

« *La peste* sous le signe de Midi », *Revue des lettres modernes*, « Série Albert Camus », no 17, 1996, p. 107-122.

LA PESTE
SOUS LE SIGNE DE MIDI

par FRANÇOIS OUELLET

ON sait que Camus a défini *La Peste* comme le plus anti-chrétien de ses livres. Il a lui-même insisté sur ce qui lui apparaissait être un thème majeur : la « *lutte de la médecine et de la religion : les puissances du relatif [...] contre celles de l'absolu* » (C2, 69), vues notamment à travers l'opposition entre le docteur Rieux et le prêtre Paneloux. Je voudrais montrer que cette lutte, qui dépasse largement cette opposition, conditionne toute la structure du roman, la figure de Dieu s'incarnant dans la peste même et en particulier dans un élément symbolique par quoi elle sévit : midi. C'est dès lors l'idée de fraternité, à quoi on prétend souvent réduire le roman, qui devra être revue et corrigée. *La Peste* n'est pas tant le roman de la fraternité que le roman de ce à quoi celle-ci s'oppose : l'injustice divine. Dans ce sens, l'opposition qui unit les protagonistes les soustrait précisément au partage d'une réalité commune avec les autres habitants de la ville, puisque leur action doit être à la mesure de la figure combattue. Il y a une dimension d'exception de type messianique rattachée aux protagonistes qui les place dans une position privilégiée par rapport aux autres ; le combat qu'ils mènent ensemble, supporté par une technique romanesque qui s'appuie sur « *l'équivalence profonde des points de vue individuels* » (36), reproduit l'image d'une fraternité, mais ces personnages, du fait même

de leur rôle, acquièrent une importance qui les distingue, qui élève leur voix au-dessus de celle de la solidarité, dont ils participent néanmoins.

Tous ont un rapport à l'écriture ou à la parole : Rieux, le narrateur-chroniqueur, Tarrou, qui tient un carnet des événements, Rambert, qui est journaliste, Grand, qui recommence sans cesse la première phrase d'un hypothétique roman, Paneloux, dont les prêches sont écoutés. Il n'y a que Cottard qui n'écrit pas, et cela n'est pas sans raison ; j'y reviendrai, mais on notera qu'il est le seul qui refuse d'être solidaire de la lutte contre le fléau. Ce qui rassemble ces hommes, c'est aussi un sentiment de culpabilité, lequel est manifestement lié à l'écriture. On connaît le témoignage de Camus : « *À mauvaise conscience, aveu nécessaire. L'œuvre est un aveu, il me faut témoigner.* » (CI, 16). Bernard Pingaud, faisant le point sur les lectures de *L'Étranger*, note que Camus avait été naturellement conduit à mettre en scène un « coupable innocent » qui témoigne avant tout de la mort morale de sa mère¹. *La Peste*, où les protagonistes écrivains ont mauvaise conscience, rend compte de l'investissement multiple de la confiance de Camus.

L'écriture et la culpabilité seront à la base du sentiment d'exception des personnages. Le premier écrivain coupable du roman est le docteur Rieux ; il sera aussi le modèle d'exception le plus équilibré, c'est-à-dire celui qui atteint à une mesure idéale entre sa voix subjective et les autres. Il a côtoyé nombre de victimes anonymes de la peste, et a été à même de « *recueillir les confidences de tous les personnages de cette chronique, et, en dernier lieu, les textes qui finirent par tomber entre ses mains* » (I, 1220). D'entrée de jeu, Rieux donne à entendre *dieu*, de qui il se rapproche par l'omniscience qui caractérise son expérience et son écriture. Dans cette veine, Rieux « *est persuadé qu'il peut écrire ici, au nom de tous, ce que lui-même a éprouvé alors, puisqu'il l'a éprouvé en même temps que beaucoup de [ses] concitoyens* » (1274). Cela spécifie le type de dieu que Rieux sera : un dieu humanisé. C'est sous cet angle que se définit son rapport à la culpabilité ; la posi-

tion privilégiée du médecin-chroniqueur en fera conséquemment le coupable ultime, celui qui, en parlant pour tous, les rejoint dans leurs angoisses (1466) et « leur innocence » (1471), et qui prend sur lui le sort des autres en témoignant pour eux. La peste, dont il prend la mesure, sera ici l'événement extraordinaire à la grandeur de son sentiment de culpabilité.

C'est donc le poids de la peste, qui culpabilise les habitants d'Oran (le premier prêche de Paneloux insistera sur cet aspect), que Rieux, témoignant pour l'innocence, prend sur ses épaules. Dès lors, il est aisé de dégager toute la symbolique qui se rattache à la peste; la peste, qui défie tout entendement, qui est ce qui dépasse et écrase les hommes et dont la démesure est du côté de la mort, appelle logiquement la toute-puissance de Dieu et ses attributs (in)humains : la figure du père, la loi et ses institutions. La lutte de Rieux contre la peste, ce serait avant tout la lutte contre Dieu et l'autorité, qui nuit à tout rapport fraternel. Cette corrélation entre la peste et Dieu est on ne peut plus claire lorsque Camus parle ailleurs de la peste comme d'une « religion aussi vieille que les cultes les plus anciens » (1, 1962); et il précise : « Quand même cette religion nous viendrait du ciel, il faudrait dire alors que le ciel est injuste. » (1963)². La peste, hautement symbolique ici, est un événement absurde contre lequel doit être conçu le projet d'une morale humaniste : « Il s'agit pour moi de tirer toutes les conséquences du non-sens qu'a fait éclater dans le monde la disparition de Dieu. Mais au-delà de l'absurde, il faut fonder la possibilité d'une morale. »³. Cette morale se substitue à la mort de Dieu; mais ce que montre *La Peste*, c'est qu'elle devra entraîner avec elle, pour s'établir comme fondement humaniste, le procès et la chute des formes sociales tutélaires.

L'épisode le plus transparent, à ce propos, est celui de la mort du fils du juge d'instruction M. Othon. Celui-ci est déterminé, quant à son rapport à la figure de Dieu, à la fois dans sa fonction sociale et son statut de père de famille. Si sa culpabilité n'est pas explicite, c'est néanmoins dans ces termes

que le roman formule la relation du juge à son enfant, qui n'est pas qu'une victime de la peste, mais avant tout un enfant sacrifié, « *crucifié* » (I, 1392), sur qui l'on expérimentait un nouveau sérum. Il représente un retour à l'originel, poussant, dans sa souffrance, un cri « *de tous les âges* » qui semble « *venir de tous les hommes à la fois* » (1393), et figure ainsi une sorte de bouc-émissaire condamné par le père qui rend son sort semblable à celui d'Isaac sacrifié par Abraham ou à celui du Christ livré par Dieu aux hommes qu'il doit sauver; geste « *le plus horrible* », disait un personnage des *Faux-monnayeurs* (roman par excellence de la dévaluation paternelle sous toutes ses formes)⁴. Mais l'enfant du père-juge, par qui l'on espérait, grâce au sérum, vaincre le fléau, ne sauvera pas les hommes, c'est-à-dire les habitants d'Oran, en dépit du dévouement de Rieux, qui « *se confondait alors avec l'enfant supplicié* »; il mourra, mais pas inutilement toutefois, car son agonie contribuera à opposer Rieux et le père Paneloux, l'autre figure paternelle, que la mort (le meurtre) de l'enfant et Rieux, qui s'insurge contre cette mort innocente, accusent implicitement. La scène est centrale, elle dévoile, mieux qu'ailleurs, par cette identité entre l'enfant et le médecin, la tâche rédemptrice qui est impartie à celui-ci.

On sait que cette mort a fortement ébranlé les convictions de Paneloux. À la suite d'une discussion avec Rieux, Paneloux fera un second prêche, où il réitérera, non sans douleur morale, sa foi en Dieu. Sa fidélité suffit à le rendre coupable et à le condamner à mort, selon la logique d'un récit qui se range aveuglément au *point de vue* de Rieux (je prends le mot dans un sens large, au sens où, au-delà de la focalisation par Rieux, c'est toute l'organisation du récit qui est au service de la vérité qu'il défend ou représente). Bien qu'il rachète en partie l'inhumanité de son premier prêche (la peste lui apparaissait comme un juste châtiment de Dieu), Paneloux est incapable d'une parole qui contredise sa fonction et le disculpe d'une connivence avec la Loi meurtrière. On peut encore comprendre, à cet égard, comment Camus détermine

cette symbolique en mettant en parallèle les attitudes respectives de Paneloux et d'Othon, qui dictent le sort qui les attend. Contrairement au prêtre, le juge, qui fait preuve de bonne volonté, ne mourra pas ; placé en quarantaine après la mort de son fils, il accepte d'abord de partager la condition de tous, il comprend significativement « *qu'il n'y avait qu'une règle pour tous et qu'il était juste d'obéir* » (I, 1390). Sa volonté, ensuite, de travailler bénévolement dans un camp de quarantaine auprès des pestiférés, est le témoignage symbolique qui consacre le renoncement à sa fonction sociale, submergée par les événements, et la nécessité d'une entraide pleinement acceptée.

On doit relire entièrement le roman sous cet angle de la remise en question du père au profit de la morale de la fraternité défendue par Rieux⁵. J'ai déjà indiqué le statut ambigu du narrateur ; j'y insiste, car si Rieux prétend être le chroniqueur objectif des événements, il tire néanmoins parti de sa propre expérience et des textes des autres, établissant les liens selon les circonstances qui auront frappé son imagination, sa pensée⁶, entièrement déterminée par la négation de la figure de Dieu et sa représentation paternelle. Si l'épisode de la mort de l'enfant est relativement explicite quant aux accusations portées, il est certains détails dont la banalité apparente risque de les faire passer inaperçus, mais qui, élevés au rang de symboles⁷, sont nettement révélateurs de l'intention du romancier, dont la vision coïncide avec celle de Rieux. Je voudrais m'attarder sur l'un d'eux : l'heure de midi ; elle acquiert l'importance d'un élément structurel par lequel Camus marque le rapport de chacun des personnages à Dieu. On connaît la haute teneur symbolique de midi, tant chez les Anciens, qui voient Dieu dans le soleil⁸ de midi, que dans la littérature moderne. C'est cette représentation qui est au cœur du « *Cimetière marin* » de Valéry ; le poète orgueilleux se mesure à ce dieu païen de midi, par quoi il prend toute la conscience de sa condition mortelle, de son imperfection humaine. Chez Nietzsche, l'orgueil est maintenu, le midi est du côté du surhomme qui s'est substitué

à Dieu, et dont il fait sien l'esprit de démesure⁹. Le surhomme nietzschéen serait le révolté type condamné par Camus dans *L'Homme révolté*, celui qui pousse sa révolte jusqu'à se faire à son tour meurtrier. Or, dans *La Peste*, nous observons un renversement préalable de la pensée de midi, sans doute afin de redéfinir le nécessaire équilibre entre la vie et la mort dont traitera Camus dans son essai. En effet, dans le roman, chacune des morts signifiantes est ponctuée par la présence de ce symbole divin, midi; la lumière qui, comme le dit ce vers de Valéry, « suppose d'ombre sa morne moitié » (strophe 7 du « Cimetière marin »), accédant ici à sa face sombre de la démesure meurtrière, se changeant, le temps que dure la peste, en soleil noir.

Dès *L'Étranger*, midi était associé à la mort; on se rappelle que Meursault tue l'Arabe sous le soleil de midi, un midi non pas effectif mais intériorisé :

Le bruit des vagues était encore plus paresseux, plus étale qu'à midi. C'était le même soleil, la même lumière sur le même sable qui se prolongeait ici. Il y avait déjà deux heures que la journée n'avancait plus, deux heures qu'elle avait jeté l'ancre dans un océan de métal bouillant.
(I, 1165)

Il n'est pas midi, mais *comme* midi, ce qui souligne implicitement l'opposition à la Loi et indique quel sera l'enjeu réel de la seconde partie du roman. On comprend dès lors le choix du patronyme du héros; si, dans *La Mort heureuse* (une première « version » de *L'Étranger*), le héros s'appelait Meursault pour évoquer les substantifs *Mer* et *soleil*, dira Camus, il apparaît évident que Camus souhaite, en rebaptisant son héros Meursault, présenter celui-ci comme une victime du soleil. Dans *La Peste*, l'équivalence entre la mort et midi est constante, dès les premières pages. La première victime de la peste rapportée par Rieux est son concierge; un certain matin, sa fièvre tombe, mais à midi il est au plus mal (I, 1228), et mourra. À partir de cette mort, qui s'inscrit dans un ensemble de décès qui confirment l'épidémie, une nouvelle période

s'ouvre, « où la surprise des premiers temps se transform[e] peu à peu en panique » (1233); mais déjà, la peste noire de midi (ou la Loi qu'elle symbolise) avait frappé lorsque les premiers rats moururent, avant les humains : c'est au train de midi que Rieux reconduisit, à la gare, sa femme (1222), qu'il ne reverra jamais et qui mourra quelques mois plus tard. Il sera midi aussi quand, plus tard, Rieux arrivera, trop tard, auprès de Paneloux (1407).

Midi marque aussi le destin de Tarrou, Grand et Rambert, en fonction de leur culpabilité respective, que chacun voudra racheter par un geste héroïque, c'est-à-dire humain. Tarrou a connu la culpabilité à dix-sept ans, en assistant au procès d'un homme, condamné à mort par le père de Tarrou, un avocat. Ce moment le hantera toute sa vie; par mauvaise conscience, et par désir d'abolir une certaine tyrannie de la puissance, il s'engagera dans des luttes qui cependant le conduiront lui-même, en tant que membre révolutionnaire, à cautionner la mort d'autres hommes. De cette expérience, il a tiré une connaissance essentielle, c'est que chaque homme est un pestiféré. Donc, déjà sensibilisé aux conditions morales dans lesquelles la peste enferme les habitants d'Oran, et trouvant là l'occasion de s'alléger d'un fort sentiment de culpabilité, il sera naturellement conduit à s'engager dans les formations sanitaires et à transcrire ses observations personnelles de la peste. « *J'essaie d'être un meurtrier innocent* » (I, 1424), confie-t-il à Rieux. Meurtrier il a été, innocent il mourra sans doute, racheté, comme le Salavin de Duhamel, par un effort de sainteté : « *En somme, dit Tarrou avec simplicité, ce qui m'intéresse, c'est de savoir comment on devient un saint.* » (1425). Cette marche de Tarrou vers la sainteté, donc vers le rachat de sa culpabilité, se traduit dans l'écriture de son carnet; le caractère de plus en plus superflu de l'écriture (maintenant que la culpabilité n'a plus guère de prise sur lui) est marqué par une lisibilité moins grande et une absence d'unité qui ne manquent pas de frapper Rieux, qui trouve « *que ces carnets deviennent assez bizarres* » (1443). La fin de l'écriture, qui

marque symboliquement la fin du sentiment de culpabilité qu'elle a résorbé, coïncidera donc avec la paix recherchée par Tarrou, la seule paix possible pour lui : la mort. C'est ainsi que Rieux, qui attend des nouvelles de sa femme, tout en craignant le pire, apprendra que Tarrou est malade, à midi, en rentrant chez lui (1449). Le lendemain, Rieux dit à son ami qu'ils seront fixés sur sa maladie à midi (1454); mais « *à midi, la fièvre était à son sommet* » (1455), et bientôt il meurt.

Le cas de Grand est plus complexe. Plus encore que Rieux, il est le surhomme idéal, donc humanisé; c'est peu dire combien il est *grand* aux yeux de Rieux : si Grand n'est pas un héros au sens actif du terme, il est néanmoins celui que Rieux proposerait en « *exemple* » (I, 1329) et en « *modèle* ». Sa grandeur, comme celle de Rieux ou de Tarrou, est fonction de son sentiment de culpabilité, qu'il expie par l'écriture. En effet, Grand n'a pas pu, autrefois, trouver les mots pour garder sa femme auprès de lui; depuis, c'est en vain qu'il essaie de « *lui écrire une lettre pour se justifier* » (1284). On comprend que c'est par pénitence qu'il s'astreint tous les soirs, après son travail, à travailler la première phrase d'un roman possible; cette phrase est à l'image de ce que représente la peste : un recommencement perpétuel. Par ailleurs, l'expiation de sa culpabilité ne se réduit pas à l'écriture narrative : le jour, Grand fait des fiches, il comptabilise les décès de la peste. Fonctionnaire à la mairie, il est significativement lié à l'Institution, à la loi. La métaphore suivante n'est pas gratuite : la peste, note Rieux, apporte-« *ses meurtres quotidiens [avec] la précision et la régularité d'un bon fonctionnaire* » (1410). Le travail de Grand, autant comme écrivain que comme fonctionnaire, exprime bel et bien l'intensité de son sentiment de culpabilité.

Dans ces conditions, son attitude de rachat devra être à la (dé)mesure de son sentiment. D'emblée, Grand renvoie à Rieux l'image d'un sauveur; il est en effet intervenu pour sauver Cottard, qui avait essayé de se suicider. Mais Cottard, c'est le paria, celui dont l'attitude est moralement condamnable, car il a « *un cœur ignorant, c'est-à-dire solitaire* » (I, 1467),

dit Rieux ; or, c'est en fonction de l'ensemble des habitants de la ville pestiférée que Grand pourra obtenir la grandeur sollicitée pour le rachat de sa mauvaise conscience. De fait, c'est dans un corps à corps avec la peste que la dimension religieuse rattachée à son action envers Cottard recevra sa pleine signification. La veille de Noël, à midi, Rieux trouve Grand en pleurs devant une boutique de Noël (c'est devant une telle boutique qu'il avait autrefois arrêté son mariage) et sur le point de s'effondrer. L'ayant examiné, Rieux conclut que Grand, atteint de la peste, mourra avant la fin de la nuit. Toutefois, le lendemain matin, la fièvre a disparu et il ne reste à Grand que de l'épuisement ; Rieux préfère attendre midi pour se prononcer : « *Mais à midi, rien n'était changé. Le soir, Grand pouvait être considéré comme sauvé. Rieux ne comprenait rien à cette résurrection.* » (1433). Le mot est significatif de ce que Grand représente ; il aurait dû mourir (il est le seul personnage qui échappe à la poussée de fièvre de midi), il est bien un miraculé qui revient à la vie. Sa résurrection marque une nouvelle période, un commencement plutôt qu'un recommencement, celui de l'espoir ; c'est en effet la première fois que les statistiques de la semaine « *révéleront un recul de la maladie* » (1434). C'est grâce à Grand si, à la fin, la peste une fois vaincue, le *grand* Midi nietzschéen sera ramené à sa juste mesure, du côté de la vie. Par ailleurs, la demande qu'il fait, agonisant, à Rieux, de brûler son manuscrit (qui consiste dans cinquante pages de sa première phrase), montre bien la portée symbolique d'une décision qui purifie le repentant de sa faute et lui permet d'accéder à une nouvelle vie ; après sa résurrection, il trouvera significativement les mots pour écrire à sa femme. Et si, après cela, il décide de recommencer sa phrase, peut-être doit-on croire qu'elle marquera cette fois le début d'un roman qui ne serait pas un *aveu*, qui ne *témoignerait* pas...

Donc, Grand, qui « ressuscite » un jour de Noël, n'est autre chose qu'une sorte de christ, il est, comme Meursault mais pour des raisons inverses, « *le seul christ que nous méri-*

tions »¹⁰; le héros de *L'Étranger* a été injustement condamné, alors que Grand est celui qui, par sa souffrance, sauve le peuple et libère la ville, et dont sans doute la modestie est implicitement soulignée dans une page curieuse, où Rieux, écoutant la radio, se désole de ce que les médias étrangers parlent de la peste dans un langage conventionnel et abstrait qui ne rend pas compte de « *ce que signifi[e] Grand au milieu de la peste* » (I, 1329). Par conséquent, nul contact avec l'étranger n'est possible : « *“Oran! Oran!” En vain, l'appel traversait les mers, en vain Rieux se tenait en alerte, bientôt l'éloquence montait et accusait mieux encore la séparation essentielle qui faisait deux étrangers de Grand et de l'orateur.* » (1330). Comment ne pas voir ici l'équivalence entre Grand et Oran, combien l'un est à la mesure de l'autre, et que seul un écart entre la ville et l'étranger, rendu manifeste par un langage inapproprié, ne permet pas l'homologie homonymique?

Enfin, si nous refaisons le parcours de Grand, nous constatons qu'il est étonnamment proche de Sisyphe. Grand doit réparer sa faute et combler le vide de sa vie par des mots qu'il est condamné à recommencer, et Sisyphe est condamné à rouler éternellement une pierre au sommet d'une montagne. La comparaison apparaît d'autant plus pertinente lorsque nous considérons la faute proposée par Camus pour expliquer le sort de Sisyphe : selon Homère, il aurait défié la mort, revenant des Enfers afin de profiter des beautés de la terre, de l'eau et du soleil; il fallut un « *arrêt des dieux* » (II, 195) pour le ramener « *aux enfers où son rocher était tout prêt* ». À sa façon, Grand, par qui la peste sera vaincue, triomphe lui-même de la mort que représente cette maladie.

Moins intéressant, le cas de Rambert mérite néanmoins que je m'y attarde momentanément pour son rapport différent à midi et à la culpabilité. Ce n'est pas un homme dont la culpabilité est un trait de conscience, comme chez Tarrou et Grand. Le premier souci de Rambert, quand la peste est déclarée, est de quitter la ville; sa culpabilité est extérieure à lui, donnée par les circonstances. En témoigne sans doute le

fait que Rambert, venu à Oran pour faire un reportage, n'est jamais montré dans l'exercice de ses fonctions; sans écriture, pas de culpabilité profonde chez Camus. Pour bien comprendre le cas de Rambert, il est à propos de le comparer à celui de Cottard. Cottard non plus n'écrit pas, et chez lui aussi la culpabilité n'est pas existentielle; il se livre simplement à la contrebande. C'est par Cottard que Rambert entrera en contact avec ce milieu, qui prétend pouvoir lui faire quitter la ville. Le vrai crime de Rambert, ce n'est pas d'être mêlé à la contrebande, mais, comme Cottard, d'être un solitaire, de ne pas faire acte de fraternité.

Moins coupable que Grand, ou coupable d'une autre façon, Rambert n'a pas besoin de faire un geste hors du commun pour échapper à la mort. Pour se donner bonne conscience, il n'a qu'à combattre la peste au lieu de vouloir la fuir, c'est-à-dire se solidariser avec les autres. Il parviendra à cela lentement, progressivement, de sorte que c'est de justesse qu'il ne mourra pas, c'est-à-dire qu'il échappera au midi. En effet, c'est à midi que les contrebandiers fixent leurs rendez-vous. Mais avant d'obtenir un tel rendez-vous, Rambert multiplie les démarches, ce dont le narrateur rend compte pendant une vingtaine de pages; or, c'est précisément « à la première heure » (I, 1350) de la journée du rendez-vous attendu que Rambert décidera de s'engager dans les formations sanitaires, jusqu'à ce qu'il ait « trouvé le moyen de quitter la ville », précise-t-il à Rieux. La décision de Rambert est assez curieuse, puisqu'il semble être sur le point d'atteindre son objectif; certes, Rambert semble las de ses démarches, mais n'allait-il pas être récompensé? La scène se renouvellera le mois suivant; cette fois-ci, Rambert a bel et bien rencontré les contrebandiers à midi (1381). On pourrait en conclure que Rambert a pactisé avec la mort, qu'il est condamné; mais une sorte de rémission lui sera accordée, puisque le jour prévu de la traversée de la frontière (fixée à minuit, heure semblablement symbolique; « minuit c'est aussi midi », disait Nietzsche¹¹), Rambert change d'idée une fois pour toutes, maintenant

convaincu que la peste le concerne, lui et tous les autres. « *À minuit, Tarrou et Rieux faisaient à Rambert le plan du quartier qu'il était chargé de prospecter [...].* » (1388). Rambert a donc rejoint définitivement les rangs de la solidarité, il a délaissé le parti de la trahison (auquel Cottard se confine jusqu'à la fin) et choisi celui de la fraternité. Son parcours nous montre la face blanche d'un Cottard pour qui la solidarité n'est pas celle de la lutte pour la vie, mais celle de la fête des morts (c'est « *tous les jours la Fête des Morts* » (1410) dit-il ironiquement); son geste de démesure témoignera assez éloquemment de la haine qui lui fait désirer regrouper les hommes dans la mort, et que Rieux, par ailleurs, en tant que narrateur-dieu humanisé, et dans la suite logique de l'intervention de Grand, se sentira « *obligé de [...] pardonner* » (1467).

Du début à la fin, midi se révèle être un élément structurel fondamental dans l'élaboration du récit. L'utilisation faite par Camus, et vraisemblablement de façon toute intuitive, de midi, marque symbolique de la toute-puissance divine ou paternelle, témoigne de la cohérence d'une pensée qui allie la démesure à la mort, dont l'épreuve négative pose l'équilibre idéal de la vie dans la fraternité. Pour Camus, il s'agit ni plus ni moins de définir une nouvelle morale qui intègre midi à sa mesure, c'est-à-dire qui rachète la perte de Dieu par la définition d'un homme qui assume le plus d'humanité possible; par cette humanité, il accédera lui-même à ce concept d'un dieu humanisé, mais selon la mesure raisonnable, puisque son autorité aura été acquise à même l'acte solidaire.

C'est cette représentation idéale de l'homme que figure Rieux, dont j'ai parlé et sur qui le roman m'invite à terminer; d'abord en tant que médecin, mais aussi en tant que narrateur s'appropriant la pensée des autres pour reconstituer l'histoire de la peste. Il y a là en effet à la fois acte de solidarité et acte de supériorité, ce que traduit la position occupée par Rieux à la fin du roman. Il consigne ainsi la fin de la peste :

Mais qui pensait à ces solitudes ? À midi, le soleil, triomphant des souffles

froids qui luttèrent dans l'air depuis le matin, déversait sur la ville des flots ininterrompus d'une lumière immobile. Le jour était en arrêt. Les canons des forts, au sommet des collines, tonnèrent sans interruption dans le ciel fixe. Toute la ville se jeta dehors pour fêter cette minute oppressée où le temps des souffrances prenait fin et où le temps de l'oubli n'avait pas encore commencé. (I, 1461)

L'opposition entre les solitudes de ceux qui ont perdu un être cher durant la peste et la foule unie qui prend sens, au profit des Rieux, à travers une symbolique tout aussi efficace qu'éprouvée. La peste terminée, midi est maintenant du côté de la vie pour la première fois, il y a un retour à un ordre normal (humain) qui place Rieux au cœur des choses (Rieux chemine seul « *au milieu des cloches, du canon, des musiques et des cris assourdissants* » (1463)), dans le midi de sa vie, comme si l'expérience acquise marquait la pause avant le début d'une ère nouvelle; on songera encore à Nietzsche : « *Lorsque, dans la vie de quelqu'un, le matin fut actif et orageux, quand vient le midi de la vie, l'âme est prise d'une singulière envie de repos qui peut durer des mois et des années.* »¹². De la même façon, le héros d'Armand, d'Emmanuel Bove, notera : « *Il était fût. Les cloches, pourtant, sonnaient longtemps, comme à midi, égarant la notion de l'heure, avec la solennité du canon, quand il tonne en signe de réjouissance.* »¹³. Curieuse phrase, mais qui indique combien Armand éternise et sacralise momentanément sa pensée en intériorisant une durée factice au détriment de la réalité éphémère. Armand conduira ses pas, tout à la fin, « *sur une hauteur, devant un espace large* », d'où son regard surplombe la ville, qu'il domine en s'y confondant : « *J'ai besoin parfois de voir aussi loin que mes yeux me le permettent, de voir jusqu'où s'étend l'air que je respire. Mes peines deviennent moins grandes. Elles se confondent peu à peu avec celles de tous ceux qui m'entourent.* »¹⁴. Ainsi fera Rieux, qui, après avoir « *cheminé seul* » (I, 1472) parmi la foule, montera sur la terrasse où Tarrou s'était auparavant confié à lui, d'où à la fois il domine les autres et se confond avec eux :

Mais c'était leur force et leur innocence et c'est ici que, par-dessus toute douleur, Rieux sentait qu'il les rejoignait. Au milieu des cris qui redoublaient de force et de durée, qui se répercutaient longuement jusqu'au pied de la terrasse, à mesure que les gerbes multicolores s'élevaient plus nombreuses dans le ciel, le docteur Rieux décida alors de rédiger le récit qui s'achève ici [...]. (I, 1471)

Cette citation à elle seule met en relief toute l'ambiguïté de la fraternité (ou de l'amitié¹⁵), qui se définit par une relation asymétrique entre les êtres. La hauteur du lieu, le « milieu », qui est ici l'équivalent symbolique temporel du « milieu » spatial de la citation de la page 1461 (en témoigne éloquemment l'insistance sur les cris qui durent et se répercutent jusqu'au pied de la terrasse), le fait aussi que Rieux prend la décision, à ce moment précis, de rédiger sa chronique de la peste, indiquent bien le statut d'exception du narrateur, que la prise en charge du discours place en position de transcendance à l'égard des autres; si le sentiment d'appartenance que Rieux éprouve paraît relativiser ce statut, c'est qu'il est parvenu à ramener la figure paternelle à un degré d'humanité auquel il s'est lui-même élevé, établissant par là un lien d'appartenance de type christique. Car à l'exemple de Grand qu'il admire, il a pris sur lui la faute de tous sans pour autant être leur égal. Il y a là une conception des rapports humains qui marque bien, par ailleurs, ce qui différencie Camus de Sartre, chez qui la pensée est avant tout celle d'un individualisme orgueilleux; il suffit de comparer la fin de *La Peste* à celle de *La Nausée* : Roquentin, sur le point de quitter Bouville et ses habitants, qu'il observe du haut d'une colline, se sent appartenir « à une autre espèce »¹⁶. Roquentin a découvert la contingence, il se sent isolé, alors que Rieux, s'il est seul, partage néanmoins les sentiments des habitants d'Oran; il n'est pas celui par qui un état d'âme se révèle et exclut les autres (les Salauds), mais un médecin dont la connaissance a servi à se rapprocher des autres, à être le saint (messie) attendu¹⁷, à être ce dieu humanisé de « *midi le juste* »¹⁸, « *l'homme pur enfin* » (C2, 31) que serait « le premier homme » sans Dieu.

*

1. Bernard PINGAUD, "L'Étranger" d'Albert Camus (Paris, Gallimard, « Foliothèque », 1992).
2. « Exhortation aux médecins de la peste » (I, 1962-3).
3. Entretien dans *Le Littéraire* du 10 août 1946, cité in Paul FOULQUIÉ, *L'Existentialisme* (1947) (Paris, P.U.F., « Que sais-je ? », 1974), p. 53.
4. Le contexte est d'ailleurs le même chez Gide; à la suite de la mort du jeune Boris, son professeur, La Pérouse, confie son doute à l'égard de la bonté de Dieu : « *Et savez-vous ce qu'il a fait de plus horrible?... C'est de sacrifier son propre fils pour nous sauver. Son fils! son fils!... La cruauté, voilà le premier des attributs de Dieu.* » (André GIDE, *Romans* [Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1980], p. 1248).
5. À cet égard, il est assez révélateur qu'aucun des protagonistes qui s'unissent pour combattre le fléau ne soit père.
6. On rejoint le principe de la création romanesque de Camus. Je rappelle la citation : « *L'œuvre est un aveu, il me faut témoigner.* » (C1, 16). Jacqueline Lévi-Valensi remarque pertinemment qu'il y a là « *un singulier glissement de sens : de l'aveu, déclaration éminemment subjective, qui suppose un secret ou une culpabilité, on passe au témoignage, expression d'une vérité objective* » (« La Relation au réel dans le roman camusien » [CAC5, 175]).
7. On sait que Camus avait dit au sujet de *L'Étranger* que le symbole était la forme de son ambition (C2, 32).
8. Le soleil, un « *symbole paternel sublimé* » selon Freud (*Cinq psychanalyses* [Paris, P.U.F., 1985] « Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa », p. 322).
9. « *Mais maintenant ce Dieu est mort! Hommes supérieurs, ce Dieu a été votre plus grand danger. Vous n'êtes ressuscités que depuis qu'il gît dans la tombe. C'est maintenant seulement que revient le grand Midi, maintenant l'homme supérieur devient — maître!* » (Friedrich NIETZSCHE, *Ainsi parla Zarathoustra*, in *Œuvres* [Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1993], t. II, p. 510).
10. Préface de Camus à l'édition américaine de *L'Étranger* (I, 1921).
11. NIETZSCHE, *op. cit.*⁹, p. 541.
12. NIETZSCHE, *Humain, trop humain II*, in *Œuvres* (Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1993), t. I, p. 944.
13. Emmanuel BOVE, *Armand* (Paris, Flammarion, 1977), pp. 193-4.
14. *Ibid.*, p. 200.
15. Dans une version antérieure, Camus avait ajouté dans cet extrait la phrase suivante : « *Cette chronique dans son esprit devait être celle de l'amitié.* » (I, 1998).

16. Jean-Paul SARTRE, *La Nausée* (Paris, Gallimard, « Folio », 1980), p. 220.
17. « *Le dernier point sera le saint, mais il aura sa valeur arithmétique — mesurable comme l'homme.* » (C2, 31).
18. « *Midi le juste y compose de feux.* » Ce troisième vers de la première strophe du « *Cimetière marin* » traduit remarquablement ce que représente pour Camus « la pensée de midi » : midi est à la fois la marque d'une égalité, d'un partage, et de la justice. On voit, au passage, comment le poème de Valéry aura pu susciter chez Camus une impression qui dépasse de beaucoup son emprunt de la citation de Pindare mise en épigraphe par Valéry à son poème et placée en tête du *Mythe de Sisyphe*.