

Jan Kaznowski

L'art et l'artiste dans les Discours de Suède d'Albert Camus

Acta Philologica nr 45, 165-172

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

L'art et l'artiste dans les *Discours de Suède* d'Albert Camus

Dans la première moitié du XX^e siècle, la situation de l'artiste a connu un changement radical. La Seconde guerre mondiale, et les nouveaux conflits qui menaçaient le monde, ne permettaient plus que l'artiste, et surtout l'écrivain, demeure isolé, comme il pouvait se le permettre avant. Aussi le créateur s'est-il vu forcé, souvent malgré lui, de prendre position, même dans les questions qui ne relevaient pas de son art. Ceux qui refusaient de le faire, furent sévèrement critiqués. On commençait à parler de la « littérature engagée ». Un des premiers qui formulèrent les thèses d'engagement fut Jean-Paul Sartre, dans les années quarante. En 1947, il écrivait ainsi : « Tous les écrivains d'origine bourgeoise¹ ont connu la tentation de l'irresponsabilité : depuis un siècle, elle est la tradition dans la carrière des lettres » (*Situations, II* 9). Ensuite, il exprime sa conviction que tout acte d'écrivain, qu'on le veuille ou non, comporte une prise de position :

L'écrivain est *en situation* dans son époque : chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi. Je tiens Flaubert et Goncourt pour responsables de la répression qui suivit la Commune parce qu'ils n'ont pas écrit une ligne pour l'empêcher. Ce n'était pas leur affaire, dira-t-on. Mais le procès Calas, était-ce l'affaire de Voltaire ? La condamnation de Dreyfus, était-ce l'affaire de Zola ? L'administration du Congo, était-ce l'affaire de Gide ? Chacun de ces auteurs, en une circonstance particulière de sa vie, a mesuré sa responsabilité d'écrivain. (13)

La prise de position est donc un fait, mais il faut toujours la réclamer des écrivains (89) d'autant plus que, pour Sartre, écrire est synonyme de liberté. Non seulement de liberté d'homme mais aussi celle de citoyen. Mais cette liberté implique une responsabilité car, en écrivant, l'artiste s'engage (113–114).

Les *Discours de Suède*, prononcés en décembre 1957 à Stockholm et à Upsal, s'inscrivent parfaitement dans ce contexte. On y trouverait beaucoup de points communs avec les thèses de Sartre. Il y a aussi des points divergents, ainsi que des nuancements de ces thèses, surtout en ce qui concerne le terme même d'« engagement ». En matière d'idées, les *Discours* n'apportent rien de nouveau à ce que Camus énonçait déjà antérieurement sur le rôle de l'art et de l'artiste. Ils constituent plutôt une sorte de mise au point de ce qu'il professait tout au long de sa vie.

Même si le discours de Stockholm dépasse en longueur peut-être tous les discours jamais prononcés par un lauréat du Prix Nobel, il est néanmoins assez court et général,

1 Sartre les appelle aussi « hommes de lettres », formule dont il se moque vertement : « Homme de lettres : en elle-même, cette association de mots a de quoi dégoûter d'écrire ; on songe à un Ariel, à une Vestale, à un enfant terrible, et aussi à un inoffensif maniaque apparenté aux haltérophiles ou aux numismates. Tout cela est assez ridicule » (*Situations, II* 10).

concernant surtout le rôle et la place de l'artiste en son temps, ses devoirs et l'importance de sa vocation. La conférence d'Upsal développe ces thèmes pour ensuite traiter de plus près l'évolution de l'art, tour à tour outil de révolte ou de propagande, et postuler une juste perception du réalisme.

En reprenant l'anecdote de *L'Homme révolté*, la conférence d'Upsal commence ainsi :

Un sage oriental demandait toujours, dans ses prières, que la divinité voulût bien lui épargner de vivre une époque intéressante. Comme nous ne sommes pas sages, la divinité ne nous a pas épargnés et nous vivions une époque intéressante. En tout cas, elle n'admet pas que nous puissions nous désintéresser d'elle. Les écrivains d'aujourd'hui savent cela. S'ils parlent, les voilà critiqués ou attaqués. Si, devenus modestes, ils se taisent, on ne leur parlera plus que de leur silence, pour le leur reprocher bruyamment. (« Conférence du 14 décembre » 1079)

Quelle est cette époque dont parle Camus en 1957 ? Il s'agit pour lui d'un monde ravaagé par la guerre dont il s'est à peine sorti, d'un monde où d'autres guerres et tyrannies sévissent encore, un monde menacé par un conflit nucléaire universel, en pleine guerre froide. C'est le monde de nihilismes nés de « plus de vingt ans d'une histoire démentielle » (« Discours » 1072), une « galère » où « les gardes-chiourme [. . .] sont vraiment trop nombreux » (« Conférence » 1079), et où « l'intelligence s'est abaissée jusqu'à se faire la servante de la haine et de l'oppression » (« Discours » 1073), et surtout un monde de solitudes, un monde de « victimes » et de « bourreaux »². On pourrait énumérer ainsi à l'infini les formules sinistres avec lesquelles Camus caractérise la réalité de l'après-guerre.

Face à cette situation nouvelle, le rôle de l'artiste ne pouvait demeurer inchangée. La littérature d'avant était en général celle de consentement, ne mettant pas en question l'ordre établi. On ne saurait pourtant l'accuser de passivité ou servilisme dans le sens moderne car l'ordre établi était généralement accepté comme évident, du moins de fait. Mais au milieu du XXe siècle, Camus déclare que « le temps des artistes assis est fini » et qu'il faut participer aux débats sociaux et politiques actuels (« L'artiste en son temps » 804). Comme Sartre, il reconnaissait l'impossibilité d'inertie. Seulement, la question de l'« engagement », Camus ne l'entendait pas de la même manière que l'auteur des *Situations*. Il préfère parler plutôt d'« embarquement » car, explique-t-il, il « ne s'agit pas en effet pour l'artiste d'un engagement volontaire, mais plutôt d'un service militaire obligatoire. Tout artiste aujourd'hui est embarqué dans la galère de son temps. » (« Conférence » 1079). Il ne s'agit donc pas ici d'un engagement (ou embarquement) strictement dans le sens politique. On sait d'ailleurs que Camus se démarquait de tout parti politique, surtout après 1952³. Il se sentait obligé néanmoins de prendre la parole en tant qu'auteur et intellectuel. L'embarquement camusien est donc un état de choses. Quoi que l'on fasse, même en restant en dehors de la politique, on a un rôle à accomplir dans et pour ce monde. Comme, dans les époques

2 Dans sa série d'articles *Ni victimes ni bourreaux*, Camus se révolte contre l'oppression des uns par les autres, sans égard aux positions politiques. Des années plus tard, Sartre, qui appréciait Camus, ironisait avec condescendance sur sa « non violence » (Todd 756).

3 « N'appartenant à aucun parti et fort peu tenté pour le moment d'entrer dans aucun... », disait Camus en 1953 (« Allocution » 1771).

antérieures, certains choix étaient déjà faits pour les artistes qui agissaient dans des cadres presque immobiles et délimités par avance, le rôle de l'artiste ne comportait pas tant de difficulté ni n'exigeait autant d'efforts que pendant et après les deux conflits mondiaux. En effet, au XX^e siècle, l'artiste se voit forcé de choisir pour lui-même jusqu'aux cadres qui le définiraient. Camus reconnaît la gravité de cette situation. « Je comprends que les artistes regrettent leur ancien confort », dit-il à Upsal (« Conférence » 1079). L'artiste, jusqu'ici, « était sur les gradins [du cirque]. Il chantait pour rien, pour lui-même, ou, dans le meilleur des cas, pour encourager le martyr et distraire un peu le lion de son appétit ». Maintenant, c'est lui qui se trouve « dans le cirque », devant toute la misère du monde, et sa voix est, du coup, « beaucoup moins assurée » (1079). Dans les époques antérieures, le créateur n'était pas tenu d'exprimer ses opinions, tandis qu'au XX^e siècle, tout ce qu'il exprime peut être interprété comme une opinion. Avant donc, un divertissement plus ou moins réussi⁴, aujourd'hui, une responsabilité jusqu'alors inconnue.

Cette nouvelle pression qui pèse sur les artistes n'explique guère toutefois les voies faciles qu'ils se décident parfois à emprunter. Camus déplore le conformisme, donc « divertissement sans porté » (1082) d'un côté, et de l'autre, un refus aveugle de la société, et donc le risque « de s'isoler dans son rêve » (1082). Mais, pour Camus, il y a des refus qui ne signifient pas désertion. Au XIX^e siècle déjà, parmi les grands noms de la littérature, on compte des auteurs qui s'opposaient dans leurs écrits à l'hypocrisie de l'époque, de la société que Camus appelle « la société des marchands » (1082). Étant donné que « l'artiste véritable ne [peut pas] composer avec le monde d'argent », voilà que « se développe [. . .] une littérature de révolte » (1084). Ainsi Balzac, Vigny ou Rimbaud rompent-ils avec la « société factice de leur temps » (1084), leur vocation leur interdisant soit un conformisme facile, soit une fuite vers une rêverie stérile. Selon Camus, ils se révoltaient pour défendre les valeurs qu'ils jugeaient violées. Les authentiques valeurs populaires (représentées par Rimbaud) et aristocratiques (défendues par Balzac et Vigny), « les deux sources de toute civilisation » (1084), allaient à l'encontre de l'ordre établi où l'on considérait la liberté « comme un droit plutôt que comme un devoir et [où l'on] n'a pas craint de placer aussi souvent [qu'on a] pu une liberté de principe au service d'une oppression de fait » (1082–1083). La révolte de ces auteurs était une marque de courage, de « rupture épuisante » (1083), un fait d'affrontement et, dit Camus, en se référant en outre à Nietzsche ou Strindberg, « l'on connaît le prix qu'ils ont payé » (1083). Les autres, les « fabricants d'art »⁵ s'exprimaient, eux, en proclamant l'art pour l'art, c'est-à-dire « le divertissement de l'artiste solitaire » (1083) qui reflète le vide et l'artificiel de l'époque. En effet, cet art, ne se nourrissant que des abstractions et purement formel, « finit par la destruction de toute réalité » (1083). Cet art abstrait et détaché régnait dans les salons, un milieu lui-même factice. Il arrive pourtant que le retour vers le réel s'avère parfois dur autant que brusque. Oscar Wilde, artiste des salons par excellence et enfermé dans

4 « Jeux » et « délassements », comme dirait Rimbaud (« Lettre » 250).

5 Sartre, avec un certain dédain, les appelle « boursiers » car, s'étant mis en marge de la société, ils en étaient en fait de « purs consommateurs ». Il ne ménage pas non plus l'école réaliste (*Situations, II* 9).

sa tour d'ivoire d'esthète⁶, l'a compris mieux que tout autre. C'est en prison qu'il a écrit son plus bel ouvrage, et ce n'est que là qu'il put connaître la vérité dans sa crudité⁷, ce qui l'a conduit à dire que « le vice suprême est d'être superficiel » (1083). Car même « les plus grands dons de l'intelligence et les plus brillants prestiges du talent ne suffisent pas à faire un créateur », écrivait Camus en 1952 (« L'artiste en prison » 1123).

Au XX^e siècle, la crise de l'artiste est avant tout intérieure. C'est d'abord « un combat qui se livre au-dedans de lui-même » (« Conférence » 1080). Les artistes perdent leur confiance. Est-il étonnant que dans un monde où même « le silence [. . .] prend un sens redoutable » (« Conférence » 1079), l'art, donc images, mots et sons, se voient dotés d'un poids immense et que leur sens devient infiniment plus redoutable que celui du silence ? En outre, l'artiste n'a plus de protecteurs, sa notoriété repose sur de bien fragiles fondements et s'il a des privilèges, il ne sait pas s'il devrait en avoir honte ou non, estime Camus. Actuellement, toute « publication est un acte » qui « expose aux passions d'un siècle qui ne pardonne rien » (1080) et l'artiste ne sait plus jusqu'au sujet qu'il devrait choisir. Le dilemme : « solitaire ou solidaire », auquel succomba Gilbert Jonas de *L'exil et le royaume* (Camus, Jonas 1654), pourrait illustrer le drame de l'artiste moderne. Pour Camus, ce dernier ressemble un peu à un Racine qui, en 1957, « s'excuserait d'écrire *Bérénice* au lieu de combattre pour la défense de l'Édit de Nantes » (« Conférence » 1080). Voilà une impasse à surmonter, un défi inouï à relever. En 1842, Honoré de Balzac écrivait dans son « Avant-propos » : « La loi de l'écrivain, ce qui le fait tel [. . .], est une décision quelconque sur les choses humaines, un dévouement absolu à des principes » (« Avant-propos » 12). Camus aurait probablement signé cette thèse. Mais la conviction de Balzac que l'écrivain doit « se regarder comme instituteur des hommes » (12) ne serait plus acceptable car telle, selon Camus, n'est plus la vocation de l'écrivain qui, désormais, ne saurait plus passer pour celui qui ait des « solutions toutes faites et [qui donnerait] de belles morales » (« Discours » 1074). Ce qu'il peut et doit, c'est porter l'espérance, exprimer solidairement l'expérience de sa génération, lutter contre « les nihilismes de l'époque », et « empêcher que le monde se défasse » (1073). Agir au nom de la vérité⁸, beauté et liberté :

-
- 6 La formule de « tour d'ivoire », dans le contexte actuel, c'est-à-dire celui de l'après-guerre, prend une tournure péjorative. C'est ainsi que Camus l'emploie pour dénoncer deux sortes d'opportunisme : refus et activisme des écrivains. En 1953, il disait : « [Beaucoup] d'artistes, se pliant sous le faix, se réfugient dans la tour d'ivoire ou au contraire dans l'église sociale. Mais je vois, pour ma part, une égale démission » (*L'artiste et son temps* 803–804). Quatre ans plus tard, dans une autre interview : « Et voilà donc l'artiste du siècle menacé d'être irréel s'il reste dans sa tour d'ivoire ou stérilisé s'il galope éternellement autour de l'ère politique. Entre les deux s'ouvrent pourtant les chemins difficiles de l'art véritable » (« Le pari de notre génération » 1898).
- 7 Camus rapporte ces mots de Wilde lui-même : « Il n'y a pas [. . .] un seul des malheureux enfermés avec moi dans ce misérable endroit qui ne se trouve en rapport symbolique avec le secret de la vie. » Et Camus d'ajouter : « Oui, et ce secret de la vie coïncide avec celui de l'art » (« Conférence » 1092).
- 8 Il n'y pas ici de contradiction avec ce qu'on vient de dire. Même si l'écrivain ne connaît pas la vérité, il peut et doit lutter en faveur d'elle. Dans l'interview *Le pari de notre génération*, Camus disait : « [I]l peut même arriver qu'on doive combattre un mensonge au nom d'un quart de vérité. C'est actuellement notre situation. Simplement, le quart de vérité que contient la société occidentale s'appelle liberté » (*Le pari...* 1904).

L'artiste se forge dans cet aller-retour perpétuel à mi-chemin de la beauté dont il ne peut se passer et de sa communauté à laquelle in ne peut s'arracher. [. . .] La vérité est mystérieuse, fuyante et toujours à conquérir. [. . .] La liberté[, elle,] est dangeureuse, dûre à vivre autant qu'exaltante. [. . .] Par définition, [l'artiste] ne peut se mettre aujourd'hui au service de ceux qui font l'histoire : il est au service de ceux qui la subissent (1072–1074)

Pour ce faire, l'artiste possède son principal outil : son art. Pourtant, considéré irresponsablement, l'art risque de devenir « un luxe mensonger » (« Conférence » 1081). À côté des auteurs des collections noire et rose, il y a encore ceux qui tendent à recréer eux-mêmes leur réalité, loin de la société qu'il rejettent, désirant être « maudits » à tout prix, recherchant « en même temps l'applaudissement et le sifflet » (1084) en toute contradiction, tournant ainsi au ridicule l'attitude de la rupture de leurs prédécesseurs. Camus les juge avec intransigence : se croyant comme Dieu, ils créeront « des œuvres formelles ou abstraites, émouvantes en tant qu'expériences, mais privées de la fécondité propre à l'art ». Or, la vocation de l'art « est de rassembler » (1084). Pour Camus, l'idéal de tout grand artiste est celui de la communication universelle :

En effet, dit-il, contrairement au préjugé courant, si quelqu'un n'a pas le droit à la solitude, c'est justement l'artiste. L'art ne peut pas être un monologue. L'artiste solitaire et inconnu lui-même, quand il appelle à la postérité, ne fait rien d'autre que réaffirmer sa vocation profonde. Jugeant le dialogue impossible avec des contemporains sourds ou distraits, il en appelle à un dialogue plus nombreux, avec les générations. (1085)

Cette communication n'est possible que grâce « à la fidélité absolue à la réalité » (1085). De la réalité, Camus passe au réalisme, jugeant que l'artiste doit être avant tout réaliste. Il en distingue deux fausses approches : le réalisme pur et le réalisme socialiste.

Le premier se veut une « reproduction exacte de la réalité » (« Conférence » 1086). Or, pour Camus, cette tentative s'avère impossible car il y a ici détachement de l'objet par rapport au contexte de l'endroit où il se tient. Dans cette approche exhaustive, « le seul réaliste serait Dieu, s'il existe. [. . .] Les autres artistes sont, par force, infidèles au réel » (1086). Il faut donc choisir, pour ainsi dire, parmi les éléments du réel. Voilà le seul réalisme possible pour l'auteur de *l'Étranger*. En effet, « on ne peut décrire la réalité sans y opérer un choix qui la soumet à l'originalité d'un art » (1086–1087).

Si donc le réalisme pur s'avère une pure illusion, il est indispensable de forger des critères de ce choix. Une autre école esthétique a établi ses propres critères selon lesquels le seul réalisme possible est le réalisme socialiste (1087). Mais dans ce cas, également, Camus proteste. L'écrivain n'accepte pas que pour évincer les difficultés que pose le monde réel il soit nécessaire de le recréer. Ce qui l'alarme dans cette théorie, c'est l'asservissement de l'art à une idéologie. Camus croit fermement que l'on ne peut « sacrifi[er] l'art pour une fin étrangère à l'art » (1088) car tel n'est pas le sens de la création. Une fois asservi, il se trouve banni de la vie d'une société, même si les motifs de procéder ainsi ne sont pas toujours mauvais. Cela ne risque pas moins pourtant de frayer le chemin à la « barbarie » (1089) car l'art ainsi traité se voit dépourvu de son vrai sens et il est alors légitime de craindre qu'il « ne ressuscite pas » (1089). Pour cet état de choses, ce sont les artistes eux-mêmes que Camus accuse, en parlant de leur « démission » (1081). Déjà dans *L'Homme révolté*, il ne leur pardonne pas de s'être « voués à la calomnie de leur art

et de leur intelligence » (*L'Homme révolté* 658). Même si, comme on l'a dit, les motifs de cette attitude n'étaient pas nécessairement mauvais, l'erreur n'en était pas moins réelle. Elle résultait du fait que certains intellectuels et les artistes avaient du mal à comprendre que chacun avait sa place dans la société : et le « cordonnier », et celui qui lit et essaie de refaire Shakespeare, c'est-à-dire l'artiste (658). Vouloir, dans le but d'utilité sociale, « priver tout le monde [. . .] de ce pain supplémentaire », Camus l'appelle une « folie ascétique » (659). Pourtant, l'art a ses propres fins, et si on en fait un instrument social ou politique, on finit par en faire « le plus dérisoire des mensonges » (« Conférence » 1089). Les deux réalismes donc, « bourgeois » et « socialiste », chacun à sa manière, « dans un même mensonge », s'éloignent de la réalité telle quelle. « Dans les deux cas, conclut Camus, la misère est renforcée en même temps que l'art est nié » (1089).

Face à ces tendances simplistes, Camus propose sa propre vision de l'art. Ici, la réalité (ou le réel) se trouve comme au centre : l'art « n'est rien sans la réalité et sans [l'art] la réalité est peu de chose » (« Conférence » 1090). C'est grâce à l'art, ce « pain supplémentaire » (1090), que la réalité se trouve enrichie et mieux comprise par un singulier paradoxe d'un rejet et d'un retour constants. Car « [c]omment l'art se passerait-il [. . .] du réel et [inversement] comment s'y soumettrait-il ? L'art, dans un certain sens, est une révolte contre le monde dans ce qu'il y a de fuyant et d'inachevé : il ne se propose donc rien d'autre que de donner une autre forme à une réalité qu'il est contraint pourtant de conserver parce qu'elle est la source de son émotion. À cet égard, nous sommes tous réalistes et personne ne l'est » (1090).

Comme on le sait bien, le mot « révolte » est l'un des mots clés du vocabulaire camusien. Par rapport à l'art, cette révolte n'est pas forcément politique. Elle signifie plutôt le grand dilemme de savoir dans quel mesure il faut contester ce qui est et, d'autre part, « de quelle dose exacte du réel l'œuvre doit se lester pour ne pas disparaître dans les nuées, ou se traîner, au contraire, avec des semelles de plomb » (1090). Les bonnes proportions de cette « dose » déterminent une grande œuvre. « Le grand style, dit Camus, se trouve [. . .] à mi-chemin de l'artiste et de son œuvre » (1090). L'art est « en même temps refus et consentement » (1090), ce qui fait sa dynamique, une ambiguïté dont il ne pourra jamais sortir. Dans une interview d'octobre 1957, Camus déclarait : « Tout œuvre suppose un contenu de réalité et un créateur qui façonne le contenant. Ainsi l'artiste, s'il doit partager le malheur de son temps, doit s'en arracher aussi pour le considérer et lui donner sa forme. Cet aller-retour perpétuel, cette tension qui devient à vrai dire de plus en plus dangereuse, voilà la tâche de l'artiste aujourd'hui » (« Le Pari de notre génération » 1898–1899). Comment donc trouver ce bon style, un langage efficace qui parlerait au plus grand nombre et garantirait la communication universelle ? Camus revient à la beauté : l'artiste doit trouver « la leçon [. . .] dans la beauté [qui], si elle est honnêtement tirée, n'est pas une leçon d'égoïsme, mais de dure fraternité » (« Conférence » 1092). L'art doit donc être positif dans ce sens qu'il rassemble au lieu de rejeter. « Il est un moyen d'émouvoir le plus grand nombre d'hommes en leur offrant une image privilégiée des souffrances et des joies communes⁹ » (« Discours » 1071).

9 « Nous devons servir en même temps la douleur et la beauté », dit Camus en 1953 (« L'artiste et son temps » 804).

Logiquement, un autre but de l'art est encore celui de montrer et non de juger. Camus estime qu'aucune « œuvre de génie n'a jamais été fondée sur la haine et le mépris. C'est pourquoi l'artiste, au terme de son cheminement, absout au lieu de condamner ». Car le rôle de l'art n'est pas celui d'imposer des normes ou décider du sort de quiconque. L'art, d'abord, essaie de « comprendre » (« Conférence » 109110). C'est de là que vient sa force et son prestige. Ainsi l'art ne doit pas se soumettre aux idéologies ou pouvoirs politiques. Il tend à la liberté qui est même une de ses conditions essentielles. Voilà la raison des persécutions de l'art par les systèmes totalitaires de gauche et de droite. Sa force libératrice va à l'encontre de toute dictature car le vrai artiste obéit surtout au commandements de son propre génie. Il « crée son ordre lui-même » (1093) et façonne la réalité à sa manière. Pourtant, cette attitude n'a rien à voir avec le préjugé évoqué déjà du poète maudit à tout prix. S'il y a donc des contraintes qui entravent l'art, ce ne sont que des contraintes qu'il s'impose à lui-même, « il meurt des autres » (1093). L'artiste, encore, au lieu d'être anarchiste ou conformiste, est, au contraire, très classique dans ce sens qu'il s'impose un immense effort pour ordonner sa matière. En cela gît sa liberté et cela aussi est la condition *sine qua non* de sa survie, de lui et de l'art.

Le message des *Discours de Suède* est-il, finalement, pessimiste ? Aucunement. Camus s'écrie au contraire : « „Réjouissons nous.” Réjouissons-nous, en effet, d'avoir vu mourir une Europe menteuse et confortable et de nous trouver confrontés à de cruelles vérités » (« Conférence » 1094). Il faut s'en réjouir en tant qu'homme, car on peut désormais voir « clair dans ce qui nous menace ». Les artistes aussi devraient se sentir plus rassurés parce que la situation actuelle les a « arrachés au sommeil et à la surdité » (1094). Si l'on pouvait comprendre leur inertie antérieure, maintenant eux-mêmes se trouvent libérés de leurs illusions. Le travail de l'artiste a un sens, pourvu qu'il conserve la foi en son art, qu'il persévère dans son « ancienne promesse de fidélité [qu'il] se fait à lui-même [. . .] chaque jour [. . .] dans le silence », qu'il construise son œuvre « sans honte ni orgueil » (« Discours » 1074–1075) et, conscient de ses limites, apporte de l'espoir et de la beauté aux hommes et écrive au nom de ceux qui sont dépourvus de la possibilité de s'exprimer : « Nous autres, écrivains du XX^e siècle, ne serons plus jamais seuls. Nous devons savoir au contraire que nous ne pouvons nous évader de la misère commune, et que notre seule justification, s'il en est une, est de parler, dans la mesure de nos moyens, pour ceux qui ne peuvent le faire » (« Conférence » 1092).

Bibliographie

- Balzac, Honoré de. « Avant-propos ». *La Comédie humaine*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2009.
- Camus, Albert. « Allocution Berlin-Est, 17 juin 1953 ». *Essais*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1984.

10 Presque exactement dans les mêmes mots parlait Camus quatre jours plus tôt, à Stockholm : « [. . .] les vrais artistes ne méprisent rien ; ils s'obligent à comprendre au lieu de juger. Et, s'ils ont un parti à prendre en ce monde, ce ne peut être que celui d'une société, où, selon le grand mot de Nietzsche, ne régnera plus le juge, mais le créateur, qu'il soit travailleur ou intellectuel » (« Discours » 1072).

- Camus, Albert. « Discours de Suède : Discours du 10 décembre 1957 ». *Essais*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1984.
- Camus, Albert. « Discours de Suède : Conférence du 14 décembre 1957 ». *Essais*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1984.
- Camus, Albert. *Jonas ou l'artiste au travail. Théâtre, Récits, Nouvelles*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1985.
- Camus, Albert. « L'Artiste en prison ». *Essais*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1984.
- Camus, Albert. « L'Artiste et son temps ». *Essais*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1984.
- Camus, Albert. « Le Pari de notre génération ». *Essais*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1984.
- Camus, Albert. « L'Homme révolté ». *Essais*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1984.
- Rimbaud, Arthur. « Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871 ». *Ceuvres complètes*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1988.
- Sartre, Jean-Paul. *Situations, II*. Paris : Gallimard, 1948.
- Todd, Olivier. *Albert Camus. Une vie*. Paris : Gallimard, coll. Biographies, 1996.

Streszczenie

W pierwszej połowie XX wieku rola artysty, a w szczególności pisarza, uległa radykalnej przemianie. Jean-Paul Sartre jako jeden z pierwszych apelował, by literatura stała się literaturą „zaangażowaną”. Autorzy powinni zabierać głos w sprawach bieżących, gdyż zobowiązuje ich do tego powołanie. Laureat Nagrody Nobla, Albert Camus, w mowie o roli artysty i sztuki wygłoszonej w Sztokholmie i na konferencji w Uppsali w grudniu 1957, przemawiał w podobnym duchu. Twierdził, że artysta powinien zawsze reagować na niesprawiedliwość oraz nieść nadzieję innym. Sztuka nie może być jednak podporządkowana żadnej ideologii, ponieważ wtedy, stając się kłamstwem, zamienia się w narzędzie polityczne i traci rację bytu. Artysta zaś musi być niezależny i tworzyć w imię prawdy, piękna i wolności.