

ALBERT CAMUS, L'ARTISTE

Sophie BASTIEN, Anne PROUTEAU, Agnès SPIQUEL

Vers une affirmation de soi

Albert Camus se définissait avant tout comme un artiste. « Nous tous, artistes incertains de l'être, mais sûrs de ne pas être autre chose », s'écrie-t-il dans la « Préface » à *L'Envers et l'Endroit* (OC I, 38). Il est sûr, en particulier, de ne pas être un philosophe : « Pourquoi suis-je un artiste et non un philosophe ? C'est que je pense selon les mots et non selon les idées » (*Carnets*, octobre 1945, OC II, 1029). Les mots constituent son matériau ; il rejoint ainsi la cohorte des grands écrivains – poètes, romanciers, dramaturges – qui se disent habités, voire hantés par les mots. Ce rapport intime aux mots lui devient très vite essentiel. « Il me faut écrire comme il me faut nager, parce que mon corps l'exige », note-t-il dans ses *Carnets* en 1936 (811). Lors de son discours de réception du prix Nobel de Littérature, le 10 décembre 1957 à Stockholm¹, c'est encore en artiste qu'il s'affirme à la face du monde, dès la troisième phrase de son discours de réception : « Je ne puis vivre personnellement sans mon art », proclame-t-il (OC IV, 239), et sa conférence d'Upsal, quelques jours après, longuement mûrie bien avant cette distinction, s'intitule « L'artiste et son temps » (246).

Pourquoi « artiste » et non pas « écrivain », puisqu'aussi bien, c'est surtout de littérature qu'il s'agit ? Certes, c'est le mot le plus courant à son époque. En effet, par Jean Grenier, Camus a accédé à l'héritage du milieu NRF, c'est-à-dire à toute une tradition d'écrivains comme Proust, Gide, Claudel, qui se considèrent comme des artistes et qui, à la suite de Mallarmé, éprouvent un véritable culte pour l'Art.

1. À quoi fait écho sa réponse à Jean-Claude Brisville peu avant sa mort : « Plus jeune, j'aurais pu être heureux sans écrire. Même aujourd'hui, j'ai encore de grands dons pour le bonheur muet. Cependant, je dois reconnaître maintenant que probablement, je ne saurais plus vivre sans mon art » (OC IV, 611).

Le terme lui permet également de se démarquer du XIX^e siècle qui a sacralisé l'écrivain, et fait du « Poète » un prophète. Le terme « artiste », plus vaste, lui permet aussi de dépasser les genres et d'englober l'ensemble de ses activités créatrices, en particulier celles qui touchent au théâtre comme art scénique.

Si l'on regarde l'histoire de sa vocation, c'est encore de découverte de l'art qu'il parle; ou plutôt, la découverte des livres se confond pour lui avec la découverte de l'art. Il n'est que de voir comment il relate les différentes expériences médiatrices qui lui ont permis, dans un milieu où personne ne savait lire, de s'ouvrir à un autre univers. Dans les années trente, plusieurs événements: le fameux choc provoqué par la lecture de *La Douleur* d'André de Richaud, qu'il raconte à diverses reprises, notamment dans l'interview de Viggiani en 1958: « J'ai découvert qu'un enfant pauvre pouvait s'exprimer et se délivrer par l'art » (OC IV, 643). Dans le même entretien, Grenier devient, à travers la formule périphrastique, celui qui a « ouvert la porte de l'art » (644). Gide, enfin, est présenté par Camus « comme le modèle de l'artiste, le gardien, fils de roi qui veillait aux portes d'un jardin où je voulais vivre » (OC III, 883); on remarque l'utilisation de l'image de la porte, du seuil, qui exprime bien ce qu'il a fallu franchir comme frontière intérieure à ce fils de pauvres pour entrer dans le monde de l'art.

Camus considère le fait d'être artiste comme un métier²; dans la phrase des *Carnets* citée au début de la présente Introduction, l'article indéfini est important: « artiste » ou « philosophe » ne sont pas des essences mais le résultat de circonstances conjoncturelles, qui valent pour Camus mais pour bien d'autres aussi. Simplement la manière dont il envisage ce métier est éminemment exigeante et requiert toutes ses énergies. Ses correspondances nous révèlent que c'est le plus souvent le verbe « travailler » qu'il emploie pour parler de la genèse difficile de ses livres³.

Il s'agit pour lui, au moins jusqu'aux années cinquante, d'édifier une œuvre dont il a dessiné très tôt les grandes lignes, telles qu'il les explicite plus tard dans ses *Carnets* selon la célèbre trilogie: « I. Le Mythe de Sisyphe (absurde). – II. Le Mythe de Prométhée (révolte). – III. Le Mythe de Némésis » (OC IV, 1093). Loin d'être source de confort, cette netteté du projet crée une tension car il lui faut aller au bout du programme, quitte à se retrouver ensuite avec l'impression que « [s]on

2. Voir WEYEMBERGH M., « L'Artiste par temps difficiles », *Bulletin de la Société des Études camusiennes*, n° 86, janvier 2009, p. 11-12.

3. Voir par exemple sa correspondance avec Louis Guilloux (Gallimard, 2013), *passim*.

œuvre n'est même pas commencée⁴ », preuve que sa perception de cette œuvre à édifier a bien évolué depuis les années trente.

Les exigences du métier d'artiste sont telles que celui-ci entre souvent en conflit avec le reste de l'existence, situation que Camus dessine parfaitement dans la nouvelle « Jonas ou l'Artiste au travail » de *L'Exil et le Royaume*⁵. Dans ses *Carnets*, on trouve de plus en plus souvent – surtout après une crise d'impuissance à écrire, en 1953-1954 – des consignes qu'il se donne à lui-même pour se maintenir en état de travailler au prix d'une discipline corporelle qui prend les allures d'une véritable ascèse⁶. L'œuvre à faire exige qu'on lui sacrifie beaucoup – voire ce qu'on pouvait considérer comme essentiel ; dans sa loyauté, il en souffre. On sent à la fois une culpabilité et une intime conviction de la nécessité, dans ce brouillon de réponse à Pierre Berger qui s'était plaint de son manque de disponibilité : « Pour suffire à tout, il me faudrait aujourd'hui trois vies et plusieurs cœurs. [...] Depuis quelques années d'ailleurs mon œuvre ne m'a pas libéré, elle m'a asservi. Et si je la poursuis, c'est que je n'y puis rien, et que je la préfère à tout, même à la liberté, même à la sagesse ou à la vraie fécondité et même, oui, même à l'amitié » (OC IV, 1156-1157).

C'est dans la préface de 1958 à *L'Envers et l'Endroit* que Camus fait le point, de la manière la plus décisive, sur son métier d'artiste. Il n'en élude pas les joies, mais il en souligne surtout les insatisfactions. Il préfère d'ailleurs être un artiste insatisfait, ce qui le protège du confort et des plaisirs de vanité, et garde intacte son admiration pour ses grands aînés (OC I, 34-35). Ses *Carnets* laissent transparaître des doutes beaucoup plus torturants. Par exemple, au moment de la longue rédaction de *La Peste*, il écrit : « De toute ma vie, jamais un tel sentiment d'échec. Je ne suis même pas sûr d'arriver jusqu'au bout » ; mais il ajoute : « À certaines heures, pourtant⁷... » (OC II, 1066). La détresse cependant le submerge parfois ; ainsi, dans les *Carnets*, à la date du 8 août 1957 : « Pour la première fois, après lecture

4. « Préface » de 1958 à *L'Envers et l'Endroit* (OC I, 38). Voir aussi « Lettre à Jean de Maisonneuse » (97).

5. OC IV, 59-83. Camus a le projet de cette nouvelle dès 1951 et on peut en suivre la genèse dans ses *Carnets* jusqu'à sa publication dans le recueil en 1957 (voir « Notice », 1350-1352).

6. Citons par exemple ces notations très pragmatiques dans les *Carnets* en février 1949 : « Lever tôt. Douche avant petit déjeuner. / Pas de cigarettes avant midi. / *Obstination au travail. Elle surpasse les défaillances* » (OC IV, 999).

7. Il dit en substance la même chose lors de la rédaction du *Premier Homme* en 1959 : « Ce n'est pas que je sois content de ce que je fais. [...] Je me dis que c'est impossible, que je n'écris que des conneries, que je bafouille, je pleure après un petit peu de génie, un tout petit peu qui me ferait au moins travailler dans l'allégresse au lieu de cette interminable maladie et pour finir je continue » (Lettre à Mi, le 20 novembre 1959, OC IV, 1514).

de *Crime et Châtiment*, doute absolu sur ma vocation. J'examine sérieusement la possibilité de renoncer⁸ » (OC IV, 1261).

Deux voies de réflexion

On peut aisément discerner deux lignes parallèles dans la méditation de Camus sur la création artistique : la première, une sorte de théorisation progressive, est directement entée sur la réflexion philosophique des deux premiers cycles, l'absurde et la révolte ; la seconde prend sa source dans l'intuition, de plus en plus prégnante, que l'œuvre naît d'un long mûrissement de l'être.

Les essais philosophiques de Camus font une large place à l'art puisque toute une section du *Mythe de Sisyphe* est consacrée à « La Création absurde » et qu'une section de *L'Homme révolté* s'intitule « Révolte et art ». L'art est une réaction à l'absurde : « Si le monde était clair, l'art ne serait pas », lit-on dans *Le Mythe de Sisyphe* (OC I, 287). L'art introduit ordre et clarté dans un monde qui en est dépourvu : « En lui, et hors de lui, l'homme ne peut rencontrer au départ que le désordre et l'absence d'unité. C'est à lui qu'il revient de mettre autant d'ordre qu'il le peut dans une condition qui n'en a pas », précise Camus dans une interview de 1948 (OC II, 477). C'est dans le creuset de cette réflexion qu'apparaît sous sa plume la formule, curieuse au demeurant, de « création corrigée » ; elle apparaît pour la première fois dans les *Carnets* en 1944 (OC II, 1010), puis à plusieurs reprises en 1945 (1020-21) avant de figurer dans *L'Homme révolté*⁹. C'est que l'artiste ne peut ni consentir au réel ni s'y soustraire ; il doit le « corriger » par ses choix esthétiques. Cette correction implique de sa part un double refus : celui du formalisme qui serait une fuite du réel et un oubli du monde, et celui du réalisme qui serait soumission au réel. Cette « création corrigée » emprunte notamment les voies du « réalisme symbolique¹⁰ ». En 1952, Camus approfondit sa réflexion sur le lien entre la révolte et l'art, dans le texte « L'Artiste en prison », consacré à Oscar Wilde. Il y pose l'art comme réponse à la souffrance :

Pourquoi créer si ce n'est pour donner un sens à la souffrance, fût-ce en disant qu'elle est inadmissible ? La beauté surgit à cet instant des décombres de l'injustice et du mal. La fin suprême de l'art est alors de confondre les juges, de supprimer toute accusation et de tout justifier, la vie et les hommes, dans une lumière qui n'est

8. Le beau passage que constitue la suite de cette note vaudrait d'être cité en entier ; Camus y parle très lucidement du « créateur » dans la « société littéraire » de son temps.

9. « Le but de l'effort artistique étant une œuvre idéale où la création serait corrigée » (OC III, 380).

10. Voir les analyses de J. LÉVI-VALENSI sur ce point, par exemple dans *Albert Camus ou la naissance d'un romancier : 1930-1942*, Paris, Gallimard, 2006, p. 333, 424, 453.

celle de la beauté que parce qu'elle est celle de la vérité. Aucune grande œuvre de génie n'a jamais été vraiment fondée sur la haine ou le mépris. En quelque endroit de son cœur, à quelque moment de son histoire, le vrai créateur finit toujours par réconcilier. (OC III, 903-04)

La poétique camusienne ne sépare pas le geste créateur, du monde et de sa douleur. Les *Discours de Suède* sont le point culminant de cette première ligne de la méditation de Camus.

Mais, on l'a vu dans la dernière citation : la naissance de l'œuvre a partie liée avec le cœur et l'histoire du créateur. C'est la seconde ligne que l'on peut suivre dans la réflexion de Camus et qui culmine, elle, dans la « Préface » de 1958 à *L'Envers et l'Endroit*¹¹. L'auteur y affirme : « [...] un temps vient toujours dans la vie d'un artiste où il doit faire le point, se rapprocher de son propre centre, pour tâcher ensuite de s'y maintenir » (OC I, 38). L'œuvre apparaît alors comme le fruit d'un cheminement personnel, d'un mouvement d'approfondissement et d'unification, d'un dessaisissement qui permet à la part obscure de l'être de se libérer. Début 1952, dans ses *Carnets*, dans un brouillon de lettre à Albert Maquet, Camus confie :

J'avance du même pas, il me semble, comme artiste et comme homme. Et ceci n'est pas préconçu. C'est une confiance que je fais, dans l'humilité, à ma vocation... Mes prochains livres ne se détourneront pas du problème de l'heure. Mais je voudrais qu'ils se le soumettent plutôt que de s'y soumettre. Autrement dit, je rêve d'une création plus libre, avec le même contenu... Je saurai alors si je suis un véritable artiste. (OC IV, 1133)

Avant même la parution de *L'Homme révolté*, il aspirait à sa liberté en tant qu'artiste ; on lit dans ses *Carnets* à la date du 7 mars 1951 : « Terminé la première rédaction de l'Homme Révolté. Avec ce livre s'achèvent les deux premiers cycles. 37 ans. Et maintenant, la création peut-elle être libre ? » (OC IV, 1105). L'impératif est double : l'artiste doit se libérer de plans préconçus ; l'homme, quant à lui, doit approfondir son expérience de la vie et du monde. Camus le disait bien : « Le problème est d'acquérir ce savoir-vivre (avoir vécu plutôt) qui dépasse le savoir-écrire. Et dans la fin, le grand artiste est avant tout un grand vivant » (*Carnets* 1938, OC II, 862). Ces intuitions, il les rassemble et leur donne une forme aboutie dans la « Préface » de 1958 ; l'aspiration à la liberté n'y est pas exempte d'une inquiétude quant à cette plongée dans « [s]on anarchie profonde ». Mais l'évidence

11. Il faut d'ailleurs souligner, en même temps que leur longue gestation, la proximité temporelle des deux textes : les *Discours de Suède* sont prononcés en décembre 1957 et publiés en janvier 1958 ; la réédition de *L'Envers et l'Endroit* augmenté de la « Préface » intervient en mars 1958.

est maintenant totale: « Pour être édifiée, l'œuvre d'art doit se servir d'abord de ces forces obscures de l'âme »; et Camus d'ajouter d'une manière très émouvante, à propos de ces « forces obscures »: « Mais non sans les canaliser, les entourer de digues, pour que leur flot monte, aussi bien. Mes digues, aujourd'hui encore, sont peut-être trop hautes. De là, cette raideur, parfois... Simplement, le jour où l'équilibre s'établira entre ce que je suis et ce que je dis, ce jour-là, et j'ose à peine l'écrire, je pourrai bâtir l'œuvre dont je rêve » (OC I, 37). Camus parle au futur de cette œuvre; on peut penser qu'il s'agit du *Premier Homme*, qu'il est en train d'écrire. Ce qui est sûr, c'est qu'il est au sommet de sa méditation sur l'art: l'orateur de Stockholm et le préfacier de *L'Envers et l'Endroit* délivrent des paroles définitives sur le métier d'artiste.

Cerisy-la-Salle pour le centenaire

Fortes de ces constats, nous avons voulu consacrer à « Camus l'artiste » le grand colloque de Cerisy-la-Salle que nous envisagions pour le centenaire de la naissance de l'auteur. Dans les années précédentes, d'autres facettes de Camus avaient été mises en valeur: le citoyen engagé, le penseur, l'essayiste, le journaliste, etc. Mais c'est au rapport de Camus à l'art qu'ont réfléchi pendant une semaine des universitaires et des passionnés de Camus venus d'une douzaine de pays et représentant plusieurs générations. Nous avons croisé les approches les plus « théoriques » de la question et l'étude de son inscription dans l'œuvre; il en est résulté un mélange de questionnements transversaux et d'analyses précises portant sur une ou plusieurs des œuvres.

À l'issue des communications et des débats fournis et fructueux qui ont suivi chacune d'entre elles, nous avons vu se dégager deux lignes de force: d'une part, l'omniprésence chez Camus de la réflexion sur l'art et sur ce qu'implique le fait d'être artiste; d'autre part, l'articulation de plus en plus intime qu'il établit entre esthétique et éthique.

Sur le premier point, on peut noter que les figurations de l'artiste abondent dans l'œuvre de Camus et qu'une multiplicité d'artistes, contemporains ou non, ont nourri sa réflexion sur l'art. Il n'a cessé de méditer sur le terreau dans lequel s'enracine une œuvre d'art, et sur ce qui constitue la nature même de l'acte créateur, en même temps que le but de toute œuvre: « Donner une forme à ce qui n'en a pas » (OC II, 1108). Ce but suppose un corps à corps avec le langage dans un travail de la litote, forme ascétique comparée aux cris de la sensibilité. Ce qui est ressorti nettement aussi de notre travail, c'est la manière dont Camus laisse la vie – et principalement l'Histoire – bousculer sa conception de l'art: il en va ainsi

dans le nœud de la déclaration de guerre en 1939 (qui requiert un engagement plus direct), mais aussi dans le « désert » des années 1952-1954.

Dans cet affrontement lucide et résolu avec les contradictions, on voit évoluer sa manière de penser l'articulation de l'esthétique et de l'éthique. Un point de départ se distingue, dont on peut rendre compte schématiquement : l'éthique fonde l'esthétique. Il en va ainsi dans les premières lignes des *Carnets* en 1935, quand il parle de la nécessité d'écrire pour témoigner :

L'œuvre est un aveu, il me faut témoigner. Je n'ai qu'une chose à dire, à bien voir. C'est dans cette vie de pauvreté, parmi ces gens humbles ou vaniteux, que j'ai le plus sûrement touché ce qui me paraît le sens vrai de la vie. Les œuvres d'art n'y suffiront jamais. L'art n'est pas tout pour moi. Que du moins ce soit un moyen. (OC II, 795)

L'art ne sera jamais pour Camus une fin en soi ; il est toujours au service de la vie, il ne s'y substitue pas comme chez Proust, par exemple. Camus ne cessera de le dire : l'œuvre d'art doit témoigner de la douleur de l'homme, de sa tragédie dans l'horreur de l'histoire. Mais elle témoigne aussi pour ce qui, dans l'homme, échappe à l'histoire et ne veut pas mourir : l'amour et la beauté ; « L'Exil d'Hélène » et « Retour à Tipasa », dans *L'Été*, le diront magnifiquement (OC III, 597-601 et 608-615). Il n'y a d'art que si l'on sort du nihilisme et que l'on croit à la valeur de la vie humaine.

Très vite, cependant, Camus envisage un rapport beaucoup plus étroit entre éthique et esthétique. Ainsi l'exigence de vérité, par l'exercice tout moral de la lucidité, est-elle aussi une exigence esthétique ; de même, la solidarité est une exigence éthique dont il comprend, dans le creuset de la réflexion 1939-1945, qu'elle est tout autant esthétique : l'artiste vibre avec le monde et cette vibration est nécessaire et consubstantielle à la création. C'est ce que dit le passage bien connu de « Retour à Tipasa » : « Oui, il y a la beauté et il y a les humiliés. Quelles que soient les difficultés de l'entreprise, je voudrais n'être jamais infidèle ni à l'une ni aux autres » (OC III, 614). Le point de vue esthétique est permanent dans la manière dont Camus appréhende le monde, le questionnement éthique surgissant de ce point de vue essentiel. Si l'on est infidèle à la beauté, on l'est aux humiliés, et l'inverse. Pierre-Louis Rey a eu raison de parler d'une « morale de la beauté¹² » : le point de vue esthétique implique une perspective d'ensemble dans la prise en compte du réel ; il est éthique en soi car il consiste, d'abord et avant tout, à ne rien exclure. « [...] les vrais artistes ne méprisent rien ; ils s'obligent à comprendre au lieu de juger », dit Camus à Stockholm (OC IV, 240). Ce qui entraîne l'affirmation suivante qui dissout elle-même son apparent paradoxe : « Le véritable artiste,

12. REY P.-L., *Camus : une morale de la beauté*, Paris, SEDES, 2000.

bien que sa vie soit d'abord lutte et combat, n'a pas d'ennemi » (OC III, 978). Il faut relire les *Discours de Suède*; Camus y répond à l'affirmation par laquelle nous avons ouvert cette Introduction : « Si [mon art] m'est nécessaire au contraire, c'est qu'il ne se sépare de personne et me permet de vivre, tel que je suis, au niveau de tous » (OC IV, 240).

Cela fonde, on s'en doute, une tout autre manière de penser la question de l'engagement. L'art du temps de l'innocence, celui de Tipasa et de *Noces*, celui d'avant la guerre, n'est plus possible après; c'est ce qu'établissent de la manière la plus claire les essais de *L'Été*, en particulier « Le Minotaure » et « Retour à Tipasa ». L'engagement s'opère depuis le territoire de l'œuvre et il est travaillé par l'œuvre elle-même, dans une proximité très grande avec René Char – à qui se posent les mêmes questions. Dans « Le Témoin de la liberté », une allocution prononcée à une rencontre internationale d'écrivains en 1948, Camus affirme : « [...] ce n'est pas le combat qui fait de nous des artistes, mais l'art qui nous contraint à être des combattants¹³ » (OC II, 493). S'il faut aller au bout des apories concrètes de ce lien essentiel entre engagement et création, c'est toujours en tant qu'artiste.

Les deux éléments de la célèbre dichotomie « solitaire / solidaire¹⁴ » se révèlent alors compléments indissociables : loin de renvoyer à l'homme en butte aux critiques et qui se sent quand même un devoir de fraternité et d'engagement, elle relève de l'éthique fondamentale de l'artiste qui ne peut créer que dans la solitude et la liberté mais dont l'art meurt s'il se sépare, en quelque manière, des autres.

Le présent volume

Son organisation découle tout naturellement de ces deux lignes de force. Durant le colloque, elles n'ont cessé d'apparaître et de se croiser, de manière féconde; même si les nécessités d'un plan les figent quelque peu, leur interaction mouvante s'imposera vite au lecteur du présent volume. Nous avons ordonné celui-ci en cinq parties. La première, « Être artiste », propose quatre questionnements sur les tensions inhérentes au statut même de l'artiste, soit à partir de termes utilisés par Camus (l'artiste heureux, l'artiste égoïste), soit à partir de figures fictives

13. Il faut lire aussi l'article de *L'Express* du 20 décembre 1955, « La Vie d'artiste », en particulier : « Après avoir longtemps péché par orgueil, nous avons apparemment perdu jusqu'à la fierté de notre métier. / Il est peut-être temps alors de retrouver cette fierté nécessaire. Si l'artiste, selon moi, ne peut se séparer de la société, s'il doit vivre au niveau des jours, reconnaître sa solidarité avec son peuple, comprendre que ce qui enchaîne le travail asservit la création, refuser enfin de se séparer, ce long effort doit fonder justement la dignité de son métier » (OC III, 1063-64).

14. Camus l'énonce au dénouement de la nouvelle « Jonas ou l'Artiste au travail » (OC IV, 83).

dans le théâtre (Caligula) et les récits (Grand, Jonas, Clamence). La seconde partie du volume, « Admiration », analyse l'impact qu'ont pu avoir sur Camus des créateurs qu'il a connus, dans les domaines les plus divers : écrivains comme Char, Martin du Gard ou Tolstoï, metteur en scène comme Copeau, sculpteurs et architectes dans l'Alger des années 1930, musiciens comme Mozart. Dans le nœud étroit entre esthétique et éthique, il nous a semblé pertinent de commencer par la première. « Être fidèle à la beauté » constitue donc la troisième étape de l'ouvrage. Elle propose des réflexions générales sur la permanence, chez Camus, à la fois du point de vue esthétique et de la tentation poétique ; et aussi des analyses particulières, comme les processus à l'œuvre dans *La Chute*. L'accent est ensuite mis sur une démarche fondamentale de la création, selon Camus : « Donner une forme », un syntagme qui apparaît à plusieurs reprises sous sa plume avec des compléments variés¹⁵. Sous ce signe, la quatrième partie du volume rassemble des contributions sur la notion camusienne de « Création corrigée¹⁶ », ainsi que sur la manière dont Camus se pose les questions du style. La cinquième et dernière étape du volume s'intitule « Répondre à l'impératif éthique » : une analyse de l'essai « Le Minotaure » pose le problème, suivie par des études plus thématiques (la douleur, les pauvres), avant une invitation à regarder Baudelaire comme une figure de révolte camusienne avant la lettre.

Nous avons finalement voulu donner dans ce volume une trace des deux tables rondes qui, bien que ne s'inscrivant pas directement dans l'objet du colloque, ont profondément marqué le public, par leur richesse informative et leur caractère testimonial. La première, « De Cerisy 1982 à Cerisy 2013 », trace la filiation entre ces deux colloques consacrés à Camus ; les principaux protagonistes du colloque de 1982, fondateurs également de la Société des Études camusiennes, ont enrichi le colloque de 2013 grâce à leur expertise et par leur présence bienveillante envers les jeunes générations de chercheurs. La seconde table ronde, « Camus et le Japon ; le Japon et Camus », donne la parole aux chercheurs qui travaillent inlassablement à faire connaître Camus au Japon et à renforcer les études camusiennes de leurs recherches fines ; ils étaient en tout six à avoir franchi les océans. Ces tables rondes sont de vibrants témoignages de l'écho rencontré par l'œuvre de Camus : la première, de son écho dans le temps ; la seconde, de son écho dans l'espace. Nous les donnons en annexe de ce volume.

15. Voir, en particulier, OC I, 299 et OC III, 382.

16. Voir *supra*.

Catherine Camus, la fille de l'écrivain, a soutenu notre colloque. Nous avons le plaisir de reproduire ici le mot d'amitié qu'elle nous a adressé lors de son ouverture.

Cher public,

Chers universitaires et néanmoins amis,

Je me réjouis de vous savoir tous réunis dans un lieu magnifique, surtout en pleine campagne, et j'espère que, pour rendre un vrai hommage à mon père en cette année de centenaire, vous profiterez pleinement de la nature et de sa beauté.

Je parle sérieusement.

Ce souhait est ma façon de vous remercier tous de votre fidélité à mon père. Je souhaite aussi, toujours dans un esprit « camusien », que ces Journées de Cerisy soient l'occasion pour vous de rencontres, d'échanges (même contradictoires) et de relations chaleureuses et amicales.

Vous allez certainement augmenter le poids de vos connaissances! Mais n'oubliez pas de bien manger, de bien boire, de rire et pourquoi pas de danser! Si j'étais venue, je pense que c'est la seule chose que j'aurais pu vous apporter: alléger le poids de vos connaissances.

Alors encore merci à tous et belle semaine.

Catherine

Nous avons également plaisir à rappeler combien notre colloque a été enrichi par d'autres interventions qui n'ont pu être reproduites ici :

Claude-Henry Joubert, musicien, a présenté avec brio les nombreuses références musicales dans l'œuvre de Camus ;

Jacques Ferrandez a commenté son beau travail d'adaptation de *L'Étranger* en bande dessinée ;

Vincent Siano a synthétisé, enregistrements à l'appui, son passionnant travail de mise en scène des pièces de Camus dans un cadre d'éducation populaire ;

Bertrand Murcier, spécialiste de cinéma, a proposé une analyse de l'adaptation de *L'Étranger* par Luchino Visconti ;

nous avons regardé ensemble et discuté l'adaptation du *Premier Homme* par le cinéaste italien Gianni Amelio.

Nous tenons enfin à remercier Jean-Pierre Bénisti qui nous a généreusement donné le droit de reproduire en couverture le tableau de son père, Louis Bénisti, *La Place du cheval*.