double, en plus d'être symbolisé par les Gémeaux, l'est aussi par une montagne à deux sommets, un aigle ou un autre oiseau à deux têtes. Tous sont le symbole de l'ambiguïté harmonieuse de la thèse et de l'antithèse, du paradis et de l'enfer, de l'amour et de la haine, de la paix et de la guerre, de la naissance et de la mort, de l'éloge et de l'insulte, de la clarté et de l'obscurité, des rochers brûlants et des marécages qui entourent les fontaines et les eaux du salut. Là on discute gravement de matières légères et on plaisante à propos des plus tragiques événements.[54] N'est-ce pas Clamence qui passe de la clarté à l'obscurité, qui est déjà ailleurs dès qu'on s'imagine l'avoir saisi?

N'est-ce pas lui qui passe de l'insulte à la flatterie et qui avoue aussi préférer le sommet de l'Etna mais qui se complaît dans le paysage dantesque des canaux dont l'odeur de putréfaction n'est pas sans rappeler l'odeur des marais? N'est-ce pas lui encore qui parle avec émotion des bienfaits du genièvre mais qui parle tout bonnement du sort réservé au quartier juif par les nazis: "Quel lessivage!... c'est le nettoyage par le vide."[55]

Cependant en termes psychologiques, le symbolisme du double signifie que la zone de contradiction devient le seuil d'un mysticisme unifiant et unifié. En d'autres mots, une des faces du double témoigne de l'individu et l'autre le lie à l'espèce.[56] On constate que Clamence inclut le genre humain dans son discours et certes son long soliloque l'individualise, le sépare des autres. Les faces de son double remplissent leurs fonctions mais avec duplicité. Il se relie à l'espèce, certes, mais par la culpabilité. Il est individu mais veut nier les autres individus en les jugeant. S'étant jugé d'abord, il leur devient supérieur, il peut régner. Mais le peut-il vraiment? Le rire qui le hante est encore une manifestation de son double qui rit de lui, de ses tentatives de justification. C'est d'ailleurs ce rire qui le fait fuir à Amsterdam: l'eau transportant la culpabilité qu'il ressent d'avoir laissé une jeune fille se noyer a moins de chances de l'atteindre puisqu'il est à l'extrêmité du continent. Pas vraiment une île mais presque

puisque des canaux concentriques en font, à toutes fins pratiques, une île.

A propos d'île, il est intéressant de noter que Kronos fut exilé dans une île à l'extrêmité de la terre lorsque son fils Zeus prit sa place. Kronos avait réussi à manger ses fils et ses filles sauf Zeus, son double d'une certaine façon, qui régna à sa place.[57] C'est bien le sort de Clamence qui ne peut vaincre son double et qui doit se réfugier à l'extrêmité du continent. S'il y a une ressemblance entre le sort du dieu du temps et celui de Clamence, il y en a aussi une entre le caractère du temps et notre héros. On décrit le temps représenté par Saturne, l'équivalent romain de Kronos, comme étant agitation puisque le sens de la durée ne couvre que le moment du stimulus jusqu'à celui de la satisfaction.[58] C'est bien le cas de Clamence qui avoue n'avoir jamais eu de mémoire jusqu'à ce que le rire de son double lui en ait donné une. Si Saturne et Clamence se ressemblent, le fait qu'on allie souvent le dieu du temps à un serpent qui mord sa queue[59] va nous permettre de poursuivre notre voyage mythologique.

Dans la mythologie indienne, on rencontre un monstre moitié-lion, moitié-serpent, qui mangea sa queue. Lorsqu'il ne resta que son visage, Shiva l'appela Visage de Gloire et le fit briller au-dessus de la porte d'entrée de tous ses temples. Shiva était enchanté parce que c'était une parfaite image de la chose monstrueuse qu'est la vie qui se

nourrit d'elle-même. Pour connaître Shiva et sa déesse Pavarti, il faut honorer ce démon et se prosterner devant lui.[60] Il est à remarquer que ce démon est placé au-dessus de l'entrée et que la prosternation permet de franchir le seuil du temple. Selon Joseph Campbell, la leçon à tirer de cette histoire est que:

> (...) the first step to the knowledge of the highest divine symbol of the wonder and mystery of life is in the recognition of the monstrous nature of life and its glory in that character: the realization that it is just how it is and that it cannot be changed.[61]

C'est le pas que Jean-Baptiste Clamence se refuse à faire. Il reste au seuil de l'unification de sa double nature. La peur de la mort, le refus d'assumer sa culpabilité, le désir de régner sont autant de raisons qui l'empêchent de se prosterner devant le visage du monstre qui orne l'entrée du cercle des traîtres, le sien.

Meursault, dans L'Etranger, avait franchi ce pas en refusant la vie éternelle offerte par le prêtre. Il avait préféré assumer sa culpabilité et accepter sa mort. Il avait alors découvert que les hommes n'étaient ni des coupables ni des victimes mais des priviligiés comme lui. On comprend alors pourquoi Clamence pense que s'il était arrêté pour le vol du tableau et, qui sait, condamné à mort, il serait sauvé.[62] Il devrait, à ce moment-là, faire le pas. Mais il manipule si bien son interlocuteur que les

chances sont, pour ainsi dire, inexistantes que cela se produise.

En voulant placer le genre humain dans un bain de culpabilité, Jean-Baptiste Clamence rappelle Cottard de La Peste. Ce dernier acceptait l'emprisonnement pourvu que tous les habitants de la ville fussent prisonniers en même temps que lui: il avait la supériorité d'avoir déjà connu l'angoisse d'être enfermé. Clamence, lui, veut que tout le monde soit coupable en même temps que lui pour pouvoir accepter sa culpabilité: lui, il a la supériorité de s'être déjà jugé, il peut donc juger les autres à son aise.

La Chute est un récit tellement imprégné de mythes divers qu'il a paru nécessaire d'en sortir pour effectuer un voyage mythique à partir d'éléments donnés par Clamence. Son long soliloque nous est apparu alors comme un refus du salut, un refus de la vie en fait, au profit d'une vie artificielle comme sa vie d'avant la chute: "J'avançais ainsi à la surface de la vie, dans les mots en quelque sorte, jamais dans la réalité."[63] Cependant, cette vie dans les mots est parfois entachée de réalité par le rire qui le hante.

NOTES

[1] Joseph Campbell, The Hero With a Thousand Faces (Princeton: Princeton University Press, Bolligen Series XVII, 2ème éd., 1968), pp. 49-68.

[2] Id., pp. 69-95.

[3] Id., p. 108.

[4] Id., p. 109.

[5] Ibid. Le terme utilisée par Joseph Campbell est "Queen Goddess of the World"

[6] Id., p. 123.

[7] Id., p. 130.

[8] Kena Upanishad, 1:3 cité dans Joseph Campbell, The Hero With a Thousand Faces, p. 191.

[9] Joseph Campbell, The Hero With a Thousand Faces, pp. 236-237.

[10] Albert Camus, L'Etranger dans Théâtre, récits, nouvelles (Paris: Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, c. 1962), p. 1142.

[11] Id., p. 1156.

[12] Id., p. 1198.

[13] Id., p. 1168.

[14] Ibid.

[15] Id., pp. 1165-1166.

[16] Id., p. 1160.

[17] Id., p. 1180.

[18] Id., p. 1202.

[19] Id., pp. 1204-1205.

[20] Id., p. 1211.

[21] Ibid.

[22] Id., pp 1211-1212.

[23] Joseph Campbell, The Hero With a Thousand Faces, p. 237.

[24] Joseph Campbell, The Power of Myth, with Bill Moyers (New York: Doubleday, 1ère éd., 1968), p. 123.

[25] Ibid.

[26] Id., p. 127.

[27] Albert Camus, "Préface à l'édition universitaire américaine" dans Théâtre, récits, nouvelles, p. 1929.

[28] Joseph Campbell, The Power of Myth..., p. 149.

[29] Daniel de Foe, cité en exergue dans Albert Camus, La Peste dans Théâtre, récits, nouvelles, p. 1215.

[30] Albert Camus, "Lettre à Roland Barthes sur La Peste" dans Théâtre, récits, nouvelles, pp. 1973-1975.

[31] Roger Quillot, "La Peste. Présentation" dans Albert Camus, Théâtre, récits, nouvelles, p. 1936.

[32] Albert Camus, "Herman Melville" cité dans Monique Crochet, Les mythes dans l'oeuvre de Camus (Paris: Editions Universitaires, encyclopédie universitaire, c. 1973), p. 22.

[33] Paul Robert, Petit Robert 1. Dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française (Paris: Société du Nouveau Littré, 1979), p. 792.

[34] Albert Camus, La Peste dans Théâtre, récits, nouvelles, p. 1441.

[35] Herman Melville, Moby-Dick or, The Whale (New York: Russell & Russell Inc., The Works of Herman Melville in Sixteen Volumes, c. 1963), Vol. VIII, p. 367.

[36] Pour une explication plus détaillé du Yin et du Yang, voir Hubert Benoit, The Supreme Doctrine. Psychological Studies in Zen Thoughts (New York: The Viking Press, c. 1955), pp. 6-14.

[37] Joseph Campbell, The Hero With a Thousand Faces, p. 354.

[38] Ibid.

[39] Albert Camus, La Peste, p. 1328.

[40] Id., p. 1331.

[41] Ibid.

[42] Id., p. 1398.

[43] Id., p. 1324.

[44] Id., p. 1427.

[45] Id., p. 1473.

[46] Monique Crochet, Les Mythes dans l'oeuvre de Camus, pp. 89-102.

[47] Albert Camus, La Chute dans Théâtre, récits, nouvelles, p. 1483.

[48] Id., p. 1499.

[49] Id., p. 1498.

[50] Monique Crochet, Op. cit., p. 91.

[51] J.E. Cirlot, A Dictionary of Symbols (New York: Philosophical Library, 2ème éd., 1971), pp. 40-41.

[52] Id., p. 162.

[53] Id., pp. 116-117.

[54] Id., p. 117.

[55] Albert Camus, La Chute, p. 1481.

[56] J.E. Cirlot, Op. cit., p. 117.

[57] Arthur Cotterell, A Dictionary of World Mythology (Oxford: Oxford University Press, Oxford Reference, c. 1986), p. 166.

[58] J.E. Cirlot, Op. cit., p. 278.

[59] Ibid.

[60] Joseph Campbell, Myths to Live By (New York: Viking Press, 1972), pp. 103-104.

[61] Id., p. 104.

[62] Albert Camus, La Chute, pp. 1550-1551.

[63] Id., p. 1501.

Conclusion

L'examen des mythes chez Camus était une invitation au voyage et à la découverte; après un périple il est toujours intéressant de jeter un dernier coup d'oeil sur les trésors rapportés, de les relier au présent et à l'avenir.

La croix mythique a permis d'explorer le monde mythique de Camus et d'éclairer sa pensée. Expliquée de façon linéaire, la pensée de Camus peut sembler simpliste, ne consistant qu'en l'opposition d'éléments contraires, contemplation/action, absurde/bonheur, acceptation/révolte, destin/liberté... Toutefois, lorsqu'on a recours aux mythes pour analyser la pensée de Camus, on s'aperçoit qu'elle est complexe. En identifiant certains éléments de sa pensée à certains mythes comme, par exemple, l'homme absurde à Sisyphe et l'homme révolté à Prométhée, on se retrouve en présence d'éléments disparates. La croix mythique, en montrant le lien qui existe entre tous ces mythes, transforme cette disparité en unité; l'opposition d'éléments contraires apparaît alors de façon dynamique. Aucun élément ne domine: les élans du corps sont tout aussi valables que ceux de l'esprit, les moments de bonheur aussi souhaitables que ceux de révolte.

Camus s'est servi de mythes, en a modifié, développé et même créé, cela ne fait aucun doute mais une question demeure: quelles sont les motivations profondes qui poussent

à créer des mythes? De façon générale, trois facteurs provoquent l'éclosion des mythes. Le premier est la réalisation à la fois de l'individualité et de l'inévitabilité de la mort; le deuxième est la nécessité d'une continuité de l'ordre social. Chaque système mythologique connu a été créé par une combinaison de ces deux facteurs. Un troisième facteur, présent dans certaines mythologies, est le spectacle de l'univers et l'énigme du monde face à l'individu.[1]

L'examen des mythes chez Camus a montré que ces facteurs étaient présents dans son oeuvre. Que sa volonté créatrice ait été animée par la réalisation de l'inévitabilité de la mort, par celle du pouvoir de l'ordre social sur l'individu et enfin par celle de la beauté du monde ne fait pas de doute. A la lumière de la croix mythique et de la capacité de Camus de créer des mythes, on s'aperçoit aussi qu'il a créé un véritable système mythologique dans lequel l'itinéraire du héros épouse celui du héros mythique type.

L'aspect circulaire du mythe donne à la pensée un caractère éternel. Si le héros mythique peut être compris par des hommes de différentes époques, cela suppose qu'il témoigne d'une nature humaine: l'homme n'est pas totalement à faire puisque le mythe nous en révèle ses aspects éternels. Dans le système mythique, l'homme n'est pas qu'un être en devenir; il en est de même pour l'homme camusien qui

est d'abord un être statique: le destin, la contemplation, l'absence d'espoir, et le besoin de repos sont hors de son contrôle. D'un autre côté, il est aussi un être dynamique par sa conscience, son désir de bonheur et sa révolte. C'est surtout cette dernière qui peut devenir une source d'inspiration pour d'autres artistes fermant ainsi la boucle du caractère éternel du mythe.

Dans une époque post-mythique, les mythes sont considérés comme d'intéressantes curiosités ou comme des histoires invraisemblables. On les perçoit très rarement comme des outils ou des modèles pouvant être utiles dans la vie de tous les jours.

L'homme contemporain peut-il se servir des mythes? Distincts de la science, de la religion et de l'histoire, de quelle façon peuvent-ils avoir une influence dans sa vie quotidienne? La religion et la science placent l'individu dans une situation précaire; les sciences s'intéressent au concret et tentent d'expliquer le monde physique qui l'entoure alors que les religions les plus connues, du moins en Occident, s'occupent d'assurer son salut qui, lui, se produira dans une autre vie. Toutes deux accordent peu d'importance à la vie présente de l'individu; pourtant c'est la seule vie terrestre qu'il connaîtra. Du fond de lui, monte un appel, celui de la vie. Pour certains, les sciences et les religions officielles sont incapables d'y répondre. C'est sans doute ce qui explique la montée de

religions contenant un élément de magie; il s'agit d'un essai de synthèse entre la science et la religion: le côté magique révèle l'intention de contrôler les forces extérieures et l'aspect religieux apparaît comme une tentative d'assurer le salut de l'individu. Cependant, l'appel intérieur reste toujours sans réponse: il s'agit encore d'un monde extérieur et d'une autre vie. Selon Joseph Campbell, la mythologie est une fonction de la biologie, en ce sens qu'elle est une expression en images des énergies qui animent le corps. Les images contenues dans les mythes représentent les nombreux aspects du conflit entre les différentes fonctions de la vie.[2] Les mythes passent donc entre la science et la religion: ils ne répondent pas à l'appel de la vie, ils sont l'expression en images et en récits de cet appel. Face à la vie et à la nature, ils offrent une question plutôt qu'une réponse. On peut voir, par exemple, dans le mythe de l'androgynie, l'expression du vrai sens du mariage pour l'individu. Pour la société, le but du mariage est d'assurer la relève par la venue des enfants. Pour l'individu, la motivation ultime serait de devenir une des dyades d'un couple. La réussite de cette entreprise serait symbolisée par le caractère androgyne de nombreux mythes: le mariage ne survivrait que par le jeu quotidien de l'amour et du pardon.[3] Cette vision poétique d'une relation matrimoniale ne dit pas comment atteindre l'objectif mais tout au plus pointe dans la bonne

direction. On peut concevoir le monde de façon poétique et mythique tout aussi bien que de façon pragmatique:

> Beauty, for example, has played as large a part in evolution as use and cannot be explained, as Darwin sought to, merely as a practical device for courtship or fertilization. In short, it is just as permissible to conceive nature, mythologically, as a poet, working in metaphors and rhythms, as to think of nature as a cunning mechanic, trying to save material, make both ends meet, do the job efficiently and cheaply.[4]

La société occidentale, malgré l'importance qu'elle accorde aux faits, a créé et crée encore des mythes. Comme les mythes réflètent la société dans laquelle ils voient le jour et puisque la nôtre en est une où les considérations économiques semblent jouer un très grand rôle, c'est un mythe économique qui l'anime: le progrès. Ce concept, né avec la révolution industrielle, s'accorde aussi bien avec le capitalisme qu'avec le communisme. D'abord une idée, il est devenu un mythe qui a engendré des croyances diverses. L'une d'elles est que la science et la technique que l'on considère comme la cause du progrès sont toutes puissantes. Les gens placés devant un fait énigmatique se disent que la science va l'expliquer un jour. Cette confiance se retrouve dans les entreprises où la technique joue un rôle important comme la course à l'espace, les opérations chirurgicales, etc... Cependant, force est de constater que l'espace est grand et que les maladies sont encore plus puissantes que la technique. On a seulement à penser au cancer ou au SIDA.

Chez Camus, cette omnipotence de la technique provoquait en partie la révolte de Prométhée qui voulait que la beauté réintègre l'art où la technique l'avait remplacée.

Le mythe du progrès a aussi affecté la façon dont on regarde l'histoire. Elle a donné naissance au mythe du progrès historique dans lequel la vie humaine trouve sa justification. Ce mythe a pour un temps fait admettre bien des crimes et le sang versé trouvait son absolution dans l'histoire. Cependant, les horreurs ont peu à peu fait douter de la valeur de l'histoire comme but ultime de l'aventure humaine. Camus a toujours refusé d'absoudre l'histoire et même d'admettre le mythe du progrès historique mais il reconnaissait toutefois l'importance de l'histoire.

Le développement économique, de concert avec l'essor de la technologie, promettaient de libérer l'homme de tâches méniales. Dans cette utopie, l'homme aurait alors plus de temps à consacrer à la qualité de sa vie. Par l'idée de l'absurde, Camus mettait déjà en doute cette prétention du progrès: Sisyphe poussant sa pierre évoque mieux la condition de l'homme moderne que l'être dégagé qui cherche à améliorer la qualité de sa vie. Les problèmes sociaux que connaissent les grandes villes montrent bien que l'homme moderne se rapproche du héros camusien. L'homme, loin d'être libéré, ressent une aliénation profonde. Malgré tout, l'idée d'une qualité de vie persiste. Au niveau mondial, le fossé entre les pays riches et les pays pauvres

a continué de se creuser. Pour ces pays moins heureux, cette idée demeure abstraite mais dans les pays plus favorisés, elle a déjà commencé à créer les mythes de demain.

Le premier mythe qui naît de la situation actuelle est celui de la planète. De plus en plus de gens deviennent conscients de l'environnement. Cette conscience s'accompagne bien souvent d'une mystique qui pousse certains environnementalistes à s'élever contre toute exploitation de la nature quelle qu'elle soit. On peut presque prévoir le jour où il sera dangereux de se promener avec une fourrure ou d'avoir des meubles en bois. On donne à la terre le statut d'être vivant et l'environnement devient une raison de vivre, une cause embrassée chaque jour par un plus grand nombre de personnes.

Cette montée de la conscience planétaire s'accompagne d'une méfiance grandissante envers les politiciens. On ne leur reconnaît plus la capacité de régler les problèmes auxquels l'homme fait face. C'est peut-être de cette désaffection que naît le second mythe: le nouvel ordre mondial. Ce mythe a déjà servi à justifier une guerre contre un pays qui était paraît-il une menace au nouvel ordre mondial. Sans se prononcer sur le bien fondé de cette guerre, on peut réaliser que ce nouvel ordre n'existe pas encore. Pour qu'on l'invoque, il faut que cette idée ait déjà la force d'un mythe social.

Déjà, on peut prévoir que le mythe de la planète et celui du nouvel ordre mondial vont entrer en conflit. En effet, la plupart des pays pauvres qui pourraient bénéficier de ce nouvel ordre mondial n'ont connu qu'une révolution industrielle partielle. Si on leur permet d'en avoir une accélérée, la pollution de l'environnement augmentera car ils ne pourront assumer le coût d'une production 'propre'. Lequel des deux mythes prévaudra? Se joindront-ils?[5] Le fait que l'on soit témoin de la naissance de ces deux mythes montre que la société, malgré le monde scientifique dans lequel nous évoluons, a encore recours aux mythes pour assurer la continuité de l'ordre social en périodes de changement.

Quel sera le mythe cosmique de demain? Peut-on envisager le mythe social de l'avenir? Quelle sera l'attitude de l'individu et la place qu'on lui accordera? Quel peut être la réponse de l'individu face à ces mythes? Peut-il répondre avec ses propres mythes? Il appartient aux artistes dans tous les domaines de rappeler à l'homme ses aspects éternels et de le prévenir dès qu'ils sont menacés par des mythes plus grands que lui-même. L'homme doit être son propre héros et son cheminement ne doit pas épouser aveuglément celui que semble dicter l'ordre social. Il doit faire entendre encore la voix de la révolte: "...nous préfèrerons éternellement le désordre à l'injustice"[6]. Ces mots de Camus sont plus que jamais actuels et soulignent que

s'il y a une passion qui doit animer l'homme d'aujourd'hui c'est celle de la mesure.

NOTES

[1] Joseph Campbell, Myths To Live By (New York: Viking Press, 1962), pp. 22-23.

[2] Joseph Campbell, This business of the gods... in conversation with Fraser Boa (Caledon: Windrose Films Ltd., c.1989), pp. 22-23.

[3] Joseph Campbell, The Power of Myth with Bill Moyers (New York: Doubleday, c.1988), p. 201.

[4] L. Mumford, The Conduct of Life (New York: Harcourt Brace, 1951), p. 35 cité dans Alan W. Watts, Psychotherapy East and West (New York: Pantheon Books, c.1961), p. 192.

[5] C'est la question qu'on peut se poser après avoir lu la lettre de Ali Hyderabadi, Time, The Weekly Magazine, Canadian Edition, Vol.137, no.12, (March 25, 1991), p. 6.:

> I am puzzled by the convoluted moral standards of the so-called civilized Western nations that deem it important to save marine life from oil spills and at the same time find it acceptable to bomb cities, wound and kill civilians and obliterate the environment with tons of explosive.

Sans tenter de diminuer la perplexité de M. Hyderabadi, on peut quand même noter que les deux mythes suggérés par la présente thèse sont clairement en action: le sauvetage de la vie marine suit le mythe planétaire et les bombardements suivent celui du nouvel ordre mondial. Sans se joindre et sans s'opposer, est-il possible que ces deux mythes poursuivent indépendamment leur chemin?.

[6] Albert Camus, Actuelles I dans Essais (Paris: Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, c.1965), p.277.

BIBLIOGRAPHIE

Camus, Albert. Carnets: mai 1935 - février 1942. Paris: Editions Gallimard, c. 1962, 252 pp.

Camus, Albert. Carnets: janvier 1942 - mars 1951. Paris: Editions Gallimard, c. 1964, 350 pp.

Camus, Albert. Essais. Paris: Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, c. 1965, xiv pp., 1975 pp.

Camus, Albert. Théâtre, récits,nouvelles. Paris: Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, c. 1962, xxxvii pp., 2088 pp.

Camus, Albert; Grenier, Jean. Correspondance Albert Camus - Jean Grenier (1932-1960). Paris: Gallimard, c. 1981, 280 pp.

Bachelard, Gaston. L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement. Paris: Librairie José Corti, c. 1943, 306 pp.

Bachelard, Gaston. La Terre et les rêveries du repos. Paris: Librairie José Corti, c. 1948, 339 pp.

Benoit, Hubert. The Supreme Doctrine. Psychological Studies in Zen Thoughts. Préface d'Aldous Huxley. New York: The Viking Press, c. 1955, xv, 248 pp.

Bertrand, Jean-Paul, éd. Dictionnaire des mythes littéraires, sous la dir. de Pierre Brunel. Paris: Editions du Rocher, 1988, 1436 pp.

Campbell, Joseph. Myths To Live By. Préface de J.E. Fairchild. New York: Viking Press, 1972, x, 226 pp.

Campbell, Joseph. This business of the gods... in conservation with Fraser Boa. Caledon: Windrose Films Limited, c. 1989, 137 pp.

Campbell, Joseph. The Hero with a Thousand Faces. Princeton: Princeton University Press, Bollingen Series XVII, 2ème édition, 1972, 416 pp.

Campbell, Joseph. The Masks of God: Occidental Mythology. New York: The Viking Press, 1954, 564 pp.

Campbell, Joseph. The Masks of God: Oriental Mythology. New York: The Viking Press, 1954, 564 pp.

Campbell, Joseph. The Power of Myth, with Bill Moyers. New York: Doubleday, c. 1988, 233 pp.

Cirlot, J.E. A Dictionary of Symbols, trad. par Jack Sage. New York: Philosophical Library, 2ème éd., 1971, lv, 419 pp.

Cotterell, Arthur. A Dictionary of World Mythology. Oxford: Oxford University Press, Oxford Reference, c. 1986, 314 pp.

Crochet, Monique. Les Mythes dans l'oeuvre de Camus. Paris: Editions Universitaires, c. 1973, 237 pp.

Grenier, Jean. Albert Camus. Souvenirs. Paris: Gallimard, c. 1968, 190 pp.

Grenier, Jean. Les Iles suivi de Inspirations méditerranéennes. Paris: Gallimard, c. 1947, 244 pp.

Guirand, Felix. "Greek Mythology" dans Larousse Encyclopedia of Mythology. Londres: Batchwork Press Limited, c. 1959, pp. 87-212.

Heisenberg, Werner. Across The Frontiers. Traduit de l'allemand par Peter Heath. New York: Harper & Row Publishers, World Perspectives, vol 48, c. 1974, 229 pp.

Hesse, Hermann. Siddhartha, trad. par Hilda Rosner. New York: Bantam Books, c.1951, 152 pp.

Jung, Carl Gustav. Psychology and Religion. London: Yale University Press, c. 1938, 131 pp.

Lottmann, Herbert R. Albert Camus. New York: Doubleday & Company, Inc., 1979, 753 pp.

Lovelock, J.E. Gaia. A New Look at Life On Earth. New York: Oxford University Press, c. 1979, 157 pp.

McDermott, Gerald. The Stone-Cutter, a Japanese Folk Tale. New York: Viking Press, c. 1975, (non-paginé).

Melville, Herman. Moby Dick or the Whale. New York: Russell & Russell, The Works of Herman Melville, vol. VII et VIII, 1963, 357 pp. et 368 pp.

Pascal, Blaise. Pensées. Ed. par Philippe Sellier. Paris: Mercure de France, 1976, 543 pp.

Rajneesh, Bhagwan Shree. Tao. The Three Treasures. Bombay: New Thacker's Fine Art Press Pvt. Ltd., c. 1976, 327 pp.

Robert, Paul. Petit Robert 1. Dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française. Paris: Société du Nouveau Littré, 1979.

Rudhardt, Jean. Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique. Genève: Librairie E. Droz, 1958, 344 pp.

Sahn, Seung. Dropping Ashes on the Buddha. The Teaching of Zen Master Seung Sahn. Recueilli et publié par Stephen Mitchell. New York: Grove Press, 1976, 232 pp.

Suzuki, David. "White society left Nature out of plan", Calgary Herald, (vendredi, 12 janvier 1990), B8.

Tripp, Edward. The Meridian Handbook of Classical Mythology. New York: New American Library, c. 1971, 631 pp.

Watts, Alan W. Myth and Ritual in Christianity. New York: Thames and Hudson, 1954, 262 pp.

Watts, Alan W. Psychotherapy East and West. New York: Pantheon Books, c. 1961, 204 pp.

Watts, Alan W. This Is It and Other Essays on Zen and Spiritual Experience. New York: Collier Books, c. 1958, 1960 par A. Watts. 157 pp.

Hyderabadi, Ali. "Letter to the Editor" dans Time, The Weekly Magazine, Canadian Edition. Vol. 137, no 12, mars 25, 1991.