

Solidaire ou solitaire? Evolution de la figure de l'écrivain dans *La peste*, "Jonas" et *Les carnets* de Camus

Edgard Sankara
University of Delaware

Résumé : Cet article propose une lecture croisée de *La peste* (1947) d'Albert Camus et d'une de ses nouvelles "Jonas" (1957) autour de la notion de figure d'auteur. Les deux ouvrages, mis au miroir des *Carnets* de l'auteur, contiennent des mises en abyme de l'auteur et de l'écriture indiquant une évolution dans la conception camusienne du rapport de l'écrivain et de la société ; l'écrivain de "Jonas" hésitant entre la solidarité avec le monde et la solitude créatrice.¹

Mots-clés : Camus – figure d'auteur – mise en abyme – *La peste* – "Jonas" – *Carnets*

La peste, le célèbre roman d'Albert Camus apparaît très intéressant tant au niveau de l'univers qui y est décrit qu'au niveau de l'évolution des personnages. C'est d'ailleurs un roman qui a été lu et relu pour l'événement qu'il décrit (la peste à Oran) et celui qu'il suggère (l'occupation de la France par les Nazis). Mais là n'est pas tout ce qui fait la singularité de cette œuvre admirable; il y a aussi une présence, voire une philosophie de l'écriture. Au milieu de *La peste* Rieux, le narrateur, propose Grand comme héros alors que le déroulement du récit donnerait à penser que Rieux et Tarrou sont les héros des événements décrits. Malgré cette distinction, Rieux et Grand ont en commun le désir d'écrire et une étude du rapport d'écriture entre Grand et Rieux amène à poser le problème de la situation et du rôle de l'écrivain dans la société. Par leur rapport à l'écriture et à la société Rieux et Grand apparaissent comme des personnages représentatifs de l'écrivain Camus. En effet, les œuvres qui mettent en scène un personnage représentant l'auteur abondent au vingtième siècle, notamment chez les

¹ **Abstract :** This article offers a cross-reading of Camus' s *La peste* (1947) and his short story "Jonas" (1957) centered around the image of the author reflected in his work. Both texts, contrasted with Camus's notebooks (*Carnets*), contain both the representations of the writer and his writing in the book. Thus, they allude to an evolution in Camus's perception of the relationship between the writer and society: the writer of "Jonas" has now become hesitant between his solidarity with the world and his need for creative loneliness

écrivains du Nouveau Roman et surtout chez André Gide à qui l'on attribue la création du concept de “mise en abyme.” La mise en abyme de l'écrivain et de l'écriture, en plus de mettre en miroir la vie de l'auteur dans ses œuvres, permet aussi de théoriser sur l'art d'écrire. Cette perspective d'auto-représentation de l'écrivain dans son œuvre nous amènera à comparer *La peste* à “Jonas, ou l'artiste au travail,” une nouvelle tirée du recueil *L'exil et le royaume* et qui traite également du problème de création artistique. Cet article analyse le rapport de l'écrivain Camus avec la société autour des notions contraires de “solitaire” et de “solidaire.” Il postule que ces deux notions, bien qu'existant de façon conflictuelle mais tolérée dans *La peste*, conduiront plus tard Camus à une situation existentielle tragique, impliquant un choix de rupture entre les deux, à cause des pressions sociales. Cette évolution dans l'écriture de Camus, de la parution de *La peste* à l'écriture de “Jonas” est corroborée par une lecture attentive des *Carnets* de l'auteur. En s'attachant plus particulièrement à la notion de figure d'auteur, notre étude s'intéressera à des personnages représentatifs au niveau personnel, de leurs relations avec les autres et aussi au rapport d'écriture qu'ils entretiennent avec Camus. À la différence de la perspective philosophique de Rob Roy McGregor, notre point de vue privilégie la mise en scène du drame intime et artistique de l'auteur Albert Camus.²

Joseph Grand est décrit dans l'œuvre de Camus comme un homme seul, un personnage qui, de par ses fonctions subalternes, devrait être de peu d'importance autant pour la trame narrative que pour le lecteur. Mais, *La peste* nous dépeint un homme qui a ses problèmes à régler avec la société et avec lui-même. Son problème majeur est une incapacité à trouver le mot juste comme Rieux le note déjà: “Enfin, et surtout, Joseph Grand ne trouvait pas ses mots. C'est cette particularité qui peignait le mieux notre concitoyen, comme Rieux put le remarquer” (1252).³ Ce handicap à utiliser convenablement le langage crée chez ce personnage deux problèmes à résoudre. Le premier concerne son travail car Grand n'a jamais su comment formuler la lettre de réclamation qui lui aurait permis d'obtenir une promotion pour son emploi à la mairie

² Rob Roy McGregor interprète l'inscription de l'auteur dans le texte à travers les figures d'auteur dans la perspective philosophique de l'Existentialisme, de manière globale et non pas personnelle comme nous le faisons. Dans “Camus's 'Jonas ou L'Artiste au travail': A Statement of the Absurd Human Condition,” McGregor affirme:

“Camus uses, as we have seen, Kierkegaard's view of man's metaphysical state—as sinners, all people share the solidarity that constitutes the human condition—to draw his own analogy of man's metaphysical state—as solitaires, all people share the solidarity that constitutes the human condition. Therefore, from this perspective, it is immaterial whether one reads *solitaire* or *solidaire*. Reading *solitaire*, one understands that the universal characteristic of the common condition is solitude; reading *solidaire*, one understands that solitude is the universal characteristic of the human condition” (64) (Les italiques sont de l'auteur).

³ Camus, Albert. *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris: Gallimard, 1962. Les pages indiquées entre parenthèses renvoient à cette édition.

(1251-53). Mais, comme il le dit lui-même, il a des raisons précises qui justifient une telle attitude:

À l'en croire, il se sentait particulièrement empêché d'employer le mot "droit" sur lequel il n'était pas ferme, ni celui de "promesses" qui aurait impliqué qu'il réclamait son dû et aurait, par conséquent revêtu un caractère de hardiesse, peu compatible avec la modestie des fonctions qu'il occupait. D'un autre côté, il se refusait à utiliser les termes de "bienveillance," "solliciter," "gratitude," dont il estimait qu'ils ne conciliaient pas avec sa dignité personnelle. (1252)

Au-delà de la modestie qui le caractérise, Grand est un homme digne et respectueux des autres au point qu'il leur sacrifie son ambition personnelle (la promotion socio-professionnelle) en refusant d'écrire sa lettre. Toute cette prudence et cette méfiance de Joseph Grand vis-à-vis des mots nous révèlent un personnage qui a un sens moral très élevé et qui est prêt à accepter les conséquences de son choix: "C'est ainsi que, faute de trouver le mot juste, notre concitoyen continua d'exercer ses obscures fonctions jusqu'à un âge avancé" (1252). Le deuxième problème causé par cette difficulté d'expression chez Grand est la conséquence directe du premier: il ne peut plus exprimer son amour à sa femme Jeanne qui est ainsi obligée de le quitter. Il le dit lui-même: "On travaille tant qu'on en oublie d'aimer . . . À un moment donné, j'aurais dû trouver les mots qui l'auraient retenue, mais je n'ai pas pu" (1284). Grand est donc un personnage doublement victime de son incapacité à utiliser le langage; sa vie sociale pauvre et modeste est une conséquence de cette impuissance. Cependant, si Grand évolue dans la solitude, il a aussi des rapports avec les autres et qui sont pour l'essentiel dignes d'intérêt.

On peut noter à travers *La peste*, que Grand est doté d'une grande sensibilité envers les autres. On le voit déjà à son attitude ambiguë face au cas de son voisin Cottard qui avait tenté de se suicider. En effet, Grand l'aide non seulement en appelant Rieux au secours mais essaie également de le justifier. Comprendant que Cottard a des problèmes personnels, dans sa déclaration, il l'appelle le "désespéré," ce qui est déjà une ébauche de justification de l'acte de ce dernier: "Le docteur remarqua que Grand, parlant de Cottard, l'appelait toujours 'le désespéré.' Il employa même à un moment l'expression 'résolution fatale.' Ils discutèrent sur le motif du suicide et Grand se montra tatillon sur le choix des termes. On s'arrêta enfin sur les mots 'chagrins intimes'" (1241). On voit donc Grand, qui a des problèmes d'expression, essayer tour à tour des termes qui pourraient présenter son voisin sous un beau jour. À travers ces termes qui veulent adoucir une réalité tragique, il faut voir chez Grand un désir d'aider son voisin en essayant de comprendre et de faire comprendre ses motivations. À ce niveau, il est possible de parler d'un certain humanisme de Grand apparent encore dans ses réticences et précautions de langage lorsqu'il parle de Cottard à Rieux et, bien sûr,

dans sa participation à la lutte contre la peste. C'est d'ailleurs à ce niveau que le personnage de Grand atteint une grandeur et une reconnaissance particulières. En effet, au moment où certains comme Rambert refusent le combat, cet homme d'une cinquantaine d'années, écrasé de travail, accepte avec dévouement de lutter avec les autres contre le mal commun, la peste. Cette attitude de Grand amène le narrateur à l'élever au titre de modèle, de héros, à deux reprises:

De ce point de vue, et plus que Rieux ou Tarrou, le narrateur estime que Grand était le représentant réel de cette vertu tranquille qui animait les formations sanitaires. Il avait dit oui sans hésitation, avec la bonne volonté qui était la sienne. (1326)

Oui, s'il est vrai que les hommes tiennent à se proposer des exemples et des modèles qu'ils appellent héros, et s'il faut absolument qu'il y en ait un dans cette histoire, le narrateur propose justement ce héros insignifiant et effacé qui n'avait pour lui qu'un peu de bonté au cœur et un idéal apparemment ridicule. (1329)

Parlant du héros dans son article “Le monde du condamné à mort,” la critique Rachel Bepaloff note: “Guides et guérisseurs, les héros têtus de *La peste* restent soumis à la précarité qui les rend solidaires du *nous* dont ils font et veulent faire partie. En somme, essayant d'être modestes sans Dieu, ils ont la suprême ambition de se passer de Dieu sans aspirer à devenir des dieux” (10). Personnage modeste, honnête et solitaire, Grand devient un héros par sa participation avec les autres, même si cet “héroïsme” sort des sentiers battus. Mais pour Bepaloff, Grand n'est pas le seul héros de *La peste*: elle utilise le pluriel. Qu'en est-il alors du personnage de Rieux?

Ce n'est qu'à la fin de *La peste* que le lecteur apprend que le Docteur Rieux en est le narrateur. Son attitude devant les mots et les faits est de ne pas trahir la réalité, de tendre à l'objectivité; dans ce sens, il n'est pas très loin de Grand comme nous le verrons plus loin. Ce que Rieux partage avec Grand c'est aussi la solitude dans la vie privée et le dévouement à son travail, car, bien que marié, sa fonction de docteur occupe la plus grande partie de son temps. C'est d'ailleurs ce qui transparaît dans les explications qu'il donne à son épouse: “Puis il lui dit très vite qu'il lui demandait pardon, il aurait dû veiller sur elle et il l'avait beaucoup négligée” (1223). Sa solitude est d'ailleurs accentuée par la séparation physique puisque sa femme va se faire soigner loin d'Oran et mourra par la suite. La présence silencieuse de la mère de Rieux ne peut combler cette solitude puisque le médecin est entièrement dévoué à sa fonction. Malgré cette solitude familiale, il entretient des rapports avec ses malades. Son rapport particulier avec Grand mérite d'être souligné: “C'était un de ses anciens clients, employé de mairie qui l'appelait. Il avait longtemps souffert d'un rétrécissement de l'aorte, et, comme il était pauvre, Rieux l'avait soigné gratuitement” (1229). Nous voyons la générosité de Rieux à

l'œuvre et il n'hésitera pas à répondre à l'appel de Grand pour soigner son voisin Cottard. Mais ce qui caractérise véritablement Rieux, c'est sa compréhension des autres comme le montre si bien Yvonne Guers-Villate dans son article "Rieux et Daru ou le refus délibéré d'influencer autrui": "Dans l'un et dans l'autre cas, c'est l'absence d'une intervention directe des deux héros qui nous frappe. Rieux refuse de donner à Rambert les moyens de quitter la ville tout en ne faisant rien pour l'empêcher de partir" (229). Cette attitude ambiguë de Rieux s'explique par son honnêteté car il ne veut pas faire d'exception dans la situation de la peste, mais également par sa sympathie, sa compréhension pour ceux qui souffrent de la solitude comme Rambert. Mais plus encore, ainsi que le remarque Guers-Villate, Rieux a le sens de la responsabilité et de la liberté du choix d'autrui: "Néanmoins, plus profondément que la sympathie avec laquelle Rieux observe les tentatives de fuite de Rambert, est enracinée sa croyance dans la liberté de chacun. Il a fait seul le choix de rester pour lutter contre le fléau et Rambert doit arriver par lui-même à une décision" (230). On peut voir que cette aptitude à comprendre les autres est poussée à l'extrême lorsque la sympathie quelque peu voilée de Rieux se manifeste à l'égard de Cottard, le criminel et le collaborateur de la peste. À aucun moment Rieux ne condamne les actes de Cottard et, dans la dernière scène du roman, celle de l'arrestation de Cottard, il est significatif de noter que Rieux se détourne de ladite scène:

- C'est Cottard, balbutiait Grand. Il est devenu fou.

Cottard était tombé. On vit encore l'agent lancer son pied dans le tas qui gisait à terre. Puis un groupe confus s'agita et se dirigea vers le docteur et son vieil ami.

- Circulez ! dit l'agent.

Rieux détourna les yeux quand le groupe passa devant lui. (1469)

Comment interpréter ce geste de Rieux si ce n'est comme le refus d'accepter qu'un homme comme Cottard, bien que coupable, soit ainsi maltraité? L'humanisme de Rieux se montre ici comme une compréhension idéale des autres et dépasse même le sens de la justice institutionnelle. C'est justement cette conception de l'humanisme qui l'amène à rejeter l'idée de la souffrance imposée par Dieu comme justice punitive; c'est en ce sens également qu'il faut comprendre sa colère contre Paneloux après la mort de l'enfant du juge Othon. Cependant, cette opposition n'empêche pas Rieux de comprendre le prêtre, de sympathiser avec lui: "Nous travaillons ensemble pour quelque chose qui nous réunit au delà des blasphèmes et des prières. Cela seul est important" (1395). C'est à peu près ce qu'il avait déjà dit à Tarrou: "J'ai trop vécu dans les hôpitaux pour aimer l'idée de punition collective. Mais, vous savez, les chrétiens parlent quelquefois ainsi, sans le penser jamais réellement. Ils sont meilleurs qu'ils ne paraissent" (1319). Cette attitude à comprendre autrui éclaire davantage les relations de Rieux avec Rambert, Grand et Cottard en même temps qu'elle montre son

“pragmatisme” c’est-à-dire son désir de lutter contre les faits objectifs, en l’occurrence la peste. D’ailleurs, sa fonction le met dans une telle attitude et il le dit dans son raisonnement: “. . . mais puisque l’ordre du monde est réglé par la mort, peut-être vaut-il mieux pour Dieu qu’on ne croie pas en lui et qu’on lutte de toutes ses forces contre la mort, sans lever les yeux vers ce ciel où il se tait” (1321). On peut comprendre à quel point Rieux est dévoué à cette cause du salut sanitaire de l’homme en voyant que la plupart des scènes du roman le montrent beaucoup plus sur le terrain de lutte contre le fléau que chez lui, à la maison. Cet effacement de sa vie privée au profit de son engagement dans une action commune et solidaire donne au roman de Camus tout son sens au point que certains critiques ont pu voir en Rieux le héros au détriment de Grand que Rieux lui-même proposait comme type héroïque. En effet, dans “Le statut précaire du personnage et de l’univers romanesques chez Camus,” Brian Fitch affirme: “Il y a dans chacun des romans un seul protagoniste, bien que, dans *La Peste*, le lecteur ne l’apprenne qu’à la fin du livre, c’est-à-dire qu’il y a un personnage qui domine tous les autres; d’abord parce que son portrait est le plus détaillé et ensuite, parce qu’il est au cœur de l’histoire” (218). Cette affirmation qui tend à donner à Rieux le rôle de personnage principal voire de héros ne peut pas tenir dans l’économie générale du roman. La raison en est que le narrateur lui-même a déjà désigné son héros en la personne de Grand et que les critères de définition du protagoniste et du héros sont eux aussi énoncés par Rieux lui-même. De plus, contrairement à ce que dit Fitch, il n’y a pas de “personnage qui domine tous les autres” et dont le portrait serait plus détaillé. Au contraire, le portrait de Grand qui recouvre plusieurs pages est plus détaillé que celui de Rieux (1251-1253). Cette affirmation de Fitch, si elle était vraie, pourrait fausser le but d’objectivité du narrateur (le docteur Rieux) si celui-ci se contentait de se mettre en évidence en se donnant un portrait plus détaillé que celui des autres personnages et en se donnant une importance prépondérante dans le récit qu’il fait. La définition du héros telle que l’envisage le narrateur de *La peste* sort de la conception classique et est fondée sur le critère de l’honnêteté. On comprend d’ailleurs les réticences de Rieux à proposer Grand comme héros car le type d’héroïsme qu’il propose est contraire à la conception commune; il s’en explique bien à Rambert qui les soupçonne lui et Tarrou de se mettre du bon côté, celui des héros:

- Vous avez raison, Rambert, tout à fait raison, et pour rien au monde je ne voudrais vous détourner de ce que vous allez faire, qui me paraît juste et bon. Mais il faut cependant que je vous le dise: il ne s’agit pas d’héroïsme dans tout cela. Il s’agit d’honnêteté. C’est une idée qui peut faire rire, mais la seule façon de lutter contre la peste, c’est l’honnêteté (1350).

Si plus que le narrateur lui-même, Tarrou et tous les autres, Grand mérite le titre de héros, un héros alors humble et honnête, il faut lier ce point de vue à l’objectivité à

laquelle veut parvenir le narrateur en s'excluant de cette catégorie. Cependant, toujours dans la perspective de l'objectivité, et au-delà de cette attribution héroïque qui peut se justifier, il existe aussi un rapport profond entre les trois personnages que sont Grand, Rieux et Camus sur le plan de l'écriture.

Avant d'entrer dans les détails, il faut préciser que le personnage de Grand n'existait pas dans la première version (manuscrite) de *La peste* terminée en janvier 1943.⁴ Dans la version définitive, sa présence dans l'univers de *La peste* revêt un caractère très important par la manière dont il est présenté par le narrateur; et il me semble que cette manière de présenter ce personnage singulier peut nous conduire à une compréhension de l'esthétique de Camus.

Comme nous l'avons déjà vu plus haut et comme le fait remarquer le narrateur, ce qui fait la particularité de ce modeste employé de mairie, c'est qu' "il ne trouvait pas ses mots" (1252). Ce personnage qui lutte avec les mots est présenté de façon amusante et ironique. L'ironie est une figure de style qui dit le contraire de ce que le locuteur pense réellement. Sous la plume de Rieux, Grand ne cesse d'amuser le lecteur, et cela commence dès la description de sa maison dans les premières pages: "On remarquait seulement un rayon de bois blanc garni de deux ou trois dictionnaires, et un tableau noir sur lequel on pouvait lire encore, à demi effacés, les mots 'allées fleuries'" (1240). L'insistance de la description sur les détails de la lutte de Grand avec les mots (deux ou trois dictionnaires et un tableau noir) en relation avec cet homme qui a passé l'âge d'aller à l'école et qui se met à sa propre école, fait sourire. Mais ce qui peut faire encore plus sourire, c'est que ce segment isolé "allées fleuries" est un fragment de la fameuse phrase que Grand s'essaie à parfaire depuis des années (1250). Grand, qui a le culte de la forme, a également le désir de prendre au sérieux ce problème d'écriture. Il reconnaît honnêtement qu'il a deux problèmes majeurs: les adjectifs et les conjonctions. Son problème avec les adjectifs est visible lorsqu'il propose plusieurs versions de sa phrase qui change en fonction des adjectifs. Grand a aussi un autre problème avec les conjonctions, problème qu'il avoue franchement à Rieux: "- Comprenez bien, Docteur. À la rigueur, c'est assez facile de choisir entre *mais* et *et*. C'est déjà plus difficile d'opter entre *et* et *puis*. La difficulté grandit avec *puis* et *ensuite*. Mais assurément, ce qu'il y a de plus difficile c'est de savoir s'il faut mettre *et* ou s'il ne faut pas" (1301). Dans l'édition de *La Pléiade*, Roger Quilliot en note en référence à ce paragraphe: "Ce paragraphe humoristique où Grand expose ses soucis de stylistique a sûrement été inspiré à Camus par ses propres difficultés avec les conjonctions. Malraux, au temps de *L'étranger*, ne l'avait-il pas invité à alléger son style d'une surabondance de *mais* et de *et*?" (1981). Les problèmes de Grand seraient aussi ceux de l'auteur de *La peste*. Il est évident que Grand est lié à Camus par l'écriture, ce qui expliquerait le but dernier de sa présentation

⁴ C'est ce qu'affirme Roger Quilliot après avoir comparé les versions manuscrites et l'édition définitive de *La peste*: "Résumons nos premières constatations: les personnages de Grand et de Rambert n'existent pas . . ." (1931).

ironique qui est de montrer que le travail créateur d'un écrivain s'obtient par un effort constant et minutieux. Représenter dans son œuvre ses propres difficultés d'écriture n'est pas le propre de n'importe quel écrivain et c'est à juste titre qu'André Meunier dit dans "Approche de l'art camusien":

Peu d'écrivains ont, autant que Camus, mêlé l'art et la morale, apporté au problème de la création, de façon aussi constante que lui, une aussi lucide attention. C'est à travers l'expérience de ses propres tentations et de ses propres difficultés à écrire que Camus a conçu son esthétique, dont la rigueur est toute classique, comme on en jugera. (10)

Il serait toutefois bon de nuancer cette affirmation de Meunier et de la placer dans son contexte. En effet, les romans mettant en scène l'écriture sont nombreux dans la littérature du vingtième siècle, avant même l'époque du Nouveau Roman. Le cas de Camus qui l'a fait en 1947, à une époque où la technique n'était pas très courante, mérite d'être souligné. Sa démarche participe également d'une tentative de l'auteur de montrer aux lecteurs les difficultés de la création. En ce sens, on peut dire que Camus rejoint Rieux et Grand dans l'honnêteté. Le fait significatif de la dernière scène où Grand prend la décision de supprimer tous les adjectifs est toujours à mettre en relation avec l'écriture de *La peste* par Camus. En effet, comparant la version manuscrite du roman à sa version achevée, Quilliot note:

Les amateurs de stylistique s'étonneront d'une certaine lourdeur de style, des redites, des tournures embarrassées: ils mesureront toute la distance qui sépare le premier jet du "beau style," comme on dit; ils comprendront pourquoi Camus insistait tant sur le caractère artisanal et volontaire du métier d'écrivain: ne s'agissait-il pas en effet pour lui de comprimer une tendance au lyrisme, d'étendre et de systématiser en revanche un certain courant d'indifférence et de débarrasser enfin la phrase des parasites qui l'encombraient naturellement. (1931)

Sans contredit, la suppression des adjectifs par Grand se répercute chez l'auteur de *La peste* dans un même but, le rejet de tout lyrisme et la recherche de la perfection. Comme le dit Grand: ". . . quand ma phrase aura l'allure même de cette promenade au trot, une-deux-trois, une-deux-trois, alors le reste sera plus facile et surtout l'illusion sera telle, dès le début, qu'il sera possible de dire: 'chapeau bas!'" (1302).

Le rapport de Grand avec Camus se voit dans ce choix du renoncement: supprimer ce qui est encombrant et qui conduit au lyrisme pour y préférer une rigueur et une simplicité ainsi que le souligne André Meunier:

L'auteur a de la création une conception bien plus rigoureuse; il sait déjà qu'il doit se contraindre pour écrire et faire vivre son œuvre de ce renoncement aux tendances les plus profondes de son être, à l'accent d'une langue naturellement parlée. Il s'est en effet donné d'autres maîtres que ceux qui dans le même temps bouleversent le langage, font éclater les mots et les images. (11)

Les notes que Camus a écrites de mai 1935 à février 1942 dans ses *Carnets I*, attestent également cette recherche de sobriété:

“Pour écrire, être toujours un peu en deçà dans l'expression (plutôt qu'au-delà). Pas de bavardage en tout cas.” (*Carnets I* 118)

“La véritable œuvre d'art est celle qui dit moins.” (*Carnets I* 127).

Le rapport d'écriture entre Grand et Camus est celui de l'essentiel, un essentiel qui ne peut être atteint dans le style que par le sacrifice (suppression des adjectifs chez Grand et élimination chez Camus des parasites de la phrase qui pourraient la conduire au lyrisme). Meunier rapproche à juste titre l'écriture camusienne de celle mesurée et précise de certains auteurs classiques: “Ce souci remarqué chez Madame de Lafayette ou chez Stendhal de ne dire que ce qu'il faut, de mettre ainsi en accord son art et ses passions, souci présent aussi chez Chamfort, cette suprême intelligence de l'artiste, cette élégance qui consiste à se faire oublier, ce sont les fondements de l'art d'écrire de Camus” (15).

Si Grand et Camus sont liés par le souci de l'essentiel et de la précision, on peut en dire de même pour l'autre figure d'auteur, le narrateur représentant de Camus, Rieux. Celui-ci, dès les premières pages de *La peste*, prévient le lecteur de sa recherche de l'objectivité, recherche qu'il réaffirme d'ailleurs tout au long de son récit:

À cet égard, le narrateur sait parfaitement combien il est regrettable de ne pouvoir rien rapporter ici qui soit vraiment spectaculaire, comme par exemple quelque héros reconfortant ou quelque action éclatante, pareils à ceux qu'on trouve dans les vieux récits C'est ainsi, soit dit entre parenthèses, que pour ne rien trahir et surtout pour ne pas se trahir lui-même, le narrateur a tendu à l'objectivité. (1363)

On peut dire que le narrateur de *La peste* a admirablement réalisé son ambition par l'effacement de sa propre personne, la retenue de ton et surtout en ne dévoilant sa propre identité qu'à la fin, après avoir laissé les faits parler d'eux-mêmes. Mais là où son art de narrer objectivement rejoint la morale d'une certaine honnêteté, c'est lorsqu'il emploie des expressions approximatives et impersonnelles pour relater les faits:

La mort du concierge, *il est possible de le dire*, marqua la fin de cette période...*De ce point de vue*, ils se trouvaient en somme dans l'erreur . . .” (1233)

“*Du moment que* notre ville favorise les habitudes, *on peut dire que* tout est pour le mieux. *Sous cet angle*, sans doute, la vie n'est pas très passionnante. *Du moins*. . . . Mais *il est juste d'ajouter* . . . (1219) [C'est nous qui soulignons]

À la question que se pose Brian Fitch à propos de ces expressions dans son article précité: “S'agit-il de précautions ou de simples approximations de langage?” (219), nous répondons qu'il s'agit des deux. En effet, dans son ambition de tendre à l'objectivité, le narrateur qui ne veut pas imposer son propre point de vue est obligé d'utiliser certaines expressions qui, de par leur caractère impersonnel, introduisent une vision neutre et objective. À cet effet, il est notable que les expressions comme “sous cet angle” et “de ce point de vue” reviennent tels des *leitmotifs* sous la plume du narrateur. Dans ce sens, ces précautions de langage révèlent en même temps le rapport de Rieux avec Grand, car le narrateur de *La peste* donne lui aussi l'impression, par ses hésitations et formules générales, de “toujours chercher ses mots.”

Dès lors que le rapport d'écriture entre Grand, Rieux et Camus a été mis à jour, on peut se demander, au regard du traitement de la relation à l'écriture que montre *La peste*, quels sont la place et le rôle de l'écrivain dans l'écriture de la fiction mais aussi vis-à-vis de la société dans laquelle il vit et écrit. Le rapport qui lie ces trois figures d'écrivains apparaît comme une représentation des rapports de l'écrivain Camus à l'écriture, à l'expression de la réalité et à son exigence d'honnêteté. Comme nous l'avons indiqué plus haut, Grand a été élevé de manière paradoxale au rang de héros par Camus. La justification en est que Grand, malgré ses qualités d'homme solitaire, était aussi solidaire des autres face à la peste. Faut-il y voir une thématization de l'expérience de Camus pendant l'occupation allemande en France? Il est possible de dire oui, car *La peste* se présente comme un récit allégorique de la deuxième guerre mondiale. La situation et le rôle de l'écrivain dans des conditions socio-politiques extrêmes seraient donc de conjuguer deux comportements en apparence difficilement compatibles: “solitude” et “solidarité”, la solitude étant liée au travail purement artistique alors que la solidarité est une participation au monde. Pour Albert Camus, *La peste* est une mise en scène fictionnelle dénonçant, par inférence indirecte, l'horreur nazie en Europe durant la deuxième guerre mondiale. L'artiste doit donc inventer une histoire pour dénoncer un fléau bien réel, contemporain, et aussi désastreux que les plus grandes épidémies.

Lorsque Rieux décide d'écrire sur la peste à la fin du livre, il précise bien ses objectifs: “Rieux décida alors de rédiger le récit qui s'achève ici, pour ne pas être de ceux qui se taisent, pour témoigner en faveur de ces pestiférés, pour laisser au moins un souvenir de l'injustice et de la violence qui leur avaient été faites” (1471).

Dans “Remémoration et commémoration dans *La Peste*” la critique Catherine Dana pense que ce besoin de témoignage est à la fois une commémoration de l’horreur de l’Occupation en même temps qu’une remémoration car l’artiste parle au nom d’une collectivité dont il se sent solidaire et en même temps il veut lui rappeler que l’horreur peut encore revenir: “La mémoire collective est essentielle pour Rieux car ce qui le préoccupe n’est pas tant la remémoration de la peste que sa commémoration” (111). La force symbolique de l’allégorie, le rythme temporel des saisons de la chronique, et l’art narratif de la prose donnent ainsi à *La peste* son pouvoir de remémoration et de commémoration d’un événement qui a marqué les consciences mais que l’auteur veut enraciner dans la mémoire collective par une sorte de célébration et de rappel historique. En ce sens, sur le plan artistique, on peut dire que Camus a réussi dans cette œuvre qui a fait couler beaucoup d’encre et qui, par cela même, attire l’attention sur la réalité historique que l’auteur voulait faire revivre dans les consciences comme pour empêcher le retour du fléau: “Mais il [Rieux] savait que cette chronique ne pouvait pas être celle de la victoire définitive” (1472). C’est deux ans après la fin de la guerre que Camus a publié *La peste*, témoignage contre l’horreur de cette même guerre dans lequel il laisse entrevoir la situation et le rôle de l’écrivain “solitaire” et “solidaire” incarné par le personnage de Grand et dans une certaine mesure, par celui de Rieux. On peut cependant se demander si cette unité a toujours été à l’œuvre dans l’évolution artistique de Camus. Il serait bon, à ce niveau, de jeter un regard sur “Jonas,” une nouvelle de Camus qui présente à nouveau le problème de l’écriture et de la création artistique.

De la parution de *La peste* (1947) à celle du recueil de nouvelles *L’exil et le royaume* (mars 1957) dont fait partie “Jonas,” il y a dix ans. Dans cet intervalle Camus a beaucoup réfléchi aux questions de solitude et de solidarité qui, même s’il ne les présentent pas en termes de problématique d’écriture et de mise en abyme de la situation de l’écrivain, éclairent au moins sur la progression de sa pensée. Dans le long essai philosophico-moral, *L’homme révolté* (1951), Camus s’intéresse à l’histoire de la révolte en Europe et y aborde les thèmes de l’absurde et du suicide. Pour lui, l’absurde conduit l’homme à l’impasse et engendre la révolte. La révolte comme recours est alors positive car elle offre à l’homme une possibilité de mise en ordre et de transformation du monde. Camus base son raisonnement sur l’histoire de l’orgueil européen. La révolte dont il s’agit n’est pas individuelle mais communautaire et solidaire face à l’oppression. Sade est une exception, car ce révolté solitaire parvient à créer une fiction qui orientera la révolte dans les arts, révolte qui sera réinterprétée sous plusieurs angles dans le siècle suivant, à commencer par les Romantiques. La solitude romantique et du Dandy ne peut se définir sans le monde. Il est important de noter la critique que Camus fait du mythe autour d’Arthur Rimbaud, présenté comme l’éternel révolté solitaire et désintéressé. Au contraire, Camus soutient que les lettres de Rimbaud trafiquant en Abyssinie révèlent un individu à l’opposé de l’auteur d’*Une saison en enfer*, car devenu un conformiste et un petit-bourgeois épris d’argent. Dans *La chute* (1956) que Camus envisageait d’intégrer à *L’exil et le royaume*, le narrateur-protagoniste Jean-Baptiste Clamence, atteint d’une

logorrhée, fait le récit de sa vie à un inconnu. Cet ancien avocat iconoclaste tient des propos paradoxaux sur la société, le crime, et l'individu. Clamence, égocentrique, vaniteux et hypocrite, se croit un surhomme et a une vision cynique sur le monde, qu'il croit avoir compris après s'être engagé dans une vie de débauche. Il amorce sa chute après avoir assisté, impuissant, au suicide d'une jeune fille sur le pont des Arts. Il s'auto-proclame juge-pénitent, joue de la duplicité en prônant la confession publique à ceux qui l'écoutent, et se définit comme un faux prophète. L'idée de solitude est encore présente dans *La chute*, mais sans la solidarité. Bien au contraire, Clamence se joue de cette solidarité en la manipulant pour son propre profit, comme un prophète qui se plaît dans son désert.

Qu'advient-il de cette difficulté à réconcilier solitude et solidarité dans la réflexion de Camus ? La figuration de l'auteur dans la nouvelle “Jonas ” lui permet-elle d'avancer ? Alors que les deux adjectifs “solitaire” et “solidaire” cohabitent assez harmonieusement dans un personnage de *La peste*, Joseph Grand, que nous croyons être un représentant de l'auteur, dans la nouvelle “Jonas,” l'association de ces deux entités apparaît comme un dilemme pour “l'artiste au travail.” D'une association presque harmonieuse chez Grand, nous passons à un choix angoissé et ambigu chez Jonas. Peut-on en déduire une évolution dans la pensée artistique de Camus ? Certains faits nous permettent de répondre par l'affirmative quand on sait qu'il y a des ressemblances entre le traitement de la situation et du rôle de l'écrivain et de l'artiste dans les deux œuvres. Grand et Jonas représentent tous deux ce que l'on appelle communément “figure auctoriale” ou “figure d'auteur,” une représentation fictive de l'auteur à travers des personnages de par leur fonction ou activité car le premier s'essaie à être écrivain et le second est peintre.⁵ D'autre part, la présentation narrative de ces deux personnages clés est toujours faite sur le mode de l'ironie, mais une ironie révélatrice ou plutôt une fausse ironie qui fait découvrir à la fin une vérité. En effet, Grand est toujours mis en relief par sa manie cultivée de chercher le mot juste, et par son humilité; quant à Jonas, c'est son manque de personnalité qui est mis en évidence. Cependant, à la fin de chaque œuvre, chacun de ces personnages suit une évolution artistique qui marque un progrès certain. Mais, si à la fin de *La peste* Grand décide de supprimer tous les adjectifs de la phrase qu'il remanie (ce qui le met en rapport direct avec l'artisanat du style de Camus), Jonas, après avoir peint des tableaux, finit dans une crise existentielle par peindre un mot ambigu, indéfinissable entre “solitaire” et “solidaire.” Le parcours de Grand, semble être positif puisqu'avec la suppression des adjectifs Grand est alors capable d'écrire une lettre à sa femme Jeanne. Au contraire, celui de Jonas est négatif, tragique et douteux

⁵ Lucien Dallenbach qui a fait une étude des procédés de réflexions du récit et de représentation de l'écrivain lui-même par un personnage de son œuvre, qualifie ce type de personnage de “figure auctoriale” dans *Le récit spéculaire*. “ A défaut de rompre cet anonymat essentiel, le récit a trois possibilités de donner l'illusion qu'il lève : feindre de laisser le responsable du récit intervenir en son nom propre, instituer un narrateur, construire une figure auctoriale et la faire endosser à un personnage” (101).

puisque le peintre décide à la fin de ne plus travailler: “Une belle journée commençait, mais Jonas ne s’en apercevait pas. Il avait retourné la toile contre le mur. Epuisé, il attendait, assis, les mains offertes sur les genoux. Il se disait que maintenant il ne travaillerait plus jamais, il était heureux” (1651-1652).⁶ Chez Grand, on note un progrès qui est un renoncement mélioratif alors que chez Jonas on observe la déchéance de l’artiste confronté à un dilemme: “solitaire” ou “solidaire” (ou les deux à la fois). Si Grand a résolu le problème de la cohabitation de ces deux “paires minimales,” Jonas semble se poser la question en même temps que le narrateur pose la même question au lecteur, car le narrateur ne dit pas que Rateau, l’ami de Jonas, “ne savait pas s’il fallait qu’il lise solitaire ou solidaire” puisque c’est lui qui regarde le tableau, mais il emploie un “on” collectif: “Dans l’autre pièce, Rateau regardait la toile, entièrement blanche, au centre de laquelle Jonas avait seulement écrit, en très petits caractères, un mot qu’on pouvait déchiffrer, mais dont on ne savait s’il fallait y lire *solitaire* ou *solidaire*” (1652). L’ambiguïté voulue à souhait n’est pas à l’intention de Rateau, mais est adressée au lecteur “on,” appelé à lire sur le dos de Rateau et grâce à la page de papier où les deux mots-clés sont exceptionnellement mis en italiques, à découvrir le résumé du drame de l’artiste.

Plusieurs critiques ont déjà étudié “Jonas” dans la perspective biblique à laquelle renvoie le titre aussi bien que dans la perspective d’une lecture apparentée à celle de *Candide* de Voltaire. Il semble cependant préférable, au vu de certains documents, de privilégier le rapport artistique entre Jonas “artiste peintre” qui, paradoxalement, peint un mot comme le dit Peter Cryle et l’écrivain Albert Camus en faisant un rapprochement entre l’écriture de *La peste* et celle de “Jonas.”⁷ En effet, comme le dit Roger Quilliot qui a reconstitué trois variantes de l’écriture de “Jonas” dont toutes traitent du problème des conditions de la création artistique et du rôle de l’artiste dans la société:

[i]l semble qu’un certain nombre d’événements aient jeté Camus dans une solitude pour laquelle il ne se sentait pas préparé. Certes, dans toutes ses notes, on retrouve le désir de solitude mêlé au dégoût de la solitude; le besoin d’être seul pour créer, pour aimer, pour se recueillir et la nécessité de fréquenter les autres pour être capable d’en parler et pour vivre aussi. Pendant longtemps cette double attirance, ce balancement de la solitude à la société fut une manière d’équilibre. (2042)

⁶ Camus, Albert. *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris: Gallimard, 1962. Les pages indiquées entre parenthèses renvoient à cette édition.

⁷ Cryle déclare: “The painting is only one word, but it requires a dual reading: *solitaire* and *solidaire* are both separate and together. This is the logic, and the grammar, of “L’exil *et* le royaume” (128).

Les *Carnets* (écrits entre mars 1951 et décembre 1959) auxquels se réfère Quilliot, surtout les *Carnets III* englobant la période où a été mûri et écrit “Jonas,” révèlent le questionnement de Camus sur sa situation et son rôle d’écrivain à un moment où il devenait très célèbre jusqu’à l’obtention du Prix Nobel de Littérature en 1957. Certains mots-clés dans “Jonas” se retrouvent dans les *Carnets III* et peuvent éclairer le rapport de Camus à Jonas. Ces références viennent tout juste après la page où Camus note son projet de “Nouvelles sous le titre: Nouvelles de l’exil” incluant “Jonas” (56):

Désormais solitaire en effet, mais par ma faute. (*Carnets III* 59)

Ce qui m’a toujours sauvé de tous les accablements c’est que je n’ai jamais cessé de croire à ce que, faute de mieux, j’appellerai “mon étoile.” Mais aujourd’hui, je n’y crois plus. (*Carnets III* 59)

La tragédie n’est pas qu’on soit seul, mais qu’on ne puisse l’être. Je donnerais parfois tout au monde pour n’être plus relié par rien à l’univers des hommes. Mais je suis une partie de cet univers et le plus courageux est de l’accepter et la tragédie en même temps. (*Carnets III* 60)

Humanisme. Je n’aime pas l’humanité en général. Je m’en sens solidaire d’abord, ce qui n’est pas la même chose. (*Carnets III* 71)

Toutes ces citations entretiennent des rapports étroits avec la nouvelle “Jonas,” car il s’agit ici de la réflexion de l’écrivain sur sa situation d’artiste par rapport à la solitude et à l’humanité et au rôle qu’il doit jouer dans la société. Comme Gilbert Jonas, au début de la nouvelle, Camus “croyait en son étoile” dans laquelle il faut peut être voir l’inspiration ou la capacité de créer; cependant, en train de concevoir “Jonas” comme il le dit dans sa note, il n’y croit plus, contrairement à Jonas qui croyait toujours en son étoile jusqu’à la fin. Le dilemme de “solitaire” et/ou “solidaire” semble avoir été le même chez Camus que chez Jonas, et le paradoxe de la situation tragique de l’écrivain illustrée par la citation de la page 60 est aussi manifeste chez Jonas. Après avoir cherché la solitude pour se consacrer à la peinture, Jonas peint de moins en moins: “Il était toujours assidu, mais il avait maintenant de la difficulté à peindre, même dans ses moments de solitude . . . Il pensait à la peinture, à sa vocation, au lieu de peindre” (1645). Quilliot note avec raison que “Jonas” est un “drame de la notoriété, des amitiés exigeantes” (2043) mais également de la “stérilité [artistique] dont Camus avait la hantise” (2043). À cet effet, il est à la fois paradoxal et révélateur, comme le dit Cryle, que Jonas, à la fin de son parcours “peigne un mot,” qui plus est, un mot volontairement ambigu. C’est que Camus a voulu signifier au monde sa détresse en tant qu’écrivain qui accédait à la gloire, déchiré entre le reniement de soi (solidaire) et le reniement des autres (solitaire).

Le choix entre ces deux termes semble être indécidable à la fin de la nouvelle mais cette hésitation traduit une nette évolution de la pensée artistique chez Camus, faite au départ, de la tolérance d'une situation à l'époque de l'écriture de *La peste* où les deux termes contradictoires pouvaient être associés et qui, quelques années plus tard, invite à un choix de rupture dans "Jonas." Les *Carnets III* de Camus montrent que, pendant cette seconde période, comme Jonas, Camus réfléchissait à sa vocation d'écrivain tout en exprimant son angoisse pour la décision: "Peur de mon métier et de ma vocation. Fidèle, c'est l'abîme, infidèle, c'est le néant" (*Carnets III* 80). Peut-on dire que Camus a choisi entre ces deux extrêmes? Rien n'est moins sûr car plus loin il écrit avec restriction:

Le vrai créateur, demain, s'il se trouvait solitaire, connaîtrait une profondeur de solitude dont aucune époque n'a jamais eu l'idée. Il serait seul à concevoir et à servir une civilisation qui ne peut naître sans le concours de tous. Il aurait le soupçon que cette civilisation court sa dernière chance et qu'il est l'un des derniers à le savoir. (*Carnets III* 187)

Cependant, le 8 août 1957, cinq mois après la parution de *L'exil et le royaume*, Camus écrira l'une de ses plus longues notes du *Carnets III*, note dans laquelle il confesse le doute qui l'habite au sujet de sa vocation et même son désir de renoncer à la création littéraire. On y retrouve explicitement son angoisse quant à sa situation d'écrivain et à son rôle social:

Pour la première fois après lecture de *Crime et Châtiment*, doute absolu sur ma vocation. J'examine sérieusement la possibilité de renoncer. Ai toujours cru que la création était un dialogue. Mais avec qui? Notre société littéraire dont le principe est la méchanceté médiocre, où l'offense tient lieu de méthode critique? La société tout court? Un peuple qui ne nous lit pas, une classe bourgeoise qui, dans l'année lit la presse et deux livres à la mode. En réalité le créateur aujourd'hui ne peut être qu'un prophète solitaire, habité, mangé par une création démesurée. Suis-je ce créateur? Je l'ai cru. Exactement j'ai cru que je pouvais l'être. J'en doute aujourd'hui et la tentation est forte de rejeter cet effort incessant qui me rend malheureux dans le bonheur lui-même, cette ascèse vide, cet appel qui me raidit vers je ne sais quoi. (*Carnets III* 207-208)

D'une reconnaissance de l'impossibilité de la solitude pour l'écrivain qui a toujours besoin du monde pour lequel il existe et écrit, Camus passe radicalement à une dénonciation du rapport de l'écrivain avec le monde, qui est selon lui un rapport faux. Cette confession pathétique du grand écrivain traduirait-elle un retour au point de

départ où avait commencé cette angoisse, c'est-à-dire à la période de mûrissement de “Jonas” et de *L'exil et le royaume*? Il est possible de répondre par l'affirmative au regard de l'évolution artistique de ses œuvres envisagée par Camus lui-même. Après le cycle de l'absurde (*L'étranger*, *Le mythe de Sisyphe*, *Caligula*, *Le malentendu*) et celui de la révolte (*La peste*, *L'homme révolté*, *Les justes*) qui forment la première étape de sa création, Camus a projeté une œuvre à part sur le thème du jugement et de l'exil (*La chute*, *L'exil et le royaume*). Enfin, le cycle de la mesure devait clore le troisième volet qui est le cycle de l'amour et de la Némésis (*Carnets III* 187). Ce plan d'organisation d'ensemble de toute son œuvre nous permet de comprendre qu'après l'étape de l'absurde et de la révolte manifestée dans *La peste*, Camus est parvenu à l'étape du jugement de sa condition d'écrivain et aussi au moment de traiter de cette condition en l'apparentant à un exil de l'écrivain vis-à-vis du monde; et c'est dans sa nouvelle “Jonas” que Camus développe plus nettement ce thème. En effet, le rapport de l'artiste avec les critiques, les disciples, le monde y est traité de manière si nuancée qu'il y a correspondance entre l'attitude de Jonas face à l'envahissement par les autres et les confessions de Camus dans ses notes: “Le courrier s'accumulait donc, les disciples ne toléraient aucun relâchement, et les gens du monde maintenant affluaient...” (“Jonas” 1641). Sur le mode ironique, il ajoute:

Mais il [Jonas] comprit assez vite qu'un disciple n'est pas forcément quelqu'un qui aspire à apprendre quelque chose. Plus souvent, au contraire, on se faisait disciple pour enseigner son maître. . . . Les disciples de Jonas lui expliquaient ce qu'il avait peint, et pourquoi. Jonas découvrait une foule de choses qu'il n'y avait pas mises. Il se croyait pauvre et, grâce à ses élèves, se trouvait riche d'un seul coup. (“Jonas” 1636)

C'est dans ce sens que, dans “Les Paradoxes du ‘Jonas’ de Camus,” Fernande Bartfeld qualifie les pressions de l'entourage de Jonas d'un étouffement progressif de l'artiste et de son œuvre: “Le récit, pour commencer par lui, se présente schématiquement comme l'histoire d'un étouffement progressif. Le peintre, Gilbert Jonas, de plus en plus accaparé par les problèmes d'espace vital et de temps, tout aussi vital, au fur et à mesure que s'accroît le cercle familial et amical, finit dans la stérilité” (130). Arselène Ben Ferhat dans “ ‘Jonas ou l'artiste au travail’: l'ambiguïté d'un récit bref ” analyse avec brio l'ironie entretenue par le narrateur et la liberté interprétative qu'il donne au lecteur dans l'ambiguïté des deux adjectifs. Cependant, selon le critique, cette liberté serait aussi une autre stratégie du narrateur qui, bien loin de donner une vraie liberté au lecteur, préserve l'opacité de son texte (22). La nouvelle de Camus se distingue ainsi par une forte implication du narrataire qui ne peut demeurer indifférent ni à l'ambiguïté des termes, ni à la condition de l'artiste Jonas. De *La peste* à *L'exil et le royaume*, Camus est passé du témoignage avec et pour le monde à celui du témoignage contre le monde, à l'accusation du monde, une attitude qu'expliquent les exigences de la

création artistique et du monde. Il apparaît que Camus a d'abord vécu la situation de l'écrivain à succès tiraillé entre la solitude et la solidarité et qu'il a fini par résumer ce drame dans sa nouvelle "Jonas ou l'artiste au travail." On peut dire que Camus, qui au temps de *La peste* vivait et tolérait la crise de la création artistique, en vient à en faire l'expérience aiguë et angoissante quelques années plus tard, expérience qui le conduit à la révolte et à la rupture. En effet, Camus avait, selon Quilliot, publié en 1953 dans le numéro huit (8) de la revue oranais *Simoun* un mimodrame intitulé "La vie d'artiste" dont la première partie ressemble à une ébauche de "Jonas." Cette pièce se termine par l'entêtement de l'artiste dans son œuvre et par conséquent, par la mort de sa femme. Le parcours de ce projet de pièce théâtrale s'est achevé et finalisé en la nouvelle "Jonas," qui peut être aussi vue comme la réponse de Camus au déchirement entre la solitude créatrice qui s'ouvre sur "l'abîme" et la solidarité qui conduit au "néant" de l'écriture.

Après notre analyse de deux œuvres de Camus, que pouvons nous retenir sinon que nous sommes partis d'un titre désignant un phénomène commun et général (*La peste*) pour aboutir à un titre personnel et patronymique ("Jonas") ? En même temps, nous sommes passés de la vocation de Camus vue à l'époque de *La peste* comme tolérance et collaboration de la solitude créatrice et de la solidarité communautaire, à un questionnement plus angoissé sur ces deux entités durant l'écriture de "Jonas." On pourrait expliquer ce changement par le fait que, au temps de *La peste*, l'ennemi commun à l'artiste et au monde était la guerre, d'où la participation de l'écrivain qui pouvait associer les deux états de solidarité et de solitude. Cependant, après la guerre, il semble que la célébrité et les pressions sociales aient provoqué une rupture chez "l'écrivain qui témoigne," Albert Camus, au point de le conduire à opérer un choix exclusif et tragique entre son écriture et sa participation au monde. De *Grand* à *Jonas*, les deux figures d'auteurs représentant Camus dans les deux œuvres, il y a eu une évolution certaine quant à la situation et au rôle de l'écrivain dans la société. Pour Camus, il s'agit non d'un drame mais d'une tragédie, et il est révélateur qu'il ait voulu mettre sous forme de pièce théâtrale ce projet de représentation d'un artiste envahi par les sollicitations du monde. L'aboutissement de ce projet sous la forme prosaïque qu'est la nouvelle de "Jonas," qui pourrait signifier la modération et la résolution par Camus de cette tragédie intérieure de l'artiste partagé entre la solitude (l'exil) et la solidarité (le royaume), apparaît comme une tentative artistique de résoudre ce problème de la création comme Camus lui-même l'a dit dans ses *Carnets III*: "On ne peut vivre tout ce qu'on écrit. Mais on y tâche" (93). Aveu du drame de la création artistique et de ses exigences, ce long parcours de Camus montre à quel point l'interrogation constante de sa vocation faisait partie de sa vie et de ses œuvres.

ŒUVRES CITÉES

- Barthes, Roland. "La peste: annales d'une épidémie ou roman de la solitude?" Roland Barthes. *Œuvres complètes I (1942-1961)*. Paris: Seuil, 2002. 540-45. (Paru dans *Club*, février 1955, *Bulletin du meilleur livre*). Imprimé.
- Bartfeld, Fernande. "Les paradoxes du 'Jonas' de Camus." *Hebrew University Studies in Literature* 6 (1978): 129-142. Imprimé.
- Ben Farhat, Arselène. "Jonas ou l'artiste au travail: l'ambiguïté d'un récit bref." *Esprit Créateur* 44.4 (2004 Winter): 14-24. Imprimé.
- Bespaloff, Rachel. "Le monde du condamné à mort." *Esprit* 163.1 (1950 Janvier) : 1-26. Imprimé.
- Camus, Albert. *Théâtre, récits, nouvelles*. Ed. Roger Quilliot. Paris: Gallimard, 1962. Imprimé.
- . "Lettre d'Albert Camus à Roland Barthes sur *La Peste*." Roland Barthes, *Œuvres complètes I (1942-1961)*. Paris: Seuil, 2002. 546-547. Imprimé.
- . *L'homme révolté*. Paris: Gallimard, 1951. Imprimé.
- . *La chute*. Paris: Gallimard, 1956. Imprimé.
- . *Carnets I-II, mai 1935 - février 1942*. Paris: Gallimard, 1962. Imprimé.
- . *Carnets III, mars 1951 - décembre 1959*. Paris: Gallimard, 1989. Imprimé.
- Cryle, Peter. "The Written Painting and the Painted Words in 'Jonas.'" *Albert Camus 1980*. Ed. Raymond Gay-Crosier. Gainesville: UP of Florida, 1980. 123-29. Imprimé.
- Dallenbach, Lucien. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977. Imprimé.
- Dana, Catherine. "Remémoration et commémoration dans *La Peste*." *Les trois guerres d'Albert Camus*. Poitiers: Pont-Neuf, 1995. 101-122. Imprimé.
- Fitch, Brian.T. "Le statut précaire du personnage et de l'univers romanesques chez Camus." *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 23.3 (1970 Fall): 218-29. Imprimé.
- Grobe, Edwin P. "Camus and the Parable of the Perfect Sentence." *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 23.3 (1970 Fall): 254-61. Imprimé.
- Guers-Villate, Yvonne. "Rieux et Daru ou le refus délibéré d'influencer autrui." *Papers on Language and Literature: A Journal for Scholars and Critics of Language and Literature* 3(1967): 229-236. Imprimé.
- McGregor, Rob Roy. "Camus's 'Jonas ou L'Artiste au travail': A Statement of the Absurd Human Condition." *South Atlantic Review* 60.4 (1995): 53-68. Imprimé.
- Meunier, André. "Approches de l'art camusien." *La Revue des Lettres Modernes* 212-16 (1969): 9-33. Imprimé.
- Quilliot, Roger. "Présentation" et "Notes et variantes." *Albert Camus: Théâtre, récits, nouvelles*. Ed. Roger Quilliot. Paris: Gallimard, 1962. 1927-1998; 2042-2053. Imprimé.