

Des paradis au rite : les fêtes camusiennes

Hélène RUFAT PERELLÓ

Universitat Pompeu Fabra

Real, E.; Jiménez, D.; Pujante, D.; y Cortijo, A. (eds.), *Écrire, traduire et représenter la fête*, Universitat de València, 2001, pp. 453-463, I.S.B.N.: 84-370-5141-X.

À travers la couleur et le sens des pierres, la forme des robes, l'ordonnance des fêtes, des bijoux qui battent à même sa peau, son esprit fait d'étranges voyages.
Antonin Artaud : *Héliogabale* (Gallimard, p. 121).

Pour traiter les différents aspects que revêt le thème de la fête dans l'œuvre d'Albert Camus, nous avons choisi de considérer chronologiquement les quelques scènes festives qui apparaissent dans l'univers de fiction camusien. Le fait chronologique, et particulièrement dans la production camusienne, est bien sûr indispensable pour saisir l'évolution subie par les décors de fêtes, d'autant plus que l'écrivain avait lui-même divisé ses écrits en trois cycles consécutifs : « – I. Le mythe de Sisyphe (absurde). – II. Le Mythe de Prométhée (révolte). – III. Le mythe de Némésis ». ¹ Nous remarquons que le dernier cycle ne précise pas le concept qui lui correspondrait : Camus ne l'avait pas encore commencé, cependant, par la suite (et surtout parce que Némésis est déjà nommée à la fin de *L'homme révolté*), nous savons que cette déesse grecque –actualisée par Camus – incarne la mesure, l'équilibre et l'harmonie avec la nature. Nous proposons donc d'étudier ici, malgré le nombre réduit d'occurrences du mot *fête* dans l'œuvre d'Albert Camus, comment la fête camusienne se manifeste dans chacun de ces cycles.

À travers l'attachement viscéral et intellectuel de Camus à sa terre natale, et sachant que l'homme aimait se divertir entre amis, appréciait les femmes et

¹ Camus, A., *Carnets II*, [1964], Paris, Gallimard, 1993, p. 328. Ce projet d'organisation correspond donc à l'été 1950, c'est-à-dire un an avant la publication de *L'homme révolté*, huit ans après celle de *L'étranger*, et à peine dix ans avant la mort *absurde* de Camus qui retournait à Paris dans la voiture de son ami Michel Gallimard qui conduisait. Camus avait déterminé cette organisation après avoir élaboré d'autres plans de travail plus complexes : celui-ci semble bien répondre à trois étapes de sa vie et de sa production.

aimait danser² (caractère qu'il n'hésitait pas à mettre sur le compte de ses origines méditerranéennes), nous pouvons déjà supposer que ses descriptions des paysages méditerranéens n'omettront pas de dégager cette joie de vivre considérée si typique des *pays du Sud*. Pourtant, cette supposée allégresse n'apparaît que rarement d'une manière évidente car elle semble dominée par les déchirements et les désespoirs. Une des phrases-clé, la plus célèbre sans doute, qui explique et illustre à la fois cette contradiction est celle de l'essai « Amour de vivre », appartenant au recueil *L'envers et l'endroit* : « Il n'y a pas d'amour de vivre sans désespoir de vivre » (II, 44).³ En parlant de sa propre expérience, Camus assurait d'ailleurs que bien qu'il soit né dans un milieu pauvre, la mer, le soleil et la terre lui avaient procuré les plus grandes richesses qu'il eût connues.

En ce sens, le paysage méditerranéen représente clairement pour Camus la base fondamentale des éléments festifs qui apparaissent dans ses créations littéraires, mais il s'agit d'un paysage ambivalent, tout comme le soleil camusien est lui-même ambivalent. Trop souvent, on a fait de Camus un créateur de roman solaire,⁴ et même un écrivain solaire qui regrettait inévitablement sa Méditerranée natale (ce sont les critiques de Sartre à son propos), et l'on a dédaigné l'imaginaire nocturne qui sous-tend avec force toute son œuvre et toute sa pensée. Cependant, lui-même revendiquait sa part d'ombre... précisément méditerranéenne : l'ombre c'est aussi l'instinctif, ce qui n'est pas rationnel, et Camus affirmait en 1945, dans un entretien à *Servir* : « Je ne crois pas assez à la raison pour croire à un système » (II, 1427), en faisant référence à l'existentialisme. Plus tard, dans sa dernière interview (le 20 décembre 1959), Albert Camus regrettait que les critiques français aient négligé dans son œuvre « la part obscure, ce qu'il y a d'aveugle et d'instinctif en [lui] ». (II, 1925). Ainsi, nous pou-

² Ces traits vitaux du caractère de Camus sont surtout développés par Olivier Todd dans sa remarquable biographie, *Albert Camus : une vie*, Paris, Gallimard, 1996.

³ Cette forme de renvoi, courante parmi les études camusiennes, fait référence aux deux tomes des œuvres d'Albert Camus dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade » de Gallimard : le tome I contient les pièces de théâtre, les récits et les nouvelles, alors que le tome II contient les essais. Nous utilisons l'édition de [1962], 1985 pour le tome I, et celle de [1965] 1990 pour le tome II.

⁴ Même Roland Barthes, donc, qui avouait s'être basé sur *l'écriture blanche* de Camus pour développer *Le degré zéro de l'écriture*, voyait essentiellement en lui cet aspect lumineux (cf. « L'Étranger, roman solaire », *Club* (Bulletin du Club du meilleur livre), n. 112, avril 1954 (pp. 6-7), même si ici la référence au soleil est nuancée et que l'auteur conclut en évoquant un « quelque chose » d'indéterminé qui « continue à nous déchirer »).

vons dire que la Méditerranée camusienne n'est pas seulement solaire et diurne (aspect qui est lui-même ambivalent car si le soleil illumine et réchauffe, il peut de même brûler et agresser) : elle est aussi à l'origine de tout un imaginaire nocturne, complémentaire de sa face claire, qui s'avère être indispensable pour saisir le caractère équilibré et harmonieux que l'écrivain lui accorde.

Cette remarque met en évidence le système dichotomique qui sous-tend, en fait, toute l'œuvre d'Albert Camus. Le terme *dichotomique* est plus approprié, dans ce cas, que celui de *dualiste* car il n'est pas question d'établir un manichéisme où deux principes opposés seraient les créateurs, mais plutôt de parvenir à évoquer un seul principe créateur, concrètement la terre méditerranéenne, où se trouvent latentes toutes les dichotomies que l'homme rencontrera tout au long de sa vie. De cette terre créatrice surgiront donc aussi bien les tensions déchirantes que les raisons pour exalter et célébrer la nature méditerranéenne : ce sont les premières fêtes camusiennes que nous rencontrons, ce sont des *Noces* avec la nature, ainsi que le rappelle le titre du recueil appartenant au premier cycle camusien. Ce sont d'ailleurs les œuvres de Camus dites *lyriques*⁵ qui révèlent le mieux la force évocatrice, libératrice et à la fois nocturne de la nature qui est toujours en tension entre l'ombre et la lumière.

À Tipasa, par exemple, Camus déclare découvrir une grande part de son inspiration, avant de devenir le « mythographe de ces lieux »⁶ dans de somptueuses évocations qui se trouvent pour la plupart dans *Noces* et *L'été*. Il y retrace une joie de vivre aussi bien dans des villes côtières, « bariolées » et « turbulentes », qui sont supposées être le reflet des mélanges culturels caractéristiques de la Méditerranée (II, 1325)–, qu'au milieu d'une nature dionysiaque qui offre ses richesses à qui veut bien savoir en jouir. Dans certains cas, le mot *fête* est même susceptible d'être employé, comme dans le récit « Le désert », quand le narrateur expose ses sensations en faisant connaissance de Florence, en Italie :

⁵ Bien que l'on puisse aisément retrouver ce lyrisme dans la majorité des productions camusiennes, les œuvres ainsi nommées sont essentiellement *Noces* et, plus tard, *L'été* (étant données leurs dates de rédaction – 1939 et 1940 –, les deux premiers récits de *L'été* appartiendraient davantage au premier cycle) ; cela dit, les récits de *L'envers et l'endroit* (antérieurs à *Noces*), en particulier celui d' *Amour de vivre*, ne manquent pas non plus de lyrisme (pour plus de détails à ce sujet, cf. Lévi-Valensi, J., Spiquel, A. : *Camus et le lyrisme*, Paris, Sedes, 1997).

⁶ José Lenzini a publié un livre magnifique intitulé : *L'Algérie de Camus*, (Aix-en-Provence, Edisud, La Calade, 1987), tout simplement, où il retrace à goutte toutes les influences (ainsi que les échanges) de cette terre sur l'écrivain.

« Florence ! Un des seuls lieux d'Europe où j'ai compris qu'au cœur de ma révolte dormait un consentement. Dans son ciel mêlé de larmes et de soleil, j'apprenais à consentir à la terre et à brûler dans la flamme sombre de ses fêtes », (II, 88).

Nous remarquons, avec cet extrait, la facilité avec laquelle Camus juxtapose des termes opposés, en créant des sortes d'oximorons : la révolte, par exemple, côtoie le consentement. Et en effet, si l'on se révolte contre un ordre quelconque, on ne doit pas pour autant oublier de consentir aux cycles naturels de la terre qui signifient qu'une renaissance, avec une nouvelle vie, suit toujours la mort. De même, soulignons ces étranges *fêtes* qui produisent – ou qui naissent ? – d'une flamme sombre dont la raison d'être se trouve bien sûr au sein de la terre, nocturne et féminine, qui alimente le feu. Ces fêtes camusiennes célèbrent donc un paradis terrestre, régi par un temps cyclique naturel qui répond parfaitement au mythe de l'éternel retour, tel que Mircea Eliade l'a largement étudié.⁷

La conception cyclique du temps est tout particulièrement mise en valeur, dans l'œuvre camusienne, lorsqu'il est question de la cyclicité du soleil qui se renouvelle chaque jour ; ce qui correspondrait, par conséquent, à un cycle terrestre (puisque'il s'agit d'une révolution de la terre). En effet, nous observons que le moment du jour le plus souvent décrit par Camus, et le plus valorisé, est le soir : cet *instant fugitif* entre le jour et la nuit. Apparaissant continuellement tout au long de la production camusienne, aussi bien dans les écrits de fiction que dans ses essais et ses articles de journaux, le soir devient comme une obsession littéraire ; et la célébration des soirs camusiens (méditerranéens) ressemble à la célébration d'une fête nocturne très particulière. Tout d'abord, ces soirs sont verts (couleur qui invite au repos ; opposée au rouge, plus violent), ensuite, ils favorisent la paix et la détente ou l'apaisement ; c'est-à-dire qu'ils éliminent les tensions. Et bien qu'ils signifient, symboliquement, la mort temporelle du soleil, ils sont surtout célébrés pour les bienfaits qu'ils apportent à l'homme car ils le libèrent des agressions solaires : « l'ombre qui descend des montagnes [...] apporte une détente au cœur de l'homme le plus endurci » (II, 909).

Caligula lui-même n'y est pas insensible et déclare, en mêlant sa voix à celle du jeune Scipion, que le soir ramène « cet apaisement fugitif » (I, 57). Le calme

⁷ Eliade, Mircea, [1969], *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1989.

étant ainsi revenu, Camus peut alors dire, dans *Noces*: « je m'acheminai vers une sagesse [...] » (II, 87). Ici l'auteur ne fait plus référence à la création ou à la pensée solaire, il s'agit de la sagesse nocturne. Et lui-même se demande comment cela est possible : « soirs fugitifs d'Alger, qu'ont-ils donc d'inégalables pour délier tant de choses en moi ? » (II, 70). La réponse est bien dans la question : avec la venue du soir, la conscience se sent apaisée par le dépassement de ses contradictions : plus qu'un équilibre entre des opposés, le soir manifeste une réconciliation des contraires. Ceci s'explique aussi du fait que le soir ressortit au « régime nocturne » de l'image, tel que le décrit G. Durand :⁸ il participe du symbolisme de la descente : descente du soleil sur l'horizon, baisse de la luminosité, similitude avec le déclin de la vie. Mais surtout il illustre le « régime de l'inversion » : le soir préside à l'acceptation de ce qui, pour le régime diurne, serait inacceptable ; il y a « renversement des valeurs solaires symbolisées par la virilité et le gigantisme ».⁹ Avec le soir, toutes les faiblesses humaines sont permises et toutes les introspections sont possibles. C'est la fête de l'homme !

D'ailleurs la fin de *L'étranger* ne dit pas autre chose, et Laurent Mailhot¹⁰ a bien su y voir ce qu'il nomme la « fête de Meursault », en faisant référence à cette scène imaginaire où le personnage se dirige vers l'échafaud au milieu de « beaucoup de spectateurs » qui l'accueillent « avec des cris de haine » (I, 1212). En fait, Meursault n'est capable d'imaginer ainsi, paisiblement, son exécution qu'après avoir expulsé l'aumônier de sa cellule, en refusant de l'écouter, ce qui lui permet d'abord de se livrer à la nuit et à ses rêveries, puis de se retrouver dans ses réflexions ; c'est-à-dire qu'il s'est libéré des agressions solaires et qu'il a pénétré dans la nuit pour y être initié au consentement. Il imagine alors une fête d'adieux où il se sent satisfait d'avoir mené une vie, probablement absurde (comme toutes les vies), mais en accord avec les exigences de la nature : lui mourra, mais le soleil *renaîtra* et « [...] d'autres après nous encore recevront sur

⁸ Durand, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, Dunod, 1984, pp. 219-224.

⁹ *Ibid.*, p. 239.

¹⁰ Mailhot, Laurent, *Albert Camus ou l'imagination du désert*, Montréal, Les presses de l'université de Montréal, 1973, pp. 344-350.

cette terre le premier soleil, se battront, apprendront l'amour et la mort, consentiront à l'énigme».¹¹

Pendant son séjour dans la nuit, la terre retourne, symboliquement, à un chaos initial, à la fois vide de tout et plein de vie en puissance ; de cette manière, elle aussi se renouvelle (avant de retrouver la lumière du nouveau jour), dans cette sorte de néant créateur que le personnage de Nada¹² incarne dans la pièce de *L'état de siège*. Nada incarne aussi, en plus d'un nihilisme extrême (et extrémiste) la confusion des opposés en étant ferme sur ce principe : « la vie vaut la mort » (I, 193), et à partir de là, on comprend que Nada puisse renfermer et concentrer toutes les potentialités de l'existence. La fin de ce personnage reste cohérente avec ses caractéristiques puisqu'il se jette dans la mer qui symbolise elle-même une totalité créatrice étant donné que si tout s'y dissout, tout peut aussi bien en naître ou en renaître.

Dans cette pièce de théâtre, qui appartient au deuxième cycle camusien, un chœur – qui représente le peuple de Cadix – assume un rôle d'intermédiaire entre la nature et les hommes, transmettant un amour sans conditions à la vie, sur cette terre exceptionnelle ; cependant, sa manière de célébrer les bienfaits terrestres pour l'homme va évoluer au long de la pièce. Au début, alors que le peuple de Cadix se sent encore plus ou moins libre, les personnages se retrouvent sur la place du marché qui est le centre vital de la ville (comme dans toutes les villes méditerranéennes), et ils y *chantent*, comme dans une fête, les vertus et la générosité de la terre et de ses fruits.¹³ Le chœur est l'écho, le porte-parole de la nature tantôt végétale, tantôt animale : il exprime sa confiance, sa méfiance, sa haine, ses encouragements, sa force. En fait c'est la terre-mère qui parle à travers lui, et elle intervient toujours en contre-point d'une parole ou d'une action pour juger et/ou prédire, mais surtout pour se faire l'interprète des sentiments humains mus par les circonstances, en maintenant continuellement

¹¹ Camus, Albert, *La postérité du soleil*, [1965], Genève, Edwin Engelberts, Éditions de l'Aire, 1986, texte XXIX.

¹² Le nom de Nada ne signifie exactement ni « rien » ni « le néant », mais est une personnification du « rien » (substantivé ; puisque ce substantif existe en espagnol et qu'il est féminin : *la nada*), ce nom nous rapproche d'une sorte de nihilisme créateur qui ne peut avoir d'existence que sur terre, et plus concrètement sur les terres méditerranéennes, précise Camus (II, 44).

¹³ Michel Autrand n'hésite pas à parler de « lyrisme dramatique » à ce sujet (cf. Autrand, Michel, « Le lyrisme dramatique dans *L'état de siège* », in *Bulletin de l'association des études camusiennes*, n. 150, Paris, Janvier-Mars 1999, p. 11.

comme référence la nature (que ce soient les saisons, la terre, le vent, la mer ou les femmes). Mais après que le dictateur, qui a pour nom « La peste », ait pris possession de la ville, le chœur est divisé en un masculin et un autre féminin. C'est ce dernier qui est chargé d'illustrer un chant et une fête à la sagesse féminine ; il intervient à trois reprises (I, 264 ; I, 276 ; I, 286), toujours pour exprimer, d'une manière brillante, le lien inébranlable et éternel qui unit les hommes au temps cyclique naturel. Là se situe, en effet, l'essentiel : les femmes (I, 298) reprochent ainsi aux hommes de l'oublier parce que, disent-elles, ils « préfèrent l'idée » qui leur fait fuir « leur mère ».

Face au malheur, les femmes démontrent leur confiance en la nature en adoptant une attitude passive dont le but est d'attendre tout simplement le commencement d'un nouveau cycle. Évidemment, la lutte que livrent les hommes contre La peste n'est pas pour autant inutile, mais pour vaincre le dictateur, Diego (le personnage principal) doit surmonter sa peur, et il n'y parvient que grâce aux conseils du chœur des femmes et en se souvenant de l'amour de Victoria qui le supplie d'unir leurs forces car elle sait que sans les femmes, les hommes oublient que la nature est la seule alliée réellement efficace pour retrouver leur paradis terrestre dont La peste les a séparés.

Pourtant, si la nature détient la connaissance et le pouvoir de sauver, elle conditionne en même temps les conséquences de la révolte. C'est ce que démontre le roman¹⁴ *La peste* en décrivant comment le fléau arrive et disparaît quand *il veut* ; de plus ses germes sont toujours présents comme une menace constante. En fait, la nature elle-même est ambivalente, à la fois bénigne et maligne ; conditionnés par elle, les hommes pestiférés ne peuvent se révolter qu'en s'aidant mutuellement, en essayant de sauver les malades d'une mort absurde. La tension qui existe entre les deux extrêmes de cette structure dichotomique (ou entre « les deux faces d'une même monnaie », selon les mots de Camus) est celle qui sous-tend la tragédie en générale, et celles de Camus en particulier, et qui provoque le « sentiment tragique du bonheur » si caractéristi-

¹⁴ Sans vouloir entrer dans les polémiques relatives au manque d'imagination de Camus, nous indiquons que pour l'écrivain la création de *L'état de siège* signifiait « imaginer un mythe qui puisse être intelligible pour tous les spectateurs de 1948 » (I, 187), alors que *La peste* représentait davantage une apologie de la solidarité.

que des œuvres camusiennes.¹⁵ Et si Nietzsche opposait Socrate à Dionysos critiquant le premier parce qu'il avait excessivement rationalisé les dialogues, Camus affirmait aussi, dans ses *Carnets*, sa préférence pour la tragédie de l'essentiel – celle qui ne soumettait pas les hommes à des lois rationnelles, humaines ou divines, mais simplement à la nature (ou *ananke*) –, en s'exclamant que le véritable représentant de la tragédie grecque était « Eschyle et non Euripide ! ».

Ainsi, si dans le premier cycle camusien les fêtes du paysage apparaissaient comme l'autre face de l'absurde, dans le second, ce sont ces mêmes fêtes et l'absurde qui s'unissent pour combattre les lois humaines imposées par un pouvoir dont la seule fin est de dominer et de limiter les actions des autres hommes qui constituent le peuple. En ce sens, nous pouvons rappeler l'affirmation du sociologue Roger Caillois qui relevait la similitude entre la guerre et la fête car « [...] toutes deux inaugurent une période de forte socialisation, de mise en commun intégrale des instruments, des ressources, des forces ; elles rompent le temps pendant lequel les individus s'affairent chacun de son côté en une multitude de domaines différents ».¹⁶

Par conséquent, on comprend qu'aussi bien les fêtes que les révoltes puissent conduire à la solidarité et à l'adoption d'un même temps cyclique.

À la fin de *La peste*, alors que les réjouissances officielles commencent, le docteur Rieux se décide à témoigner dans ce sens car il comprend que ce genre de fêtes – avec les typique fusées qui prétendent illuminer la nuit pour signifier une joie de vivre – n'apporte en fait que l'oubli de leur propre cause, alors que la mort – l'autre face de la monnaie – devrait être toujours présente : « [...] cette nuit était celle de la délivrance et non de la révolte. [...] Du port obscur montèrent les premières fusées des réjouissances officielles. [...] tous, morts ou coupables, étaient oubliés » (I, 1473).

Pour Rieux, sa manière de célébrer le retour à la vie sans contraintes opprimentes sera de rappeler comment les deux faces de la nature peuvent agir d'une manière synchronique, mettant en évidence et confirmant ainsi sa confiance en l'être humain, car il a l'intention de « [...] dire simplement ce qu'on apprend au

¹⁵ Nous renvoyons à ce sujet à l'étude détaillée de Bartfeld, Fernande, *L'effet tragique : essai sur le tragique dans l'œuvre de Camus*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1988.

¹⁶ Caillois, Roger, *L'homme et le sacré*, [1950], Paris, Gallimard, 1991, p. 223.

milieu des fléaux, qu'il y a dans les hommes plus de choses à admirer que de choses à mépriser » (I, 1473).

Cette confiance en l'être humain sera la dominante du troisième cycle camusien. Mais avant de s'y consacrer pleinement, Camus écrit ce récit, semblable à un long monologue, qui serait comme une œuvre de transition entre les deux cycles, car il met en scène un héros prométhéen déchu : il s'agit de *La chute* Réfugié à Amsterdam¹⁷, Jean-Baptiste Clamence se donne le devoir d'assumer un rôle de *juge-pénitent* qui lui permet, en même temps, de juger une société qui ne repose que sur des relations artificielles, oublieuse de ses liens avec la nature, et de reconnaître ses erreurs en manifestant ses insatisfactions. C'est ainsi, par exemple, qu'il critique les fêtes mondaines :

J'étais à l'aise en tout, il est vrai, mais en même temps satisfait de rien. Chaque joie m'en faisait désirer une autre. J'allais de fête en fête. Il m'arrivait de danser pendant des nuits, de plus en plus fou des êtres et de la vie. [...] Je courais ainsi, toujours comblé, jamais rassasié, sans savoir où m'arrêter, jusqu'au jour, jusqu'au soir plutôt où la musique s'est arrêtée, les lumières se sont éteintes. La fête où j'avais été heureux... (I, 1490)

Le narrateur suspend son récit au moment où il atteint le point d'inflexion de sa vie : sans musique et sans feux artificiels, ces fêtes – où dominent l'insouciance et le bonheur – apparaissent bien tristes et vides de sens. Pour le critique Laurent Mailhot, le « [...] jardin originel est dans ces points de suspension, cette obscurité, ce creux, ce balancement de la nostalgie et de l'attente ».¹⁸

En effet, nous pouvons encore dire que Clamence accepte sa pénitence afin de pouvoir ensuite réintégrer une société où il sera capable de connaître et de consentir à la part sombre de la vie.

En 1956, année de la publication de *La chute*, Camus envisageait précisément de donner à *L'été* une suite intitulée *La Fête* ; ce thème, en effet, lui tient à cœur,¹⁹ car il perçoit bien différents types de fêtes. Peut-être cette variété l'a-t-elle poussé à modifier son projet initial et à réunir, finalement, les six nouvelles qui constituent *L'exil et le royaume*. En tout cas, dans *La pierre qui pousse*, qui en est probablement la nouvelle la plus connue, Camus décrit deux sortes de fêtes

¹⁷ Remarquons que Clamence choisit la même ville que Descartes pour se réfugier et méditer.

¹⁸ Mailhot, Laurent, *Op. cit.*, p. 41.

¹⁹ Déjà en février 1951, l'écrivain notait dans ses Carnets : « Travail, etc. 1) Essai sur la mer. Réunir livre d'essais : La Fête » (Camus, Albert, *Carnets II*, [1964], Paris, Gallimard, 1993, p. 343.

différentes qui ont lieu à Iguape (au Brésil) : d'une part une cérémonie indigène de danses rituelles et traditionnelles, célébrée pendant la nuit, et d'autre part une procession religieuse et officielle (à l'occasion de la Saint Georges) qui parcourt les rues de la ville sous le regard formel des autorités. D'Arrast, le personnage principal, ingénieur qui vient d'arriver de France, se sent aussi étranger dans l'une que dans l'autre. Cependant, son intervention pour secourir le coq, qui avait promis de porter, pendant la procession, une pierre de cinquante kilos au « bon Jésus à Iguape », lui permet de transformer son *exil* en *royaume*. En effet, comme un Atlas soutenant le monde, l'étranger d'Arrast finit par transporter la pierre du coq (qui, ayant dansé toute la nuit manque de forces) non pas vers l'église où se trouve « le bon Jésus » mais à l'intérieur de la case du coq, où il la laisse tomber en son centre, tout juste sur le foyer. Avec ce geste, non seulement d'Arrast replace le monde humain parmi les hommes, en exprimant que la pierre – fille de la terre et de ce paradis – appartient à ces personnes, mais aussi il *gagne* son intégration dans la famille du coq ; et cette nouvelle ambiance pourra devenir son royaume.

Cette nouvelle appartenant au troisième cycle démontre donc, à travers le thème des fêtes rituelles, comment la révolte contre les autorités et l'affirmation d'un royaume humain et terrestre peuvent avoir lieu simultanément, en modifiant légèrement (ou en transgressant, si l'on veut) un rituel, afin d'en créer peut-être un nouveau qui soit à la mesure de l'homme. Tout comme dans les fêtes dionysiaques évoquées par Nietzsche, il est alors possible de retrouver une fraternité en accord avec la nature quand celle-ci « célèbre sa réconciliation avec l'homme, son fils prodigue ».²⁰ Parvenir à un équilibre, à une mesure entre l'homme et la nature est, par conséquent, l'objectif fondamental. Cette idée est déjà celle qui apparaissait à la fin de *L'homme révolté*, avec la référence à la déesse Némésis qui n'était pas, dans la mythologie grecque, une déesse de la raison (car elle ne conseillait pas), mais elle punissait tout excès d'orgueil ou de pouvoir humains : elle intervenait pour rééquilibrer les tensions. Cependant, Camus n'actualise réellement ce mythe de Némésis que dans son troisième cycle où la nature s'impose clairement aux hommes.

Que ce soit à travers la nature ou à travers les figures féminines qui l'incarnent, Némésis est certainement présente dans les nouvelles de *L'exil et le*

²⁰ Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Paris, Denoël, 1964, p. 21.

royaume, et nous la retrouvons aussi dans *Le premier homme* qui est resté inachevé à cause de la mort accidentelle de Camus, qui a mis un terme prématuré à ce dernier cycle. En effet, Albert Camus évoque avec grand plaisir, retrouvant les accents lyriques de ses premiers écrits, ses jeux d'enfant, partagés avec ses camarades, au milieu d'une nature généreuse, de même qu'il décrit cette grand-mère autoritaire et stricte, mais à la fois sage et connaissant les besoins et les possibilités de sa famille. Équilibrant cette exigence féminine indispensable, la douceur de la mère est constamment présente – comme si elle était le moteur de ce dernier roman –, ainsi que l'annonce la dédicace : « À toi qui ne pourras jamais lire ce livre », car la mère de Camus était illettrée mais elle possédait cette intelligence sensible de la nature, si célébrée par l'écrivain.

Dès le premier cycle, la constante camusienne se met en place en soutenant que la fête est, avant tout, humaine et terrestre : les paradis sont terrestres et les rituels doivent être humains et solidaires. Au cours de sa production, Camus précise comment, pour pouvoir la célébrer, l'homme doit consentir à vivre avec *le sentiment tragique du bonheur*, afin de se réconcilier aussi bien avec la nature qu'avec les hommes. Il est possible que cette réconciliation requiert une initiation qui est elle-même une célébration, conduisant l'homme vers l'amour, le rendant attentif à la sagesse féminine innée (surtout la maternelle), et l'obligeant parfois à se plonger dans la nuit, qui est refuge et connaissance. De cette manière, il renaîtra, car « À chaque aurore, le premier »,²¹ en ayant récupéré sa confiance dans le genre humain. Il peut alors participer aux fêtes élaborées à la mesure de l'homme parce que ce sont, tout simplement, des fêtes humaines de la nature et parce qu'il a appris que la vie en harmonie avec la nature est elle-même une fête.

²¹ Cet aphorisme correspond au texte IX de *La postérité du soleil*. Les trente textes qui y apparaissent en regard, chacun, d'une photographie faite par Henriette Grindat, ont probablement été rédigés entre les années 1953 et 1956. Cependant, étant donné le lyrisme retrouvé qu'ils mettent en évidence, en chantant l'amour à la nature et la confiance en l'homme, nous pouvons considérer que les textes qui constituent cette production (méconnue) appartiennent aussi au troisième cycle camusien