

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE
SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE –FRERES MENTOURI.
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES
DEPARTEMENT DES LETTRES ET LANGUE FRANÇAISE
ÉCOLE DOCTORALE ALGERO-FRANÇAISE PÔLE EST - ANTENNE DE
CONSTANTINE



جامعة الأخوة منتوري قسنطينة
UNIVERSITÉ DES FRÈRES
MENTOURI CONSTANTINE

THÈSE DE DOCTORAT
ès sciences
-Sciences des textes littéraires -



N° d'ordre :

N° de Série :

**LA PROJECTION DE SOI DANS L'UNIVERS
FICTIONNEL D'ALBERT CAMUS**

Présentée par : ALI TEBBANI

Devant le Jury :

Président : Djamel Ali-Khodja-Professeur-Université Les Frères
Mentouri-Constantine.

Rapporteur : Nedjma Benachour-Professeure-Université les Frères
Mentouri- Constantine.

Rapporteur : Bruno Gelas - Professeur -Université Lumière - Lyon 2
France.

Examineur: Philippe Goudey-MC-Honoraire-Université Lumière-Lyon 2
France.

Examineur: Tayeb Bouderbala -Professeur-Université- Hadj Lakhdar-Batna1

Examineur: Saïd Saïdi- Maître de conférences -Université-Hadj Lakhdar-
Batna1

Année universitaire: 2016/2017

Remerciements

Mon immuable gratitude va à mes co-directeurs, les Professeurs Nedjma Benachour de l'Université Les Frères Mentouri de Constantine et Bruno Gelas de L'Université Lumière-Lyon 2, non seulement pour leur aide et leurs précieuses orientations tout au long de la réalisation de ce travail, mais également pour leurs valeurs intellectuelles et humaines inestimables qui m'inspirent et me touchent profondément. Qu'ils trouvent ici les marques de mon inégalable considération et mon profond respect.

Je remercie mon épouse Hassiba, mes enfants Aymen, Manal et Inas pour leur patience et leur soutien.

Merci à mon jeune ami Chafik, à Moussa, Alilou et Salim d'Alger, à Yacine d'Oran, à Bousaha Hassen, à Bendjelloul Lhadi...à mes frères, neveux et nièces de Paris, Batna et Constantine, et à tous ceux qui, de près ou de loin, m'ont soutenu.

Je remercie les membres du jury qui ont accepté d'évaluer et d'enrichir ce travail.

Dédicaces

« À toi Abdelouahab...qui ne lira jamais ce travail. »

« Depuis l'aube, tu m'as porté...tu es là...tu me portes encore. »

« A toi hammoudi, parti trop tôt »



*"Mon travail est une sorte de récréation imaginaire de mon vécu
[...]"*

*"Il s'agit d'une tentative romanesque pour appréhender mon vécu
" 1*

¹ Philippe Vilain. *Défense de Narcisse* éd. Bernard Grasset, Paris, 2005.

INTRODUCTION

"Les vérités inhérentes à tout récit personnel naissent d'un véritable ancrage dans le monde, dans ce qui fait la vie - les passions, les désirs, les idées, les systèmes conceptuels. Les récits personnels des individus sont autant d'efforts pour saisir la confusion et la complexité de la condition humaine. " ²

Ruthellen Josselson

² RUTHELLEN, Josselson., 1998 - "Le récit comme mode de savoir ", Revue française de psychanalyse, le narratif, 3 - Tome LXII, juillet-septembre, PUF, p. 896.

« Tout l'art de Kafka est d'obliger le lecteur à relire, (pourquoi, parce que) ses dénouements, ou ses absences de dénouement, suggèrent des explications, mais qui ne sont pas révélées en clair et qui exigent, pour apparaître fondées, que l'histoire soit relue sous un nouvel angle. Quelquefois, il y a une double possibilité d'interprétation, d'où apparaît la nécessité de deux lectures. C'est ce que cherchait l'auteur. » 3

Il est dit que les œuvres abondamment critiquées sont difficilement analysables. Il n'en demeure pas moins que pour nous les périls d'une telle tentative nous ont paru surmontables. Ces propos de Renée Balibar dans *Les Français Fictifs*, nous ont encouragé à nous décider d'élire Albert Camus et son œuvre pour objet d'étude :

« La performance critique est bien littéraire puisqu'elle opère ainsi pour le seul plaisir d'exprimer ce qu'on sait déjà. »4

Revisiter l'œuvre d'Albert Camus au lendemain du cinquantième de son décès tragique, puis à l'occasion du centenaire de sa naissance le 07 novembre 1913, c'est aussi lui rendre hommage et notre thèse doctorale est la meilleure preuve que la recherche universitaire lui accorde toujours et encore tout l'intérêt qu'il mérite.

Aujourd'hui et plus qu'à n'importe quel autre moment, Albert Camus ainsi que son œuvre sont à redécouvrir dans toute leur profondeur. Les controverses, les débats et les réinterprétations qu'ils continuent encore de susciter sont la meilleure preuve de tout leur intérêt. Ses textes, ses prises de position et sa personnalité, son attentisme en face de problèmes graves de son époque...

3 CAMUS, Albert, Article paru dans la revue *l'Arbalète* : « *L'espoir et l'absurde dans l'œuvre de Kafka* », repris en annexes à partir de la deuxième édition du *Mythe de Sisyphe*. 1943. p.169.

4 Balibar, Renée, avec la collaboration de Geneviève Merlin et Gilles Tret, *Les Français fictifs. Le Rapport des styles littéraires au français national*, présentation d'Étienne Balibar et de Pierre Macherey. Paris, Hachette littérature, Collection «Analyse », dirigée par Louis Althusser, 1974. P..01

déchainent toujours les passions des uns et des autres sur les deux rives de la Méditerranée et même ailleurs.

La proposition de sa « *panthéonisation* » par l'ex-président français Nicolas Sarkozy fut perçue comme une tentative de récupération politique par la France officielle au même moment où l'on tente de désinstitutionnaliser les mérites du colonialisme. Jean Camus (fils d'Albert Camus) a estimé qu' :

“Une telle décision aurait été un contresens sur la vie de l'auteur de l'Homme révolté. Il craignait une récupération de son père par l'ex chef de l'Etat Français.” ⁵

En Algérie, pour certains intellectuels, il continue à être perçu comme un écrivain qui a toujours fait l'apologie de la société et de la France coloniale. Ce que modèrent des universitaires et chercheurs qui rétorquent de leur côté que l'œuvre de l'auteur de *L'Etranger*, en sus prix Nobel de littérature, fait partie du patrimoine universel et qu'à ce titre des études académiques lui seront consacrées non pour prendre part à cette polémique jugée « stérile », mais pour rendre compte d'une lecture plutôt passionnante que passionnelle, une lecture autre et renouvelée des textes camusiens. Il n'en demeure pas moins que le débat autour de cette question demeure houleux jusqu' à présent. Nous y reviendrons.

Il est évident que cet auteur a marqué le 20^{ème} siècle par son talent d'écrivain, son humanisme et son combat pour la Liberté et la Justice. Camus demeurera l'un des noms majeurs aussi bien de la littérature que de la philosophie de son temps et du notre.

Aujourd'hui, autant ou plus qu'auparavant, ses écrits passionnent, séduisent, posent des questionnements et énoncent des problématiques et des thèses qui restent toujours et encore à l'ordre du jour.

Au vu des évènements malheureux qui font l'actualité du monde dans ce début du troisième millénaire, l'excipit de *La Peste* nous interpelle encore.

⁵ Arnaud Leparmentier. *Le fils d'Albert Camus refuse le transfert de son père au Panthéon*. <http://www.lemonde.fr/politique/article/21.11.2009>. Consulté le 15.08.2014.

En effet, l'absurdité des hommes et leur goût pour la guerre font que la menace, dont il est question dans *La Peste*, ne meurt ni ne disparaît jamais tout à fait :

*“Écoutant, en effet, les cris d'allégresse qui montaient de la ville, Rieux se souvenait que cette allégresse était toujours menacée. Car il savait ce que cette foule en joie ignorait, et qu'on peut lire dans les livres, que le bacille de la peste ne meurt ni ne disparaît jamais, qu'il peut rester pendant des dizaines d'années endormi dans les meubles et le linge, qu'il attend patiemment dans les chambres, les caves, les malles, les mouchoirs et les paperasses, et que, peut-être, le jour viendrait où, pour le malheur et l'enseignement des hommes, la peste réveillerait ses rats et les enverrait mourir dans une cité heureuse.”*⁶

Le temps d'une vie, celle, en particulier, d'Albert Camus fut marquée par des drames effroyables : Deux guerres mondiales, plusieurs génocides, l'utilisation de l'arme nucléaire⁷...Après sa mort, ce même penchant pour les horreurs et la mort persistent encore.

Sa vie aura été relativement brève et selon ces mots extrêmement poignants de Jean Paul Sartre :

*“Il faudra apprendre à voir cette œuvre mutilée comme une œuvre totale.”*⁸

Le centenaire de sa naissance a très récemment été commémoré sans grandes pompes. Ni la Bibliothèque nationale de France ni aucune grande institution ne lui ont rendu l'hommage qu'il mérite. Seul le centre Albert-Camus de la Cité du livre d'Aix-en-Provence présentera jusqu'au 5 janvier 2014, l'exposition *Albert Camus, citoyen du monde*, après une première annulation, une série de mésententes et de polémiques, l'éviction du commissaire pressenti,

⁶ CAMUS, Albert, *La Peste*, Paris: Gallimard, 1947. (Collection : Le Livre De Poche). P.256

⁷ Les bombardements atomiques de Hiroshima et Nagasaki ont eu lieu les 6 et 9 août 1945 à l'initiative des États-Unis après que les dirigeants japonais eurent rejeté les conditions de l'ultimatum de Potsdam.

⁸ SARTRE, Jean Paul, Texte publié le 7 janvier 1960 dans « *France Observateur* ».

Benjamin Stora et la démission de son successeur , Michel Onfray. La prestigieuse bibliothèque de la Pléiade a néanmoins publié en quatre volumes les œuvres complètes de Camus avec une bibliographie de plus de 200 titres. Les Éditions Laffont ont édité dans la collection Bouquins (2009) un Dictionnaire Albert Camus. Le Monde, Le Point et la revue Philosophie ont consacré cinq « Hors Série » à l'auteur et trois livres importants sur sa vie et son itinéraire sont parus dans les éditions de poche : *Albert Camus, une vie*⁹ ; *Camus*¹⁰ ; *L'ordre Libertaire. La vie philosophique d'Albert Camus*¹¹.

Le 7 novembre 2013, Albert Camus aurait eu 100 ans.

Notre thèse doctorale s'intitulant *La projection de soi dans l'univers fictionnel d'Albert Camus*, porte justement sur la quête des aspects de l'écriture de soi ou sur soi inhérents aux textes camusiens : *L'Étranger*, *La Peste*, *la Chute* et *Le Premier Homme* qui correspondent respectivement aux trois cycles de l'ensemble de son œuvre (l'absurde, la révolte et l'amour), élus d'une part pour leurs concordances avec le vécu et la personnalité de l'auteur et d'autre part pour leurs rapports au contexte sociohistorique de leur époque.

Ces textes, pour autant qu'ils aient chacun son statut propre, se voient servir à des niveaux distincts de réceptacle aux implications personnelles et projections de l'écrivain sur son œuvre.

Un premier travail intitulé *Ambivalence du projet idéologique dans La Peste* d'Albert Camus a fait l'objet de notre mémoire de magister. Nous avons dès lors remarqué, comme beaucoup de critiques, plusieurs similitudes entre la personnalité et le portrait du personnage-narrateur *Rieux*, et ceux propres à l'auteur lui-même. Nos lectures de *L'Etranger*, de *La Chute* et du *Premier Homme* nous

⁹ TODD, Olivier. *Albert Camus, une vie*. Gallimard / Folio, 2010 (1185 p)

¹⁰ LOTTMAN, Herbert R. *Camus*, Le Seuil/ Le Point, 1978, (687 p)

¹¹ ONFRAY, Michel. *L'ordre Libertaire. La vie philosophique d'Albert Camus*, Flammarion, 2012, (596 p).

ont rapproché similairement de l'auteur tel qu'en lui-même. Ces lectures nous ont encouragé à élargir notre quête d'Albert Camus à l'essentiel de ses œuvres pour le dévoiler sous les angles du référentiel et du romanesque qui s'y fusionnent.

L'hypothèse de textes hybrides est l'une des pistes qu'il faudrait incontestablement retenir et prospecter.

Nous nous sommes dès lors, posé comme question fondamentale de savoir si le "roman" inachevé *Le Premier Homme*, où il met en fiction l'essentiel de sa vie et qui "clôturait" prématurément sa carrière d'écrivain, ne contribuait pas de la sorte à l'explication de l'ensemble de son œuvre. Camus, ne lui a-t-il justement pas intentionnellement prédestiné cet objectif en optant pour un processus de transformation de la réalité en fiction appelé fictionnalisation: C'est-à-dire la projection de soi et du monde dans la conceptualisation d'un univers fictif.

Pour l'étude du *Première Homme* en particulier, et ses impacts sur le reste des œuvres de notre corpus, cette recherche sur l'écriture de soi, s'est appuyée sur l'essentiel des dimensions qui nous éclairent sur l'auteur et son œuvre, tels que le contexte historique, socioculturel, politique...etc. Nous avons convoqué d'autres textes camusiens et des écrits autres que littéraires (discours politiques, articles journalistiques, thèses philosophiques, carnets, notes, entretiens) ainsi que des publications sur Camus et ses productions, pour renforcer et étayer notre démarche.

Les dispositifs théoriques dont nous avons usé s'appuient essentiellement sur des ouvrages et travaux traitant de l'écriture de soi et sur soi, du biographique, de l'autobiographique et de l'autofictionnel Comme genres ou catégories génériques sous tendus de l'autobiographie telle que revue et reconceptualisée sous la dénomination de « *nouvelle autobiographie ou autobiographie postmoderne* »¹² durant le dernier quart du vingtième siècle et ces quelques

¹² DE TORO, Alfonso, « *La Nouvelle Autobiographie' postmoderne ou l'impossible d'une histoire à la première personne : Robbe-Grillet, Le Miroir qui revient et de Doubrovsky, Le Livre Brisé* » Université de Leipzig. [En ligne]. URL : <<http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/LaNouvelle.pdf>. Article intégré dans les Annexes.

premières années du troisième millénaire par de nombreux théoriciens et spécialistes de l'écriture de soi.

Nous avons tenu compte, dans un premier stade de notre étude des éléments définitoires qui relèvent de l'autobiographique et de l'autofictionnel afin d'arriver à replacer Camus tel qu'il s'est projeté dans son univers romanesque de manière manifeste et/ou implicite. A titre indicatif, nous citons ici les principaux ouvrages théoriques qui nous ont aidé à étayer notre réflexion :

-Alfonso de Toro : *La nouvelle autobiographie' postmoderne ou l'impossible d'une histoire à la première personne.*

-Philippe Lejeune : *Le pacte autobiographique, L'autobiographie en France.*

-Maurice Blanchot : *Faux Pas, Paul Ricœur, L'intrigue et le temps historique.*

-Philippe Gasparini : « Est-il je ? » ; Roman autobiographique, autofiction ; Autofiction – Une aventure du langage ; Roman autobiographique et autofiction.

- Philippe Vilain, *L'autofiction en théorie...*)

- Colonna, Vincent, *L'Autofiction (Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature).* Etc.

En effet, les différentes formes d'écritures autobiographiques permettent de comprendre comment un texte met en tension des expériences individuelles ou personnelles et des questions collectives. Comment des histoires singulières peuvent avoir des résonances plus universelles.

Ce qui a exigé de notre part des investigations dans les écrits camusiens, ainsi que dans d'autres textes, vers lesquels nous nous sommes tourné à chaque fois que cela était nécessaire, pour conforter et appuyer notre démarche.

Il faut savoir que les textes qui nous ont servi de corpus, à une exception près (*Le Premier Homme*), n'offrent nullement, à première vue, l'impression d'un réinvestissement de la personnalité et du vécu d'Albert Camus dans son univers fictionnel, donc romanesque. Nous verrons pourtant qu'ils entretiennent avec la biographie de leur auteur des correspondances indéniables, combien même, toute relation étroite avec l'autobiographique n'y est pas tout à fait transparente pour la

simple raison que Camus a toujours montré une certaine pudeur à parler de lui-même. Voilà d'ailleurs ce qu'il pense des écrits autobiographiques :

"Les œuvres d'un homme retracent souvent l'histoire de ses nostalgies ou de ses tentations, presque jamais sa propre histoire, surtout lorsqu'elles prétendent à être autobiographiques. Aucun homme n'a jamais osé se peindre tel qu'il est." 13

C'est pourquoi nous comprenons que pour beaucoup, Camus a écrit non seulement comme tout autre artiste de la littérature, mais aussi, pour témoigner des événements qui ont marqué son époque, de ses positions par rapports aux conflits qui l'ont caractérisée, de ses propres positions de penseur, de philosophe, d'écrivain, de résistant, mais aussi, sans nul doute, se libérer de conflits intérieurs par une sorte de catharsis interprétée sur la scène de la fiction. Son écriture est d'ailleurs, souvent révélatrice, de son monde intime, son monde intérieur projeté à son tour dans l'univers de la fiction. Avançons sans hésitation que l'écriture d'Albert Camus est également une écriture « sociale ». Il a su transposer ce qui était son monde d'une main et d'un esprit d'artiste et surtout d'homme, au monde fictionnel.

Lorenzo Bonoli dit à ce propos:

"L'auteur fictivise¹⁴ son rôle d'énonciateur, et se projette en tant qu'énonciateur dans le monde fictionnel qu'il va raconter ; autrement dit, il doit feindre de se trouver dans un autre monde, à savoir le monde fictionnel, et de considérer celui-ci comme son monde réel."¹⁵

La lecture de ces propos nous conforte dans notre hypothèse qui soutient, qu'inversement ou en sus de ce qu'elle dit, l'auteur transposerait souvent

13 CAMUS, Albert, *L'Été*, Paris, Gallimard, 1954; (Gallimard, « Folio », 1975. Coll. Folio n°16.) p. 146.

14 Fictivise : Met en fiction: fictionnalise

15 BONOLI, Lorenzo, Article : "*Fiction et connaissance : de la représentation à la construction*", revue Poétique n° 124.2000. p. 485.

son monde réel dans un monde de fiction, et que cette projection de soi s'effectuerait par le biais d'une fictionnalisation de soi et du monde. Ce que nous avons exploité et tenté de vérifier au moyen des dispositifs théoriques appropriés tout en mettant en valeur les controverses à ce sujet en impliquant tour à tour les textes de notre corpus.

Les textes, élus au titre de notre corpus, nous ont servi, à étayer notre raisonnement.

N'est-il pas vrai que Camus a écrit *Le Premier Homme* pendant la guerre d'Algérie (1954-1962) et qu'à cette époque, pour les arabes, il était "un peu Français." [...] "Il n'était donc ni assez Arabe, ni assez Français... Il n'était donc ni assez Arabe pour être Arabe, ni assez Français pour être totalement Français...ni assez d'ici, ni assez de là-bas."

Ce déchirement troublant faisait qu'en voulant être les deux il n'était ni l'un ni l'autre et comme le premier homme (Adam), il n'avait d'autre racine que celle qu'il se cherchait...et que l'on continue peut-être encore et toujours à lui chercher.

C'est pourquoi, Camus et ses textes porteront, à tout jamais, les stigmates de cette errance et cette recherche de soi.

Il affirmait qu'il vivait les événements d'Algérie comme un drame personnel tout en évitant de prendre partie face au « conflit ». Dans *Le Premier Homme* il y a cependant une allusion à cette guerre sans nom¹⁶: « passons sur ce pays sans nom... ». Cette guerre à laquelle il ne survivra pas puisqu'il décédera deux ans avant son terme et le recouvrement de leur indépendance par les algériens.

Rappelons, qu'en sus du *Premier Homme*, ouvrage capital pour notre étude, *L'Etranger*, *La Peste* et *La Chute*, nous ont servi de corpus de manière cohérente car:

¹⁶ La guerre d'Algérie telle que nommée par les français.

“La vérité scientifique a pour signe la cohérence et l'efficacité. La vérité poétique a pour signe la beauté.”¹⁷

Comme nous l'avons précédemment précisé, ces textes ne semblent pas véhiculer à priori une quelconque dimension « autobiographique » avérée (mis à part *Le Premier Homme*), cependant, ils dissimulent mal à l'interprétation de n'importe quel camusien averti, des projections de tranches de vie, de pensées, de principes, de philosophie, de la personnalité et même d'« obsessions »¹⁸, de « refoulements »¹⁹, d'engagement de l'auteur...

Albert Camus a toujours dit qu'il était plus aisé de parler des autres que de soi-même. Dans *L'Étranger* et *Le Premier Homme*, il nous parle de façon tout à fait neutre de quelqu'un d'autre, alors qu'il nous parle de lui-même. Le « je » de *L'Étranger* c'est le « il » du *Premier Homme*. Cela peut vouloir dire que Meursault c'est Jacques Cormery et les deux seraient Camus lui-même.

Quant à *La Chute*, c'est un texte qui raconte la déchéance d'un personnage et d'une époque. Albert Camus s'« autocritique » à travers le personnage de Jean Batiste Clamence et pour se soulager de sa propre déchéance et mieux juger les autres, il s'accuse lui-même :

“ Plus je m'accuse et plus j'ai le droit de vous juger. Mieux, je vous provoque à vous juger vous-même, ce qui me soulage d'autant.”²⁰

C'est Camus lui-même qui nous parlerait, par le biais de sa projection dans le personnage de Clamence. Nous savons qu'à cette même époque, il a traversé une crise, un passage à vide où il n'écrivait plus. D'une part, il souffrait

¹⁷ CESAIRE, Aimé. *La Poésie*, Seuil, Paris, 1994.

¹⁸ En psychologie, une obsession est un symptôme se traduisant par une idée ou un sentiment qui s'impose à la conscience du sujet qui le ressent comme contraignant et absurde, mais ne parvient pas à le chasser malgré ses efforts pour cela.

¹⁹ Le refoulement est le *processus qui supposé par moi et je l'ai considéré prouvé par l'existence indéniable de la résistance* » écrivait Freud dans son livre *Cinq leçons sur la psychanalyse*.

²⁰ CAMUS, Albert, *La Chute*, Paris, Gallimard, 1956. p114.

de ses désaccords philosophiques et politiques avec Jean-Paul Sartre et son groupe, d'autre part, son épouse était sujette à une dépression dont il se sentait coupable pour l'avoir négligée et trompée avec d'autres femmes à plusieurs reprises.

En somme, nous confirmons la conjecture qu'il s'agit, dans les écrits romanesques camusiens que nous avons élus, d'une fictionnalisation et d'une *projection de soi* opérée sous le masque de l'anonymat anthroponymique que favorisent les textes de fiction.

Jaques Cormery, Rieux, Meursault et Jean Batiste Clamence, ne jouent-ils pas le jeu d'une représentation en adéquation avec les différentes facettes de Camus lui-même, de ses positions et de sa personnalité ?

D'emblée, nous pouvons affirmer que ce procédé d'écriture n'est pas nouveau...il se situe, dans le domaine littéraire, à l'extrême limite et sous une intense tension, entre fiction et autobiographie pour s'apparenter à ce « genre », qu'on qualifie aujourd'hui d'« autofiction » concernant plus particulièrement (osons le dire) *Le Premier Homme*, accrédité sans réserve comme étant un texte autobiographique et que Philippe Vilain²¹ n'hésite pas et de manière, de son point de vue, « convaincante » de qualifier d'autofiction au sens néo-moderne (ou postmoderne) de l'autobiographie.

De tout temps ce brassage du référentiel et du fictionnel s'est fait valoir. La projection de soi est pertinemment présente dans toute œuvre artistique :

“L'autoportrait autonome (...) n'est pas apparu avant l'aube de l'ère moderne. La projection de soi dans un contexte fictionnel, c'est-à-dire au sein d'une histoire, a en revanche existé depuis l'époque de l'art Grec classique (si nous devons croire Cicéron²², qui dit que 'Phidias s'est peint dans le bouclier

²¹ Vilain, Philippe : né en 1969, est un homme de lettres français, écrivain, essayiste, docteur en lettres modernes de l'université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.

²² Cicéron (en latin Marcus Tullius Cicero), né le 3 janvier 106 av. J.-C. à Arpinum en Italie et assassiné le 7 décembre 43 av. J.-C. à Formia, est un homme d'État romain et un auteur latin. Orateur remarquable, (20-suite) il publia une abondante production considérée

de Minerve'). Avant le dix-septième siècle (...), l'autoreprésentation de l'auteur dans la peinture était presque invariablement contextuelle." 23

Le roman n'est-il pas en définitive, une projection, une quête et une fictionnalisation de soi et des autres, en l'occurrence les lecteurs.

François Mauriac précise à ce propos et à juste titre que:

*"Les lecteurs de roman savent que les personnages du roman ont pour fonction de les éclairer sur eux-mêmes et de leur livrer le dernier mot de leur propre énigme. La catharsis, c'est-à-dire une lecture qui nous purifierait de nos émotions douloureuses ou agressives, ne peut se passer du personnage car nous avons besoin de projection, transfert, identification. La voix du personnage, dans la fiction littéraire, dit : c'est à toi que je parle et c'est de toi que je parle. Elle nous aide à comprendre le sens de nos actions, à donner un sens individuel à notre vie. Les livres se proposent au lecteur pour qu'il les déchiffre et qu'à travers eux il déchiffre le monde. Les livres sont donc un modèle de compréhension, d'analyse et d'action."*24

Plus on pense que tout a été dit et écrit sur Camus et son œuvre, plus on se rend compte que les innombrables aspects qu'elle suscite par sa richesse et sa profondeur nous laissent croire que rien ou presque n'a été tout à fait dit ou écrit...

Pour prendre en charge notre problématique visant *La projection de soi dans l'univers romanesque d'Albert Camus* et partir à la quête des différents aspects de l'écriture de soi dans les textes de notre corpus, nous avons agencé notre recherche comme suit :

comme un modèle de l'expression latine classique, et dont la plus grande partie nous est parvenue.

²³ STOICHITA, V. *The Self-Aware Image - An Insight Into Early Modern Meta-Painting*, Cambridge University Press, 1997, p. 200.

²⁴ MAURIAC, François, né le 11 octobre 1885 à Bordeaux et mort le 1^{er} septembre 1970 à Paris, est un écrivain français. Lauréat du Grand prix du roman de l'Académie française en 1926, il est élu membre de l'Académie française au fauteuil n° 22 en 1933. Il reçoit le prix Nobel de littérature en 1952.

1-Dans sa première partie, cette thèse se consacre dans un premier chapitre à l'identification des genres de *l'écriture de soi*.

Un deuxième chapitre porte sur les tensions entre l'autobiographique et le fictionnel tout en exposant l'épuisement ou les limites du genre autobiographique en général et du roman autobiographique en particulier.

2-La deuxième partie, s'intitulant *créations romanesques et fictionnalisation de soi* est subdivisée en trois chapitres.

Le premier chapitre définit l'autofiction comme catégorie générique dont la filiation découle de la lignée de l'autobiographique d'où sa généalogie « complémentaire ».

Le Premier Homme sert de corpus pour montrer l'exemple du roman hybride. Dans cette même partie il est question d'exposer la controverse autour de l'autofiction, l'évolution de sa définition et son sens néo-moderne.

Le deuxième chapitre est consacré à l'œuvre et la vie d'Albert Camus mis en rapport avec les textes du corpus. Le poids de son œuvre, les incommodités causées par son succès, l'obsession de la maladie et la hantise de la mort, la quête de l'identité et la quête de soi, l'amour comme recours à la rédemption, L'amour et la mort comme contradiction constructive sous-tendues principalement dans *L'Etranger*.

Un troisième chapitre est réservé au *Premier Homme*, roman d'un mythe qui annonçait pourtant la fin de ce même mythe par le retour vers soi, l'exploration et l'écriture de soi.

3-La troisième partie de cette thèse expose dans un premier chapitre, une étude des mises en textes de l'espace dans *La Peste* et *La Chute*.

Le second chapitre analyse les dimensions spatiales de par leur pluralité et leur ambiguïté dans ces mêmes textes.

4-Une quatrième et dernière partie porte sur l' « idéologie coloniale » d'Albert Camus. Le premier chapitre développe l'idéologie coloniale. Le deuxième chapitre, analyse la mise en texte du projet idéologique camusien

PREMIERE PARTIE

L'ECRITURE DE SOI

Chapitre 1 :

Écriture de soi et production romanesque

Le choix d'une forme d'écriture n'est pas fortuit. C'est une forme d'engagement de l'écrivain qui dès le départ sait par exemple qu'écrire un roman c'est s'engager dans la rédaction d'un texte où la place la plus importante est donnée à l'imagination, le roman étant par définition un genre littéraire, caractérisé pour l'essentiel par une narration fictionnelle, ce qui au contraire ne devrait pas être le cas lorsqu'on écrit un récit de vie, un écrit sur soi ou sur les autres (biographie, autobiographie, roman autobiographique...). Cependant, la forme, le style même de l'écriture, révèlent au lecteur le plus souvent l'identité de l'auteur. Quant aux récits de vie ou écrits de soi, ils n'ont le plus souvent, d'autre identité, que celle de leur auteur.

Il est nodal de cerner cette notion d' « écriture de soi » du fait d'une part, de sa vulgarisation dans les milieux universitaires, et d'autre part, pour son importance dans la présente recherche.

« *L'écriture de soi* » est devenue incontournable dans l'étude de la littérature et l'intérêt qui lui est porté est devenu des plus notables. En effet, si plus de deux cents ans nous séparent des *Confessions* de Jean Jaques Rousseau, ce n'est qu'en 1975 que l'écriture de soi reçoit ses premières armes théoriques avec *Le Pacte autobiographique* de Philippe Lejeune. C'est que le XXe siècle a vu fleurir de nombreux et importants ouvrages autobiographiques, poussés tantôt par la recherche de soi sous l'influence de la psychanalyse et tantôt par la nécessité de témoigner d'une expérience vécue.

Cependant, par « *écritures de soi* », il faut entendre non seulement l'autobiographie, le roman autobiographique, l'autofiction, l'autoportrait, les mémoires, le journal intimes, les confessions, ... mais encore toute forme d'inscription de l'auteur, fût-elle implicite, voire inconsciente, dans des écrits considérés dans un champ littéraire large (roman, essai, poésie, théâtre, préface,

épigraphe et autres paratextes, chronique, récit historique, correspondances, ...etc.).

1.1. Camus : Eléments biographiques et bibliographiques

Connaître Albert Camus, par la corrélation entre sa riche bibliographie et sa biographie, justifie la matière même de cette thèse qui porte essentiellement sur la fictionnalisation, la projection et l'écriture de soi.

Rappelons tout d'abord, qu'en 1871, les Camus quittent l'Alsace et viennent s'installer en Algérie.

« Les Camus d'Albert sont d'origine briarde. Leur plus ancien ancêtre connu, François Camus, né vers 1635 et époux de Marguerite Bordier, serait né à Mouroux, tout en étant établi comme fermier dans la paroisse voisine de Pommeuse, à deux pas de Coulommiers. C'est son petit-fils, Claude François, qui avait été le premier à quitter l'univers ancestral. Devenu boulanger, il était parti à Villeneuve-le-Roi, à quelques kilomètres vers l'ouest, en direction de Paris. C'est là qu'il se maria, en 1742, et verra naître ses enfants, dont un fils, Germain, qui deviendra garçon cuisinier et se maria en 1785 à Bordeaux, où lui naîtra l'année suivante une fille, Thérèse. Car la filiation passe en effet par un enfant naturel, Claude Camus, le fils de cette Thérèse, né en 1809 à Bordeaux, qui se maria en 1839 à Marseille et qui partira tenter sa chance en Algérie, avec femme et enfants, sous le second Empire. Il en en effet retrouvé dès 1861 à Ouled Fayet, localité située à une quinzaine de kilomètres au sud-ouest d'Alger, où il mourra comme ferblantier, en 1865. Son fils y sera à la fois forgeron et colon et son petit-fils, qui sera caviste à Alger et mourra des suites de ses blessures, à l'âge de 29 ans, en 1914, sera le père d'Albert. Sa mère, née SINTES, était issue de familles venues des îles Baléares. Sa grand-mère paternelle, née CORMERY, avait pour grand-père un tourangeau venu comme zouave en Algérie (racines à Neuillé-Pont-Pierre, en Indre-et-Loire), marié à une DUMONT, quant à elle Ardéchoise (Silhac), et avait pour mère une LÉONARD, fille d'un Lorrain venu s'établir comme aubergiste à Douéra (d'où des racines en Moselle, à Florange, mais aussi à Elange, Hettange, Volmerange, Boust...) .par l'étape marseillaise, une arrière

grand-mère, Thérèse Beleoud, née à Marseille, envoie à Allauch (Beleou, roux, blanc), dans le Vaucluse (Valréas : Rostand..., Rivenchères : Thibaud), tout en donnant les vieilles souches marseillaises (Granier, Mourard, Caillol, Roubaud... , sans oublier les incontournables Camoin) . L'étape bordelaise donne une aïeule née à Saint-Seurin, avec des ancêtres à Soullignac, mais aussi un père venu d'Orléans et un grand-père (GARCIN) originaire de Lyon ; et enfin des racines à Villeneuve-le-Roi et en Brie, qui bouclent donc cette boucle généalogique. » 25

Quant à Albert Camus :

« Né à Mondovi (Algérie) le 7 Novembre 1913, Il est le second enfant de Lucien Camus, ouvrier agricole et de Catherine Sintès, une jeune servante d'origine espagnole qui ne sait pas lire, ni écrire et qui s'exprime difficilement. Il n'avait pas un an lorsque son père est mortellement blessé à la première bataille de la Marne : [...] mort au champ d'honneur, comme on dit. En bonne place, on peut voir dans un cadre doré la croix de guerre et la médaille militaire. »26

Camus enfant, ne connaîtra pas son père. Sa mère, jeune veuve, s'installe avec ses deux enfants chez sa mère à Belcourt, un quartier pauvre d'Alger. Elle fait des ménages pour subvenir aux besoins de sa famille et donne tout l'argent à sa mère qui gère à la dure les affaires de la famille. Cette dernière fait l'éducation des enfants à coups de cravache. Quand elle frappe trop fort, sa fille lui dit : « Ne frappe pas sur la tête. »

De 1918 à 1923, Camus fréquente l'école primaire communale du quartier Belcourt, où son instituteur, Louis Germain, remarque ses aptitudes et se consacre à lui. L'enfant réussit au concours des bourses de l'enseignement secondaire et peut ainsi poursuivre ses études au lycée Bugeaud d'Alger. Il y

²⁵La revue française de Généalogie. <http://www.rfgenealogie.com/s-informer/infos/célébrités/les-racines-familiales-d-Albert-camus>. Consulté le 10.10.2014

²⁶ *L'Envers et l'Endroit* est la première œuvre d'Albert Camus, publiée à Alger en 1937 par Edmond Charlot et constituée d'une suite d'essais sur le quartier algérois de Belcourt ainsi que sur deux voyages, le premier aux Baléares et le second à Prague et Venise.

découvre à la fois les joies du football, il devient gardien de but du lycée et ceux de la philosophie, grâce à son professeur Jean Grenier²⁷ avec lequel naîtra une amitié qui durera jusqu'à la mort de Camus. Bachelier en 1932, il commence la classe de lettres supérieures, menant une vie intense sur tous les plans, lorsqu'il se découvre atteint par la tuberculose :

*"Une grave maladie m'ôta provisoirement la force de vie qui, en moi, transfigurait tout."*²⁸

La maladie, l'empêchera plus tard de passer son agrégation de philosophie. Grâce à des prêts d'honneur, il peut cependant reprendre ses études et s'inscrit à la section de philosophie de l'université d'Alger ; il obtient un diplôme d'études supérieures sur le Néo-platonisme et pensée chrétienne. Cette même année il publie ses premiers articles dans une revue estudiantine.

Il épouse en 1934, Simone Hié et doit exercer divers petits boulots pour financer ses études et subvenir aux besoins du couple.

En 1935, il adhère au parti communiste, parti qu'il quittera en 1937 suite au pacte entre Staline et Pierre Laval.

En 1936, il fonde le Théâtre du Travail et il écrit avec trois de ses amis *Révolte dans les Asturies*, une pièce qui sera interdite. Il joue et adapte de

²⁷ Jean Grenier est né à Paris le 6 février 1898 et est décédé à Dreux le 5 mars 1971, est un philosophe et écrivain français. Professeur de philosophie à Alger de 1930 à 1938. Albert Camus fut son élève, il en naîtra une amitié profonde. Fortement influencé par *Les îles* paru en 1933, Camus lui dédie son premier livre *L'Envers et l'Endroit* publié à Alger par Edmond Charlot ainsi que *L'Homme révolté* et il préface la deuxième édition des *Îles* en 1959.

²⁸ *Carnets* est un ensemble d'ouvrages autobiographiques de l'écrivain Albert Camus paru à titre posthume. Ils couvrent pratiquement toute la vie d'Albert Camus et se présentent en trois volumes : *Carnets I* : mai 1935-février 1942 (1962). *Carnets II* : janvier 1942-mars 1951 (1964). *Carnets III* : mars 1951-décembre 1959 4/04/1989.

nombreuses pièces : Le temps du mépris d'André Malraux, Les Bas-fonds de Gorki, Les frères Karamazov de Dostoïevski.

En 1937, il publie un recueil de nouvelles autobiographiques et symboliques auquel il travaille depuis plus de deux ans (et qui marquera à tout jamais sa carrière d'écrivain) :

*“ Pour moi, je sais que ma source est dans l'Envers et l'endroit, dans ce monde de pauvreté et de lumière où j'ai longtemps vécu et dont le souvenir me préserve encore des deux dangers contraires qui menacent tout artiste, le ressentiment et la satisfaction.”*²⁹

En 1938, Pascal Pia l'engage comme journaliste à Alger républicain, et Camus apprend son métier, écrivant des articles dans tous les genres. Il publie notamment un compte rendu de la Nausée, admirant le talent de Sartre, mais déplorant sa perspective de la vie. Il donne alors un second recueil de nouvelles, Noces, écho du premier « Je comprends ici ce qu'on appelle gloire : le droit d'aimer sans mesure », puis, avec quelques amis, il fonde la revue Rivages, qu'il veut consacrer à une certaine forme de civilisation, aux antipodes de celle de Sartre : « Ce goût triomphant de la vie, voilà la vraie Méditerranée. » Il fait alors la connaissance de Malraux, mais, à la suite d'un reportage sur la misère en Kabylie, il doit quitter l'Algérie.

En 1939, Jeune journaliste a Alger Républicain, Camus s'implique dans un certain nombre d'affaires judiciaires. L'affaire Hodent, en janvier-février 39, est la première. En juin 39, il suivra l'affaire El Okbi, puis, en juillet 39, celle des incendiaires d'Auribeau. La relation de Camus à la justice est particulièrement complexe. Pourtant son combat pour la justice se poursuit tout au long de sa vie d'homme. Mais la justice n'est pas clairement définie, elle est un idéal à atteindre mais aussi, en tant qu'institution, un dysfonctionnement au service des puissants. A l'époque d'Alger Républicain, il s'interroge sur la nécessité de servir la justice et sur la méthode qui convient pour y parvenir. Son implication dans le journalisme

²⁹ CAMUS, Albert, *L'Envers et l'endroit*, essai.- Paris, Gallimard, 1970

est certes une nécessité vitale pour un jeune homme qui a besoin de gagner sa vie, mais c'est aussi pour lui l'occasion d'explorer avec plus de minutie objective, le monde complexe de l'Algérie française. Ses premiers combats sont au service d'une gageure : il s'agit, pour l'homme, de tendre vers une juste relation entre les hommes et les communautés – c'est une justice idéale, conceptuelle, détachée des contingences historiques – mais il s'agit également de combattre la justice injuste des institutions, justice placée sous la bannière du pouvoir et des idéologies.

La situation internationale devient tendue. Alger-Républicain cesse sa parution et Albert Camus part pour Paris où il est engagé à Paris-Soir. C'est le divorce d'avec Simone Hié et il épouse Francine Faure.

En mai 1940, toujours à Paris, il termine *L'étranger*, vivotant d'un modeste emploi à la rédaction de France-Soir. En juin, il se replie avec le journal à Clermont-Ferrand, où il rédige l'essentiel du recueil *Le Mythe de Sisyphe*. Vers la fin de l'année, il épouse Francine Faure, une Oranaise. En 1941, il retourne en Algérie, à Oran, où il met la dernière main au *Mythe de Sisyphe*, puis il entame la Peste. Rentré en France vers la fin de l'année, il se jette dans la Résistance active : « C'était un matin, à Lyon, et je lisais dans un journal l'exécution de Gabriel Péri. » Il participe aux activités du réseau « Combat » (mouvement Libération-Nord) pour le renseignement et la presse clandestine.

Sur l'instance de Malraux, les éditions Gallimard publient *L'étranger* en juillet 1942. Mais Camus a une grave rechute de tuberculose, et il se prépare à rejoindre Francine à Oran pour sa convalescence, lorsque les Alliés débarquent en Afrique du Nord. Le couple restera séparé jusqu'à la Libération.

La parution du recueil d'essais philosophiques *Le Mythe de Sisyphe* en 1943 est marquée par le succès et l'incompréhension. Nombre de critiques rapprochent de la pensée de Sartre un ouvrage où Camus écrit : « Je prends ici la liberté d'appeler suicide philosophique l'attitude existentielle. »

Camus devient cependant le délégué de « Combat » dans la fusion des mouvements de Résistance ; il publie clandestinement deux Lettres à un ami allemand et, le 24 août 1944, pendant les batailles de rues pour la libération de Paris, donne l'éditorial du premier numéro du journal Combat, sorti de la clandestinité. Tandis que Marcel Herrand crée, au théâtre des Mathurins, avec Maria Casarès dans le rôle de Martha, le Malentendu, qui connaît un semi-échec, Camus, codirecteur de Combat, veut donner au journal, et à toute la presse issue de la Libération, un visage nouveau :

« Pour des hommes qui, pendant des années, écrivant un article, savaient que cet article pouvait se payer de la prison et de la mort, il est évident que les mots avaient une valeur et qu'ils devaient être réfléchis »³⁰

En septembre 1945 naissent ses deux enfants, Jean et Catherine Camus.

Quelques jours plus tard, la première de Caligula au théâtre Hébertot est un triomphe, mais on ne sait pas très bien si le succès est dû au texte de la pièce ou à la révélation, dans le rôle principal, d'un acteur de génie, Gérard Philipe. L'année suivante, Camus, qui a eu quelques difficultés avec le F.B.I., est accueilli chaleureusement par les universités américaines. Il se charge de la publication des œuvres inédites de Simone Weil, mais il n'arrive pas à faire prévaloir ses vues à la direction de Combat, avec lequel il rompt lors de sa prise de position contre la répression d'une révolte à Madagascar par l'armée française : c'est un échec personnel et la mort d'un idéal.

En juin 1947, *La Peste* reçoit dès sa publication un accueil enthousiaste de la critique et du public, mais Camus semble n'éprouver qu'une sorte de désenchantement.

Cet état d'esprit est renforcé par un voyage en Algérie, suivi de l'échec, au théâtre Marigny, de l'État de siège, mis en scène par J.-L. Barrault. Camus voyage au Brésil en 1949. Dès son retour, à la fin août, il doit s'aliter et ne se

³⁰ CAMUS, Albert, *Actuelles I* : Chroniques 1944-1948 (1950)

relève que le 15 décembre, pour assister à la première de sa pièce les Justes, qui remporte un succès.

Affaibli, il travaille au ralenti, publie un recueil de ses articles Actuelles I. Puis un second ensemble d'essais philosophiques paraît sous le titre de l'Homme révolté, origine d'une vaste, longue et amère polémique.

Camus fait en 1952 un nouveau séjour en Algérie et, à son retour, rompt définitivement avec Sartre. Il met en chantier des nouvelles et adapte pour la scène les Possédés, de Dostoïevski.

Après Actuelles II en 1953, il réunit des textes écrits depuis 1939 sous le titre de l'Été (1954) :

« Ce monde est empoisonné de malheurs et semble s'y complaire. Il est tout entier livré à ce mal que Nietzsche appelait l'esprit de lourdeur. N'y prêtons pas la main. Il est vain de pleurer sur l'esprit, il suffit de travailler pour lui. »³¹

Le 22 janvier 1956, il lance à Alger un Appel pour une trêve civile en Algérie :

« Pour intervenir sur ce point, ma seule qualification est d'avoir vécu le malheur algérien comme une tragédie personnelle et de ne pouvoir, en particulier, me réjouir d'aucune mort, quelle qu'elle soit. »³²

En septembre, il met en scène au théâtre des Mathurins son adaptation de *Requiem Pour Une Nonne*, de William Faulkner, et publie son dernier roman, *La Chute*.

³¹ CAMUS, Albert, *L'Été*, Paris, Gallimard, 1954 ; (Gallimard, « Folio », 1975. Coll. Folio n°16.) p. 146.

³² CAMUS, Albert, *Appel pour une trêve civile*, rédigé et lancé par Albert Camus est un discours prononcé le 22 janvier 1956 à Alger. Il s'inscrit dans l'histoire de la Guerre d'Algérie en tant que tentative de réconciliation entre les communautés européennes et musulmanes, autour de l'initiative pacifiste des libéraux d'Algérie.

En 1957, il donne un nouveau recueil de nouvelles, l'Exil et le royaume. Le 17 octobre, il reçoit le prix Nobel. Il dédie son Discours de Suède³³ à l'instituteur Louis Germain. Mais Actuelles III, recueil des articles sur l'Algérie, souffre d'une conspiration du silence. Camus fait un nouveau voyage en Grèce ; sa santé donne de nouveau de l'inquiétude.

En 1959, il met en scène les Possédés au théâtre Antoine, puis va se reposer dans une maison récemment achetée à Lourmarin, en Provence. Le 20 décembre, il répond à une série de questions d'un professeur américain, R. D. Spector :

« *Je ne relis pas mes livres. Je veux faire autre chose, je veux le faire [...].* »

Le 4 janvier 1960, entre Sens et Paris, la puissante voiture de Michel Gallimard dérape et s'écrase contre un arbre. Le passager, Albert Camus, âgé de quarante sept ans, meurt.

Alors qu'il avait prévu de se rendre à Paris par train, Michel Gallimard lui propose de profiter de sa voiture. Près de Sens, pour une raison indéterminée, le chauffeur perd le contrôle du véhicule. Albert Camus meurt sur le coup. On retrouve dans la voiture le manuscrit inachevé de son roman *Le Premier Homme*, dans l'une de ses poches, il y avait également un billet de chemin de fer qui aurait dû lui permettre de rentrer à Paris.³⁴

A cette époque où triomphent les « ismes » de tout genre, Camus refuse délibérément tout système : « Une pensée profonde est en continuel devenir, elle épouse l'expérience d'une vie et s'y façonne. » Il choisit d'ailleurs d'exprimer sa pensée surtout sous forme d'essais, qu'il regroupe en deux recueils : *Le Mythe de Sisyphe* et *L'Homme révolté*.

³³ CAMUS, Albert, *Discours de suède*, Paris, Gallimard, 1958 ; réédité « Bibliothèque de la Pléiade », Essais, 1965. (cf. annexes.)

³⁴Biographie proposée par le site <http://www.alalettre.com/camus-bio.php>. Consulté le 02.11.2014

Constatant la présence de l'injustice et du mal sur la terre, Camus est conduit pour des raisons morales à l'agnosticisme, car tout se passe sur la terre comme si Dieu n'existait pas, sortant ainsi du :

“Paradoxe d'un Dieu tout-puissant et malfaisant, ou bienfaisant et stérile.”

35

Cette absence de Dieu débouche inévitablement sur l'absurde, caractérisant la relation entre l'homme et le monde :

« Il n'est ni dans l'un, ni dans l'autre des éléments comparés. Il naît de leur confrontation. »³⁶

Alors que les existentialistes athées s'enferment dans l'absurdité totale et systématique, Camus affirme :

“Constater l'absurdité de la vie ne peut être une fin, mais seulement un commencement.”³⁷

La prise de conscience de l'absurde permet à l'homme de réintégrer le temps dans son unique réalité, celle de l'instant. Libérés de l'hypothèse de l'éternel ou d'un illusoire avenir, nous allons pouvoir vivre à plein notre seule existence, car, pour un homme, l'éternité est le temps de sa propre vie ; d'où le conseil profond :

“ N'attendez pas le jugement dernier, il a lieu tous les jours.”³⁸

La grandeur d'une telle perspective ne peut qu'exalter l'homme et refléter une attitude vitale, aux antipodes de l'angoisse existentialiste :

³⁵ CAMUS, Albert, *L'Homme révolté*, essai.- Paris : Gallimard, 1988.(Coll. Folio ; 10).

³⁶ CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942 ; Gallimard, « Folio », coll. « essai », 1985.

³⁷ CAMUS, Albert,, *Actuelles I*, Paris, Gallimard, 1948 ; réédité « Bibliothèque de la Pléiade », Essais, 1965.

³⁸ CAMUS, Albert, *La Chute*, récit.- Paris : Gallimard, 1956.-

“On ne découvre pas l'absurde sans être tenté d'écrire quelque manuel du bonheur.”³⁹

D'autre part, pour marquer sa projection dans ses œuvres Camus dira que :

“L'artiste au même titre que le penseur s'engage et devient son œuvre.”⁴⁰

Il écrira et représentera au théâtre des pièces engagées, soit politiques (Révolte dans les Asturies, les Justes), soit philosophiques (Caligula, Le Malentendu), ainsi que des adaptations. Ses pièces écrites dans un style simple sont censées et très significatives.

Dans le domaine de la fiction, Camus restera un des plus grands auteurs de son temps. C'est l'auteur de vrais chefs-d'œuvre, qu'il s'agisse de l'Envers et l'endroit de Noces ou de l'Été, de l'Exil et le royaume ou de ses plus célèbres romans, l'Étranger, la Peste et la Chute. Des textes où il essaie comme il le précise lui-même :

“ [...] d'émouvoir le plus grand nombre d'hommes en leur offrant une image privilégiée des souffrances et des joies communes.”

Ces romans de Camus doivent leur succès au fait qu'ils sont capables de se laisser lire sur des paliers différents et à la guise du lecteur qui peut s'y adapter, s'y identifier ou s'en distinguer au gré de ses lectures et s'il s'agit d'un lecteur avisé d'y entrevoir leur auteur tel qu'en lui-même...

L'Étranger, raconte l'histoire d'un crime injustifié et de son châtement. L'évolution de la narration passera de l'indifférence et le non-sens maniaque à une passion morbide pour la vérité. La prise de conscience progressive de l'absurde y

³⁹ CAMUS, Albert, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951 ; réédité « Bibliothèque de la Pléiade », Essais, 1965.

⁴⁰ CAMUS, Albert, *Discours de Suède*, Paris, Gallimard, 1958 ; réédité « Bibliothèque de la Pléiade », Essais, 1965.

débouche sur une révolte qui dépasse singulièrement le cadre étriqué de la vie de Meursault, le modeste employé de bureau :

“ [...] j'avais essayé de figurer dans mon personnage le seul christ que nous méritions. ” Dira Camus.

Quant à *La Peste*, sa lecture première, nous donne le récit d'une épidémie racontée par un narrateur témoin (le docteur Rieux) et la solidarité unanime de ses concitoyens en face de l'épidémie de la peste pour sauver la ville et sa population assiégées. On y devine, en lecture profonde, que la peste est une allégorie du nazisme en référence à « la peste brune » (expression désignant les soldats nazis pendant la deuxième guerre mondiale) et l'Occupation qui avait isolé la France en la coupant du monde:

“Comparée à l'Étranger, La Peste marque sans discussion possible le passage d'une attitude de révolte solitaire à la reconnaissance d'une communauté dont il faut partager les luttes.”

La Chute, ouvrage auquel certains critiques accordent une valeur autobiographique, est une confession de Jean-Baptiste Clamence, mystérieux « juge-pénitent », qui s'adresse, à travers un interlocuteur invisible, directement aux lecteurs. Subtilement Camus y introduit une double dimension : l'une personnelle et l'autre philosophique : Jean-Baptiste Clamence n'est autre que Camus lui-même, mais aussi chacun d'entre nous car nous sommes tous, de son point de vue, juges et coupables :

*“ Ne sommes-nous pas tous semblables, parlant sans trêve et à personne, confrontés toujours aux mêmes questions bien que nous connaissions d'avance les réponses ? ”*⁴¹

Ainsi, nous pouvons constater que Camus le philosophe et l'artiste ne font qu'un. Sa principale préoccupation était de peindre ce qu'il appelait l'« *humaine condition* ». Son talent et son honnêteté intellectuelle l'imposèrent

⁴¹CAMUS, Albert, *La Chute*, Paris, Gallimard, 1956 ; Gallimard, « Folio », 1997.

comme l'une des expressions majeures de la conscience de son époque et bien au-delà de la notre, et rares sont ceux qui n'adhèrent pas au jugement définitif de Jean Paul Sartre :

“ Pour peu qu'on le lût et qu'on réfléchit, on se heurtait aux valeurs humaines qu'il tenait dans son poing serré.”⁴²

1.2. Camus : Construction d'une personnalité de philosophe, de penseur et d'écrivain

“Tu es pressé d'écrire comme si tu étais en retard sur la vie. S'il en est ainsi, fais cortège à tes sources. Hâte-toi, hâte-toi de transmettre ta part de merveilleux, de rébellion, de bienfaisance...”⁴³

Ces propos à l'allure de recommandations de la part de René Char⁴⁴ adressés à Albert Camus illustrent à plus d'un titre l'état d'esprit et la voie que prendra cet écrivain depuis ses débuts en littérature pour des raisons que nous développerons par la suite.

Camus a, de son côté, toujours précisé qu'il ne désirait pas construire un système philosophique abstrait, lui qui était diplômé de philosophie. Il a élaboré une œuvre proche de l'expérience humaine, la sienne ne particulier.

Anne Prouteau précise à ce propos que :

“Sa propre conception du temps découle d'expériences personnelles.”⁴⁵

En 1957, René Char, son ami de longue date, lui appliquera cette réflexion de Nietzsche⁴⁶ :

⁴² Eléments biographiques et bibliographies :

Source : http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Albert_Camus/111047

⁴³ CHAR, René, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la pléiade, 1983. P. 80

⁴⁴ CHAR, René , est un poète et résistant français né le 14 juin 1907 à L'Isle-sur-la-Sorgue et mort à Paris le 19 février 1988.

⁴⁵ PROUTEAU, Anne, *Albert Camus ou le présent impérissable*, Orizons Daniel, Cohen éditeur. Universités – Domaine littéraire. 2008.

“J’ai toujours mis dans mes écrits toute ma vie, toute ma personne. J’ignore ce que peuvent être les problèmes purement intellectuels.”⁴⁷

A Roger Grenier⁴⁸ de souligner de son côté que :

“Camus n’est pas un esthète fabriquant de précieux objets littéraires. Chacun de ses livres exprime l’engagement de ses pensées et est inséparable des événements de sa vie ou ne s’est jamais tenu, au contraire, à l’écart des combats des souffrances, des convulsions du monde.”⁴⁹

Il dira plus loin que :

“Pour parler de Camus, il aurait fallu d’abord parler de l’Algérie, non pour l’expliquer par son pays, mais parce que des traits de son caractère ne peuvent se comprendre que par là.”⁵⁰

Oui, mais ces traits de caractère peuvent se comprendre également une fois mis en rapport la plus importante des épreuves, celle de sa famille, du dénuement des laissés pour compte et qui est déjà posée dans *L’Envers et L’endroit* :

“Il y avait une fois une femme que la mort de son mari avait rendue pauvre avec deux enfants. Elle avait vécu chez sa mère, également pauvre, avec un frère infirme qui était ouvrier. Elle avait travaillé pour vivre, fait des ménages,

⁴⁶ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm est un philologue, philosophe et poète allemand né le 15 octobre 1844 à Röcken, en Saxe-Anhalt, et mort le 25 août 1900 à Weimar, en Allemagne.

⁴⁷ Op.cit., René Char, p. 80

⁴⁸ GRENIER, Roger, né le 19 septembre 1919 à Caen dans le Calvados, est un écrivain, journaliste et homme de radio français. Il est régent du Collège de ‘Pataphysique.

⁴⁹ Grenier, Roger, Soleil et Ombre, Ed. Gallimard, Paris, 1987, p.11.

⁵⁰ CAMUS, Albert, *L’Envers et L’endroit*, Ibid. P.167.

et avait remis l'éducation de ses enfants dans les mains de sa mère. Rude, orgueilleuse, dominatrice, celle-ci les éleva à la dure.”⁵¹

⁵¹ *Album Camus*, iconographie choisie et commentée par Roger Grenier, Paris, Gallimard, 1982 (Bibliothèque de la Pléiade), p. 14 et 17

Chapitre 2 :

Identification des genres de l'écriture de soi

2.1. Aux origines de l'autobiographie

Issue de la culture européenne chrétienne, l'autobiographie est un genre littéraire héritier des confessions religieuses, ou actes de pénitence consistant à reconnaître ses péchés pour espérer l'absolution divine. C'est en fait, un examen de conscience, une analyse qu'entreprend l'individu sur lui-même.

Le « pacte autobiographique » Lejeunien connaît ses sources bien plus loin dans l'histoire. Lucien Jerphagnon, dans *Œuvres de saint Augustin* nous le dévoile à l'état « embryonnaire » à travers un récit d'Augustin d'Hippone :

« Pour qui ce récit ? Non certes pour toi, mon Dieu, mais pour ma race, pour la petite portion de la race humaine, oui, si petite qu'elle soit, qui tombera peut-être sur mon présent livre. Et quel dessein ? Afin que moi-même et que mon lecteur, quel qu'il soit, nous concevions de quelle profondeur il faut crier vers toi.

[...] « Certes votre loi, Seigneur, condamne le larcin, une loi gravée dans le cœur des hommes, et que leur iniquité même n'abolit pas. Quel voleur accepte qu'on le vole ? Le riche n'admet pas l'excuse de l'indigence. Eh bien ! Moi, j'ai voulu voler, et j'ai volé sans que la misère m'y poussât, rien que par insuffisance et mépris du sentiment de justice, par excès d'iniquité. Car j'ai volé ce que je possédais en abondance et de meilleure sorte. Ce n'est pas de l'objet convoité par mon vol que je voulais jouir, mais du vol même et du péché.

Il y avait dans le voisinage de notre vigne un poirier chargé de fruits qui n'avaient rien de tentant, ni la beauté ni la saveur. En pleine nuit (selon notre exécrationnable habitude nous avons prolongé jusque-là nos jeux sur les places), nous nous en allâmes, une bande de mauvais garçons, secouer cet arbre et en emporter les fruits. Nous en fîmes un énorme butin, non pour nous en régaler, mais pour le jeter aux porcs. Sans doute

nous en mangeâmes un peu, mais notre seul plaisir fut d'avoir commis un acte défendu.

Voilà mon cœur, ô Dieu, voilà mon cœur dont vous avez eu pitié au fond de l'abîme. Qu'il vous dise maintenant, ce cœur que voilà, ce qu'il cherchait dans cet abîme, pour faire le mal sans raison, sans autre raison de le faire que sa malice même. Malice honteuse, et je l'ai aimée ; j'ai aimé ma propre perte ; j'ai aimé ma chute ; non l'objet qui me faisait choir, mais ma chute même, je l'ai aimée. O laideur de l'âme qui abandonnait votre soutien pour sa ruine, et ne convoitait dans l'infamie que l'infamie elle-même.”⁵²

Dans ce passage, St Augustin⁵³ dans Confessions⁵⁴ désigne les lecteurs qu'il souhaite convertir en utilisant un " je " de l'auteur qui est identique à celui du narrateur :

" Je veux que tout le monde lise dans mon cœur "[...] " je voudrais pouvoir en quelque façon rendre mon âme transparente aux yeux du lecteur, et pour cela je cherche à la lui montrer sous tous les points de vue, à l'éclairer par tous les jours, à faire en sorte qu'il ne s'y passe pas un mouvement qu'il n'aperçoive, afin qu'il puisse juger par lui-même du principe qui les produit »

⁵² JERPHAGNON, Lucien, *Œuvres de saint Augustin*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 3 vol.

Ouvrage couronné par l'Académie française. 1998-2002

Œuvres, édition sous la direction de Lucien Jerphagnon, Gallimard, coll. « La Pléiade ».

⁵³ Augustin d'Hippone (latin : *Aurelius Augustinus*), ou saint Augustin, né dans la Province d'Afrique au municpe de Thagaste (actuelle Souk Ahras, Algérie) le 13 novembre 354 et mort le 28 août 430 à Hippone (actuelle Annaba, Algérie) est un philosophe et théologien chrétien d'origine berbère. Avec Ambroise de Milan, Jérôme de Stridon et Grégoire le Grand, c'est l'un des quatre Pères de l'Église occidentale et l'un des trente-cinq docteurs de l'Église.

⁵⁴ Les *Confessions* est une œuvre autobiographique d'Augustin d'Hippone, écrite entre 397 et 401, où il raconte sa quête de Dieu. Il a donc un double but : avouer ses péchés et ses fautes directement à Dieu (confession au sens chrétien) mais aussi proclamer la gloire de Dieu. L'œuvre est composée de treize livres. « *Les treize livres de mes Confessions louent le Dieu juste et bon de mes maux et de mes biens, ils élèvent vers Dieu l'intelligence et le cœur de l'Homme.* » C'est un ouvrage fondamental, tant par la profondeur des analyses qui y sont faites que par la qualité du style de l'écriture.

Le « pacte autobiographique » est alors établi, donnant tout son sens au pacte autobiographique Lejeunien.

Beaucoup plus tard, au 18^{ème} siècle, lorsqu'à cinquante trois ans, Jean-Jacques Rousseau commence un récit rétrospectif de sa vie (Confessions)⁵⁵, il s'engage solennellement devant le lecteur à peindre un portrait fidèle de lui-même. Mais ce qu'il vise avant tout c'est la reconnaissance d'autrui pour ce qu'il est et non pour ce que les autres pensent qu'il est. Rousseau entreprend d'écrire ses mémoires dans une période particulièrement difficile de son existence : en 1762, le Parlement de Paris condamne l'Émile à être brûlé, aussitôt imité par la république de Genève et la Hollande. Rousseau se réfugie à Môtiers-Travers, dans la principauté de Neuchâtel. Invité par son éditeur Rey à écrire l'histoire de sa vie, il s'y décide en 1763, dans un état d'esprit d'homme traqué. En 1764, sa querelle avec Voltaire prend un tour venimeux avec le Sentiment des citoyens où ce dernier révèle l'abandon des quatre enfants de Jean-Jacques aux Enfants-Trouvés. Cette accusation précipite l'écriture des quatre premiers livres des Confessions en 1765 (manuscrit de Neuchâtel). Rousseau y raconte ses années d'enfance et d'adolescence, qu'il clôt d'une conclusion provisoire, légitimant que l'on s'intéresse à ces quatre livres comme à un ensemble autonome. Il reprend pourtant la plume en 1766 pour rédiger les livres V et VI et une rapide conclusion semble à nouveau valider cet ensemble :

« Telles ont été les erreurs et les fautes de ma jeunesse. J'en ai narré l'histoire avec une fidélité dont mon cœur est content. Si dans la suite j'honorai mon âge mûr de quelques vertus, je les aurais dites avec la même franchise, et c'était mon dessein ; mais il faut m'arrêter ici. Le temps peut

55 Le premier sens du mot confession est, dans la religion catholique, l'aveu qu'un fidèle (le pénitent) fait de ses péchés devant un prêtre. La confession, ou sacrement de pénitence, s'achève par l'absolution des péchés (effacement d'une faute par le pardon, rémission des péchés). Par extension, le mot désigne le fait de reconnaître une action blâmable en la racontant, et plus généralement encore le fait de se confier

lever bien des voiles. Si ma mémoire parvient à la postérité, peut-être un jour elle apprendra ce que j'avais à dire. Alors on saura pourquoi je me tais. »⁵⁶

Ou encore :

« Je vois que les gens qui vivent le plus intimement avec moi ne me connaissent pas et qu'ils attribuent la plupart de mes actions, soit en bien soit en mal, à de tout autres motifs que ceux qui les ont produites "[...]" je veux que tout le monde lise dans mon cœur, ... je voudrais pouvoir en quelque façon rendre mon âme transparente aux yeux du lecteur, et pour cela je cherche à la lui montrer sous tous les points de vue, à l'éclairer par tous les jours, à faire en sorte qu'il ne s'y passe pas un mouvement qu'il n'aperçoive, afin qu'il puisse juger par lui-même du principe qui les produit. Rendre son âme transparente aux yeux du lecteur... voilà la tâche à réaliser. »⁵⁷

Rousseau fut alors l'un des tout premiers écrivains à rédiger une autobiographie.

2.2. Autobiographie/Autofiction

2.2.1. L'autobiographie

Distinguer les genres, c'est accompagner le lecteur dans les différents niveaux de l'interprétation d'une œuvre.

Le genre informe la réception, mais aussi l'interprétation, et constitue en cela un outil essentiel à la critique.

« Le critique est un homme pour qui les genres existent. »⁵⁸

⁵⁶ <http://www.site-magister.com/rousseau.htm>. Consulté le 12.12.2014

⁵⁷ *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau est une autobiographie couvrant les cinquante-trois premières années de la vie de Rousseau, jusqu'à 1767. Le titre des *Confessions* a sans doute été choisi en référence aux *Confessions* de Saint-Augustin, publiées au IV^e siècle.

⁵⁸ THIBAUDET, *Physiologie de la critique*, Nouvelle revue critique, 1930, p. 186.

Autant que le lecteur, le critique peut décider de l'affiliation d'un texte à un genre littéraire, d'où la nécessité de son identification. Il est indéniable alors, d'aller à la rencontre de l'autobiographie et l'autofiction, genre et catégorie générique qui caractérisent l'écriture de soi, ou sur soi. Ecrits rétrospectifs d'une vie, récapitulation d'un destin, tels sont les enjeux du biographique littéraire tout en sachant que :

« Les processus par lesquels les genres se transforment sont les mêmes que ceux qui produisent la plupart des changements littéraires. »⁵⁹

L'autobiographie est l'une des formes, et non pas la seule, de l'écriture de soi. Elle serait née en 1782, date de la publication des *Confessions* de Rousseau.

Le mot *Autobiographen* existait dans sa forme germanique en 1779, puis *Autobiography* dans sa forme anglo-saxonne en 1809. En France, le mot est ne fut inclus dans le vocabulaire qu'à partir de la première moitié du XIXe siècle, désignant le récit qu'une personne fait de sa propre vie.

Les Confessions posthumes de Rousseau, évoquées précédemment, représenteraient le modèle initial de l'autobiographie.

Les mémoires d'outre-tombe de Chateaubriand en 1841 viendront, un demi-siècle après, renforcer la pratique du genre. Suite à quoi, l'autobiographie connaît un essor phénoménal notamment après le succès de Sartre avec *Les Mots*, *La Force De L'âge* et *La Force Des Choses* de Simone de Beauvoir, *Moi Je* de Claude Roy, *L'âge D'homme* de Michel Leiris... En 1984, Alain Robbe-Grillet pourtant « détracteur » du genre, lui, qui a « ébranlé » la communauté universitaire avec son manifeste *Pour un nouveau roman* publié le miroir qui revient, ouvrage notoirement autobiographique d'où l'on a tiré la célèbre réplique :

« Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi. »⁶⁰

⁵⁹ Fowler, *Kinds of literature, An introduction to the theory of genres and modes*, Alastair Fowler, Oxford, Clarendon Press. 1982, p. 170.

⁶⁰ ROBBE-GRILLET, Alain, *Le Miroir Qui Revient*, P.10

En effet, dès 1971 avec les travaux de recherche de Philippe Lejeune qui tout en fournissant ses conditions de modélisation, a présenté le genre autobiographique comme :

" Le produit d'une redistribution de traits formels en parti déjà existants dans le système antérieur, même s'il y avait des fonctions différentes" ⁶¹

L'apparition de l'autobiographie prend ainsi son sens par rapport à la tradition des confessions religieuses, aux échanges entre mémoires et romans, qui depuis le XVIIIe siècle ont caractérisé le récit à la première personne.

A partir 1975, Philippe Lejeune donne une définition générique de l'autobiographie :

« Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.» ⁶²

Le mot « rétrospectif » est important, car l'autobiographie s'écrit généralement à un âge avancé de la vie, dans la mesure où il y a un désir de remémoration et de justification. C'est pourquoi la relation se fait au passé, car il s'agit de faits révolus que l'auteur tente de relater avec précision afin de leur donner une signification globale. Lejeune affirme que pour qu'il y ait autobiographie, il faut qu'il y ait identité de « l'auteur, du narrateur et du personnage³ ». Selon lui, cette identité se marque le plus souvent par l'utilisation de la première personne, mais Lejeune accepte aussi la possibilité qu'il y ait identité du narrateur et du personnage principal sans que la première personne soit employée. Il faut donc situer l'autobiographie par rapport au nom propre. Lejeune explique que chaque énonciation inscrite dans un texte autobiographique est prise en charge par une personne qui place son nom sur la couverture d'un livre :

⁶¹LEJEUNE, Philippe, « *Autobiographie Et Histoire Littéraire* », *L'autobiographie En France*. Ed. Armand Colin 1961. P. 316.

⁶²LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, SEUIL, Paris, 1975.p. 14.

« C'est dans ce nom que se résume toute l'existence de ce qu'on appelle l'auteur : Seule marque dans le texte d'un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu'on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l'énonciation de tout le texte écrit. Dans beaucoup de cas, la présence de l'auteur dans le texte se réduit à ce seul nom. Mais la place assignée à ce nom est capitale : elle est liée, par une convention sociale, à l'engagement de responsabilité d'une personne réelle. J'entends par ces mots, qui figurent plus haut dans ma définition de l'autobiographie, une personne dont l'existence est attestée par l'état civil et vérifiable. »⁶³

Ainsi, l'auteur est la personne qui écrit et qui publie, à cheval sur le texte et le hors-texte.

Il agit à la fois comme personne réelle et comme producteur d'un discours.

Lejeune fait également une distinction entre autobiographie et « roman autobiographique ». Dans ce dernier cas, le nom du personnage qui se raconte n'est pas le même que celui de l'auteur.

Selon Lejeune, ce qui définit clairement l'autobiographie est un contrat d'identité scellé par un nom propre. Cette identité du nom entre auteur, narrateur et personnage peut être établie de deux façons. D'abord implicitement, ce qui veut dire que le contrat d'identité s'inscrit dans le paratexte, par exemple dans le titre du livre (Histoire de ma vie de George Sand, Moi je de Claude Roy), dans la préface (Mémoires d'outre-tombe de Chateaubriand), dans le préambule (Confessions de Jean-Jacques Rousseau), dans l'avertissement ou dans l'épilogue (Souvenirs pieux de Marguerite Yourcenar). Le contrat d'identité peut aussi apparaître directement dans le texte, d'une manière patente. Cela prouve que l'auteur assume l'identité avouée et les conséquences qui peuvent en découler, comme dans Les Mots de Sartre ou dans Tu moi de Philippe Lançon.

Que le contrat d'identité soit dans le paratexte ou dans le texte lui-même, dès qu'il y a identité des trois instances : auteur, narrateur et personnage, nous assistons à ce que Lejeune appelle le « pacte autobiographique », c'est-à-dire un

⁶³ LEJEUNE, Philippe Op.cit. P.p. 22,23.

contrat de lecture passé entre l'autobiographe et son lecteur. À ce pacte s'ajoute l'engagement de l'auteur à raconter sa vie dans un esprit de vérité. Il s'agit du « pacte référentiel », qui consiste en une entente envers le lecteur, un peu comme si l'auteur était devant un tribunal où il jurait de dire toute la vérité, rien que la vérité. Évidemment, ce « serment » n'est jamais annoncé aussi directement, mais il faut que l'auteur fasse preuve d'honnêteté, s'exprimant avec des phrases qui pourraient ressembler à « je vais dire la vérité telle qu'elle m'apparaît » ou « je vais dire la vérité dans la mesure où je peux la connaître, en essayant d'éviter les oublis, les erreurs ou les déformations ».

À défaut d'une identité nominale de l'auteur, du narrateur et du personnage, l'écrivain fait un « pacte romanesque », par exemple en donnant à son héros un nom différent du sien ou en mettant le sous-titre « roman » sur la couverture de son livre.

2.2.2 L'autofiction :

Fictionalisation, projection et mise en scène fictive de soi

L'entrée en scène depuis 1977, du concept d'autofiction ne cesse de déstabiliser les critères génériques définis par Philippe Lejeune dans le pacte autobiographique en 1975. La notion de genre autobiographique se trouve désormais bousculée, transgressée. Pourtant l'éventualité de la naissance d'un tel genre avait bel et bien été envisagée à partir de la grille des neuf combinaisons possible envisagées, sous forme de case vide.

Bon nombre d'auteurs évoluent aujourd'hui dans une zone d'ombre où la fiction se heurte souvent à la réalité. Il est difficile d'établir une frontière entre réel et fiction. Beaucoup d'auteurs brouillent les pistes en injectant une part de fiction dans des récits référentiels faisant fi du pacte autobiographique de Philippe Lejeune.

En général, les auteurs assument leurs histoires personnelles, les rapports avec leurs personnages, mais ils ne laissent pas leurs noms dans les romans. Le dénominateur commun qui paraît évident dans cet exercice littéraire est celui de

brouiller les frontières entre une vérité de soi et la fiction. Et c'est justement cette manœuvre qui semble charmer de plus en plus les écrivains et surtout les lecteurs.

A propos de son texte *Les Mots* considéré par la critique comme autobiographique, Sartre précisera qu'il s'agit :

*« D'une espèce de roman (...) un roman auquel je crois, mais qui reste malgré tout un roman. »*⁶⁴

*[...] « Les Mots est une espèce de roman aussi, un roman auquel je crois, mais qui reste malgré tout un roman »*⁶⁵

Dès que nous racontons ce qui nous est arrivé (ou pourrait nous arriver), nous créons un personnage auquel nous nous identifions, et nous construisons une histoire, un scénario, une fable. C'est pourquoi tant d'écrivains refusent de distinguer entre autobiographie et roman. Philippe Lejeune lui-même observait, en 1971, que l'autobiographe « emploie tous les procédés romanesques de son temps » et même que :

*“L'autobiographie n'est qu'une fiction produite dans des conditions particulières.”*⁶⁶

L'autofiction était arrivée à point nommé pour lever les nombreux doutes que soulevaient, depuis le début du XXe siècle, les notions de sujet, d'identité, de vérité, de sincérité, d'écriture du moi. Le nouveau concept n'était donc pas seulement destiné à remplir la case aveugle du pacte autobiographique Lejeunien, il proposait le postulat d'une péremption de l'autobiographie en tant que promesse de récit véridique et son remplacement par un nouveau genre. Lejeune a défini l'autobiographie par l'intention de l'auteur, par son engagement à rechercher et à transcrire les traces de son expérience personnelle. Il y a pacte autobiographique à partir du moment où le lecteur reconnaît l'authenticité de cet effort de

⁶⁴ SARTRE, Jean Paul, *Situation X, Politique et autobiographie*, « Autoportrait à soixante-dix ans », Ed Gallimard, 1975, p. 145.

⁶⁵ Ibid., P.146

⁶⁶ LEJEUNE, Philippe, *L'autobiographie en France*, p. 20-21

reconstitution et d'interprétation. Fils est-il régi par un tel contrat de reconnaissance mutuelle ? Dans le prière d'insérer, Doubrovsky s'engage à n'y traiter que « d'évènements et de faits strictement réels ». Cependant, il avouera par la suite que le rêve qui est décrypté par le psychanalyste dans la scène centrale n'a jamais été abordé au cours de la véritable cure. Il s'agit bien, sur près de deux-cent pages, d'une séance fictive. Tout son texte, et les retours en arrière qui le structurent, s'organisent autour d'interprétations, d'hypothèses, de révélations, qui sont le fait de l'auteur lui-même, scénarisant sa psychanalyse pour en faire un « roman ». Ce n'est donc pas par hasard que le mot autofiction est venu sous la plume de Doubrovsky.

Chapitre 3 :

Aux frontières de l'autobiographique et du fictionnel

3.1. L'épuisement du biographique et les limites d'un genre

Le pacte autobiographique de Philippe Lejeune semble non seulement dépassé par le temps mais également à cause de ses insuffisances et contradictions. Alfonso de Toro énumère à juste titre ces insuffisances comme suit:

'' L'auteur d'une autobiographie se heurte à de nombreuses difficultés pour ce qui est du respect du Pacte Autobiographique, parmi lesquelles :

-le problème de la mémoire: certains souvenirs restent incomplets, comme c'est le cas chez Montaigne, qui dans ses Essais, « Des Cannibales », se plaint de sa mauvaise mémoire (« ils répondirent trois choses, d'où j'ai perdu la troisième, et en suis bien marri ; mais j'en ai encore deux en mémoire.

-le souci de plaire au lecteur, de ne pas l'ennuyer avec la simple énonciation d'une suite de faits, à l'image de Rousseau qui dit dans Les Confessions vouloir compléter son récit par « quelque ornement indifférent.

-la difficulté de l'utilisation de mots pour la description de certains éléments du vécu, comme Nathalie Sarraute qui hésite, dans Enfance, entre plusieurs termes afin de décrire un tropisme.

-le décalage temporel entre le « je » présent et le « je » passé.

-la nécessité du recours à des témoignages tiers (par exemple pour Chateaubriand, qui décrit sa propre naissance dans les Mémoires d'Outre-tombe), d'autant plus susceptibles d'être biaisés ou inexacts.

-le refoulement éventuel d'un souvenir douloureux (Marguerite Duras, l'Amant de la Chine du Nord où elle utilise la troisième personne du singulier pour décrire son enfance douloureuse).

-la censure morale (pudeur) imposée par les convenances.

-la nécessité éventuelle d'atténuer des vérités trop extravagantes pour rendre crédible le récit (exemple : Le Roman des Jardin).

-la conformité au message argumenté que l'œuvre s'est donné pour but de transmettre ou de démontrer (exemple : Les Mots de Sartre).

-le caractère nécessairement esthétique de l'autobiographie, qui peut empêcher de révéler la vérité (« Le paradoxe de l'autobiographie, son essentiel double jeu, est de prétendre être à la fois discours véridique et œuvre d'art », Philippe Lejeune).

-l'authenticité : le souci d'ordonner sa narration, de donner un sens à ses actes en les prenant avec du recul peut inciter un auteur à proposer une image falsifiée car reconstruite de lui-même

-l'inachèvement : l'autobiographie est en effet vouée à être inachevée, et c'est un truisme : l'auteur ne peut pas raconter sa mort..."⁶⁷

Philippe Lejeune définit l'autobiographie comme :

"[...] une narration rétrospective en prose d'une personne réelle envers sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie personnelle et plus particulièrement sur l'histoire de sa personnalité."⁶⁸

Cette définition qui engage l'existence d'une forme discursive définie, d'un contenu défini, d'un positionnement défini de l'auteur et d'un narrateur défini, repose sur un concept triadique-déictique constitué par l'unité auteur-narrateur-personnage entre lesquels il doit exister un "pacte autobiographique". Selon Lejeune, les auteurs d'autobiographies nouent un pacte — explicite ou non — avec leur lecteur, qui consiste pour l'auteur à se montrer tel qu'il est, dans « toute la vérité de la nature de leur récit autobiographique », quitte à se ridiculiser ou à montrer ses défauts. C'est un engagement que prend l'auteur à raconter directement sa vie, ou en partie dans un esprit de vérité. Seul le problème de la

⁶⁷ DE TORO, Alfonso (2004). La 'nouvelle autobiographie' postmoderne ou l'impossibilité d'une histoire à la première personne:

⁶⁸ LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique* Éditions du Seuil, Paris. 1975.

mémoire peut aller à l'encontre de ce pacte. En contrepartie de cette mise à nu parfois difficile (qui distingue fondamentalement l'autobiographie de la fiction), l'auteur est en droit d'attendre de son lecteur un jugement loyal et équitable où il s'engage à ne dire que la vérité.

Si nous nous basons sur cette définition, il nous est possible de démarquer le genre de l'autobiographie de celui du roman autobiographique et par conséquent de l'autofiction

3.2. Tension entre l'autobiographique et l'autofictionnel

Au stade actuel où se trouve la recherche, Il est utile soit rappeler les péripéties des tentatives de définition de l'autofiction selon les acceptions que les uns et les autres lui ont suggérée et les tensions qui s'en sont suivies.

Etre méticuleux dans notre distinction entre autobiographie et roman peut sembler inutile car une telle entreprise pourrait ne pas sembler suffisamment nécessaire pour se présenter à l'esprit. Mais il faut pourtant se débarrasser du dogme critique qui veut qu'une bonne autobiographie ne doit pas être un roman. Disons qu'elle peut se lire comme un roman étant entendu qu'on prend plaisir à la lecture d'un roman quand on le sent un peu autobiographique.

Sur le plan de l'analyse narratologique, nous pouvons concevoir l'autobiographie comme une « catégorie particulière » du roman, et situer la différence entre les deux sur le plan du contenu, dans l'engagement référentiel de l'un et fictionnel de l'autre. Entre le roman et l'autobiographie, il semble alors possible d'établir des croisements qui engendreraient ce qu'on appellera autofiction tout en justifiant les limites du genre autobiographique.

En général, les auteurs assument leurs histoires personnelles, les rapports avec leurs personnages, mais ils ne laissent pas leurs noms dans les romans. Le dénominateur commun qui paraît évident dans cet exercice littéraire est celui de brouiller les frontières entre une vérité de soi et la fiction. Et c'est justement cette manœuvre qui semble charmer de plus en plus les écrivains et surtout les lecteurs.

En effet, l'autofiction s'impose de plus en plus comme un genre nouveau. C'est du moins, dans la littérature actuelle, l'un des ateliers les plus dynamiques de l'écriture de soi. Notion subtile à définir, liée au refus que certains auteurs manifestent à l'égard de l'autobiographie, du roman à clés, des contraintes ou des leurres de la transparence, elle s'enrichit de ses extensions multiples tout en résistant solidement aux attaques incessantes dont elle fait l'objet. Elle vient en effet poser des questions poignantes à la littérature, faisant vaciller les notions mêmes de réalité, de vérité, de sincérité, de fiction.

Pour rappel, nous dirons que l'autofiction étant un "genre littéraire" qui associe deux types de narration a priori contradictoires : un récit fondé, comme l'autobiographie, sur l'identité de l'auteur, du narrateur (et donc du personnage), tout en se réclamant également de la fiction, principalement du genre romanesque. L'auteur y raconte sa propre vie, mais sous une forme romancée, avec des noms modifiés et l'emploi, dans certains cas, de la troisième personne du singulier.

L'autofiction laisse une place essentielle à l'expression de l'inconscient dans le récit de soi. Pour Serges Doubrovsky, qui a « baptisé » ce genre a priori nouveau mais qui existait apparemment bien antérieurement, l'autofiction est une « fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté ». La fiction devient ici l'outil affiché d'une quête identitaire (notamment à travers l'utilisation de la psychanalyse). Il s'agit en clair d'un croisement entre un récit réel de la vie de l'auteur et d'un récit fictif explorant une expérience vécue par celui-ci.

C'est un récit dont les caractéristiques correspondent à celles de l'autobiographie, mais qui proclame son identité avec le roman en reconnaissant intégrer des faits empruntés à la réalité avec des éléments fictifs.

En effet, depuis leur apparition dans les années 70 jusqu'à nos jours, le terme comme la notion d'autofiction s'affirment de plus en plus. Ils deviennent une évidence bien que souvent critiqués.

Depuis 2003 dans le Larousse, l'autofiction est définie comme :

« Une autobiographie empruntant les formes narratives de la fiction. »

Dans le Robert :

“L’autofiction est un récit mêlant la fiction et la réalité autobiographique.”

Le terme « autofiction » est apparu à l’origine sur la quatrième de couverture de *Fils* de Serge Doubrovsky en 1999 et où il affichait un bandeau rouge sur lequel se détachait en lettres blanches « autofiction » comme pour mettre en évidence « le genre » auquel il appartient.

Il revient dans *Autobiographie/ Vérité/ Psychanalyse* sur la genèse du mot. Il dit que c’est à partir de la lecture de Philippe Lejeune et de son *Pacte autobiographique* lors de la rédaction de son premier livre *Fils* que lui est venue l’idée de l’autofiction.

Dans *Le Pacte autobiographique*⁶⁹, Philippe Lejeune établit une définition de l’autobiographie suivant trois axes essentiels : personnage, narrateur et auteur doivent recouvrir la même identité, une autobiographie retracerait, selon lui, l’histoire de la personnalité de la personne réelle.

Doubrovsky repère dans cette acception des « cases aveugles » :

“Le héros d’un roman déclaré tel peut-il avoir le même nom que l’auteur ? Rien n’empêcherait la chose d’exister [...] Mais, dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l’esprit d’une telle recherche.”⁷⁰

Il remplit alors la case aveugle laissée par Philippe Lejeune en inventant le terme d’autofiction.

*“Tout se passe comme si *Fils* avait été écrit pour remplir cette case aveugle.”⁷¹*

explique-t-il.

En effet, alors que ce dernier inscrit « roman » en sous-titre sur la couverture de *Fils*, le héros du roman s’appelle pourtant Serge Doubrovsky.

⁶⁹ LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, éd. du Seuil, 1975

⁷⁰ Serge Doubrovsky, « *Autobiographie/ Vérité / Psychanalyse* », in *Autobiographiques : De Corneille à Sartre*, Paris, éd. PUF, 1988, p. 68

⁷¹ *Ibid.*

Pour Doubrovsky, l'autobiographie est réservée aux grands de ce monde comme il le dit lui-même : " Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux grands de ce Monde".

En 1980, il déclarait déjà :

"Non seulement auteur et personnage ont la même identité, mais le narrateur également [...] En bonne et scrupuleuse autobiographie, tous les faits et gestes sont littéralement Tirés de ma propre vie ; lieux et dates ont été « maniaquement » vérifiés. La part d'invention dite romanesque se réduit à fournir le cadre et les circonstances d'une pseudo journée [...]."

En 2001, il revient encore sur le sens qu'il donne au concept lors d'un entretien avec Michel Contat :

"La formule qui est devenue « canonique » en la matière est celle du prière d'insérer de Fils, « fictions de faits et d'événements strictement réels » - autofiction qui a transformé le langage d'une aventure en aventure du langage ». Je crois que cette aventure du langage définit l'autofiction. Les faits sont réels – pour autant, bien sûr, que les faits soient réels dans une autobiographie – et je crois qu'on a tendance à faire la part belle au mot « fiction » dans « autofiction ». L'autobiographie la plus classique est faite aussi de tous les fantasmes du scripteur."72

Il rajoutera :

"Il s'agit d'une fiction non dans le sens où seraient relatés des événements faux, car je considère que dans mes livres j'ai vraiment raconté ma vie de façon aussi véridique que si j'avais écrit mon autobiographie – et aussi fausse également... Mais cela devient une fiction à partir du moment où cela se lit comme une fiction. Pour moi, c'est une fiction par la mise en mots."73

⁷² « *Quand je n'écris pas, je ne suis pas écrivain* », Entretien entre Serge Doubrovsky et Michel Contat, in *Autobiographies*, éd. Genesis, collec. Jean-Michel Place, p119.

⁷³ *Ibid.*, p.120.

En 1989, Vincent Colonna, rédige une thèse inédite à ce jour⁷⁴ qui remet en cause la finalité autobiographique attribuée à l'autofiction par Doubrovsky. Il va jusqu'à retirer l'appellation d'autofiction pour le livre qui en est pourtant l'instigateur : *Fils*. Il ne s'arrête pas là puisque dans son dernier livre *Autofiction & Autres Mythomanies littéraires*, il tente même d'inverser les rôles en rangeant l'initiateur du mot dans une branche de sa nébuleuse autofiction à lui : « l'autofiction biographique ».

Cela donne lieu, actuellement à des débats tumultueux. Doubrovsky, dans le *Magazine Littéraire*, dit son indignation devant la réduction de l'autofiction à « l'autofabulation ». C'est certainement Colonna qui est visé, pour ce qu'il considère comme « un abus de pouvoir » :

*“C'est un abus inadmissible que de l'assimiler, comme Vincent Colonna à l'autofabulation, par laquelle, un sujet, doté du nom de l'auteur, s'inventerait une existence imaginaire, tel Dante, racontant sa descente en enfer ou Cyrano son envol vers la Lune. La « fabulation de soi » se rencontre aussi chez les pensionnaires de Sainte-Anne.”*⁷⁵

Dans « Est-il je ? » *Roman autobiographie, Autofiction*, Philippe Gaparini tente de faire la différence, essentielle, entre le roman autobiographique et l'autofiction.

Le roman autobiographique appartient d'après lui, au domaine du vraisemblable alors que l'autofiction traite de l'invraisemblable. L'identité homonymique auteur-narrateur personnage ne serait pas, dans ces conditions, une obligation dès lors que le lecteur y décèlerait une intention. Il dit dans ce sens et à contre courant de Vincent Colonna :

⁷⁴ COLONNA, Vincent, *L'Autofiction (Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)*, doctorat de l'EHESS sous la direction de Gérard Genette, 1989.

⁷⁵ DOUBROVSKY, Serge, « Ne pas assimiler autofiction et autofabulation ». In *Magazine littéraire*

N° 440, mars 2005, pp. 26-28.

« Par contre, le concept d'autofiction peut déboucher sur la définition d'une catégorie générique si, dépassant le cadre étroit de l'homonymie dans lequel le cantonne Colonna, on élargit son champ d'application aux œuvres de fiction dans lesquelles certains indices onomastiques suggèrent une identité entre le héros et l'auteur⁷⁶.

Le roman autobiographique ne pourra pas s'appuyer sur un critère aussi simple, faire de l'identité onomastique auteur-narrateur une condition sine qua non car sa perception est avant tout un fait de réception, une hypothèse heuristique et herméneutique fondée non sur des preuves mais sur un faisceau d'indices.

Pourquoi ne pas admettre qu'il existe, outre les nom et prénom, toute une série d' « opérateurs d'identification » du héros avec l'auteur : leur âge, leur milieu socioculturel, leur profession, leurs aspirations, etc. ?

Dans l'autofiction, comme dans le roman autobiographique, ces opérateurs sont utilisés à discrétion par l'auteur pour jouer la disjonction ou la confusion des instances narratives. Et c'est à partir de leur degré de fictionnalité que l'on peut différencier les deux stratégies.

Pierre-Alexandre Sicart montre qu'à l'origine, c'est Gérard Genette, qui dans son étude sur Marcel Proust, concevait l'autofiction comme un brassage de fiction et de réalité.

Dans Fiction et diction, il existe selon lui :

'À côté des vraies autofictions des autofictions qui ne le seraient que pour la douane » et il pense que " le facteur nominal est plus restreint et par là mieux respecté dans l'autofiction que dans le roman autobiographique."

Il tire cette conclusion de la lecture de la thèse de Colonna :

⁷⁶ GASPARINI, Philippe, « Est-il je ? » *Roman autobiographique, autofiction*, thèse en deux volumes pour l'obtention du doctorat de littérature générale et comparée, sous la direction de M. Francis Claudon, Université Paris XII Val de Marne, année 2000-2001, p. 52.

“Colonna en faisait [de l’autofiction] « l’antithèse précise du roman personnel, de la fiction d’inspiration autobiographique.”⁷⁷

Rappelons que dans sa thèse, Vincent Colonna, distingue l'autofiction fantastique, biographique, spéculaire et intrusive. Il ne fait pas de doute que Colonna privilégie la première posture qui, selon lui, a été pratiquée par Lucien de Samosate, le véritable maître à penser du chercheur. Le fait de choisir l'autofiction fantastique explique en partie la différence entre sa conception et celle de Doubrovsky pour qui l'autofiction a strictement le caractère biographique imposé par l'aménagement de la case vide du pacte autobiographique.

Dans l'autofiction fantastique, contrairement à la démarche autobiographique, l'écrivain et à la fois le héros du livre transforme son existence et son identité. Toute transformation fait du récit une histoire irréaliste qui ne se préoccupe pas de la vraisemblance. En effet, l'auteur, imaginé lui-même comme personnage devient l'objet de manipulations au terme desquelles il apparaît en être dépersonnalisé et fabuleux. .

Il définit l'autofiction non pas comme un genre mais comme un « archigenre ». Les autofictions pourraient dès lors se ranger en différentes catégories : l'autofiction fantastique qui reste, selon lui, la forme pure de l'autofiction; l'autofiction spéculaire qui fait apparaître l'auteur dans une métalepse ou bien l'œuvre dans une mise en abyme ; l'autofiction intrusive (auctoriale) ; mais aussi, l'autofiction biographique. Elle représenterait, selon lui, la forme la plus répandue à notre époque, utilisée par des écrivains aussi divers que Christine Angot, Camille Laurens. C'est également celle qu'il attribue à Doubrovsky de manière quelque peu arbitraire puisqu'elle ne recouvre pas la même réalité que pour Doubrovsky lui-même. Pour résumer les deux points essentiels qui se dégagent de sa démonstration, l'on peut dire que cette forme d'autofiction aurait pour origine le roman autobiographique. C'est pourquoi, il conçoit l'autofiction telle que l'utilise Doubrovsky comme un avatar du « roman autobiographique ».

⁷⁷ Pierre-Alexandre Sicart, *Autobiographie, Roman, Autofiction* : thèse de doctorat, 2005

Philippe Gasparini, lui aussi, pense que l'autofiction telle que la pratique Doubrovsky, s'inscrit dans une tradition littéraire qui remonte à la période du romantisme où serait né, avec *La Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau, le genre du roman autobiographique. Mais contrairement à Colonna, il ne lui accorde aucune légitimité dans la mesure où l'autofiction, appartiendrait au domaine de l'in vraisemblable uniquement et sans alternative.

A partir du début des années 2000, Serge Doubrovsky proposera une définition stable de l'autofiction, envisagée comme variante postmoderne de l'autobiographie et composée d'une dizaine de critères définitoires tels que « l'identité onomastique de l'auteur et du héros narrateur », « le sous-titre roman », « le primat du récit » ou encore « une stratégie d'emprise du lecteur ».

Philippe Gasparini finit par s'interroger sur la possibilité d'en faire la synthèse afin d'obtenir « un concept opératoire pour la littérature d'aujourd'hui et de demain ». En empruntant à Arnaud Schmitt le concept « d'autonarration » qui devient la « forme contemporaine » de l'espace autobiographique, Gasparini cherche à redonner une cohérence au concept d'autofiction. L'autofiction est alors définie comme un texte dans lequel « un certain nombre d'éléments de l'auto-récit ont été imaginés ou remaniés par l'auteur. » Dès lors, « autofiction ne signifiera ni plus ni moins que roman autobiographique contemporain ».

L'usage du terme "autofiction" en milieu universitaire est pratiquement récent et reste problématique. Mounir Laouyen⁷⁸ définit le terme comme regroupant des "autobiographies rebelles ou transgressives" et nie son identité de genre, tant qu'elle ne sera pas mieux définie à la fois pour l'auteur et le public. Il préfère donc parler d'une catégorie textuelle. Les ressorts de l'autofiction sont pour lui "liés à la discrétion totale sur la vie d'autrui" et à la censure quant à sa vie intime, dont seul un pacte fictionnel permettrait de résoudre les problèmes, mais aussi à l'opposition réel / vécu (dans une optique psychanalytique) et à l'équivalence lacanienne entre moi et langage. Ce qui expliquerait sa naissance au XXe siècle.

⁷⁸ LAOUYEN, Mounir, *l'autofiction, une réception problématique*.

<http://www.fabula.org/forum/colloque99/2008>.

Jacques Lecarme⁷⁹ distingue deux usages de la notion : l'autofiction au sens strict du terme (les faits sur lesquels porte le récit sont réels, mais la technique narrative et le récit s'inspirent de la fiction) et l'autofiction au sens élargi, un mélange de souvenirs et d'imaginaire.

Pour reprendre Arnaud Genon, le genre de l'autofiction, à partir du moment où il est ainsi nommé (1977), pose problème. « Genre litigieux », « genre pas sérieux », « mauvais genre » selon les expressions respectives de Michel Contat, Marie Darrieussecq et Jacques Lecarme, on souligne son indécidabilité, sa position « bâtarde » entre le roman et l'autobiographie, genres auxquels l'autofiction emprunte les pactes contradictoires de lecture (fictionnel / factuel et référentiel).

D'un côté, on accuse la critique littéraire d'abuser parfois maladroitement du néologisme doubrovskien, de l'autre, on constate un quasi vide théorique — ou, ce qui revient au même, la présence de multiples définitions, noyées dans des ouvrages consacrés aux littératures de l'intime et du moi et recouvrant souvent des sens différents.⁸⁰ Comme le note Vincent Colonna :

*“Tout le monde utilise le vocable à sa façon, certain que son emploi est le bon ; quelques-uns tentent même d'imposer leur définition, sans s'interroger sur l'existence de définitions concurrentes — au point que les interprétations contradictoires du mot autofiction pourraient remplir une anthologie”.*⁸¹

3.3. Le biographique vidé de sa substance

Le biographique semble aujourd'hui vidé de son contenu et de sa substance même. Épuisé! Oui, confirmera la critique.

⁷⁹ LECARME, Jacques, "L'autofiction : un mauvais genre ?", in *Autofictions & Cie*. Colloque de Nanterre, 1992, dir. Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune

⁸⁰ GENON, Arnaud, "AutofictionS", *Acta Fabula*, Automne 2004 (Volume 5, Numéro 4), URL : <http://www.fabula.org/revue/document658>.

⁸¹ COLONNA, Vincent, *L'Autofiction (Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)*, doctorat de l'EHESS sous la direction de Gérard Genette, 1989.

Marcel Proust affirmait contre « La méthode de Sainte-Beuve » qu' :

“Un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices » [...] « le moi de l'écrivain ne se montre que dans les livres.”⁸²

Proust s'oppose ainsi au biographisme de Sainte-Beuve en répudiant l'utilisation de la vie de l'auteur pour juger son œuvre. La mort de l'auteur de Roland Barthes (1968) et Qu'est-ce qu'un auteur de Michel Foucault (1969) questionnent le rapport entre la vie, l'œuvre et sa lecture. Pour Barthes c'est le biographisme qu'il est urgent de disqualifier.

Les récits de vie ou narrations autobiographiques tels que mémoires, confessions, journaux intimes, souvenirs...sont autant de catégories génériques qui prennent place dans ce qu'on appelle la littérature du moi.

Ces écrits sur soi ou de soi ont pour visées esthétiques des effets de construction identitaire qui s'opèrent par le biais (entre autre) d'un travail sur l'introspection, la rétrospection et l'ancrage social.

Ce qui devient progressivement une histoire personnelle, ou sur sa personne, a généralement pour soucis majeur, de reproduire la vérité.

Josselson Ruthellen dit à ce sujet que :

“Les vérités inhérentes à tout récit personnel naissent d'un véritable ancrage dans le monde, dans ce qui fait la vie- les passions, les désirs, les idées, les systèmes conceptuels- les récits personnels des individus sont autant d'efforts pour saisir la confusion et la complexité de la condition humaine.”⁸³

La perspective visée ainsi par ce raisonnement nous autorise à penser, à bien des égards, que le projet d'écriture de soi ou sur soi, tel que préconisé dans la démarche que réclame le récit de vie, relève tout aussi bien de facteurs intimes que

⁸² PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1987 [1953], p. 127 et 123.

⁸³ RUTHELLEN, Josselson, "Le récit comme mode de savoir ", Revue française de psychanalyse.

Le narratif, 3 - Tome LXII, juillet-septembre, PUF 1998, p. 896.

d'une trajectoire sociale qui s'inscrivent dans la pratique esthétique de l'écriture de soi ou sur soi-même.

*"Tous les récits biographiques ont en commun de s'appuyer sur le discours narratif [...] narration et récit constituent le noyau central de la méthode autobiographique ..."*⁸⁴

Les théoriciens de la narration ont permis de mettre en évidence un ensemble de règles auxquelles les récits obéissent pour aboutir à une histoire de soi ou sur soi, jugée cohérente et conforme au projet de son auteur.

Le récit étant par définition une suite de faits temporels qui fonctionnent comme une chronique du passé, il est aussi un agencement d'évènements mis « *en intrigue* »⁸⁵ par un narrateur. Le récit organise cette cohérence d'évènements liés à la vie d'un auteur de manière dispersée dont le travail de reconstruction conduit nécessairement à une mise en forme textuelle où auteur et lecteur pensent se retrouver.

Il est évident que la construction du sens d'un vécu raconté s'opère aussi et surtout dans un souci de cohérence textuelle. Cette mise en texte de soi-même et de son rapport aux autres et au monde engage l'auteur dans un processus de reconstruction parfois complexe où, comme le précise M. Cifali :

*"Raconter nos actes, c'est construire quelque chose de nous-mêmes et de nos choix."*⁸⁶

3.4. Souvenirs et limites du genre autobiographique

⁸⁴ DE VILLERS, Guy, "L'Histoire de vie comme méthode clinique", *Penser la formation. Contributions épistémologiques de l'éducation des adultes*, Cahiers n° 72 de la section des sciences de l'éducation de l'université de Genève, 1993, p. 147.

⁸⁵ RICOEUR, Paul, Temps et récit I. *L'intrigue et le temps historique*. Paris, éditions du Seuil. 1983.

⁸⁶ CIFALI, M. "Publier et après ?" - Paquay L., Altet M., Charlier E., Perrenoud Ph. *Former des enseignants professionnels. Quelles stratégies ? Quelles compétences ?*, Bruxelles, de Boeck, 1996. p. 14.

Suffit-il de se souvenir pour écrire un récit autobiographique ? C'est une évidence, presque un truisme, d'affirmer qu'un écrivain puise dans son expérience personnelle pour rédiger son œuvre. Ainsi Flaubert pouvait s'écrier : « Madame Bovary, c'est moi ». Il signifiait par là qu'au cœur de sa fiction c'était un morceau de sa vie qui était livré au lecteur, que son personnage avait été bâti avec ses souvenirs.

Peut-on pour autant prétendre qu'il suffit de se souvenir pour écrire un récit autobiographique ? La question pourrait être reformulée dans les termes suivants : le récit autobiographique peut-il se satisfaire du matériau brut fourni par la mémoire ?

Il convient d'abord de préciser ce que recouvrent les termes « se souvenir » et « récit autobiographique ». Ensuite il sera possible d'examiner comment le travail de la mémoire est nécessaire à ce même récit autobiographique, sans pour autant se révéler suffisant.

Il peut être utile d'opposer se rappeler quelque chose et se souvenir de quelque chose. Se rappeler est plutôt lié aux facultés rationnelles : intelligence, volonté ; alors que dans se souvenir, il existe un aspect involontaire, une coloration émotionnelle, ce qu'évoque l'usage de la préposition « de » qui introduit un complément indirect.

Les souvenirs sont des éléments de la « vie intérieure », un aliment pour la sensibilité qui les préfère souvent au présent et cherche à les fixer pour nier la fuite du temps. Le souvenir est donc lié à l'affectivité et aux émotions.

Le récit autobiographique est la mise en forme des souvenirs. Il recouvre des aspects aussi différents que le journal intime, les mémoires, la correspondance... autant de façons de raconter sa vie. Plus que tout autre, le récit autobiographique entretient un rapport complexe avec la réalité : l'auteur relate des faits qu'il a vécus mais avec un regard rétrospectif.

Le récit autobiographique n'est pas la biographie : Du grec bios « vie » et graphein « écrire », la biographie fait le récit d'une vie, généralement celle d'un personnage important. Elle est écrite à la troisième personne par un historien ou un journaliste.

Dans les mémoires, nous sommes plus près du récit autobiographique : une personne qui a joué un rôle important dans des événements historiques, comme témoin ou comme acteur, peut être amenée à écrire ses mémoires, pour témoigner ou justifier ses actes. Dans la Guerre des Gaules, l'empereur César fait le récit de ses conquêtes, à la troisième personne. Charles de Gaulle utilise le même procédé dans ses Mémoires de guerre. L'auteur raconte et explique le déroulement des événements en faisant part de sa vision personnelle des faits. Le « je » des mémoires est souvent moins central et moins intime que celui de l'autobiographie.

Dans les Mémoires d'outre-tombe, Chateaubriand est à la fois témoin (de la Révolution, du Premier Empire et de la Restauration) et acteur : il s'exile en Amérique puis s'oppose à Napoléon Ier. On peut observer qu'il transforme parfois les faits, les réinterprétant à son avantage.

Le récit autobiographique est profondément personnel, chaque projet autobiographique reste unique. Toutefois, les auteurs déclarent toujours, d'une façon ou d'une autre, leur volonté ou leur espoir de restituer leur vie dans toute sa vérité : la sincérité justifie l'entreprise. Jean-Jacques Rousseau écrit les Confessions (1782) pour « montrer à (ses) semblables un homme dans toute la vérité de la nature ». Alfred de Musset écrit les Confessions d'un enfant du siècle pour témoigner sur sa génération : « Un sentiment de malaise inexprimable commença donc à fermenter dans tous les jeunes cœurs. » Jean-Paul Sartre, dans les Mots, cherche à comprendre comment l'homme qu'il est devenu s'est construit dans l'enfance : « Usés, effacés, humiliés, rencognés, passés sous silence, tous les traits de l'enfant sont restés chez le quinquagénaire ».

L'autobiographie s'écrit en général à la première personne. L'auteur, le narrateur et le personnage principal sont en principe confondus. Le « moi » domine : les événements sont vus à travers lui.

Le récit autobiographique peut prendre la forme du roman autobiographique. L'auteur peut ne pas être satisfait de ce qu'il a fait ou vécu, rêver d'une autre vie ou vouloir donner de lui-même une image différente. Il transforme alors le passé, la fiction se mêle à la réalité, l'autobiographie devient

roman. Le lecteur ne sait plus très bien où finit la réalité et où commence la fiction : dans son œuvre en trois volumes *l'Enfant*, *le Bachelier* et *l'Insurgé*, Jules Vallès retrace sa vie. Pourtant, il n'écrit pas en son nom propre : le narrateur s'appelle Jacques Vingtras et son enfance est sans doute plus noire que ne le fut celle de Vallès. *Le Petit Chose* d'Alphonse Daudet, *Poil de carotte* de Jules Renard, *Vipère au poing* d'Hervé Bazin en sont d'autres exemples.

Le récit autobiographique apparaît parfois dans le journal intime. Le journal, en principe, est secret. Il n'a pas d'autre destinataire que l'auteur lui-même. Aucune structure ne lui est imposée. L'écriture est libre. Le journal est parfois rédigé en style télégraphique. Il est généralement écrit au jour le jour, à la première personne et daté. Bien que confidentiels, les journaux sont souvent publiés, souvent après la mort de leurs auteurs. *Choses vues* rassemble ainsi des carnets, des souvenirs, des fragments, que Victor Hugo n'a pas eu le temps de retravailler.

Enfin, la correspondance peut-être un support de l'autobiographie : l'auteur confie son histoire et ses pensées au destinataire. C'est le cas de correspondances célèbres, comme celles de Madame de Sévigné, de Gustave Flaubert, de George Sand.

Comme on a pu le voir, le récit autobiographique se coule dans des formes très diverses en fonction essentiellement des intentions qui président à sa rédaction.

Le souvenir permet de conserver son passé ou de le retrouver, il permet de prendre conscience de sa personnalité, de son évolution. C'est le chemin habituellement emprunté par les écrivains.

Le souvenir permet de se connaître soi-même. Le souvenir permet de se justifier. Le préambule des *Confessions* est riche d'enseignements sur la spécificité du projet autobiographique de Rousseau : l'individu s'y affirme dans son originalité, il veut peindre sa vie, sa personnalité, ses sentiments dans toute leur vérité, c'est-à-dire ne pas occulter les événements ou les aspects qui le montrent sous un jour peu favorable.

L'objectif de Rousseau est de dégager a posteriori le sens de sa vie et de se justifier aux yeux de ses détracteurs.

Le souvenir est parfois obsédant au point que l'écrivain est obligé de le coucher sur le papier pour s'en libérer. La confidence est souvent l'expression d'une extrême sensibilité qui ne peut se contenir. Dans ses *Confessions*, Rousseau cherche ainsi à se libérer d'une culpabilité qui l'accable : dans le livre VIII, il avoue l'abandon de ses enfants confiés à l'Hospice des Enfants trouvés. De même l'obsession de la faute le conduit à raconter l'affaire du ruban volé alors qu'il était laquais chez Madame de Vercellis. Claudel pouvait comparer la création littéraire à un accouchement : « mettre au jour ce gros paquet de choses vivantes ». La psychanalyse nous a permis de comprendre ce cheminement parfois obscur des émotions liées aux événements de notre vie.

Les *Confessions* et les souvenirs jouent également un autre rôle pour Jean-Jacques Rousseau : celui d'une quête éperdue du bonheur. L'écrivain essaie de lutter contre la vieillesse par un retour aux temps heureux de son enfance. Sa mémoire ici sélectionne ce qui lui donne plaisir, elle cherche la précision du souvenir pour créer l'illusion d'une vie heureuse disparue.

Georges Perec, dans *W ou le souvenir d'enfance* (1975) et *Je me souviens* (1978), nous révèle son besoin d'utiliser les souvenirs pour mieux comprendre le fonctionnement de sa vie intérieure. Il s'étonne de la manière mystérieuse selon laquelle sa mémoire a organisé les rares souvenirs de sa vie d'écolier. Il cherche à comprendre ce travail d'élaboration et découvre les liens inconscients que la colère et la honte ont tissés entre des faits éloignés.

Ainsi la première rencontre avec soi n'est possible qu'au travers des résurgences de la mémoire. Un homme sans souvenir est un autre homme : c'est le thème du Voyageur sans bagages d'Anouilh.

Les souvenirs doivent être organisés pour être intelligibles. Le récit autobiographique suit généralement l'ordre chronologique. Ainsi commencent les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau : « Je suis né à Genève en 1712, d'Isaac Rousseau, citoyen, et de Suzanne Bernard, citoyenne ». L'auteur s'efforce de

reconstituer son passé, l'itinéraire de sa vie, ses expériences, les influences qu'il a subies et, ce faisant, construit une image de sa personnalité.

L'auteur en outre procède à des choix conscients ou inconscients. L'autobiographie peut passer sous silence ou au contraire privilégier certaines périodes de la vie (notamment l'enfance, comme dans la Gloire de mon père de Marcel Pagnol). Dans le premier texte, Chateaubriand se réfère aux propos "contés" par un "on" énigmatique pour nourrir sa mémoire du souvenir de faits qu'il n'a pu connaître car le nouveau-né qu'il était alors n'a pu en garder trace. Son imagination semble se délecter de ses malheurs. L'auteur des Mémoires d'outre-tombe cherche dans les circonstances étranges de sa naissance ce qui peut avoir déterminé l'adulte qu'il est devenu. Chateaubriand choisit soigneusement les éléments les plus étonnants pour donner de lui l'image d'un homme de génie marqué dès les origines par un destin hors du commun. Nous assistons là à un travail de reconstruction, à une mise en perspective délibérée. C'est le même genre d'élaboration que nous rencontrons dans ses souvenirs de la prise de la Bastille : le témoin oculaire du fait historique se moque du prétendu caractère héroïque de l'événement pour mieux faire ressortir son propre désintéressement et surtout sa perspicacité d'analyste politique. Le souvenir est mis en forme pour servir le grand homme.

Nathalie Sarraute, dans le quatrième extrait, découvre comment le récit autobiographique s'élabore artistiquement à partir du souvenir. Elle revit son enfance au-travers des impressions sonores surtout. Elle fait alors l'expérience que son travail sur le souvenir peut être enjolivé, voire apprêté, par les jeux sur les sons auxquels elle est sensible et qu'elle affectionne. Le choix est d'abord inconscient, et il faut une attention particulière pour ne pas être la victime de ses penchants.

Certains auteurs souffrent même de troubles de la mémoire et produisent des souvenirs erronés. Par exemple Baudelaire dans le poème Vie antérieure écrit : « J'ai longtemps habité sous de vastes portiques », faisant allusion à l'expérience d'une réincarnation. Le souvenir est alors utilisé comme une quête mystique d'une unité primordiale à reconstruire. Gérard de Nerval a vécu des expériences

semblables dans Sylvie ou Aurélia où il cherche dans un passé obsédant les improbables frontières entre rêve et réalité.

Les termes « souvenir » et « récit autobiographique » nous ont permis de comprendre la nécessité et les limites du travail de la mémoire dans l'élaboration du récit de sa propre vie. Le matériau ne peut rester à l'état brut. Pour accéder à l'existence littéraire, il doit être repris, interprété.

Le souvenir ainsi retravaillé travestit le passé ou du moins le stylise en gardant les traits les plus émouvants. Il lui donne un sens, il lui confère le charme de ce qui a été et ne reviendra plus. Il commande le présent, nous permet de l'apprécier ou de nous en évader. Il nous donne le sentiment d'exister : c'est le lien qui assure notre moi d'où cette passion de reconstituer un passé qui nous explique. Il peut même devenir le sujet de l'œuvre d'art : c'est la tentative du cycle romanesque en partie autobiographique de Proust À la recherche du temps perdu et Le temps retrouvé.

DEUXIEME PARTIE

**DE LA CREATION
ROMANESQUE A L'ECRITURE
DE SOI:**

**DES GENEALOGIES
COMPLEMENTAIRES DANS
L'ŒUVRE CAMUSIENNE**

Chapitre 1 :

Création romanesque et projection de soi

1.1. Création romanesque et projection de soi chez Albert

Camus

Chercher à situer Albert Camus dans son œuvre ou par rapport à son œuvre, nous invite à renouer avec l'évolution et les péripéties de sa vie avant de pouvoir dire qu'il est présent d'une manière ou d'une autre dans toute son œuvre d'où sa propre projection dans son univers fictionnel donc romanesque.

La création romanesque est analysée par des critiques littéraires, des sémioticiens des chercheurs et des narratologues de toute obédience, souvent dans ses rapports avec l'écriture, la fictionnalisation ou la projection de soi. Ces rapports qui sous-entendent une mise en texte de soi et des autres, en rapport avec soi-même, avec les autres et surtout, en rapport avec le monde. Une équipe de chercheurs du Crasc (centre de recherche en anthropologie sociale et culturelle) se penchant sur la question pense qu' :

“Il n’y a pas de création littéraire « pure », « brute » à posteriori .La création littéraire ex-nihilo n’existe pas. Tout à été déjà dit. Tout a déjà été devancé, et c’est Montaigne qui s’interrogeait « Si tout a déjà été dit, que dire maintenant ? »La question a déjà été posée au XVI siècle. Les écrivains marchent sur un déjà la ! Sur des traces .Tous ont eu des lectures antérieures, tous ont un background culturel, tous ont eu des maitres à penser. Ce constat n’enlève rien à leur génie créateur, au contraire, à partir de ce qui existe et avec leur apport, la création littéraire évolue et connaît une dynamique constante. A ce titre d’exemple : Kateb Yacine se reconnaissant dans Faulkner, Boudjedra a beaucoup apprécié Proust et Céline...Aussi, la littérature dans sa dimension intrinsèque convoque les notions de : Héritage, substrat, reliquat ...C’est ainsi que le concept d’ « intertextualité » prend sa juste mesure et permet de dessiner des contours plus exacts de la littérature.

La notion de génotexte et phénotexte, telles que présentées par Genette montrent bien la richesse, le croisement des textes et excluent de facto une lecture isolée, car lire un texte ne peut se faire que dans une mise en réseaux avec d'autres textes, d'autres cultures. Les préoccupations sont donc nombreuses et pertinentes, elles concernent la texture du roman, ses ramifications, ses procédés scripturaux et stylistiques, dont la parodie et le pastiche, en plus de la présence quasi permanente de ce que Genette appelle « Palimpseste. »⁸⁷

D'autre part, Norbert Col inscrit, dans son ouvrage *Écritures de soi*, ce rapport entre la création romanesque et la fictionnalisation de soi, en affirmant à juste titre que :

“La fictionnalisation est l'un des biais par lesquels le soi peut se donner une expression légitime. Le masque stylistique servira alors, à l'inscription de l'auteur, sa projection dans son œuvre, en brouillant parfois le lecteur par l'emmêlement du pacte autobiographique et du pacte romanesque. La fictionnalisation étant là, tout autant que l'autobiographique, la transformation du biographique glisse alors à ce qu'on appelle aujourd'hui : autofiction. ”⁸⁸

C'est justement pourquoi, il nous paraît utile de déblayer du mieux que nous le pourrons, la notion d'autofiction qui est certes de nos jours, utilisée de diverses façons et tenter d'apporter les éclaircissements nécessaires à toutes imprécisions autour de ce néologisme qui reste délicatement définissable.

Philippe Gasparini tenté de jeter le socle théorique qui fait actuellement défaut à la notion d'autofiction. Pour y arriver, il est remonté à la source du mot, puis a reconstitué son histoire en relatant son évolution, en expliquant ses différents sens, ses contradictions.

⁸⁷ Projet crasc : Littérature : Mode de production ; de la création à la mimésis, de la reproduction à l'innovation. (Du 01012011 au 31122013- Dirigé par OUHIBI GHASSOUL Bahi).

⁸⁸ COL, Norbert, *Écritures de soi*, l'Harmattan, Paris, 2007.

Il nous faut rappeler que Serge Doubrovsky est l'« inventeur » du mot. Sur la quatrième de couverture de son roman intitulé *Fils* (1977), apparaissait le terme « *autofiction* » assorti d'une petite note disant, que :

“Ce n'est plus l'histoire, les péripéties qui peuvent sembler romanesques, mais c'est la forme même du récit qui transforme les faits réels en fiction.”⁸⁹

Au même moment se développait aux USA une terminologie littéraire approximative et confuse comme : « transfiction », « superfiction », « fiction of the self »...etc.

L'autofiction telle que définie par Doubrovsky en 1977, se distingue donc de l'autobiographie pratiquée jusqu'alors. Pourtant, il emprunte à ce genre tous les critères, à commencer par le « pacte autobiographique » défini par Philippe Lejeune quelques années plus tôt. Ainsi, le narrateur d'une autofiction, qui emploiera la première personne du singulier, portera le même nom que l'auteur du livre. Mais chose nouvelle dans l'autofiction, le pacte autobiographique s'applique à ses souvenirs, non à la mise en scène de leur surgissement et de leur ressassement. *Fils* programme donc une double réception : référentielle quant au passé du héros-narrateur, fictionnelle quant au cadre narratif.

Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, au début des années 80, vont l'utiliser avec des sens parfois différents, parfois centrés sur « l'auto », parfois sur la « fiction ».

Gasparini retrace l'analyse du concept d'autofiction par ces deux théoriciens de l'écriture autobiographique en soulignant :

“L'importance du dialogue critique dans la maturation du concept d'autofiction.”

Le néologisme a dû aussi composer avec les « attaques » d'autres poéticiens, tels que Gérard Genette et Vincent Colonna, qui donnèrent au terme « de nouveaux signifiés que son créateur ne pouvait accepter, car ils impliquaient

⁸⁹ GASPARINI, Philippe, *Autofiction - Une aventure du langage*- Paris, Ed.

Seuil, coll. « Poétique »

une exclusion de ses propres œuvres comme référents ». Ainsi, « autofiction » devint synonyme de « fictionnalisation de soi », expression qui renvoie à des textes dans lesquels l'auteur-narrateur s'imagine une vie, s'invente des vies alors que la définition initiale insistait sur le caractère référentiel de ce qui est raconté : récit « d'événements et de faits strictement réels ».

Gasparini évoque « La Nouvelle autobiographie », expression que l'on doit à Alain Robbe-Grillet et qui aurait pu concurrencer la dénomination de Dobrovsky sur la question. Mais si elle n'eut pas un large écho, c'est que « le créateur du concept de "nouvelle autobiographie" ne chercha pas à en étendre le domaine au-delà des auteurs de sa génération et de son clan ». L'autre terme est celui de « surfiction », inventé par Raymond Federman pour désigner sa propre pratique qui visait à rendre compatibles écriture expérimentale et autobiographie. Là aussi, le mot ne dépassa pas les frontières d'une sphère de spécialistes.

Le Livre brisé (1989) de Serge Doubrovsky, le colloque de Nanterre « Autofiction & Cie » (1992) contribueront à la diffusion du néologisme qui rencontrera un large écho à la fin des années 90 sous les impulsions nouvelles ou renouvelées de chercheurs comme Marie Darrieussecq et Jacques Lecarme, mais aussi de romanciers comme Marc Wietzmann et d'essayistes comme Christophe Donner...

A partir du début des années 2000, Serge Doubrovsky proposera une définition stable de l'autofiction, envisagée comme variante postmoderne de l'autobiographie et composée d'une dizaine de critères définitoires tels que « l'identité onomastique de l'auteur et du héros narrateur », « le sous-titre roman », « le primat du récit » ou encore « une stratégie d'emprise du lecteur ». Plus tard, les concepts de « roman du Je » et de « roman autobiographique » – qui recoupe la notion d'autofiction telle qu'entendue par certains aujourd'hui – permettront « d'aborder autrement la problématique de l'ambiguïté générique » et cette analyse permettra à Gasparini de revenir sur sa précédente étude.⁹⁰

⁹⁰ *Autofiction : une mise au point salutaire*. www.autofiction.org

Philippe Gasparini finit par s'interroger sur la possibilité d'en faire la synthèse afin d'obtenir « *un concept opératoire pour la littérature d'aujourd'hui et de demain* »⁹¹. En empruntant à Arnaud Schmitt le concept « *d'autonarration* » qui devient la « *forme contemporaine* » de l'espace autobiographique, Gasparini cherche à redonner une cohérence au concept d'autofiction. L'autofiction est alors définie comme un texte dans lequel :

*“ Un certain nombre d'éléments de l'auto-récit ont été imaginés ou remaniés par l'auteur. ”*⁹²

Dès lors, *“ autofiction ne signifiera ni plus ni moins que roman autobiographique contemporain ”*.⁹³

Ce point de vue de Philippe Gasparini dans *Autofiction, Une aventure du langage*, est sans doute l'un des plus récents sur la question. Sa réflexion s'est enrichie depuis la parution de son livre *Est-il je ?* en 2004 puisqu'il met en avant dorénavant la particularité qui se dégage de l'autofiction par rapport au roman autobiographique qu'il considérait dans *Est-il je ?*, à l'instar de Vincent Colonna, comme un simple effet de mode ou un moyen de remettre au goût du jour « le genre inavoué, honteux, innommable qu'était le roman autobiographique »

Gasparini classe l'autofiction parmi « les autonarrations » et en fait une équivalence de « roman autobiographique contemporain » (mettant en avant l'aspect novateur de la forme). Mais la nouveauté de l'autofiction se réduit pour lui à cela, ce qui n'en fait pas à ses yeux un genre à part entière.

Dans *Le Degré zéro de l'écriture*, Barthes laisse apparaître quelque intérêt pour le dispositif énonciatif propre à l'autofiction en évoquant *Aziyadé* (1892)⁹⁴ :

⁹¹ GASPARINI, Philippe, *Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, Poétique, 2004

⁹² GASPARINI, Philippe, *Autofiction – Une aventure du langage*, Paris, Seuil – Poétique 2008.

⁹³ Ibid.

*"Loti, c'est le héros du roman [...] Loti est dans le roman [...] mais il est aussi en dehors, puisque Loti qui a écrit le livre ne coïncide nullement avec le héros Loti : ils n'ont pas la même identité. Le premier est anglais, il meurt jeune ; le second Loti prénommé Pierre, est membre de l'Académie française."*⁹⁵

Barthes est l'un des rares critiques à avoir produit un discours sur l'autofiction avant la lettre ; il en révèle l'existence sans toutefois pouvoir la nommer. Par ailleurs, l'autofiction trahit d'étranges similitudes avec ce qu'il appelle la « *figuration* » où l'auteur peut apparaître dans son texte (Genet, Proust), mais non point sous les espèces de la biographie directe ». Avant même la publication de *Roland Barthes par Roland Barthes*, il suggère un retour à l'autobiographie, par le biais de l'autofiction et à travers ce qu'il appelle « *le fictif de l'identité* ». Evoquant l'exemple d'*Aziyadé*, Barthes ne cache nullement l'attraction qu'exerce sur lui le dispositif autofictionnel :

*"Ce n'est pas le pseudonyme qui est intéressant (en littérature c'est banal), c'est l'autre Loti, celui qui est et n'est pas son personnage, celui qui est et n'est pas l'auteur du livre : je ne pense pas qu'il en existe de semblable en littérature."*⁹⁶

Barthes a certes raison d'insister sur l'originalité de ce livre, mais il a eu tort de croire au caractère inédit de son dispositif autofictionnel. On pourrait aisément le contredire en citant *La Naissance du jour* (1928) de Colette dont André Billy saluait ainsi l'excentricité :

" Quelque chose d'extrêmement nouveau et hardi, quelque chose qui n'a pas de précédent, je crois, dans la littérature [...] c'est que l'héroïne du roman n'est autre que l'auteur ".

⁹⁴ LOTI, Pierre, Éd. Calmann-Lévy. Paris.1879.

⁹⁵ BARTHES, Roland, Pierre Loti : "*Aziyadé*" ", in *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. Points. 1994, p. 171

⁹⁶ BARTHES, Roland, Pierre Loti : "*Aziyadé*" ", in *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. Points. 1994, p. 172

André Billy fait ici preuve d'un égarement similaire à celui de Barthes : Colette n'est assurément pas la pionnière de ce dispositif énonciatif. On pourrait lui opposer *Le Bon Apôtre* (1923), un roman de Philippe Soupault où le narrateur et l'un des deux protagonistes partagent le nom de l'auteur...

1.2 *Le Premier Homme* : un exemple du roman hybride.⁹⁷

Jusqu'à quel point, dans *Le Premier Homme* la vie de Jaques Cormery serait-elle conforme à celle d'Albert Camus ? Jusqu'à quel point la part de fiction se greffe-t-elle au monde référentiel pour échapper à ce qu'on pourrait appeler une déconstruction de la trame romanesque ? Peut-on dans ce cas parler d'autofictionnalisation telle que définie et redéfinie au gré des théories et conceptualisations depuis Serges Doubrovsky jusqu'à Philippe Vilain en passant par les Colonna, Gasparini...

Sur le plan critique, cet exercice d'apparence aisé, l'est moins en pratique puisqu'il s'agira de recourir à deux approches fondamentalement différentes : l'une externe au texte recourant à la biographie de l'auteur, l'autre interne au texte, plus hasardeuse car elle met en fiction cette même biographie au risque que cette dernière en encourt, du fait de sa transposition, les risques des oublis, des imprécisions et parfois même, et pour des raisons de littéarité, l'imagination de l'auteur concourra à la mise en texte de la trame romanesque (qui constitue le fond sur lequel se dessine les événements marquants) en comblant les vides de l'impossible souvenance.

Jusqu'à quel point cette tension entre les deux approches va-t-elle tenir bon, dans cette épreuve de tirer de corde, pour ne pas céder, totalement ou en partie, du terrain à l'autre ? L'hybridation serait-elle alors une voie de salut ou de concorde pour la mise en place d'un genre consensuel qu'on appellerait autofiction.

⁹⁷ Hybridation du roman avec l'essai, le journal littéraire ou intime (Hervé Guibert et l'autofiction), le reportage, le récit historique ou biographique. Typique à cet égard l'œuvre de W. G. Sebald, qui fusionne l'autobiographie, l'essai historique ou littéraire, le reportage photographique et la fiction.

Les écarts entre ce roman tel que voulu par Albert Camus et sa propre vie ne sont pas toujours indiscutables ni indéniables. *Le premier Homme* étant l'expression du souvenir a été écrit contrairement à *l'Étranger* à la *troisième personne* pour, justement, lui consacrer une distance entre l'auteur et son héros, humilité exige. Cette portée symbolique aurait été très faiblement prise en charge par le « je » par cette place faite au moi que Camus voulait à tout pris éviter.

Il est vrai néanmoins qu'il a écrit *Le Premier Homme* pour rendre hommage à sa famille pour dit-il :

« *Rendre justice aux siens, des hommes pauvres et sans haine.* »⁹⁸

Dans *Le Premier Homme* Camus dépeint la pauvreté dans son sens extrême. Cette pauvreté dont il a souffert mais dont il était immunisé:

*“Le mérite de cette heureuse immunité ne me revient pas. Je la dois aux miens, d’abord, qui manquent de presque tout et n’enviaient à peu près rien. Par son seul silence, sa réserve, sa fierté naturelle et sobre, cette famille, qui ne savait même pas lire, m’a donné mes plus hautes leçons, qui durent toujours.”*⁹⁹

Dans les propres souvenirs de l'auteur du *Premier Homme* il paraît difficile de distinguer ce qui pourrait participer à la construction d'un texte fidèle à un pacte de véracité sur toute la ligne. Il est impossible d'y distinguer clairement ce qui tient du fictionnel et du référentiel, de la fabulation et de l'observation.

L'équivalence auteur-narrateur-personnage s'estompant au contraire sous l'exercice de dissimulation privilégié par Albert Camus en ce, qui concerne ce texte précisément.

Se présentant comme des fragments d'autobiographie fictive dont la succession chronologique donne l'illusion du récit romanesque, contribue encore davantage à brouiller les pistes et nous incite à nous demander à quel genre de textes nous avons affaire.

⁹⁸ CAMUS, Albert, *Chroniques algériennes*. Ed.1965. p.897

⁹⁹ CAMUS, Albert, Préface : *L'Envers et l'endroit*, Ed.1965. p.6

« Est-ce l'auteur qui raconte sa vie ou un personnage fictif? » Telle est la question que Philippe Gasparini pose dans son ouvrage, intitulé *Est-il Je?*, consacré à cette problématique :

“En principe, le statut illocutoire de la fiction et de l'autobiographie s'opposent, s'excluent absolument l'un l'autre. Le romancier autobiographe ne réalise donc pas une impossible synthèse des codes antagonistes, mais il les confronte, il les fait co-exister. Il respecte et dénonce alternativement les clauses des deux contrats, il les discute, il les négocie, sans jamais choisir. Cette ambivalence fondamentale s'articule autour de la question de l'identité du protagoniste : tantôt il est identifiable à l'auteur et la lecture autobiographique s'impose, tantôt il s'en éloigne et la réceptivité retrouve une dominance romanesque. Le texte est ainsi saturé par des signes de conjonction et de disjonction des deux instances.”¹⁰⁰

À l'expression « roman autobiographique » proposée par Philippe Le Jeune pour rendre compte de tels récits de fiction ambigus « dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer » , il nous semble plus approprié dans le cas du *Premier Homme*, qui se situe en quelque sorte à l'intersection de l'autobiographique et du romanesque, de faire appel au terme « autofiction » et d'en user dans un sens plus large, à l'exemple de Philippe Vilain, pour souligner dans cette façon d'écrire moins :

“ La fidélité d'un rapport historique à soi, 101 que la recreation romanesque de soi.”¹⁰²

¹⁰⁰ GASPARINI, Philippe, *Est-il Je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Seuil, 2004. P.13

¹⁰¹ VILAIN, Philippe. *L'autofiction en théorie suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune*. Chatou: Éditions de la Transparence, 2009. P.73

¹⁰² Ibid. P.74

Camus aurait assisté à sa propre naissance. Un homme adulte qui raconte dans aux moindres détails les péripéties de sa venue au monde, suffit à rattacher ce roman à un genre littéraire hybride dans lequel il est impossible de distinguer clairement ce qui tient du fictionnel et du référentiel, éléments fondamentaux pour la classification des genres. A cette différence des textes écrits à la première personne, ce texte l'est à la troisième personne pour permettre à l'auteur de demeurer purement et simplement anonyme et s'éloigner ainsi du genre autobiographique.

Autre exemple de distanciation par rapport au genre autobiographique:

Dans la vraie vie, Camus avait un frère aîné, appelé Lucien. Mais il n'a fait qu'une petite mention de lui dans sa première œuvre *L'Envers et l'Endroit* et après, le frère, contrairement à l'oncle Etienne, n'apparaîtra jamais plus dans ses œuvres.

Dans *Le Premier Homme*, cependant, le héros Jacques a un frère aîné nommé Henri. Il n'y a pas de scènes où les deux frères jouent ensemble. De plus, le frère aîné a une sorte de haine pour son cadet, il ne tient même pas compte de son existence.

Pourtant, dans la vie réelle, Camus et son frère s'entendaient bien. L'écrivain l'atteste lui-même ainsi que ses biographes. Alors pourquoi ne trouve-t-on pas de traces de cette relation fraternelle dans les œuvres de Camus? Cela reste un mystère.

De même qu'il existe des substituts du père dans *Le Premier Homme*, il y a un substitut du frère dans cet ouvrage posthume. Il s'agit de «Pierre, d'un an et presque plus âgé que lui»: Pierre, ami d'enfance de Jacques, le protège. Ils partagent leur vie d'enfant et ils partiront seuls pour un monde inconnu : le lycée ; tous les deux orphelins de guerre, ils sont «frères par l'origine et le destin». Il faut rappeler à cette occasion que le substitut du frère a déjà fait une apparition dans *Jonas*, nouvelle autobiographique, où Râteau, dont le modèle est René Char, a rempli le rôle du protecteur et du frère aîné de Jonas. Ainsi, à la place du frère réel, les substituts du frère, comme ceux du père, jouent un rôle très important dans les ouvrages d'Albert Camus.

Pour les romans autobiographiques à propos desquels Philippe Lejeune suggère que ce sont des textes :

“Dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu’il croit deviner, qu’il y a identité de l’auteur et du personnage, alors que l’auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l’affirmer.”¹⁰³

Le Premier Homme se situe à l’intersection de l’autobiographique et du romanesque. Quel nom donner alors à ce texte hybride et se désenpêtrer du borbier dans lequel patauge les théoriciens et les critiques. Autofiction représenterait alors une motion de salut. Mais « de quoi serait-elle le nom ? »

A ce propos, comme nous allons le constater, la controverse est de taille.

Philippe Gasparini, auteur de cette même question répond :

“Je partirai de l’hypothèse que l’autofiction est le nom d’un genre ou d’une catégorie générique. Et que ce nom s’applique, d’abord et avant tout, à des textes littéraires contemporains. Cette hypothèse me semble à la fois la plus féconde du point de vue de la poétique et la plus conforme à la genèse du concept d’autofiction [...] depuis plus de deux-cents ans, il est des écrivains, et pas des moindres, pour contester ce clivage et revendiquer que leurs textes autobiographiques bénéficient d’une réception littéraire sans condition. Les uns obtiennent cette reconnaissance du fait de leur notoriété. Les souvenirs de Rousseau, Goethe, Chateaubriand ou Sartre font partie de leur œuvre au même titre que leurs textes de fiction. Les autres dissimulent leurs confidences sous un vernis romanesque. Le texte qui en résulte propose deux contrats incompatibles qui entraînent le lecteur dans une chasse aux indices de référentialité et de fictionnalité [...] Jusqu’aux années quatre-vingt, il n’y avait pas d’équivalent qui soit entré dans l’usage en français. « Roman personnel » et « roman autobiographique » étaient des expressions désuètes, plus ou moins associées à un romantisme poussiéreux, des catégories ignorées ou récusées aussi bien par les auteurs que par les universitaires. Enfin, il est courant que des textes strictement

¹⁰³ LEJEUNE, Philippe. Le pacte autobiographique. Paris : Seuil, 1975. P.25

autobiographiques, au sens où on l'entend depuis Philippe Lejeune, soient publiés sous l'étiquette mensongère « roman » ou sous le label euphémisant « récit » qui occultent leur visée référentielle.” 104

Il se posera comme autre question et répondra :

“Comment distinguer l'autobiographie du roman autobiographique ? Il faut bien l'avouer, si l'on reste sur le plan de l'analyse interne du texte, il n'y a aucune différence.”

Cet autre roman puisé des deux genres et qui est, et n'est pas l'un et l'autre, serait l'autofiction :

“Force est de constater que le concept d'autofiction a largement échappé à son créateur. Pour comprendre le sens qu'il a maintenant, de quoi il est le nom, il est nécessaire de retracer comment s'est opérée cette dépossession, cette lexicalisation. Elle s'est opérée selon deux axes : certains critiques ont simplement développé le concept défini par Doubrovsky pour lui assigner un champ générique plus large; d'autres se sont emparés du mot pour lui donner un autre sens.” 105

Chloé Delaume appartient avec Catherine Cusset, Camille Laurens, Philippe Vilain à une nouvelle génération d'auteurs français qui creuse le concept créé par Serge Doubrovsky.

Philippe Vilain conteste les affirmations de Philippe le jeune en affirmant :

“Une description fidèle du vécu me paraît impossible.”

Lejeune répondait :

¹⁰⁴GASPARINI, Philippe, conférence prononcée à l'Université de Lausanne, le 9 octobre 2009.

¹⁰⁵ Ibid.

“Oui, il y a des gens qui se résignent à cette impossibilité – vous Philippe Vilain et Serge Doubrovsky – et il y a des gens qui ne s’y résignent pas; les gens qui ne s’y résignent pas paraissent naïfs aux premiers, j’appartiens à la catégorie des naïfs. Les deux positions sont antinomiques de façon constitutive. (...) Notre vie est un imaginaire, un imaginaire qui évolue, se remet en cause, cet imaginaire est la réalité de ce que nous vivons (...) Je peux me mettre dans le sens du vent et mon écriture prolongera ce mouvement de construction imaginaire. Il y a donc des écritures qui choisissent d’aller contre le vent pour l’observer, et d’autres qui accompagnent et amplifient son mouvement. On est forcément dans une de ces deux positions, mais, bien sûr, aucune n’est « vraie ».”

Gasparini fini par nous révéler cette définition de l’autofiction :

“A mon avis, le terme d’autofiction devrait être réservé aux textes qui développent, en toute connaissance de cause, la tendance naturelle du récit de soi à se fictionnaliser. Une situation, une relation, un épisode, sont mis en récit, scénarisés, intensifiés et dramatisés par des techniques narratives qui favorisent l’identification du lecteur avec l’auteur-héros-narrateur. D’un point de vue pragmatique, ce sont des romans autobiographiques, fondés sur un double contrat de lecture.”¹⁰⁶

Philippe Vilain, en fervent défenseur du néologisme, est l’un des plus alertes théoriciens actuels de l’autofiction. Il semble convaincu par rapport au classement générique du *Le premier Homme* d’Albert Camus, en tant qu’autofiction. Il l’affirme dans un entretien accordé à Emmanuelle Desforges de l’université Paris X à l’occasion de la publication de son cinquième roman, *Paris l’après-midi*, il revient sur le débat qu’a suscité son essai consacré à la défense de l’autofiction :

“L’autofiction est victime d’un préjugé. On s’attarde sur quelques livres surmédiatisés qui ne sont pas représentatifs de la production d’ensemble. Je me demande pourquoi on ne

¹⁰⁶ Ibid. (GASPARINI, Philippe, conférence prononcée à l’Université de Lausanne, le 9 octobre 2009).

considère jamais, pour évoquer le genre, les autofictions d'écrivains très convenables : Roland Barthes par Roland Barthes, Monsieur adis d'Antoine Blondin, Rigodon de Céline, La naissance du jour de Colette, L'hrangere de Nimier, Le Premier Homme de Camus, La Douleur de Duras, les Antimémoires de Malraux, Livret de famille de Modiano... Pour discriminer un genre, on le sait, il est évidemment plus simple de s'intéresser à ses excroissances plus qu'à son noyau dur. Vous connaissez la formule : « Quand on veut tuer son chien, on dit qu'il a la rage », et, de même, pour tuer l'autofiction, on dit qu'elle est people, alittéraire, qu'elle participe avant tout de la thérapie. C'est aussi absurde que si je disais, pour montrer les limites du genre romanesque, quel es textes de Dan Brown sont représentatifs du roman contemporain, ou, toujours pour caricaturer, qu'en s'inspirant fortement de personnages réels, tels que Sarah Bernhard, Claude Monet ou Emile Zola pour ne citer qu'eux, A la Recherche du temps perdu est une œuvre people en regard de son époque. Il y a dans cette discrimination aveugle quelque chose de profondément terroriste et de ridicule à la fois : en effet, faisant de l'autofiction un genre sensationnaliste, cette critique d'opinion ne se voit même pas pratiquer tout ce qu'elle ne fait en réalité que critiquer.”¹⁰⁷

¹⁰⁷ VILAIN, Philippe, *l'immoraliste Entretien*. Emmanuelle Desforges. Université de Paris X. (Le 26.08 2006 à l'occasion de la parution de son cinquième roman *Paris l'après-midi* chez Grasset)

Chapitre 2 :

Albert Camus : Tranches de vie et hantise de la mort

D'après Jacqueline Levi Valensi, « *Albert Camus a reconnu très tôt en lui (à dix sept ans), le désir et la volonté d'être écrivain* ». En 1937, au terme de tentatives diverses, les essais qui composent *L'Envers Et L'Endroit* sont achevés et publiés ; fondés sur une conception pudique de l'écriture de soi, où il ne sépare pas la création romanesque de ses réflexions d'ordre morales ou philosophiques. La vie quotidienne, la solitude, l'étrangeté aux autres et à soi même et surtout la quête de soi, la beauté, l'amour, la mort, le malheur et le bonheur de vivre : sont autant de thèmes fondateurs de l'univers camusien, déjà entrelacés dans ses premiers récits.

L'obsession de la mort présage déjà de l'écriture de *L'étranger* et de manière plus précise dans *La Mort Heureuse*, *La Peste*, *L'Etranger*, *La Chute* et enfin *Le Premier Homme*, dans une sorte de complémentarité décousue à première vue mais qui forme un tout.

Camus dit à ce propos :

« Je ne crois pas, en ce qui me concerne, aux livres isolés. Chez certains écrivains, il me semble que leurs œuvres forment un tout où chacune s'éclaire par les autres et où toutes se regardent. »¹⁰⁸

Le « je » lyrique ou narrateur dans ses écrits y inscrit à la fois sa subjectivité et sa relation intime au monde :

« J'ai besoin parfois d'écrire des choses qui m'échappent en partie, mais qui précisément font la preuve de ce qui en moi est plus fort que moi »¹⁰⁹

¹⁰⁸ CAMUS, Albert, Actuelles II. P.743

¹⁰⁹ CAMUS, Albert, Carnet I. P.60

2.1 Le poids d'une vie et la projection de soi

“Camus a exprimé dans son œuvre une pensée complexe, contradictoire, en mouvement incessant, allant du constat angoissé de l'abandon et de la solitude de l'homme à l'exigence d'une solidarité et d'une participation plus grande à l'aventure collective. On reconnaît trois cycles dans son œuvre, très diverse, l'écrivain s'étant exprimé dans des genres aussi différents que l'essai philosophique, le roman, le théâtre ; à cela il faut ajouter de nombreux articles dans diverses revues, et une activité considérable dans le journalisme...”¹¹⁰

L'œuvre de Camus, du vivant même de son auteur, et depuis sa mort, connaît une réception paradoxale ; célèbre et célébrée, elle est aussi déformée et dénigrée par des critiques abusés par son apparente simplicité, ou aveuglés par leurs préjugés philosophiques ou politiques ; mais son humanisme lucide et rigoureux, son effort pour ne rien nier ni de l'homme, ni du monde, la mythologie du possible qu'elle propose, tant sur le plan philosophique que politique, sa richesse morale, intellectuelle et esthétique ne cessent de confirmer que « *la création authentique est un don à l'avenir* »¹¹¹

Voyons d'abord, comment Camus présente son œuvre, définit le rôle de l'écrivain et met en avant sa personnalité:

À Stockholm, quand il reçoit le prix Nobel, il déclare dans un entretien qu'il accorde aux journalistes:

“J'avais un plan précis quand j'ai commencé mon œuvre, je voulais d'abord exprimer la négation. Sous trois forme : Romanesque : Ce fut L'Étranger. Dramatique : Caligula, Le Malentendu. Idéologique : Le Mythe de Sisyphe. Je prévoyais le positif sous trois formes encore. Romanesque : La Peste.

¹¹⁰MONNIER Maël. <http://mael.monnier.free.fr/étranger/oeuvrecamus.htm>

¹¹¹ Ibid. <http://mael.monnier.free.fr/étranger/oeuvrecamus.htm>

Dramatique : L'Etat de siège et Les Justes. Idéologique : L'Homme révolté. J'entrevois déjà une troisième couche autour du thème de l'amour."¹¹²

Effectivement, le troisième cycle envisagé a vu le jour mais bien après sa disparition tragique, avec *Le Premier Homme*.

Pour lui, l'art d'écrire est un besoin essentiel. Il dira dans son mémorable mais non moins « *controversé* » discours de Suède:

*"Le rôle de l'écrivain, du même coup, ne se sépare pas de devoirs difficiles. Par définition, il ne peut se mettre aujourd'hui au service de ceux qui font l'histoire : il est au service de ceux qui la subissent. Ou, sinon, le voici seul et privé de son art. Toutes les armées de la tyrannie avec leurs millions d'hommes ne l'enlèveront pas à la solitude, même et surtout s'il consent à prendre leur pas. Mais le silence d'un prisonnier inconnu, abandonné aux humiliations à l'autre bout du monde, suffit à retirer l'écrivain de l'exil, chaque fois, du moins, qu'il parvient, au milieu des privilèges de la liberté, à ne pas oublier ce silence et à le faire retentir par les moyens de l'art."*¹¹³

2.2 Analyse des œuvres du corpus :

2.2.1 L'Etranger, une mise en scène fictive de soi

*« Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. »*¹¹⁴

C'est l'Incipit de *L'Etranger*: Une Courte phrase, quasi administrative. Un constat, sans aucune émotion.

Dans *L'Etranger*, Camus présente un homme que des circonstances extérieures vont amener à commettre un crime et qui assiste, indifférent, à son procès et à sa condamnation à mort. En voici les péripéties :

¹¹²CAMUS, Albert Discours de Suède, prononcé à Oslo, le 10 décembre 1957.

¹¹³ CAMUS, Albert Discours de Suède. 10 Décembre. 1957. Folio. Gallimard. 2001.

¹¹⁴ Incipit de *L'Etranger* d'Albert Camus.

L'action se déroule en Algérie française. Meursault (le narrateur) apprend par un télégramme la mort de sa mère. Il se rend en autocar à l'hospice, près d'Alger. Il n'exprime ni tristesse ni émotion. Il refuse de voir le corps, mais veille le cercueil comme c'est la tradition, en fumant et buvant du café. Aux funérailles, il ne montre aucun chagrin, ne pleure pas, et se contente d'observer les gens qui l'entourent.

Le lendemain, de retour à Alger, Meursault va nager dans la mer et rencontre une jeune fille, Marie, une dactylo qui avait travaillé dans la même société que lui et qu'il connaît vaguement. Le soir, ils se rendent au cinéma puis reviennent à l'appartement de Meursault et couchent ensemble. Une relation se développe entre eux, au cours de laquelle il ne montre pas plus de sentiment ou d'affection envers Marie qu'à l'enterrement de sa mère.

Meursault fréquente son voisin, Raymond Sintès, connu pour être souteneur, qui lui demande de l'aider à rédiger une lettre : il s'est battu avec sa maîtresse qu'il soupçonne d'être infidèle et craint les représailles de son frère. Meursault accepte.

La semaine suivante, Marie et Meursault perçoivent les bruits d'une dispute violente entre Raymond Sintès et sa maîtresse, jusqu'à l'intervention d'un agent. Après le départ de Marie, Raymond vient demander à Meursault de lui servir de témoin de moralité. Il affirme au tribunal que la maîtresse de son voisin a été infidèle et Raymond est quitte pour un avertissement. Celui-ci invite Meursault à passer la journée du lendemain dimanche dans le cabanon de l'un de ses amis, Masson, dans la banlieue d'Alger. Dans le même temps, Meursault qui montre peu d'intérêt pour sa carrière, refuse une promotion qui le conduirait à travailler à Paris. Marie lui demande de l'épouser : il accepte, bien que cela lui soit égal.

Le dimanche, Marie et Meursault prennent le bus avec Raymond pour rejoindre le cabanon de Masson. Ils sont suivis par un groupe d'Arabes, dont le frère de la maîtresse de Raymond contre lequel Meursault a témoigné. Après le déjeuner, les trois hommes vont se promener sur la plage, sous un soleil de plomb. Ils croisent à nouveau le groupe d'Arabes.

Une bagarre éclate : Raymond est blessé au visage d'un coup de couteau. En remontant au cabanon, Meursault obtient de Raymond qu'il lui confie son revolver afin d'éviter qu'il ne tue quelqu'un. Meursault retourne sur la plage. La chaleur est accablante. Il rencontre un des Arabes qui sort un couteau. Meursault, ébloui par le reflet du soleil sur la lame, sort le revolver dans sa poche puis tout s'enchaîne :

« La gâchette a cédé, j'ai touché le ventre poli de la crosse et, c'est là, dans le bruit à la fois sec et assourdissant que tout a commencé [...]. Alors, j'ai tiré encore quatre fois sur un corps inerte où les balles s'enfonçaient sans qu'il y parût. Et c'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur. »

Ces cinq coups de revolver excluent la légitime défense et l'homicide involontaire. Meursault ne donne au lecteur aucune raison particulière pour son crime, le fait qu'il ait tiré sur le cadavre à quatre reprises ou sur les émotions qu'il éprouve, mis à part le fait qu'il a été gêné par la chaleur et la lumière du soleil.

Dans la seconde partie du roman, Meursault est incarcéré et envisage avec détachement son procès à venir. Il est même assez indifférent à la privation de liberté et s'habitue à l'idée de ne pas pouvoir être avec Marie. Il passe son temps à dormir ou à énumérer mentalement les objets qu'il possède dans son appartement.

Tout au long de son emprisonnement et jusqu'à la veille de son exécution, Meursault affiche la même indifférence, semblant ne rien ressentir. Il se sent étranger à ce qui lui arrive et ne montre au procès aucun regret, ce qui met son avocat très mal à l'aise. On l'interroge sur son comportement à l'enterrement de sa mère, sur les raisons de son crime. Il ne sait que répondre que c'est à cause du soleil. Pour le procureur, Meursault est *« un homme qui tuait moralement sa mère »*, en la laissant dans un asile. Et il l'accuse *« d'avoir enterré une mère avec un cœur de criminel »*. La justice ne cherche pas à comprendre les motivations de Meursault. Le procureur se concentre sur son

comportement, sa personnalité, sa vie dissolue (il engage une relation le lendemain des funérailles de sa mère dont il est indifférent), son athéisme, son caractère asocial. Dans le contexte politique de l'époque, l'Algérie gouvernée par la France coloniale, il aurait pu plaider la légitime défense et être acquitté. L'avocat tente de montrer son client sous un autre jour, loin de la réalité. Meursault l'écoute, pris de vertige :

« J'étais un honnête homme, un travailleur régulier, infatigable, fidèle à la maison qui l'employait, aimé de tous et compatissant aux misères des autres. »

La cour rend son verdict :

« Le président m'a dit dans une forme bizarre que j'aurais la tête tranchée sur une place publique au nom du peuple français. »

Finalement, Meursault est condamné à mort, davantage pour son indifférence aux normes de la société que pour son crime.

Dans sa cellule, Meursault doit affronter l'aumônier de la prison qu'il refuse de rencontrer, mais qui tente de prendre sa confession. Il lui promet une autre vie s'il se tourne vers Dieu. Meursault entre dans une grande colère et met le prélat dehors. Il est convaincu que seule la vie est certaine et que l'inéluctabilité de la mort lui enlève toute signification. C'est alors que, paradoxalement, se développe dans l'épilogue une autre posture de Meursault, celle de l'attachement matériel, sensuel, à la vie. Il se découvre surtout comme faisant partie intégrante de ce monde. Meursault est prêt, lucide et calme, si proche de la nature et si loin des hommes. C'est à travers la révolte, la colère, la violence que l'homme découvre l'absurdité de la condition humaine :

« Comme si cette grande colère m'avait purgé du mal, vidé d'espoir, devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde. De l'éprouver si pareil à moi, si fraternel enfin, j'ai senti que j'avais été heureux, et que je l'étais encore. Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter qu'il

y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine. »¹¹⁵

Dans ce texte les personnages mis en scène sont :

- Meursault : Personnage principal (Narrateur de L'Etranger).
- L'Arabe : Tué par Meursault de cinq coups de révolver. Anonyme
- Emmanuel : Collègue de travail de Meursault.
- Céleste : Ami de Meursault et gérant d'un restaurant fréquenté régulièrement par ce dernier.
- Le concierge : Concierge de l'asile où demeurait « maman » (M^{me} Meursault, mère de Meursault).
- Le directeur : Il gère l'asile où était internée « maman ».
- Thomas Pérez : Un compagnon d'asile de la mère de Meursault.
- Marie Cardona : Petite amie de Meursault, elle joue un rôle important dans le parcours de Meursault, dont elle éclaire l'indolence et l'absence d'émotivité.
- Salamano : Vieillard habitant sur le même palier que Meursault, il bat son chien mais est paniqué lorsque celui-ci vient à disparaître.
- Raymond Sintès : Voisin de Meursault, il est l'élément névralgique dans le cours des événements.
- Masson : Ami de Raymond, il prend part indirectement aux événements survenus sur la plage.
- Un groupe d'Arabes : Composé entre autres du frère de la maîtresse de Raymond, c'est l'un d'eux que Meursault tue.
- Le juge d'instruction : Fervent croyant, il interroge Meursault à plusieurs reprises sur le meurtre comme sur son âme.
- L'avocat : Il cherche à faire de belles phrases sans défendre Meursault en particulier.

¹¹⁵ CAMUS, Albert, *L'Etranger*. P.171

- L'aumônier : Il cherche à convertir Meursault avant sa mort, cependant il ne réussit pas mais se voit recevoir toute la colère de Meursault.

Meursault ressemble, sur de nombreux points, à Camus lui-même. Ils ont à peu près le même âge (Meursault meurt avant d'avoir trente ans, comme il le dit dans à la fin du récit, et Camus a 29 ans à la publication de son livre). L'un et l'autre sont orphelin de père (quoique Meursault ne dise rien de lui, on se doute que c'est bien le cas), ont vécu dans le même quartier d'Alger, et ont tous deux un tempérament sensuel, et proche de la nature : pour l'un comme pour l'autre, la mer et le soleil sont sources de joie profonde.

Seulement, on note des différences de taille entre Camus et son personnage. L'auteur s'est vu, comme Meursault, proposer un emploi en métropole, et l'a accepté, contrairement à Meursault. Camus est un intellectuel très attaché au monde des hommes et à leur condition, Meursault, tout au contraire est détaché d'eux. Nous pouvons noter cependant que certains critiques ont vu dans Meursault, un fond de Camus « raté ».

2.2.1 Absurde, révolte et amour : Paradoxes et cohérences.

Ce sont là les trois cycles de l'écriture camusienne qui d'apparence paradoxales sont, somme toute, cohérents. Nous pouvons nous permettre de nous interroger sur les fondements de ce processus de production littéraire et philosophique d'Albert Camus.

Camus a si bien parlé de sa vie qu'il est difficile d'en dire encore quelque chose après lui pour y trouver une réponse à ce questionnement.

Il le faut pourtant, car sa pensée et ses écrits s'éclairent considérablement quand on les examine à la lumière de sa biographie.

De ses années de pauvreté, il garde un souvenir heureux. Le dénuement semble lui avoir favorisé la joie et la liberté. Son enfance et sa jeunesse étaient meublés de jeux, de bain de mer, d'odeurs troublantes, de vie simple et suffisante. Dans *La Mer Au Plus Près*, il écrit :

« *J'ai grandi dans la mer et la pauvreté m'a été fastueuse* »¹¹⁶

Dans la préface de *L'envers et L'endroit*, nous pouvons lire aussi :

« *La pauvreté d'abord, n'a jamais été un malheur pour moi ; la lumière y répandait ses richesses [...] je fus placé à mi-chemin de la misère et du soleil.* »¹¹⁷

De cette pauvreté, Camus va s'extraire sans l'oublier. C'est l'école qui fut son premier tremplin. Camus a toujours fait l'éloge de son ancien instituteur Monsieur Germain.

La pauvreté dans laquelle il est né va le marquer toute sa vie, il est souvent regardé avec mépris dans le monde intellectuel parisien. Sartre le voit ainsi.

L'écrivain, Camus, est aussi connu pour son engagement. Intellectuel engagé, cette réputation n'est pas usurpée. *L'Homme Révolté*, il l'a lui-même incarné, mais pas au détriment du bonheur :

« *On ne vit pas que de lutte et de haine. On ne meurt pas toujours les armes à la main. Il y a l'histoire et il y a autre chose, le simple bonheur, la passion des êtres, la beauté naturelle.* »¹¹⁸

Les premières lectures de Camus sont aussi bien littéraires que philosophiques. Il explore les ouvrages de Gide, de Nietzsche, de Dostoïevski, de Malraux. Son œuvre semble bâtie à la lumière de ses lectures.

¹¹⁶ CAMUS, Albert,, *Noces*, Coll. Folio, P. 169.

¹¹⁷ CAMUS, Albert, *L'envers Et L'endroit*, coll. Folio, p. 13.

¹¹⁸ CAMUS, Albert, *Actuelles*, Ecrits politiques, coll. Folio. P.167.

Dès les années trente, il est déjà dramaturge, acteur et metteur en scène. Il voit dans le théâtre un moyen de parler, aussi, aux analphabètes, tout en essayant de rompre d'avec les codes du théâtre bourgeois.

L'Étranger, en 1942, connaîtra le succès qu'on lui connaît et le fera connaître comme un auteur de la philosophie de l'absurde. En 1947, une nouvelle période se dessine avec la parution de *La Peste*, il s'agira d'un nouveau roman imprégné de la philosophie de la révolte. Les mêmes thèmes sont abordés dans ses essais, plus théoriques comme *Le Mythe De Sisyphe* (sous titré : *Essai sur l'absurde*) et *L'Homme Révolté*, paru en 1951 et où il définit la posture de la révolte véhiculé par *La Peste*.

Camus nous convie à une réflexion plausible bien que parfois paradoxale car il demeure à la fois modeste et intransigeant, se méfiant des jugements hâtifs, à égal distance qu'exigent la réflexion pointue et la vertu. Ce que lui-même appelait « *la voie moyenne*. »

2.2.2 L'expérience de l'absurde : La vie vaut-elle d'être vécue ?

Comprendre l'absurde, c'est d'après Camus, « *imaginer Sisyphe heureux* » :

« Si ce mythe est tragique, c'est que son héros est conscient. Où serait en effet sa peine, si à chaque pas l'espoir de réussir le soutenait ? L'ouvrier d'aujourd'hui travaille, tous les jours de sa vie, aux mêmes tâches et ce destin n'est pas moins absurde. Mais il n'est tragique qu'aux rares moments où il devient conscient. Sisyphe, prolétaire des dieux, impuissant et révolté, connaît toute l'étendue de sa misérable condition : c'est à elle qu'il pense pendant sa descente. La clairvoyance qui devait faire son tourment consomme du même coup sa victoire [...] Toute la joie silencieuse de Sisyphe est là. Son destin lui appartient. Son rocher est sa chose. De même, l'homme absurde, quand il contemple son tourment, fait taire toutes les idoles. Dans l'univers soudain rendu à son silence, les mille petites voix émerveillées de la terre s'élèvent. Appels inconscients et secrets, invitations de tous les visages, ils sont l'envers

nécessaire et le prix de la victoire.]Il n'y a pas de soleil sans ombre, et il faut connaître la nuit [...] Je laisse Sisyphe au bas de la montagne ! On retrouve toujours son fardeau. Mais Sisyphe enseigne la fidélité supérieure qui nie les dieux et soulève les rochers. Lui aussi juge que tout est bien. Cet univers désormais sans maître ne lui paraît ni stérile ni fertile. Chacun des grains de cette pierre, chaque éclat minéral de cette montagne pleine de nuit, à lui seul, forme un monde. La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux. »¹¹⁹

Terminé en février 1941, après une longue maturation, *Le Mythe de Sisyphe* paraît en octobre 1942, prenant ainsi place à côté de trois titres de Jean Grenier. Le livre sortit, en pleine guerre, six mois après *L'Étranger*.

L'édition augmentée qui paraîtra après la guerre en 1945, comporte une étude sur Kafka : initialement prévue dans le volume, elle fut remplacée par un chapitre titré « Dostoïevski et le suicide ». Ce texte non-retenu avait préalablement été publié dans la revue « L'Arbalète » à Lyon en 1943.

La lecture concomitante de ce texte écarté du volume est indispensable pour la compréhension du livre. Concevant son cycle de l'absurde, Camus entendait lui donner trois figures ou trois expressions : roman, théâtre, essai et voulait – sans aucune hiérarchie ou priorité entre les genres – exprimer une idée générale sur des tons différents. Il aurait souhaité que les trois formes paraissent simultanément.

Les contraintes éditoriales ne le permirent pas : *Le Mythe...* parut dès 1942 et deux ou trois ans avant les deux pièces de théâtre qui font partie de ce cycle de l'absurde : *Caligula* (qui sera d'ailleurs profondément remanié à plusieurs reprises) et *Le Malentendu*. Il n'est pas évident que cette proximité de parution n'ait pas étouffé *Le Mythe de Sisyphe* lui-même et le rapprochement fait par les critiques, notamment Sartre, entre les deux volumes parus en 1942, le roman et

¹¹⁹ CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, 1942.

l'essai, n'en a probablement pas facilité la lecture comme une œuvre autonome. L'absurde en tant que non-sens fait signe vers un ailleurs. C'est aussi pourquoi la question du suicide n'est pas abordée frontalement dans le livre et qu'on n'y trouve aucune donnée psychologique ou sociologique.

Du livre, qui tire son titre du nom d'un héros de la mythologie on cite souvent la première et la dernière phrase : « Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux : c'est le suicide. Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie » et « la lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux. » Le livre est tout entier dans cette tension : cette référence à la mort, que l'on retrouve aussi dans *L'Étranger* et dans *Caligula* et *Le Malentendu*.

Traduisant plus qu'une crise existentielle, ce qu'il développe aussi et à quoi on l'a souvent réduit, *Le Mythe de Sisyphe* et la notion d'absurde qu'il développe est un point de départ intellectuel. L'absurdité de la vie est une philosophie qu'il faut prendre en compte, un regard sur le monde, un monde qui présente un Envers et un Endroit qui doivent coexister.

L'absurde est la limite de la logique, d'une logique trop rationnelle et systématique avant d'être l'expression d'un cogito et surtout d'une conscience malheureuse, la raison ne saurait tout expliquer. L'analyse de Camus marque « un défaut de notre condition qui est aussi un mal de l'esprit » (Louis Faucon).

Il faut rendre au terme d'absurde qu'emploie Camus toute la signification qu'il entend lui donner et le désengager d'une connotation trop existentielle :

Certes, *Le Mythe de Sisyphe* est nourri des expériences de la vie de l'auteur, de sa façon de vivre et de ses questions existentielles, mais il est aussi et d'abord une croyance en la vie et plus qu'un non-sens absolu contient une certaine dimension spirituelle. Les « hommes absurdes » sont en premier lieu capables de prendre à la fois conscience et mesure de l'absurde. Sisyphe a porté au sommet de

la montagne son fardeau : heureux, il peut, avec un courage, redescendre le chercher pour le hisser à nouveau. Camus dira :

« Je tire ainsi de l'absurde trois conséquences qui sont ma révolte, ma liberté et ma passion. »

Marie-Louise Audin note dans sa présentation de l'ouvrage dans la nouvelle édition de la Pléiade :

« Quelle que soit la rigueur philosophique de l'ouvrage, ou bien son manque de rigueur, Camus ne travaille pas les concepts fondamentaux d'absurde, d'espoir, de suicide sur le seul plan strictement philosophique, mais aussi sur celui de la langue et du régime de la métaphore (...) Le Mythe de Sisyphe gagne à être lu ou relu en considérant la dimension métaphorique de son essai comme une clé de lecture. »

D'après Maurice Blanchot, l'absurde c'est :

« Absence totale d'espoir, insatisfaction consciente, lutte sans fin, telles sont les trois exigences de la logique absurde. »¹²⁰

L'absurde, c'est la lassitude d'une vie machinale, à répéter les mêmes gestes qui endorment la conscience. De cette répétition naît l'habitude qui devient nature.

L'expérience de l'absurde conduit au désespoir n'a cessé de nous le rappeler Camus. C'est pourquoi d'après lui, il faut lutter et trouver dans cette lutte le moyen d'accéder à la grandeur et au bonheur.

« [...] Et moi, refusant d'admettre ce désespoir et ce monde torturé, je voulais seulement que les hommes retrouvent leur solidarité pour entrer en lutte contre leur destin révoltant... »¹²¹

¹²⁰ BLANCHOT, Maurice, *Faux Pas*, Collection Blanche, Gallimard. Parution. 1943. P. 69

¹²¹ CAMUS, Albert, *Lettres à un ami allemand*. Ed. Gallimard. Coll. Folio. P. 79

Chez Camus, l'expérience de l'absurde suppose un certain dénuement.

« Noces, comme L'Étranger et Le Mythe De Sisyphe, vise à débarrasser l'homme occidentale de ses valeurs, à lui ôter son habillement culturel et psychologique pour dégager sa conscience nue et lui restituer le contact primordial avec l'existant brut du monde. »¹²²

2.2.3 Des limites de l'absurde à la nécessité de la révolte

« Si confusément que ce soit, une prise de conscience naît du mouvement de révolte: la perception, soudain éclatante qu'il y a dans l'homme quelque chose à quoi l'homme peut s'identifier »¹²³

C'est avec la parution de *L'homme Révolté* que la rupture entre Camus et Sartre se dessine définitivement. Le désaccord ne porte pas sur un point secondaire mais sur la terre centrale de la révolte.

Camus soutient que l'homme révolté est un homme qui dit non et que ce non suppose l'existence d'une frontière. Par ce que les limites ont été dépassées, la révolte devient un droit et un devoir. Soudain celui qui ne disait rien répond. Cependant, pour Camus la révolte véritable est celle qui refuse toute démesure. Elle demeure humaine et ne se coupe pas de soucis de solidarité universelle qui la fonde. Être un homme, dès lors, c'est se retenir, ne pas dépasser les limites.

"Un homme, ça s'empêche." La formule n'est pas de Camus mais de son père. Alors qu'il faisait la guerre au Maroc, il trouve le cadavre d'un de ses camarades, étendu sous un arbre, mort "il avait été égorgé et, dont sa bouche, cette boursoufflure livide était son sexe entier." ¹²⁴

¹²² CORBIC, Arnaud, *Camus : l'absurde, la révolte, l'amour*. Editions de l'Atelier. 2003. P 135.

¹²³ CAMUS, Albert, *L'Homme Révolté*, Coll. Folio. P. 28

¹²⁴ CAMUS, Albert, *Le Premier Homme*. P.77.

" Non, un homme ça s'empêche. Voilà ce qu'est un homme, ou sinon..."¹²⁵

Une formule voisine apparaîtrait dans la *Chute*:

" Être roi de ses humeurs, c'est le privilège des grands animaux"

S'empêcher, refuser la tyrannie des humeurs, se maîtriser, c'est ce que l'homme peut et doit faire, et ce qui le fait homme. Par ce que la démesure est un danger toujours présent. Il nous faut sans cesse la combattre. Telle est la vertu qui à la fois s'impose à l'homme et le définit.

"Dès qu'il fera, le révolté coupe le monde en deux. Il se dressait au nom de l'identité de l'homme avec l'homme et il sacrifie l'identité en consacrant, dans le sang la différence. Sans seul être, au cœur de la misère et de l'oppression, était dans cette identité. Le même mouvement qui visait à l'affirmer, le fait donc cesser d'être. Il peut dire que quelques-uns, ou même presque tous, sont avec lui. Mais, qu'il a manqué un seul être au monde irremplaçable de la fraternité, et le voilà dépeuplé. Si nous ne sommes pas, je ne suis pas"¹²⁶

Camus en son temps pensait que la révolte avait conduit à des régimes de terreur. La révolte peut dévier et devenir criminelle. C'est là, ce qu'il appelle la révolte, celle qu'il nie ce qui la légitime. Le sentiment de révolte naît dès qu'un homme est frappé, tué, insulté, et humilié. Le révolté est prêt à donner sa vie au combat, il ne lutte donc pas seulement pour lui-même.

Imaginons Sisyphe heureux :

Les expériences heureuses dont Camus fait le récit sont des moments d'harmonie. Le bonheur s'oppose alors au malheur de la séparation, du divorce, de la discorde...Or, l'absurde lui-même est un divorce. L'absurde d'après Camus, provoque la révolte lucide et obstinée. Le bonheur, au contraire est accord et

¹²⁵ Ibid. P78

¹²⁶ CAMUS, Albert, *L'Homme Révolté*, P. 352

admiration. Toute l'œuvre camusienne nous conduit dès lors à une problématique : Comment le bonheur et la révolte s'articulent-ils ?

A cette question, Jean Onimus, dans son ouvrage sur Camus nous propose une première piste :

« Grenier avait expliqué à Camus cette alternance d'abandon et de contraction qui est la vie même de la conscience, cette « systole » qui la renferme sur elle-même, bloc de révolte et de refus, suivie d'une « diastole » qui l'ouvre à la nature dans un élan de ferveur et d'oubli bien proche de l'admiration. »¹²⁷

Entre bonheur et révolte l'articulation est étroite.

C'est parce que Sisyphe regarde l'absurde en face qu'il le refuse et qu'il peut être heureux. Il devient alors, chez Camus une image de l'absurde. Comme Sisyphe, l'homme est condamné et ne peut échapper à son destin ni à sa condition. Ses victoires sont dérisoires et c'est en vain qu'il oppose sa quête de sens à l'impénétrable opacité du monde. Mais l'homme révolté n'abandonne pas, il lutte tout en sachant que ses conquêtes sont éphémères. Camus nous dit qu'il y a dans cette quête vaine, superbe et obstiné des instants de bonheur:

"La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme"¹²⁸

La révolte suscite d'elle-même un bonheur: c'est la joie de la quête du bonheur. Le bonheur ainsi vécu est le fruit d'une lutte. Camus dans ses carnets, en 1937, écrit :

" L'exigence du bonheur et sa recherche patiente"¹²⁹

Dans *Le Premier Homme* Camus évoque le bonheur:

"Le bonheur souvent n'est que le sentiment apitoyé du malheur"

¹²⁷ ONIMUS, Jean, *Camus*, Ed. Fayard, 1965.

¹²⁸ CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, 1942. P.166

¹²⁹ GUERIN, Dictionnaire *Albert Camus*. 2009. p.92

Un tel bonheur peut sembler d'abord impossible. Il est pourtant fréquent. De façon paradoxale, il naît au moment où la douleur est profonde et où s'impose une impression de solitude et d'abandon.

D'après Camus :

« [...] Les tristes ont deux raisons de l'être, il les ignore où ils espèrent. Don Juan sait et n'espère pas. » Il fait penser à ces artistes qui connaissent leurs limites, ne les excèdent jamais, et dans cet intervalle précaire où leur esprit s'installe, ont toute la merveilleuse aisance des maîtres. Et c'est bien là le génie. L'intelligence qui connaît ses frontières. Jusqu'à la frontière de la mort physique. Don Juan ignore la tristesse. Depuis le moment où il sait, son rire éclate et fait tout pardonner. Il fut triste dans le temps il espéra. Aujourd'hui sur la bouche de cette femme il retrouve le goût amer et réconfortant de la science unique. Aimer? À peine: cette nécessaire imperfection qui rend sensible le bonheur!¹³⁰

Camus n'a pas fait de Don Juan un modèle mais un exemple. Il ne nous invite pas à l'imiter mais à reconnaître en lui une forme de révolte authentique et distinguée. Don Juan incarne alors, une réponse possible à l'absurde. En multipliant ses conquêtes, il défie la mort et il oppose au chaos du monde un destin qu'il construit. Camus soutient que c'est précisément l'amertume de notre condition qui rend notre bonheur possible et sensible:

"Les tristes en deux raisons de l'être, ils ignorent où ils espèrent".

Dans l'homme révolté et plus tard dans le premier homme, Camus soutiendra alors qu'être un homme c'est se retenir, maintenir ses combats dans certaines bornes. Si la révolte répond aux violences qui outrepassent les limites, elle ne peut que se trahir elle-même en sombrant à son tour dans la démesure.

L'amour consacré:

¹³⁰CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, 1942. P.9

"Mais moi, j'aime ceux qui vivent aujourd'hui sur la même terre que moi, et c'est eux que je salue, c'est pour que je lutte et que je consens à mourir." ¹³¹

C'est à l'amour que Camus voulait consacrer le dernier cycle de son œuvre. Il l'a annoncé à Stockholm en 1957. Son projet restera inachevé. Il a laissé le manuscrit incomplet du premier homme... hymne à l'amour... rédemption... ce troisième cycle n'était pas coupé des précédents il en était précisément l'issue et le couronnement car l'amour est assurément une riposte, une posture nécessaire à la révolte que l'absurde provoque. Seul l'amour peut détourner la révolte de toute perversion meurtrière, l'amour est comme une aspiration et un sentiment essentiels. Ouvrir les yeux sur l'absurde, c'est dévoiler la vérité de l'amour:

"Nous désirons que l'amour dure et nous savons qu'il ne dure pas; si même par miracle il devait durer toute une vie, il serait encore inachevé. Peut-être, dans cet insatiable besoin de durer, comprendrions-nous mieux la souffrance terrestre si nous la savons éternelle." ¹³²

Si l'homme révolté est affranchi du délire impuissant de l'amour, peut-être pourra-t-il aimer.

"Jeune, dit -il, je demandais aux êtres plus qu'ils ne pouvaient donner, une amitié continue, une émotion permanente, je sais leur demander maintenant moins qu'ils peuvent donner: une compagne sans phrases. Et leurs émotions, leur amitié, leurs gestes nobles gardent à mes yeux, leurs valeurs entières de miracle: un entier effet de grâce." ¹³³

¹³¹ CAMUS, Albert, *Les Justes*. P.65

¹³² CAMUS, Albert, *L'Homme Révolté*. P.327

¹³³ CAMUS, Albert, *Le Premier Homme*. P.319

2.2.4 L'amour et la mort: la quête d'une identité

Se sachant « condamné » à « mourir » par la tuberculose, Camus se condamne alors à « aimer ».

Ces deux « fatalités » façonneront son identité et son écriture. Il aimera fervemment la vie et tiendra en horreur la mort :

« Je comprends que toute mon horreur de mourir tient dans ma jalousie de vivre. Je suis jaloux de ceux qui vivront et pour qui fleurs et désirs de femme auront tout leur sens de chair et de sang. Je suis envieux, parce que j'aime trop la vie pour ne pas être égoïste. »¹³⁴

Tout jeune Albert Camus est déjà hanté par la mort et au lieu de sombrer dans le désespoir, il va au contraire s'agripper à la vie et faire de l'amour son principe de vie. Quand on a lu son œuvre, on constate qu'elle a véhiculé d'une façon ou d'une autre l'amour. Il écrivait dans l'un de ses cahiers:

" Je ne connais qu'un seul devoir, et c'est d'aimer."135

Il n'en demeure pas moins que pratiquement tous ses textes sont irradiés d'une thématique mortifère plus pesante encore que l'amour.

La mort, l'idée de la mort hante ses écrits, l'habite, habite ses personnages. Cette mort qu'il n'acceptera pourtant jamais comme une fatalité. Souvenons-nous qu'en 1930, à l'âge de dix sept ans, Camus est en classe de philosophie, il se découvre atteint de la tuberculose, affection qui lui fait prendre conscience de la mort, de ce qu'il qualifiera comme une injustice absurde faite à l'homme. Néanmoins, Ceci ne l'empêchera pas de vivre intensément dans « le seul monde qui lui soit donné ». Ses rapports à

¹³⁴ CAMUS, Albert, *Noces*. folio n°16. P.30

¹³⁵ CAMUS, Albert, *Carnets*

l'existence et ses écrits vont se forger dans cet esprit. La prise de conscience du non-sens de la vie le conduit à l'idée que l'homme est libre de vivre sa vie, mais ne peut se séparer de la hantise d'un lendemain incertain :

“Un jour vient [...] et l'homme constate ou dit qu'il a trente ans. Il affirme ainsi sa jeunesse. Mais du même coup, il se situe par rapport au temps. [...] Il appartient au temps et, à cette horreur qui le saisit, il y reconnaît son pire ennemi. Demain, il souhaitait demain, quand tout lui-même aurait dû s'y refuser. Cette révolte de la chair, c'est l'absurde.” 136

Son sentiment de l'absurde est intimement associé au caractère mortel de l'existence. Il pensera à se suicider pour affirmer sa main mise sur son destin, mais se déterminera à s'en empêcher.

2.2.5 L'amour et la mort : une contradiction constructive:

L'amour et la mort, ces deux thèmes d'apparence tout à fait contradictoire, sont presque omniprésents dans tous ses textes et vont pourtant permettre à Camus de construire un projet romanesque très ambitieux. Il s'en servira notamment pour renouer avec ses origines dans *Le Premier homme*, retrouvé dans ses bagages lors de son accident mortel. La mort était au rendez-vous :

*« Cette mort que Camus a contemplée, envisagée, pensée, contre laquelle il s'est révolté, engagé, au nom de laquelle il s'est fait journaliste, rédacteur en chef, essayiste, romancier, penseur...cette mort l'a fauché en un quart de seconde. »*¹³⁷

¹³⁶CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Essais, Ed. Gallimard, 1985, p.106. (Première édition 1942).

¹³⁷ PECHEUL, Emilie <http://livres.suite101.fr/article.cfmal>. *Le premier homme, un chef d'œuvre inachevé*. 23.01.2010.

Cette thématique de la mort que nous évoquions plus haut, va se révéler encore dans *La Peste*,¹³⁸ mais contre l'absurdité d'une mort programmée, contre cette évidence fatale soutenue dans *L'Etranger*.

Son sentiment de l'absurde est intimement associé à la saisie du caractère mortel de l'existence. C'est ce qui fera dire à Jean Paul Sartre (cité par Grenier.R) :

*« Camus n'est pas un existentialiste, bien qu'il se réfère volontiers à Kierkegaard, Jaspers et Heidegger. Sa philosophie est une philosophie de l'absurde qui naît des exigences de la raison humaine par rapport à l'irrationalité du monde et de la vie mortelle. »*¹³⁹

Toujours Selon Grenier. R :

*“Deux solutions semblent cependant, s'imposer pour échapper à l'absurde: mourir volontairement ou espérer contre toute espérance; la fuite dans la mort, d'une part, la religion ou la métaphysique, d'autre part. Camus refuse les deux solutions et propose une troisième voie, qui consiste à se maintenir dans l'existence en observant avec lucidité l'absurdité de la vie et à demeurer dans la révolte. Quitte à en mourir.”*¹⁴⁰

Cette même thématique s'accroît dans *Le Malentendu*¹⁴¹ qui se révèle aussi comme une machine à tuer. Jan, jeune homme à qui la vie a réussi, riche et amoureux, décide de renouer le lien avec sa famille, qu'il a quittée des années auparavant. C'est ainsi qu'il retourne dans son village natal et plus précisément dans l'auberge tenue par sa mère et sa sœur. Ne sachant comment informer de sa vraie identité, Jan séjourne dans l'auberge, attendant une

¹³⁸ CAMUS, Albert, *La Peste*. Paris. Gallimard.1947.

¹³⁹ Grenier. R. *Albert Camus, soleil et ombre: une biographie intellectuelle*, Paris, Gallimard, 1987.

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ CAMUS, Albert. *Le Malentendu*. Paris. Gallimard.1957.

occasion propice à sa déclaration. Maria, sa femme, tente de dissuader son amant et se justifie par ses inquiétudes et l'absurdité du comportement de Jan; celui-ci d'ailleurs ne l'écouterà pas. Cependant, même si les inquiétudes de Maria sont infondées, elles ne sont pas moins justes, en effet la mère et sa fille Martha, ont pris l'habitude de tuer pendant leur sommeil les voyageurs qui séjournent auprès d'elles afin d'obtenir les moyens pour fuir cette région grise et trouver des terres plus ensoleillées. Jan ne dévoilant pas son identité souffrira du malentendu et sera tué à son tour.

A ce propos, Camus a écrit dans l'édition américaine du Théâtre en 1957:

« Le Malentendu a été écrit en 1941, en France occupée. Je vivais alors, à mon corps défendant, au milieu des montagnes du centre de la France. Cette situation historique et géographique suffirait à expliquer la sorte de claustrophobie dont je souffrais alors et qui se reflète dans cette pièce [...]. Sans doute, c'est une vue très pessimiste de la condition humaine. Mais cela peut se concilier avec un optimisme relatif en ce qui concerne l'homme [...] Cela revient à dire que dans un monde injuste ou indifférent, l'homme peut se sauver lui-même, et sauver les autres, par l'usage de la sincérité la plus simple et du mot le plus juste [...]. A un certain point de souffrance ou d'injustice personne ne peut plus rien pour personne et la douleur est solitaire. »¹⁴²

2.3 L'Étranger ou la mort « absurde » : Mourir, pour refuser de mentir

Nous ne pouvons aborder *L'Étranger* sans évoquer *La mort heureuse*,¹⁴³ premier roman quelque peu autobiographique d'Albert Camus, rédigé entre 1936 et 1938. Il en abandonnera l'écriture bien que largement

¹⁴² CAMUS, Albert, Edition américaine du théâtre. 1957.

¹⁴³ CAMUS, Albert,, *La Mort Heureuse*. Posth. Paris. Gallimard. 1971.

terminée, pour se consacrer à *L'Étranger*. Il ne sera édité que le 4 avril 1971, soit 11 ans après sa mort, aux éditions Gallimard. Le héros, Patrice Meursault (et non Meursault), tue Zagreus, homme impotent cloué dans un fauteuil d'infirmes depuis des années, mais très riche et ayant son argent chez lui. Zagreus provoque presque son assassinat en développant sa théorie que le meurtre est acceptable dans la mesure où il pourrait amener au bonheur. Patrice Meursault va se dire que cet homme n'a plus rien de sa vie, le tuer n'est donc pas si grave. En plus, l'argent que celui-ci possède va lui permettre d'atteindre le bonheur. Le bonheur c'est le temps, et pour avoir le temps qui mène au bonheur, il faut l'argent. La boucle est fermée. Patrice Meursault tue donc Zagreus, part à Prague et voyage un peu en Europe. Il reviendra en Algérie où il vivra son « bonheur ». Il va s'installer seul dans le Chenoua dans une maison face à la mer. Il y tombe malade et meurt. Il a appris que le bonheur est volonté, et il meurt heureux.

Camus écrit : « *Sans colère et sans haine, il ne connaissait pas de regret.* » Il jouira donc pleinement de l'argent de Zagreus, à sa façon, et cet argent lui permettra d'atteindre ce que lui estime être le but final : une certaine mort. Après tout, mourir est la finalité pour tous mais toutes les morts ne se ressemblent pas. Il y a « *La mort heureuse* » !

Camus, dans *L'Étranger*, roman du « cycle de l'absurde », a transposé au plan romanesque le *Mythe de Sisyphe*.¹⁴⁴ En tuant l'arabe, Meursault ne croit pas répondre à un instinct meurtrier. Tout se passe comme s'il avait été victime du soleil et de la lumière. En ce sens, sa relation au meurtre prend une dimension quasi mystique.

Meursault se révolte en quelque sorte :

¹⁴⁴ CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Folio Essais, Gallimard. 1942.

« *Le contraire du suicidé* », écrit Camus dans *Le Mythe de Sisyphe*, « *c'est le condamné à mort* »¹⁴⁵ car le suicidé renonce, alors que le condamné se révolte. Or, la révolte est la seule position possible pour l'homme de l'absurde :

« Je tire ainsi de l'absurde trois conséquences qui sont ma révolte, ma liberté et ma passion. Par le seul jeu de la conscience, je transforme en règle de vie "ce qui était invitation à la mort et je refuse le suicide" ¹⁴⁶ affirme-t-il dans ses essais.

Il n'en demeure pas moins que *L'Étranger* pose encore de nombreuses questions auxquelles il est bien difficile de répondre.

"Les grandes œuvres se reconnaissent à ce qu'elles débordent tous les commentaires qu'elles provoquent. C'est ainsi seulement qu'elles peuvent nous combler : en laissant toujours, derrière chaque porte, une autre porte ouverte." ¹⁴⁷

Camus s'en explique dans une dernière interview, en janvier 1955 :

"J'ai résumé L'Étranger, il y a longtemps, par une phrase dont je reconnais qu'elle est très paradoxale : "Dans notre société tout homme qui ne pleure pas à l'enterrement de sa mère risque d'être condamné à mort." Je voulais dire seulement que le héros du livre est condamné parce qu'il ne joue pas le jeu. En ce sens, il est étranger à la société où il vit, où il erre, en marge, dans les faubourgs de la vie privée, solitaire, sensuelle. Et c'est pourquoi des lecteurs ont été tentés de le considérer comme une épave. On aura cependant une idée plus exacte du personnage, plus conforme en tout cas aux intentions de son auteur, si l'on se demande en quoi Meursault ne joue pas le jeu. La réponse est simple : il refuse de mentir. [...]

Meursault, pour moi, n'est donc pas une épave, mais un homme pauvre et nu, amoureux du soleil qui ne laisse pas d'ombres. Loin qu'il soit privé de toute

¹⁴⁵ Ibid. p.79

¹⁴⁶ Ibid. pp. 90-91

¹⁴⁷ PINGAUD, Bernard, *L'Étranger d' Albert Camus*, Gallimard, coll. Folio, 1992, p. 137.

sensibilité, une passion profonde parce que tenace, l'anime : la passion de l'absolu et de la vérité. Il s'agit d'une vérité encore négative, la vérité d'être et de sentir, mais sans laquelle nulle conquête sur soi et sur le monde ne sera jamais possible. [...] On ne se tromperait donc pas beaucoup en lisant, dans L'Étranger, l'histoire d'un homme qui, sans aucune attitude héroïque, accepte de mourir pour la vérité. Il m'est arrivé de dire aussi, et toujours paradoxalement, que j'avais essayé de figurer, dans mon personnage, le seul Christ que nous méritions. On comprendra, après mes explications, que je l'aie dit sans aucune intention de blasphème et seulement avec l'affection un peu ironique qu'un artiste a le droit d'éprouver à l'égard des personnages de sa création.

Meursault est un homme qui n'entre pas dans le rang d'une certaine normalité. Il est condamné à mort, sans circonstances atténuantes, parce qu'il ne montre pas d'émotion : il ne pleure pas à l'enterrement de sa mère, il ne regrette pas d'avoir tué, il dit sa vérité quant au mobile du meurtre. Camus ajoutera : « J'ai dit rapidement, en mêlant un peu les mots et en me rendant compte de mon ridicule, que c'était à cause du soleil. »¹⁴⁸

L'Étranger, paru en 1942, prend place dans la trilogie que Camus nommera « cycle de l'absurde » qui décrit les fondements de la philosophie camusienne : l'absurde. Cette trilogie comprend également l'essai philosophique intitulé *Le Mythe de Sisyphe* ainsi que les deux pièces de théâtre *Caligula* et *Le Malentendu*.

2.4 Meursault vu de face/vu de profil

Pour essayer de comprendre, en partie, la perspective narrative¹⁴⁹, introduite par Camus dans *L'étranger* et les dimensions narratives qu'il a attribué à Meursault, nous allons lui imaginer une focalisation zéro.

¹⁴⁸ Préface à l'édition américaine, 1955 (Camus Cité par Roger Grenier, *Soleil et ombre, une biographie intellectuelle*, Gallimard, 1987, Folio, 1991, p. 106-107)

¹⁴⁹ L'instance narrative se veut l'articulation entre la voix narrative (*qui parle ?*), le temps de la narration (*quand raconte-t-on, par rapport à l'histoire ?*) et la perspective narrative (*par qui perçoit-on ?*). Comme pour le mode narratif, l'étude de l'instance narrative permet

Nous pensons faire ressortir de ce texte la dialectique d'un double ton attribué à *L'étranger*: Celui de l'instant présent, du témoignage sur la condition humaine d'une époque bien déterminée, récupéré dans le texte authentique (l'histoire de Meursault racontée par lui-même : Narrateur « *homodiégétique*».

Et celui de la « postérité » romanesque, raconté par un narrateur externe « narrateur *hétérodiégétique* ».

Ce sont là, deux dimensions narratives ou voix narratives¹⁵⁰ et aux objectifs distincts :

- l'Histoire et la vie de Meursault racontées par lui-même. Meursault « narrant ».
- l'Histoire et la vie de Meursault racontées par quelqu'un d'autre. Meursault « narré ».

Ce « travestissement » nous sert à mieux élucider l'intention narrative et les desseins que Camus a projetés pour *L'Étranger*.

De ce fait, il est important de questionner ce texte de son point de vue narratif. D'où l'importance de :

« Saisir la distinction entre trois entités fondamentales : l'histoire, le récit et la narration. Globalement, l'histoire correspond à une suite d'événements et d'actions, racontée par quelqu'un, c'est-à-dire le narrateur, et dont la représentation finale engendre un récit. De fait, la narratologie est une discipline qui étudie les mécanismes internes d'un récit, lui-même constitué d'une histoire narrée. »¹⁵¹

L'écriture d'un texte implique des choix techniques qui engendreront un résultat particulier quant à la représentation verbale de l'histoire. C'est ainsi que le

de mieux comprendre les relations entre le narrateur et l'histoire à l'intérieur d'un récit donné.

¹⁵⁰ GENETTE, G. *Figures III*, Paris, Seuil. (1972). P. 252. « Si le narrateur laisse paraître des traces relatives de sa présence dans le récit qu'il raconte, il peut également acquérir un statut particulier, selon la façon privilégiée pour rendre compte de l'histoire. « On distinguera donc ici deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte [...], l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte [...]. Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, *hétérodiégétique*, et le second *homodiégétique*. » (En outre, si ce narrateur homodiégétique agit comme le héros de l'histoire, il sera appelé *autodiégétique*.)

¹⁵¹ Lucie Guillemette et Cynthia Lévesque. *LA NARRATOLOGIE*. Université du Québec à Trois-Rivières.

récit met en œuvre, entre autres, des effets de distance afin de créer un mode narratif précis, qui gère la « régulation de l'information narrative »¹⁵² fournie au lecteur. (Selon G. Genette, tout récit est obligatoirement *diégésis* (raconter), dans la mesure où il ne peut atteindre qu'une illusion de *mimésis* (imiter) en rendant l'histoire réelle et vivante de telle sorte que tout récit suppose un narrateur :

Toujours selon G. Genette :

« Un récit ne peut véritablement imiter la réalité ; il se veut toujours un acte fictif de langage, aussi réaliste soit-il, provenant d'une instance narrative. « Le récit ne "représente" pas une histoire (réelle ou fictive), il la raconte, c'est-à-dire qu'il la signifie par le moyen du langage [...]. Il n'y a pas de place pour l'imitation dans le récit [...]. »¹⁵³

Ainsi, entre les deux grands modes narratifs traditionnels que sont la *diégésis* et la *mimésis*, le narratologue préconise différents degrés de *diégésis*, faisant en sorte que le narrateur est plus ou moins impliqué dans son récit, et que ce dernier laisse peu ou beaucoup de place à l'acte narratif. Mais, insiste-t-il, en aucun cas ce narrateur est totalement absent :

« L'étude du mode narratif implique l'observation de la distance entre le narrateur et l'histoire. La distance permet de connaître le degré de précision du récit et l'exactitude des informations véhiculées. Que le texte soit récit d'événements (on raconte ce que fait le personnage) ou récit de paroles (on raconte ce que dit ou pense le personnage), il y a quatre types de discours qui révèlent progressivement la distance du narrateur vis-à-vis le texte. »¹⁵⁴

1. *Le discours narrativisé* : Les paroles ou les actions du personnage sont intégrées à la narration et sont traitées comme tout autre événement (distant).

Exemple : *Meursault s'est confié à son patron ; il lui a appris le décès de sa mère.*

¹⁵² Ibid. GENETTE. . P.184

¹⁵³ GENETTE, G. *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil. (1983), P.29

¹⁵⁴ Op.cit. P.191

2. *Le discours transposé, style indirect* : Les paroles ou les actions du personnage sont rapportées par le narrateur, qui les présente selon son interprétation (- + distant).

Exemple : *Il s'est confié à son Patron ; il lui a dit que sa mère était décédée.*

3. *Le discours transposé, style indirect libre* : Les paroles ou les actions du personnage sont rapportées par le narrateur, mais sans l'utilisation d'une conjonction de subordination (+ - distant).

Exemple : *Il s'est confié à son patron: sa mère est décédée.*

4. *Le discours rapporté* : Les paroles du personnage sont citées littéralement par le narrateur (+ distant).

Exemple : *Il s'est confié à son patron. Il lui a dit : « Ma mère est décédée. »*

Les fonctions du narrateur :

À partir de la notion de distance narrative, Genette expose les fonctions du narrateur¹⁵⁵ en tant que telles (En effet, il répertorie cinq fonctions qui exposent également le degré d'intervention du narrateur au sein de son récit, selon l'impersonnalité ou l'implication voulue) :

1. *La fonction narrative* : La fonction narrative est une fonction de base. Dès qu'il y a un récit, le narrateur, présent ou non dans le texte, assume ce rôle (impersonnalité).

2. *La fonction de régie* : Le narrateur exerce une fonction de régie lorsqu'il commente l'organisation et l'articulation de son texte, en intervenant au sein de l'histoire (implication).

3. *La fonction de communication* : Le narrateur s'adresse directement au narrataire, c'est-à-dire au lecteur potentiel du texte, afin d'établir ou de maintenir le contact avec lui (implication).

¹⁵⁵ Ibid. P.261

4. *La fonction testimoniale* : Le narrateur atteste la vérité de son histoire, le degré de précision de sa narration, sa certitude vis-à-vis les événements, ses sources d'informations, etc. Cette fonction apparaît également lorsque le narrateur exprime ses émotions par rapport à l'histoire, la relation affective qu'il entretient avec elle (implication).

5. *La fonction idéologique* : Le narrateur interrompt son histoire pour apporter un propos didactique, un savoir général qui concerne son récit (implication).

Le mode narratif de la *diégésis* s'exprime donc à différents degrés, selon l'effacement ou la représentation perceptible du narrateur au sein de son récit. Ces effets de distance entre la narration et l'histoire, notamment, permettent au narrateur d'évaluer l'information narrative apportée :

« Comme la vision que j'ai d'un tableau dépend, en précision, de la distance qui m'en sépare [...]. »¹⁵⁶

Version, de passages l'un pris à *L'Étranger*, où le narrateur est *homodiégétique* (autodiégétique), et un deuxième narrateur *hétérodiégétique* :

D'entrée de jeu, *L'Étranger* pose la problématique de *l'absurde* et implique un discours autodiégétique « préconçu » :

« Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile: «Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués.» Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier. »¹⁵⁷

Puis, le «*Cela ne veut rien dire*» est repris de nombreuses fois dans la suite du roman. Entre autres, quand Marie demande à Meursault de lui dire s'il l'aime, celui-ci lui répond que cela ne veut rien dire, mais qu'il ne l'aime sans doute pas; puis, notamment, quand Meursault commente rétroactivement le fait

¹⁵⁶ Op.cit. P.184

¹⁵⁷ CAMUS, Albert., *L'Étranger*. P.10

qu'il a tiré à plusieurs reprises sur un homme, le «*cela ne veut rien dire*» revient à signifier qu'il n'a même pas prémédité son acte.

Tout le récit sera construit autour de ce « je » paradoxal, à double titre, personnel et impersonnel : Propre au récit et élargi à une certaine vision du monde :

Narrateur <i>hétérodiégétique</i>	Narrateur <i>homodiégétique</i> (<i>autodiégétique</i>)
<p>Le jeune Meursault est un petit employé de bureau algérois, pauvre et solitaire. On lui apprend que sa mère est morte à l'asile des vieillards. Il demanda son patron deux jours de congé pour l'enterrer. Au retour, il retrouve ses habitudes et ses voisins, Céleste, Masson, le vieux Salamano, enfin Marie Cardona, une dactylo qui a travaillé avec lui autrefois et dont " <i>il a eu envie à l'époque</i> ".</p> <p>Une idylle se noue entre les deux jeunes gens. Marie devient la maîtresse de Meursault. Un peu plus tard, meursault fait la connaissance d'un certain Raymond Sintès qui devient son copain et l'emmène à la plage. Querelle avec un arabe ; bagarre, Raymond prête son revolver à Meursault qui tue l'arabe...</p>	<p>- " <i>Le soir mari est venu me chercher et m'a demandé si je voulais me marier avec elle. J'ai dit que cela m'était égal et que nous pourrions le faire si elle le voulait. Elle a voulu savoir alors si je l'aimais. J'ai répondu comme je l'avais déjà fait une fois que cela ne signifiait rien mais que sans doute je ne l'aimais pas. " Pourquoi m'épouser alors ? " A-t-elle dit. Je lui ai expliqué que cela n'avait aucune importance... elle a observé alors que le mariage était une chose grave. J'ai répondu : non... "</i></p> <p>- " <i>Aujourd'hui j'ai beaucoup travaillé au bureau. Le patron était aimable. Il m'a demandé si je n'étais pas trop fatigué et devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde. "</i></p>
<p>Discours neutre, dépourvu de toute tentation symbolique ou idéologique.</p>	<p>Meursault se raconte et raconte le monde.</p> <p>Discours allusif, teint de symboliques, précisément existentielles, absurdes.</p>

2.4.1 La Peste ou la chronique d'une projection de soi

Nous sommes à Oran, Place des Victoires, au bas du quartier Saint-Pierre, bordée de luxueux immeubles et ombragée de ficus... et c'est là que se situe la rue Larbi Ben M'hidi et l'appartement où Camus vivait, sise dans l'immeuble N° 67, en plein dans les arcades qui avaient été construites par son beau-père.

C'est effectivement dans cette rue, appelée anciennement «rue d'Arzew» que Camus a vécu, entre 1941 et 1942, à Oran, en compagnie de sa femme Francine Faure.

Camus et Francine se trouvaient dans leur vaste appartement de la rue d'Arzew, un soir de la fin janvier 1942, quand une quinte de toux se déclencha. Elle empira et Camus crache du sang. Alarmé, Francine se précipita dehors - il n'avait pas de téléphone- pour aller chercher leur médecin, Henri Cohen, beau-frère de la camarade d'université de Camus, Liliane Choukroune. Le Docteur Cohen fut prévenu alors qu'il se trouvait au cinéma. Il courut examiner Camus.

À la fin de cette première longue nuit, Francine traversa la terrasse et exposa à sa mère et à sa sœur ce qui s'était passé. Christiane Faure se précipita et trouva Camus au lit. " *J'ai bien cru que j'étais fini* ", lui dit-il d'une voix affaiblie.

Cette fois, pour la première fois, le poumon gauche de Camus était atteint, et aussi gravement que l'avait été l'autre lors de sa première crise à l'âge de 17 ans. Il allait devoir subir un nouveau pneumothorax, puis des insufflations périodiques jusqu'à la fin de sa vie. L'hémoptysie fut enrayée assez rapidement, mais le médecin prescrit une longue période de repos, impliquant entre autres de ne plus nager, principale distraction de Camus à Oran. C'est là pour Camus une forme de peste.

C'est donc au lit que Camus se retrouva en train de suivre la piste de ses manuscrits entre Pascal Pia et les Gallimard, et c'est également dans son lit, loin du monde littéraire qu'il reprit la décision de ne pas laisser paraître son œuvre

dans la nouvelle revue française. Pendant une longue période, son activité allait se borner à lire et à prendre des notes, durant les trois premières semaines, il ne put même pas se lever.

La question qui se posait à présent à lui, portait sur ce qu'il allait faire de sa vie. Pour la première fois depuis longtemps, "le mot sanatorium" lui fut mentionné et retenu. Il était souhaitable qu'il fuie le climat humide d'Oran. Le choix d'une retraite montagnarde pour la convalescence de Camus était onéreux.

Par bonheur, la famille Faure disposait exactement de ce qui lui convenait: un appartement dans un petit village isolé qui constituait pratiquement un lieu de vacances personnelles et de soulagement.

Au mois de mai, les Camus sollicitèrent un sauf-conduit qui leur permettait d'aller dans les montagnes françaises. La demande était appuyée par un certificat médical d'urgence. En attendant, ils passèrent deux semaines à l'écart de la touffeur de la ville sur la côte, près d'Aïn El-Turk, à 15 km à l'ouest d'Oran. Lorsque le sauf-conduit le fut enfin accordé, en août, les Camus firent leurs bagages à la hâte et sautèrent dans un train à destination d'Alger, où ils embarquèrent pour Marseille. Emmanuel Roblès, l'un des amis qui déjeunèrent avec les Camus lors de leur passage Alger, observa que Camus transpirait abondamment, tout le temps du repas, et qu'il pouvait à peine parler...

Dépourvu d'argent et voyant l'hiver approcher, Camus éprouvait des sentiments qu'on n'a aucun mal à deviner. Sa déception s'accompagnait maintenant d'angoisse pour le sort de sa famille, car il pensait que les Allemands bombarderaient Alger. Devenue une cible toute désignée. Et à cette angoisse personnelle commença pour la première fois à s'ajouter un sentiment intense pour son pays, de cela, " l'occupation allemande pouvait être tenue pour responsable " :

" Je poursuis cette navigation immobile au pays de l'indifférence. Pas moins que toute la nature et cette paix blanche que l'hiver apporte aux cœurs trop chaleureux--pour apaiser ce cœur dévoré d'un amour amer-tais-toi, poumon! Gorge-toi de cet air blême et glacé qui fait ta nourriture Fais silence. Que je

ne sois plus forcé d'écouter ton lent pourrissement-et que je me tourne enfin vers-... [Fin du texte]"

Pourtant, non moins inspiré ni désarmé, il n'abandonnera pas le projet de *La Peste*.

Tous ces éléments, ces détails et bien d'autres, pris à la vie, au soi de Camus font qu'une analyse d'un texte comme *La Peste* risque de rester infidèle, incomplète, « subjective », tant il est riche de sens et toujours adapté aux tumultes du monde d'aujourd'hui.

C'est cette interaction entre l'auteur, ses personnages, son style, sa projection dans le monde merveilleux de l'écriture qui va peut-être nous permettre de procéder à une analyse que voudrions féconde de ce récit, car cela nous semble indispensable pour justifier les précédents propos de Camus, d'une part, et faire part de notre propre analyse, d'autre part.

De l'Absurde à la Révolte : Disons que c'est la pensée même de Camus qui évolué et qu'elle le sera encore dans sa rédemption par la mise à l'épreuve de soi dans *La Chute* et sa quête de l'Amour qui ne l'a d'ailleurs, jamais quitté et qu'il finira par concrétiser dans *Le Premier Homme*.

En effet, cet exercice de la réceptivité, peut paraître troublée car celui qui lit doit se positionner en lieu et place de celui qui pense, imagine, voit, vit, écrit; c'est-à-dire l'auteur, en l'occurrence Albert Camus, pour essayer de mettre en rapport l'ensemble des éléments qui laissent transparaître la « présence » de cet auteur tel qu'en lui-même.

La Peste est une chronique qui peut à première vue surprendre, par sa simplicité apparente ou trompeuse.

C'est un récit tragique qui couvre des profondeurs plus tragiques encore. Ceux d'un monde en guerre où l'on meurt de manière absurde.

C'est aussi un texte qu'il faut reprendre pour mieux comprendre et pouvoir ainsi l'adapter aux pensées et positions politiques, idéologiques et humaines de son auteur.

Albert Camus nous avertit que le Docteur Rieux (son alter-égo) en est le narrateur. Cependant, il procède à l'effacement volontaire de ce dernier comme par humilité, cette même humilité qui nous rappelle qu'à cette période, il s'est effacé lui-même le plus possible pour se fondre dans la résistance, égal à tous se compatriotes, solitaire devant le même mal. Sur les trois cents pages de son texte, le mot absurde, ayant pourtant, caractérisé son premier cycle d'écriture, et qui ont honte discrètement, l'ensemble *La Peste*, n'y figure à aucun moment.

Il a choisi de mettre en scène, un narrateur anonyme comme chroniqueur et pourvoyeur de sa propre pensée, le personnage le plus scrupuleux, le mieux informé de la ville d'Oran, le Docteur Rieux, dont il dissimulera l'identité la charge narrative, jusqu'aux ultimes moments de son récit.

La raison et que Camus s'est efforcé d'entreprendre ce récit pour témoigner, le narrateur, ne peut par conséquent évoluer qu'en tant que témoin. Personnage non pas central, mais perspicace du récit, qui en même temps pour qu'il soit crédible, doit rester anonyme.

Convaincu de cet anonymat du narrateur, Camus en a fait un chroniqueur qui voit et qui raconte ce qu'il a vu, comme il l'a vu, dans les moindres détails, avec précision, réalisme et objectivité. *La Peste* sera alors, la chronique d'une épidémie imaginaire qui se doit d'être rapportée selon les critères déontologiques du journaliste (aspect de sa propre personnalité). C'est une évocation symbolique du mal et de la lutte contre ce dernier avec les frères moyens des hommes unis et solidaires en face de ce fléau qui en rappelle un autre, plus général, dissimulé sous le voile de l'allégorie.

Rappelons-nous que *La Peste* est l'œuvre centrale d'Albert Camus. C'est le texte révélateur de ses positions politiques et philosophiques en face de l'absurde qui a caractérisé son premier cycle d'écriture. Ce texte expose avec probité et lucidité, bien loin d'une morale toute faite, le mal et la lutte contre ce mal.

Camus s'est longtemps demandé s'il était possible que *La Peste* dépasse l'absurdité de *L'étranger*. Ce ". zéro "¹⁵⁸. De faire que :

¹⁵⁸ CAMUS, Albert, *Carnet 2*. P. 31.

" La peste soit véritablement un progrès non du point zéro vers l'infini, mais vers une complexité plus profonde qui reste à définir " ¹⁵⁹

Il note sur ses carnets ses détresses et ses doutes quant à l'écriture de la peste :

" Quelquefois, après toutes ces journées où la volonté seule le commandait, ou s'édifiait heure par heure ce travail qui n'admettait ni distraction, ni faiblesse qui voulait ignorer le sentiment et le monde, ah! Quel abandon me prenait, avec quel soulagement je me jetais au cœur de cette détresse qui pendant tous ces jours, m'avait accompagné. Quel souhait, quelle tentation de n'être plus rien et qu'il faille construire et d'abandonner cette œuvre et ce visage difficile qu'il me fallait modeler. J'aimais, je regrettais, je désirais, j'étais un homme, enfin... le ciel de cet été, la mer que j'ai tant aimée, et les lèvres tendues. "¹⁶⁰

Pendant le triste hiver de 1942–1943, Camus travaille noyé dans la solitude, retiré en Auvergne, pour soigner sa tuberculose, juste au moment du débarquement allié en Afrique du Nord et l'invasion de la zone libre par les troupes allemandes. Coupé des siens, sa femme, son pays, ses " amis ", sa mère plus que tout.

En 1946, le doute le hante encore. Il ne sait si son texte allait mériter la moindre audience, et il dira: " pourtant " :

" De toute ma vie, jamais un tel sentiment d'échec. Je ne suis même pas sûr d'arriver au bout. À certaines heures, pourtant... "¹⁶¹

Camus a pourtant retrouvé pendant ces années-là la matière même de son livre : la séparation, l'exil, la mort, les victimes, la révolte, la justice, le bonheur sont autant de thèmes qui meublent son récit. Leur projection est celle du choix intime de la pensée Camusienne finira par s'établir sous l'angle de la fiction.

Il a fini par se convaincre d'aboutir, en relisant tour à tour, Tolstoï,

¹⁵⁹ Ibid. P. 31.

¹⁶⁰ Ibid. p. 49.

¹⁶¹ CAMUS, Albert., *Carnet 2*. P. 174.

Melville, Daniel Defoe, Cervantès, Stendhal, Madame de La Fayette...

Melville n'a-t-il pas donné, à travers Moby Dick, à l'histoire du capitaine Achab, le sens de :

L' " un des mythes, le plus bouleversant que l'on ait imaginé, sur le combat de l'homme contre le mal... ou la créature est accablée, mais où la vie, à toutes les pages est exaltée, source inépuisable de forces et de pitié. On y trouve la révolte et le consentement, l'amour indomptable et sans terme, la passion de la beauté, le langage le plus haut, le génie enfin. "¹⁶²

On retrouve dans les carnets de Camus les pages hautement symboliques qu'il a notées de ce livre : page 120, 121, 123,139,173,177, 1911,193,203,209,241,310,3 113,339,373,415 et dont il s'est évidemment inspirées.

Nous devinons facilement la portée de ses phrases sur les lèvres de Rieux.

Le personnage est né sous les exigences littéraires de Camus, de son rôle pendant l'épidémie et celui de Camus lui-même durant la guerre du monde libre contre le nazisme allemand.

Il précisera que :

" Toute unité qui n'est pas de style est une mutilation... la stylisation suppose en même temps le réel et l'esprit qui donne au réel sa forme. Le grand style est la stylisation invisible c'est-à-dire incarné ".¹⁶³

Rieux est à tous points de vue, non pas le héros, mais l'homme du livre, l'incarnation d'un Camus face à l'absurde, sa lutte réelle et celle de tous.

Tarrou, autre personnage du récit continuera dans la peste, jusqu'à sa

¹⁶² Présentation d'Herman Melville. Pléiade. P. 1910.

¹⁶³ L'intelligence et l'échafaud, étude parue dans la revue confluence en 1943 périodes pendant laquelle Camus pensait chaque jour à l'écriture de la peste.

mort, de s'efforcer vers cette perfection absurde sans récompense. Par contre la volonté chez Rieux, d'être simplement un homme, est plus ambitieuse.

" Lorsque l'on m'a appris-et non pas sur du papier-à rester seul dans l'intimité de sa souffrance, à surmonter son désir de fouir l'illusion que d'autres peuvent partager, il lui reste peu de choses à apprendre ".¹⁶⁴

Camus, par nécessité interne du récit, fera mourir Tarrou, Panneloux, quand il fera tuer Cottard car ces personnages qui en des idées toutes faites (absurdes) ne peuvent affronter la véritable complexité humaine et c'est en quelque sorte cet aspect qu'il révoque en lui et chez les autres.

Le coup de génie de Camus est avoir humanisé ses personnages au lieu de les stigmatiser pour nous rendre sensibles à ses positions.

Grand est le personnage constamment lucide. Il ne meurt pas de la peste. Il prend part de sa lutte contre la peste juste dans l'action qu'il juge nécessaire.

Comme Camus lui-même devine que la perfection absolue ne serait en fait que la stérilité et qu'il doit viser par conséquent une perfection humaine, c'est-à-dire relative, en accord avec le réel, les sentiments, l'harmonie des mots avec le cœur.

C'est en avril 1941 que, Camus mentionne pour la première fois son projet d'un roman sur *La Peste*:

" Peste ou aventure (roman)"¹⁶⁵.

Se sont accumulés alors les notes, les bouts de papier, les phrases éparses. On pourrait imaginer que l'achèvement du texte qui deviendra "*le Minotaure ou la halte d'Oran*"¹⁶⁶, commencé en 1939, a joué sur la décision de Camus, de situer son roman à Oran. On sait qu'il a séjourné à

¹⁶⁴ Page 131 et 251 de *La Peste*, préparée par une note de Camus sur ses carnets.

¹⁶⁵ CAMUS, Albert, *Carnet 1*. P.229.

¹⁶⁶ CAMUS, Albert, *L'Été*. P.75-110.

Oran, entre janvier 1941 à l'été 1942. Séjour très difficile, pour lui, qui déteste Oran:

«La maladie et Oran, cela fait deux déserts»¹⁶⁷

Ce rapprochement plus ou moins conscient motive son choix de la ville d'Oran comme lieu d'une épidémie.

Il s'en ira à Paris pour se faire soigner et y séjournera jusqu'en Octobre 1943. Obligé de s'installer à Paris, il est séparé de sa femme, de sa mère, de sa famille, de sa terre natale.

L'invasion par les troupes allemandes de la zone dite Libre et la rupture forcée avec l'Afrique du nord pèsent sur lui comme un poids insupportable. C'est alors un exil forcé qui commence doublé d'un sentiment répugnant envers l'envahisseur :

« Comme des rats. »¹⁶⁸

En août 1942, la rédaction de *La Peste* est véritablement entreprise :

" L'Etranger décrit la nudité de l'homme en face de l'absurde. La Peste, l'équivalence profonde des points de vue individuels en face du même absurde. C'est un progrès qui se précisera dans d'autres œuvres. Mais, de plus, la peste démontre que l'absurde n'apprend rien c'est le progrès définitif »¹⁶⁹

Il s'interroge encore sur le titre :

" Roman. Ne pas mettre " la peste " dans le titre mais quelque chose comme " les prisonniers " ¹⁷⁰

Un peu plus tard il mentionne :

¹⁶⁷ Correspondance, lettre 51, p.67.

¹⁶⁸ CAMUS, Albert, *Carnet 2*. P53.

¹⁶⁹Ibid. P.36.

¹⁷⁰ Op. Cit. P.41.

" Les séparés " 171

Il est conscient de la portée sociale qu'il veut donner à son œuvre :

" La peste a un sens social et un sens métaphysique. C'est exactement le même. Cette ambiguïté est aussi celle de l'étranger " 172

L'idée d'un narrateur unique et anonyme est pour lui un défi, il pense alors à :

" Tout mettre au style indirect "173 et se répond à lui-même qu' " il faut que ce soit une relation, une chronique "

Entre mars et avril 1943, la conclusion est énoncée dans sa formulation finale :

" Il y a chez les hommes plus de choses à admirer que de choses à mépriser.

Le thème de la séparation rejoint alors, celui de l'exil. Il dira son ambition en janvier 1943 :

" Je veux exprimer au moyen de la peste, l'étouffement dont nous avons tous souffert et l'atmosphère de menaces et d'exil dans laquelle nous avons vécu. Je veux du même coup étendre cette interprétation à la notion d'existence en général. La peste donnera l'image de ceux qui dans cette guerre on eu la part de la réflexion, du silence et celle de la souffrance. " 174

Cette longue maturation s'explique par la conscience qu'a Camus dès qu'il s'agit de la :

¹⁷¹ Ibid. P.61.

¹⁷² Ibid. P.51.

¹⁷³ Ibid. P.67.

¹⁷⁴ Ibid. P.72

" Mise en forme d'une passion collective. "175

Les difficultés n'étaient pas seulement d'ordre esthétiques ou techniques mais surtout d'ordre moral :

" Comment parler pour tous ? "176

"Comment rendre compte d'une aventure collective sans trahir l'homme qui reste la valeur unique ?

Comment concilier la cohérence du récit et la multiplicité des expériences ? Comment suggérer les différentes lectures dont le roman se veut porteur sans pour autant tomber dans le discours édifiant, ni limiter l'interprétation symbolique ?

Comment dire à la fois l'histoire et le mythe, le réel et sa transfiguration ? Comment témoigner à la fois sur la peste et en faveur des pestiférés ? On conçoit la difficulté de l'entreprise, comme L'étranger, La Peste

« Est un livre très concerté » » carnet 2 P. 29"177

Pour l'écriture de la peste, Camus s'est, sans aucun doute, fortement documenté/

"sur la maladie, en lisant des traités de médecine, que sur la grande place de l'histoire, à partir de récits d'historiens ou de témoins, les premiers lui ont fourni les détails nécessaires à la description de la maladie, les seconds des chiffres, des anecdotes, des images, qui compte (La Peste pages 42–44), ou nourrissent les prêches de Paneloux (La Peste page 92 94,205–206) , il a lu sans doute, Lucère, que Rieuxsite ,Thycydided, ont Rieux encore évoque le récit. Camus a lu de près le journal de l'année de la peste de Daniel Defoe V, mais il a lu aussi, ou relu Robinson Crusoé, puisque c'est à ce roman qu'il emprunte l'épigraphe de la peste. Il est impossible que l'homme de théâtre qu'il était n'ait pas été frappé par " le " théâtre de la peste ", par le réalisme

¹⁷⁵ CAMUS, Albert, Carnets. P. 175

¹⁷⁶ Ibid. P.74

¹⁷⁷ LEVI-VALENSSI, Jacqueline. *La Peste d'Albert Camus*. Ed. Folio.1991.p31

suggestif, étonnante poésie de la description de la peste que fait Artaud, et surtout par la signification symbolique qui lui donne dans sa comparaison avec le théâtre comme moyen d'expression libératrice et d'exotisme. "178

Une série de références apparaît sous le titre " Moby Dick est très symbolique :

" Les sentiments, les images multiplient la philosophie par 10. "179

C'est là une lecture capitale pour Camus :

" Les livres de Melville sont de ceux, exceptionnels, qu'on peut lire de façons différentes, à la fois évidents et mystérieux, obscurs comme le plein soleil et pourtant limpides comme une eau profonde. " 180

L'admirable Melville a :

" Construit ses symboles sur le concret, et non dans le matériau du rêve "181

Il a inscrit les mythes :

" Dans l'espoir de la réalité et non dans les nuées fugitives de l'imagination " 182

Melville a orienté Camus en le confortant dans la réalisation de son projet *De La Peste*, en l'orientant sur les pistes créatives du symbole et du mythe ancrés dans la réalité. En plus de ses lectures sur le mythe, il a lu des œuvres fondatrices de sa vision du monde telles que les pensées de Pascal, les romans de Malraux, ceux de Dostoïevski... des échos des pensées de Pascal apparaissent dans la peste :

¹⁷⁸ Op.cit. P.36.

¹⁷⁹ CAMUS, Albert, *Carnets* P.250.

¹⁸⁰ Théâtre, récits, nouvelles, *bibliothèque de la Pléiade, préface par Jean Grenier, texte établi et annoncé par Roger Quilliot, Gallimard 1962.P.1900*

¹⁸¹ Ibid. P.1900.

¹⁸² Ibid. P.1900

" Qu'on s'imagine un nombre d'hommes dans les chaînes et tous condamnés à la mort, dont les uns étant chaque jour égorgés à la vue des autres, ceux qui restent voient leur propre condition dans celle de leurs semblables, et, se regardent les uns les autres, avec douleur et sans espérance, attendent leur tour. »¹⁸³

2.4.2 Bernard Rieux, personnage de fiction et acteur social

Albert Camus, acteur social influant et perspicace à son époque, déclarait en juin 1947 à propos de *La Peste* :

"Le plus proche de moi, ce n'est pas Tarrou, le saint, c'est Rieux le médecin".

Le docteur Bernard Rieux narrateur de *La Peste* est effectivement, le plus représentatif de l'auteur lui-même dans sa recherche d'un nouvel humanisme, dans ses positions de résistant, d'homme révolté...mais aussi dans sa personnalité, ses tumultes avec ses amis et sa famille.

Rieux nous rappelle surtout le portrait physique de Camus lui-même :

« Paraît trente-cinq ans [...]. Il a l'air d'un paysan sicilien avec sa peau cuite, son poil noir et ses vêtements de teintes toujours foncées, mais qui lui vont bien. »¹⁸⁴

A travers Rieux, nous découvrons le premier rat contaminé. Le premier encore, il prononce le mot « peste ». Non seulement il est celui qui voit la vérité, mais aussi celui qui y fait face coûte que coûte, malgré l'épuisement :

« Pour le moment il y a des malades et il faut les guérir. Ensuite, ils réfléchiront et moi aussi. Mais le plus pressé est de les guérir. »¹⁸⁵

¹⁸³ PASCAL, *Pensées*. FRAGMENTS 405. P.29/30

¹⁸⁴ CAMUS, Albert, *La Peste*. P.33

¹⁸⁵ Op.cit. P.120

La peste est pour lui « *une interminable défaite* ». Il apprend la mort de sa femme juste après celle de son ami Jean Tarrou :

« *Depuis deux mois et depuis deux jours, c'était la même douleur qui continuait.* »¹⁸⁶

Seule sa mère constitue une présence apaisante.

Il lui revient, à la fin du livre, de tirer cette conclusion :

« *Tout ce que l'homme pouvait gagner au jeu de la peste et de la vie, c'était la connaissance et la mémoire.* »¹⁸⁷

2.4.3 Camus et Rieux, témoins de leur temps :

La Peste, comme lieux de représentation symbolique de l'horreur et aussi le texte où sont dits la solidarité, la révolte, la résistance face au mal, est assurément le réceptacle d'une projection de Camus lui dans un univers fictionnel où seront développées avec une grande humilité les principales positions de l'auteur par rapport aux événements historiques de son époque.

Un jeu de transfert très subtilement maîtrisé va lui permettre de nouer les liens entre référentiel et fictionnel et vice-versa. Il mènera à bien son projet en écrivant un récit sous le style de l'allégorie.

Paru en 1947, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, ce texte, qui nous invitera à lever les ambiguïtés à chaque fois que cela sera nécessaire, par une sorte de va et vient entre le réel et l'imaginaire, nous installe pendant les années 1940. La ville d'Oran, en Algérie, subit une épidémie de peste qui la coupe du reste du monde. On y voit les effets sur la population. L'auteur y crée une situation expérimentale qui permet d'apprendre ce que deviennent les hommes en temps de crise.

Le récit est rythmé de descriptions de la cité, présentée comme « une ville ordinaire ». Elle est évoquée à travers les saisons, le temps qu'il fait,

¹⁸⁶ Op.cit. P.2.65.

¹⁸⁷ Op.cit. P.264.

l'activité quotidienne (travail, marchés, transports, cafés, cinémas), les différents quartiers, la mer :

« Cette ville déserte, blanchie de poussière, saturée d'odeurs marines, toute sonore des cris du vent, gémissait alors comme une île malheureuse. »¹⁸⁸

La maladie apparaît brutalement et se répand avec rapidité. Elle est décrite avec une précision toute médicale : sa transmission par les rats, la fièvre et les abcès, les difficultés respiratoires, certains détails réalistes étant presque insoutenables. L'épidémie s'amplifiant, des dispositions légales sont prises : isolement des malades (dans les hôpitaux puis dans les écoles), quarantaine pour les familles (qui vivent dans des camps), enterrements d'abord bâclés, puis supprimés ; transport des cadavres dans des tramways, vers des crématoires en dehors de la ville.

La maladie est généralement suivie de mort. Celle-ci est décrite en tableaux poignants, qui vont crescendo : celle du concierge, puis celle du chanteur (qui joue Orphée). À l'épisode révoltant de la mort d'un enfant succède celle d'un prêtre puis celle de Jean Tarrou, l'un des principaux personnages qui rappelle à son tour Camus lui-même.

La ville pestiférée (comme l'était la France)¹⁸⁹ est coupée du monde. Nul ne peut y entrer, nul ne peut en sortir. Le courrier n'est plus acheminé. Seuls les télégrammes permettent d'avoir de loin en loin des nouvelles des absents. Chacun est donc comme exilé de sa famille ou de

¹⁸⁸ CAMUS, Albert, *La Peste*. Paris: Gallimard, 1947.- 258 p. (Collection : Le Livre De Poche). P.113

¹⁸⁹ <http://www.etudier.com/dissertations/La-Peste-De-Camus/559906.html>

Le 22 juin 1940 une frontière est mise en place entre la zone française occupée et libre : la ligne de démarcation. Il fallait un « Ausweis » (une carte d'identité) ou un « Passierschein » (un laissez-passer), difficilement accessible, pour passer d'un côté à l'autre de la ligne. Signe de l'occupation nazie, elle rendait impossible l'accès des habitants de la zone nazie en zone libre.

ses proches, faisant, d'une façon ou d'une autre, l'expérience de la séparation. Tout homme susceptible d'être contaminé devient une menace pour autrui.

L'épidémie constitue alors une épreuve collective :

« Il n'y avait plus alors de sentiments individuels, mais une histoire collective qui était la peste et des sentiments partagés par tous. »¹⁹⁰

La menace quotidienne de la mort et l'enfermement modifient les comportements. Ils font naître des révoltes mais aussi des actions de dévouement et de solidarité.

Cela ne se manifeste pourtant pas par l'héroïsme :

« C'est que rien n'est moins spectaculaire qu'un fléau et, par leur durée même, les grands malheurs sont monotones. »¹⁹¹

La plupart des personnages de premier plan sont des hommes (les seules femmes présentes sont des mères et incarnent patience et douleur). Ils constituent des figures sociales : un médecin (Rieux), un prêtre (Paneloux), un journaliste (Rambert), un fonctionnaire municipal (Grand), un juge (Othon), un trafiquant (Cottard). À leurs côtés, Tarrou, ami du médecin, fait figure de philosophe solitaire.

2.4.3 Camus et Rieux : chroniqueurs

Albert Camus utilise subtilement l'allégorie de la *peste* pour exprimer d'une part ses propres positions par le biais d'une transposition de l'Occupation allemande en France ainsi que de l'organisation de la résistance qui s'ensuit et

¹⁹⁰ CAMUS, Albert, *La Peste*. p.135

¹⁹¹ Ibid. p.142

d'autre part pour rendre compte et témoigner des atrocités de la deuxième guerre mondiale et de la souffrance humaine en général.

C'est une lente et dramatique évolution du fléau de la *peste*, qui nous est raconté par le biais de la chronique d'une épidémie qui relate objectivement des événements historiques dans un ordre chronologique.

Camus a écrit dans ses Carnets, en 1942:

"Je veux exprimer au moyen de La Peste l'étouffement dont nous avons souffert et l'atmosphère de menace et d'exil dans laquelle nous avons vécu. Je veux du même coup étendre cette interprétation à la notion d'existence en général." ¹⁹²

La Peste, c'est-à-dire la terreur de la souffrance et de la mort, l'enfermement, l'exil, même s'il s'agit de "l'exil chez soi", la séparation, tel est le lot des hommes. Ils peuvent s'y abandonner, s'avouer vaincus, y voir la main d'un dieu châtiant on ne sait quel péché, ou bien retrouver leur dignité et leur liberté par la révolte, et la solidarité.

Les analogies entre le récit et les événements historiques de l'époque sont nombreuses.

Rappelons qu'à cette période, les populations européennes trop occupées par les affaires et insouciantes, se refusaient d'admettre le danger Nazi qui les guettait. Cela explique l'opposition entre les réseaux de la résistance et collaborateurs (attachés à leurs avantages bien plus que par convictions politiques).

Les cadavres dans *La Peste* sont entassés dans des fosses, puis inhumés au paroxysme de l'épidémie. Cela rappelle la douloureuse réalité des camps de concentration :

¹⁹² CAMUS, Albert, *Carnets II*, janvier 1942-mars 1951 (Cahier n° 4 : janvier 1942 à septembre 1945)

« Quand les voyages de l'ambulance étaient terminés, on amenait les brancards en cortège, on laissait glisser au fond, à peu près les uns à côté des autres, les corps dénudés et légèrement tordus et, à ce moment, on les recouvrait de chaux vive, puis de terre, mais jusqu'à une certaine hauteur seulement, afin de ménager la place des hôtes à venir. [...] Un peu plus tard cependant, on fut obligé de chercher ailleurs et de prendre encore du large. Un arrêté préfectoral expropria les occupants des concessions à perpétuité et l'on achemina vers le four crématoire tous les restes exhumés. Il fallut bientôt conduire les morts de la peste eux-mêmes à la crémation. »¹⁹³

La Peste n'est pas à une simple dénonciation du nazisme. Ce texte représente l'engagement de l'auteur dans la résistance. C'est une référence critique à l'administration du régime de Vichy qui a choisit la voie de la « collaboration » avec l'Allemagne nazie, sous le prétexte qu'il s'agissait là du seul moyen d'alléger le poids de l'occupation, à une justice inhumaine, à une presse aveuglée qui manipule l'information, aux ardeurs d'une religion fanatique qu'il condamne.

Il ne s'agit donc pas, nous l'avons bien compris, d'une simple épidémie. Le débat installé par l'auteur est beaucoup plus vaste:

Comment triompher du mal ? Camus ne nous donne pas de réponse car il n'y a pas de solution universelle à l'absurde, mais seulement une réponse individuelle qui rend possible l'action collective : la liberté de chacun permet la collaboration de tous à l'amélioration de la condition humaine. La réponse à l'absurde se situe donc dans l'action : l'homme doit se battre contre la souffrance humaine, il doit agir. Il faudra donc que les hommes libérés de la peste soient capables de tirer la leçon du fléau et de montrer qu'ils sont vraiment des hommes en sachant vivre en tant qu'hommes.

¹⁹³ CAMUS, Albert, *La Peste*. p.163

La Peste est une allégorie du monde moderne, et le médecin Rieux incarne l'auteur Camus, pour qui la création reste un des moyens les plus importants de lutte contre les fléaux qui accablent l'humanité. Rieux représente donc, par sa retenue et son dévouement, son idéal de l'écrivain classique, mais en même temps engagé pour la défense de valeurs essentielles.

Dans le cas de Camus, le thème de la peste illustre l'occupation nazie comme une épidémie qui est à fuir ou à affronter. Elle fauche de façon massive et sans distinction. Elle installe la peur et la panique parmi les gens. Elle dévoile les hommes sous leur vrai visage. C'est un mal pervers, terrible, un fléau plutôt qu'une maladie. Ce qui nécessite la mise en place d'un état d'exception et l'utilisation de grands moyens. Toute la société est concernée par cette entreprise. La riposte s'organise pour défier la mort au prix de nombreux sacrifices.

La peste (épidémie) a laissé dans la mémoire collective de l'humanité, celle des européens en particulier des séquelles indélébiles de l'horreur et le sentiment qu'à tout moment cet ogre pourrait se réveiller pour le malheur des hommes. L'épidémie, dans *La Peste*, constitue une épreuve collective :

« Il n'y a plus alors de sentiments individuels, mais une histoire collective qui était la peste et des sentiments partagés par tous. »¹⁹⁴

La menace quotidienne de la mort et l'enfermement modifient le comportement. Ces mêmes sentiments font naître des révoltes mais aussi des actions de dévouement et de solidarité.

Rieux évoque en lieux et place de Camus, des jours où sa personnalité se confondait tout entière avec la lutte contre la peste et le nazisme : il est le

¹⁹⁴ CAMUS, Albert, *La Peste*. P143

témoin par excellence, aussi dégagé dans le récit qu'il était engagé dans l'action : il maintient entre la familiarité et l'exil cet équilibre qui, dès les premières œuvres, caractérise l'art de Camus.

Pour Camus, il n'est pas question de renoncer face à l'absurdité de la vie. La révolte, concept développé dans *L'Homme révolté* en 1951, est une réponse à l'absurde.

Il s'agit pour Camus de dépasser l'absurde avec des moyens purement humains, sans chercher le secours d'une quelconque transcendance (par exemple, dans la religion) ou d'une quelconque idéologie (par exemple, le marxisme ou l'existentialisme). Camus ne propose pas de solution toute faite et préétablie mais considère que cette révolte doit prendre la forme d'une action collective où l'homme est pleinement conscient de sa condition (« Je me révolte donc nous sommes », dira-t-il dans *L'Homme révolté*).

C'est ainsi que la solidarité entre les hommes devient une valeur fondatrice dans *La Peste* et qu'elle permet de faire face à l'Absurde, comme en témoigne la lutte du docteur Rieux et des formations sanitaires à ses côtés. Rieux est alors l'exemple de l'homme révolté dont l'engagement individuel et collectif, avec des moyens uniquement humains, vient à bout de l'absurdité de la vie, symbolisée par le fléau de la peste.

2.4.4 La fonction mortifère de *La Peste*

Albert Camus n'est pas Oranais. Il est né à plus de Mille Kilomètre d'Oran, près d'Annaba, près de la frontière Tunisienne, et il a passé toute sa jeunesse à Alger, dans le mythique quartier de Belcourt. Paradoxe de l'Histoire, ce sera lui, pourtant, en qualité d'écrivain, qui laissera la plus forte empreinte à Oran. Camus, dans *La Peste*, se serait inspiré d'une épidémie réelle de typhus qui a eu lieu à Oran, pratiquement à la même époque. Les souvenirs des populations arabes, livrées à elles-mêmes au moment où les secours étaient pris en charge par les autorités dans les quartiers européens.

Mis à part sa fonction mortifère, *La Peste* nous dévoile d'autres thèmes: la révolte, la séparation et l'exil. Camus écrira dans un carnet rouge où il prend des notes pour *La Peste*:

"Tous sont renvoyés à leur solitude. Si bien que la séparation devient générale... Faire ainsi du thème de la séparation le grand thème du roman."

Les femmes n'ont pas leur place dans une ville qui ressemble à une cité assiégée. Il note dans ses *Carnets*, cette phrase :

« *En pratique* : il n'y a que des hommes seuls dans le roman. »

Rieux, personnage principal et narrateur dans ce roman, surprend Grand en larmes, il :

*"Savait ce que pensait à cette minute le vieil homme qui pleurait, et il le pensait comme lui, que ce monde sans amour était comme un monde mort et qu'il vient toujours une heure où on se lasse des prisons, du travail et du courage pour réclamer le visage d'un être et le cœur émerveillé de la tendresse."*¹⁹⁵

¹⁹⁵ CAMUS, Albert, *LA PESTE* P.120

La leçon de *La Peste* demeure la résistance en face de la mort. L'auteur s'est certainement projeté à travers la personnalité d'un personnage-narrateur, Rieux, auquel il s'est particulièrement attaché pour, sans aucun doute, partager ces moments de désespoir lors de la deuxième guerre mondiale sous la France occupée par les nazis (surnommés par les français: la peste brune).

Les manuscrits de ce roman offerts par les enfants d'Albert Camus à la Bibliothèque nationale, témoignent d'un travail immense. L'un des premiers titres auxquels Camus a pensé est *Les Exilés*. Le titre qu'il a donné à l'extrait publié dans *Domaine français* est *Les Exilés dans la peste*. Finalement, *La Peste*, est publié en 1947, (prix des critiques de la même année, vaut à Albert Camus son premier grand succès de librairie : 161 000 exemplaires vendus dans les deux premières années).

Nous ne sommes pas sans savoir que la peste tient en littérature, une charge symbolique très significative. C'est sans doute pour cela aussi que cette épidémie a été retenue par Camus. Il écrit dans ses *Carnets*, en 1942 :

"Je veux exprimer au moyen de la peste l'étouffement dont nous avons souffert et l'atmosphère de menace et d'exil dans laquelle nous avons vécu. Je veux du même coup étendre cette interprétation à la notion d'existence en général."

La Peste, c'est la terreur de la souffrance et de la mort, l'enfermement, l'exil, la séparation... On peut s'y abandonner, s'avouer vaincus, y voir la main d'un dieu châtiant pour on ne sait quel péché, ou bien retrouver la dignité et la liberté par la révolte, et la solidarité.

Ce roman évoque d'abord la peste pour elle-même, rappelant les grandes épidémies qui ont eu lieu en Italie ou à Marseille¹⁹⁶ et les horreurs qui les ont accompagnées. Il se veut une sorte d'hommage aux victimes oubliées du fléau.

¹⁹⁶CAMUS, Albert, *La Peste*. pp181-182.

Écrit après la Seconde Guerre mondiale, c'est une allégorie du nazisme: les camps de quarantaine, les menaces, l'isolement, l'entassement des malades dans les hôpitaux puis dans les écoles, les crémations, les camps de concentration, l'oppression sous toutes ses formes, et la résistance de ceux qui prennent le parti des victimes.

Enfin, il revêt une signification beaucoup plus générale. Il se veut également témoignage sur la souffrance et la maladie, sur l'engagement de certains hommes, qui savent pourtant que ce combat est sans fin :

“Rieux « savait ce que cette foule en joie ignorait, [...] que le bacille de la peste ne meurt ni ne disparaît jamais [...] et que peut-être, le jour viendrait où, pour le malheur et l'enseignement des hommes, la peste réveillerait ses rats et les enverrait mourir dans une cité heureuse.” p.241

Le rapprochement était évident, et a été fait par les lecteurs de tous les pays d'Europe. Mais la dimension politique du roman ne s'arrête pas là du fait que

La Peste condamne tous les totalitarismes, et non uniquement le nazisme. Ainsi, on ne déchiffre pas l'allégorie de la même façon en 1947 et aujourd'hui. Les « formations sanitaires » de Camus ne promouvraient par conséquent aucune idéologie, aucune ligne politique, mais se contenteraient de répondre à l'urgence d'agir.

« Cette fermeté du propos politique tenu par Camus est remarquable parce qu'elle va à l'encontre des idéologies dominantes, plutôt prosoviétiques, qui avaient cours après la seconde guerre mondiale »¹⁹⁷.

2.4.5 De *Combat* (journal clandestin) à *La Peste* (Chronique d'un combat) :

Si tout le monde connaît Albert Camus l'Écrivain et Albert Camus le Philosophe, ses talents de Journaliste sont moins connus. Pourtant il aura marqué

¹⁹⁷ GUERIN, Jeanyves, « Jalons pour une lecture politique de *La Peste* ». Roman 20/50

Décembre 1987. P.07

la profession, par ses écrits, ses prises de position et par sa conception du métier. Albert Camus a commencé sa carrière de journaliste en 1938 lorsqu'il est entré à la rédaction d'*Alger Républicain*, "journal pas comme les autres" fondé par Pascal Pia. Le quotidien, concurrent de *l'Echo d'Alger*, soutient le programme du Front populaire. Albert Camus y publiera notamment une série de onze articles intitulés "*Misère de la Kabylie*". Cette enquête qui indispose le Gouvernement Général d'Algérie, lui vaudra l'interdiction du journal.

En 1940, grâce à Pascal Pia, il entre à la rédaction de *Paris Soir*. Mais son expérience sera brève puisqu'il sera licencié la même année.

On citera le célèbre éditorial du 8 août 1945 où il dénonce l'usage de la bombe atomique :

"La civilisation mécanique vient de parvenir à son dernier degré de sauvagerie. Il va falloir choisir, dans un avenir plus ou moins proche, entre le suicide collectif ou l'utilisation intelligente des conquêtes scientifiques".

En 1955, Albert Camus entre à la rédaction de *l'Express* où il écrit des chroniques sur la crise algérienne. Il démissionne en 1956 en raison de désaccords avec le directeur Jean-Jacques Servan-Schreiber sur cette question.

Albert Camus aimait cette profession qu'il considérait comme un combat pour la vérité et un combat pour l'indépendance. Il dénonça souvent les travers de la presse. Notamment dans son éditorial du 31 août 1944 dans *Combat*. Condamnant "l'appétit de l'argent et l'indifférence de la grandeur", Albert Camus y notait qu'"on cherche à plaire plutôt qu'à éclairer".¹⁹⁸

2.4.6 Réception et lectures critiques :

2.4.6.1 Témoignages de grands journalistes en faveur de Camus :

Jean Daniel (fondateur du *Nouvel Observateur*) :

¹⁹⁸JARDIN, Emilie– Nouvelobs. <http://tempsreel.nouvelobs.com/culture/albert-camus/20100104.OBS2459/albert-camus-le-journaliste-engage.html>

"Camus aimait beaucoup ce métier, qu'il connaissait parfaitement et dont il avait ses propres recettes". "Mais il était avant tout un puriste. Il détestait l'exploitation des faits divers scandaleux et haïssait l'emploi du conditionnel (le début du mensonge)". "Il avait une idée extrêmement rare dans cette profession : peu importe qu'on soit premier, il faut surtout être les meilleurs".¹⁹⁹

Edwy Plenel (fondateur et directeur de la publication de *Mediapart*) :

"Du journaliste je retiens une phrase : "Élever ce pays en élevant son langage" (éditorial de Combat du 31 août 1944). Cette citation donne, selon moi, la vision subversive du journalisme". "L'autre élément que je retiens c'est que le Camus journaliste de Combat est exigeant en termes d'indépendance, de distance, voire de rupture avec les puissances d'argent. Il veut séparer le journalisme, la production d'information indépendante du mélange des genres, des ambiguïtés, des corruptions liées à la logique capitaliste. On retrouve, ici, la radicalité de Camus pour un journaliste". "Au-delà des étiquettes politiques, quand il écrit ces mots, Camus nous dit que nous devons être dans l'opposition radicale à un pouvoir, qui aujourd'hui dit "casse toi pov'con" dans une fonction officielle et qui loin d'élever un pays en élevant son langage, abaisse un pays en abaissant son langage. Il nous dit que nous avons une révolution démocratique à mener chez les journalistes, en faisant en sorte que les liens incestueux entre notre profession et des puissances d'argent, qui n'ont rien à voir avec l'information, qui ont d'autres intérêts que l'information, soient coupés". "Le journaliste qu'était Camus nous invite dans un passé plein d'un présent à une radicalité dans notre exigence professionnelle". "La seule vision juste de notre profession, hier comme aujourd'hui, est une vision idéaliste. Le journalisme n'existe que parce qu'il a une légitimité démocratique. Notre rôle c'est de permettre aux citoyens d'être informés pour décider, pour choisir, pour agir. Et donc, c'est un idéal démocratique. Toute vision cynique, pragmatique, opportuniste du

¹⁹⁹ Ibid.

journalisme trahit le métier lui-même, parce qu'il a d'abord une source démocratique qui nous dépasse, qui nous réclame. Le droit à l'information n'est pas un privilège des journalistes, c'est un droit des citoyens". "Bien faire ce métier c'est se donner les moyens collectifs d'une information qui tire le débat public vers le haut. Tirer vers le haut, c'est être capable de dire ce que les pouvoirs ne disent pas, ce que les pouvoirs ne veulent pas qu'on dise et ce que parfois le public lui-même n'a pas envi de lire. Parce que le journalisme indépendant c'est aussi un journalisme qui bouscule son public en lui apportant des nouvelles qui vont le faire évoluer et le faire bouger. C'est notre responsabilité de journaliste. Et c'est l'exigence de Camus".²⁰⁰

Laurent Joffrin (Directeur de la publication et de la rédaction de *Libération*) :

"Albert Camus a construit le modèle que tous les journalistes dignes de ce nom devraient suivre. Il a incarné et théorisé une morale professionnelle". "Le journaliste doit se référer à des valeurs morales et non à des valeurs politiques. C'est ce qu'à fait Camus. Et c'est la raison pour laquelle il s'est retrouvé souvent à contre-courant". "Il a eu le courage d'être en désaccord avec la société, de dire non à un certain conformisme". "Aussi, Albert Camus comme Jean Daniel ont exprimé l'idée qu'avoir un avis rationnel et nuancé sur un événement n'exclut pas une prise de position".²⁰¹

Le mouvement de résistance Combat, dont Camus faisait partie, avait un journal clandestin, paru à partir du 21 Août 1944 et dont Camus était le rédacteur en chef. Aux cotés de Pascal Pia, il en écrivait presque quotidiennement l'éditorial. Presque la quasi-totalité des articles Camusiens de combat ont été écrits pendant la période de la rédaction de *La Peste*.

Cela justifie les projections patentes qui se font échos, dans Camus lui-même, journaliste à combat, le récit de *La Peste* et ses articles dans Combat.

²⁰⁰ JARDIN, Emilie – Nouvelobs

²⁰¹ Ibid.

2.4.6.2 Lectures intertextuelles: De *Combat* à *La Peste* :

Ces quelques corrélations intertextuelles entre ses écrits dans le journal *Combat* et *La Peste*, vont certainement pouvoir en témoigner:

Le Journal clandestin Combat	La Peste
<p>1 – « Nous devons enlever son importance à la politique intérieure. On ne guérit pas de la peste avec des moyens qui s'appliquent au rhume de cerveau » Essais. P. 347</p>	<p>1- « Ce qui manque (aux autorités officielles), c'est l'imagination. Ils ne sont jamais à l'échelle des fléaux. Et les remèdes qu'ils imaginent sont à peine à la hauteur d'un rhume de cerveau » <i>La Peste</i>. P. 118.</p>
<p>2. - " Ayant choisi, il m'a semblé que je devais... dire que je serai plus jamais de ceux, quels qu'ils soient, qui s'accommodent du meurtre "</p> <p>Essais. P. 250</p>	<p>2. - " J'ai décidé de refuser tout ce qui, de près ou de loin pour de bonnes ou de mauvaises raisons, fait mourir au justifie qu'on fasse mourir "</p> <p><i>La Peste</i>. P.228</p>
<p>3. " Les gens comme moi voudraient un monde non pas où l'on ne se tue plus (nous ne sommes pas si fous!) Mais où le meurtre ne soit pas légitimé. "</p> <p>Essais. P.334</p>	<p>3. Toute la confession de tarot dans <i>La Peste</i>.</p>
<p>4. -" cela donnerait aux députés et aux parties un peu de cette modestie qui fait les bonnes et les vraies démocraties "</p> <p>Essais. P. 320</p>	<p>4. " j'ai appris la modestie "</p> <p><i>La Peste</i>. P.229</p>

<p>5. " cette réflexion... peut aider à créer les conditions d'une pensée juste et d'un accord provisoire entre les hommes qui ne veulent être ni des victimes ni des bourreaux "</p> <p>Essais. P. 335</p>	<p>5. " je dis seulement qu'il y a sur cette terre des fléaux et des victimes, et qu'il faut, autant qu'il est possible, refuser d'être avec les fléaux"</p> <p>La Peste. P. 229</p>
<p>6. « Nous vivons dans la terreur... parce que nous vivons dans le monde de l'abstraction » "</p> <p>Essais. P. 332</p>	<p>6. " contre la terreur et son arme inlassable "</p> <p>La Peste. P. 279</p>
<p>7. " il y a plus qu'une chose à tenter, qui est la voie moyenne est simple d'une honnêteté sans illusion, de la sage loyauté, et l'obstination à renforcer seulement la dignité humaine</p> <p>" Essais. P. 334</p>	<p>7. " il ne s'agit pas d'héroïsme dans tout cela. Il s'agit d'honnêteté. C'est une idée qui peut faire rire, mais la seule façon de lutter contre la peste c'est l'honnêteté "</p> <p>La Peste. P. 151</p>
<p>8. " Nous avons démontré qu'aucune défaite n'est définitive. Ayons la sagesse de prévoir qu'une victoire ne l'est pas non plus " 19 octobre 1944</p>	<p>8. " Il savait... que cette chronique ne pouvait pas être celle de la victoire définitive " La Peste. P. 279</p>

<p>9. " Il est une heure de la journée et de la nuit ou le plus courageux des hommes se sont lâche "</p> <p>Essais. P. 259</p>	<p>9. " Il... se demandait... si... il était prêt. Il répondait... qu'il y avait toujours une heure de la journée et de la nuit où un homme est un lâche, et qu'il n'avait peur que de cet heure là "</p> <p>La Peste. P. 254</p>
<p>10 -" je ne saurais plus que Théophile est admettre, après l'expérience de ces deux années, aucune vérité qui pût me mettre dans l'obligation directe ou indirecte de faire condamner un homme à mort "</p> <p>Essais. P. 333</p>	<p>10 -" cela fait longtemps que j'ai honte, honte à en mourir d'avoir été, fût-ce de loin, fût-ce dans la bonne volonté, un meurtrier à mon tour "</p> <p>La Peste. P. 227</p>
<p>11. " La tâche de ces communautés de réflexion° serait d'opposer des paroles claires aux conclusions de la terreur... une mise au clairs des principes nécessaire à toute civilisation du dialogue "</p> <p>Essais. P.348</p>	<p>11. -"j'ai compris que tout le malheur des hommes venait de ce qu'il ne tenaient pas un langage clair "</p> <p>La Peste. P. 156</p>
<p>12. " ce qu'il faut défendre c'est le dialogue, et la communication universelle des hommes entre eux. La servitude, l'injustice, le mensonge sont des fléaux qui brisent cette communication et interdisent le dialogue... mais ces fléaux sont aujourd'hui la matière même de l'histoire. "</p>	<p>12. "La morale de Tarrou : " la compréhension" La Peste. P. 123.</p> <p>" la sympathie" La Peste. page 229</p> <p>" ce sont les autres qui feront l'histoire "</p> <p>La Peste. P. 222</p>

Jean Gassin, propose une interprétation psychanalytique de *la peste*, dont il pense que c'est une projection de Camus constatée également par recoupement intertextuels avec *la mort heureuse* :

« Rappelons tout d'abord que Rieux et Tarrou, se baignant cette nuit là, beaucoup mettre un aussi banal soit-il, est interdit aux autres hommes. Il y a dans l'épisode, très fortement suggéré, une atmosphère de plaisirs défendus et de plaisirs partagés. ... Suivant un mécanisme familial, le mois le moteur s'était dédoublé dans les personnages de Rieux et de Tarrou. Rieux-Camus, en déclarant son amitié à Tarrou, comme aurait dû le faire pour son fils Le Mère Bonne, avait donné à Tarrou-Camus le courage de se lancer dans le discours-guillotine. En autorisant le bain, ces Rieux- Camus qui, une fois encore, permet à Tarrou-Camus des actions que sa censure lui aurait autrement interdite.... »²⁰²

2.4.6.3 Lectures intertextuelles: De *La Peste* à *La Mort Heureuse*:

<i>La Peste (P.142)</i>	<i>La Mort Heureuse (191-192-193)</i>
<i>un ciel laiteux projeté partout des ombres pâles. Elle (la mer) sifflait doucement au pied des grands blocs de la jetée et, [...] elle leur apparut, épaisse comme du velours, souple et lisse comme une bête. Ils s'installèrent sur les rochers [...] les eaux se gonflaient et redescendaient</i>	<i>[...] la nuit était comme un lait sur le monde. La mer... sifflait doucement. On la voyait pleine de l'une et de velours, souple et lisse comme une bête... et assis sur un rocher dont il sentait le visage grêle sous ses doigts, il regardait la mer se gonfler</i>

²⁰² GASSIN, jean, *L'Univers Symbolique d'Albert Camus, Essai d'interprétation Psychanalytique*. Paris. Minard. 1981. P.244

<p><i>lentement, [...] Rieux, qui sentait sous ses doigts le visage grêlé des rochers, était plein d'un étrange bonheur. .</i></p> <p><i>[...] la Mer, ce soir-là, était tiède, de la tiédeur des mers d'automne qui reprennent à la terre la chaleur emmagasinée pendant de longs mois.</i></p> <p><i>[...] Il nageait régulièrement. Le battement de ses pieds laissait derrière lui un bouillonnement d'écume, l'eau fuyait le long de ses bras pour se coller à ses jambes [...] puis il perçut [...] bruit dos battue, étrangement clair dans le silence et la solitude de la nuit.</i></p>	<p><i>silencieusement... il pensait à ce visage de Lucienne qu'il avait caressé et à la tiédeur de ses lèvres [...] l'eau devait être tiède comme une bouche et molle et prête à s'enfoncer sous un homme [...] elle était chaude comme corps, fuyait le long de ses bras et se coller à ses jambes d'une étreinte insaisissable[...] lui, nageait régulièrement [...] à chaque fois qu'il levait un bras, il lançait sur la mer immense des gouttes d'argent[...] les semailles splendides d'une moisson de bonheur. Puis le bras replongeait et, comme un soc vigoureux, labourait, fendant les eaux... derrière lui, au battement de ses pieds naissait un bouillonnement d'écume, en même temps qu'un bruit d'eau clapotant, étrangement clair dans la solitude et le silence de la nuit. "</i></p>
--	--

2.4.7 Accueil et lectures critiques de *La Peste* :

L'accueil de *La Peste* par le grand public fut chaleureux, mais pas toujours clément de la part d'une certaine classe intellectuelle.

Pour en rendre compte, Jean-Yves Guérin²⁰³, dans un article intitulé « *Jalons pour une lecture politique de La Peste* », met en relation les positions prises par l'auteur et *La Peste*. Il reprend les critiques parfois acerbes, portées entre 1947 et 1952 à l'encontre des textes camusiens et plus particulièrement *La Peste* :

-« *Un livre gris et lourd* »²⁰⁴ tranche Emanuel Mounier.

- « *Le plus ternes des livres de Camus* »²⁰⁵ d'après Georges Bataille.

- « *Camus a mélangé les bacilles et les tortionnaires* », lui reproche

Claude Roy qui rajoute que ce livre prône « *un stoïcisme avare d'actions et de responsabilité* » où « *la seule attitude supportable en attendant le retour de la peste et l'heure de mourir* ». ²⁰⁶ Bertrand d'Astorg, dans *Esprit*, et dont la « fameuse » critique a été souvent reprise durant les années 1950, dit quant à lui que Rieux est un personnage de Georges Duhamel²⁰⁷, Camus :

« *Proclame son respect absolu de la vie humaine [...], il pousse la logique de son raisonnement jusqu'à l'apologie de la non-violence*²⁰⁸. Le message "Gandhiste" de *La Peste* n'est pas dépourvu de grandeur, il est néanmoins insuffisant et surtout inadapté aux urgences de l'heure. Au troisième anniversaire de la libération de Paris que nous célébrons aujourd'hui, je pense que Tarrou n'aurait pas été alors sur les barricades mais dans les équipes de *La Croix-Rouge*. Seulement, si tout le monde est en casque blanc ou le petit drapeau à la main, qui fera le coup de feu sur les barricades ? La morale de *La*

²⁰³ Jean-Yves Guérin, « *Jalons pour une lecture politique de La Peste* », *Roman*, 20/50, Déc. 1986. P7 à 25.

²⁰⁴ Mounier, Emanuel, *Albert Camus ou l'appel des humiliés*, *Esprit* Janvier 1950. P 88

²⁰⁵ Bataille, Georges, *La morale du malheur : La Peste*, *Critique*, Juin-juillet, 1947. P.5

²⁰⁶ Roy, Claude, *Sur l'espèce Humaine*, *Europe*, Octobre 1947. P.101

²⁰⁷ A titre d'exemple, le personnage de Laurent Pasquier, idéaliste (Laurent Pasquier est un personnage de fiction, héros principal et narrateur du cycle romanesque *Chronique des Pasquier*), est considéré en grande partie comme un double littéraire de Duhamel, autant par le parcours professionnel de son héros, très similaire à celui de son auteur, que par son entourage.

²⁰⁸ D'ASTORG, Bertrand, *De La Peste et d'un nouvel humanisme*, *Esprit*, Oct. 1947. P.620-621.

Croix-Rouge n'est pas valable que dans un monde où les violences faites à l'homme le proviendraient que des éruptions, des inondations, des criquets... ou des rats. Et non des hommes ²⁰⁹

Francis Jeanson reprend, de manière très acerbe et connotative, la formule " *morale de la Croix-Rouge* ". Pour lui :

« *La Peste* est une chronique transcendante qui raconte des événements vus d'en haut par une subjectivité hors situation qui ne les vivait pas elle-même et se bornait à les contempler! »

Sartre à son tour écrit impitoyablement :

*" En choisissant l'injustice, l'Allemand s'était rongé de lui-même parmi les forces aveugles de la nature et vous avez pu, dans la peste, faire tenir son rôle par des microbes sans que nul ne s'avisât de la mystification. Bref vous avait été, pendant quelques années ce que l'on pourrait appeler le symbole et la preuve de la solidarité des classes."*²¹⁰

2.4.6.4 Divergences critiques

A propos de l'Algérie, Camus a écrit sur ses Carnets en 1955 :

*«Je sais : il y a une priorité de la violence. La longue violence colonialiste explique celle de la rébellion.»*²¹¹

La même année, Albert déclare dans une lettre à son ami de toujours Aziz Kessous :

*«J'ai mal à l'Algérie, en ce moment, comme d'autres ont mal aux poumons»
(Actuelles III, p. 127).*

²⁰⁹ Ibid. P.621

²¹⁰ Sartre, Jean Paul, situation IV. Paris Gallimard. 1964

²¹¹ CAMUS, Albert, Cahier II. P. 983

Azziz Kessous dira :

«Camus était des nôtres et le meilleur d'entre nous».

Roget Quillot précisera :

«On ne saurait clore une étude sur Camus sans évoquer ce qui fut le drame final de son existence : La guerre d'Algérie, qu'il tenait pour fratricide, et qu'il avait voulu prévenir de toutes ses énergies. Nul doute, et j'en puis témoigner, que de 1955 à sa mort, elle n'ait été au cœur de ses préoccupations et ne l'ait

En janvier 1956, Camus lance à Alger son *« Appel pour une trêve civile en Algérie :*

« Sur cette terre sont réunis un million de Français établis depuis un siècle, des millions de musulmans, Arabes et Berbères, installés depuis des siècles, plusieurs communautés religieuses, fortes et vivantes. Ces hommes doivent vivre ensemble, à ce carrefour de routes et de races où l'histoire les a placés. Ils le peuvent, à la seule condition de faire quelques pas les uns au-devant des autres, dans une confrontation libre ».

Il se rend compte que cette trêve n'était plus possible :

« Dès lors, c'est le combat aveugle où le Français décide d'ignorer l'Arabe, même s'il sait quelque part en lui-même, que sa revendication de dignité est justifiée, et l'Arabe décide d'ignorer le Français, même s'il sait quelque part en lui-même, que les Français d'Algérie ont droit aussi à la sécurité et à la dignité sur notre terre commune ».

A la fin de cette année 1957, une polémique naît et a une résonance considérable lorsque, Camus, interpellé par un jeune étudiant algérien sur sa position à l'égard du drame vécu par l'Algérie, déclara :

« J'ai toujours condamné la terreur. Je dois condamner aussi un terrorisme qui s'exerce aveuglément, dans les rues d'Alger par exemple, et qui un jour peut frapper ma mère ou ma famille. Je crois en la justice, mais je défendrai ma mère avant la justice ».

Cette célèbre phrase prononcée à l'Académie Royale de Suède, lors de la remise du prix Nobel, en décembre 1957, le rangera définitivement, pour certains, du côté de sa mère, la France coloniale, au détriment de la justice.

Selon François Chavanes, justifiant la déclaration de Camus :

« Résidant habituellement à Paris, il vivait dans la crainte que sa mère (à laquelle il était très attaché) ne fut victime d'un attentat à Alger. A ses yeux, sa mère est le symbole de l'innocence... celui qui la tuerait au nom de la justice commettrait une grave injustice »²¹²

Ahmed Taleb Ibrahimy réagit dans une lettre ouverte à Albert Camus :

« Pour la première fois, un écrivain algérien non musulman prend conscience que son pays, ce n'est pas seulement la lumière éclatante, la magie des couleurs, le mirage du désert, le mystère des Casbah, la féerie des souks, bref, tout ce qui a donné naissance à cette littérature que nous exécrivons, mais que l'Algérie, c'est aussi et avant tout une communauté d'hommes capables de sentir, de penser et d'agir ».

Dans une intervention, publiée dans *Camus et la politique*, Actes du colloque de Nanterre, juin 1985, Albert Memmi, romancier tunisien déclare que :

«...Je ne lui fais pas grief de n'avoir su parler que des siens propres. Chacun doit parler de ce qu'il connaît le mieux... mais lorsque les Algériens ont

²¹² CHAVANES, François, *Albert Camus tel qu'en lui-même*. P.23

commencé à réclamer leur liberté politique, il n'a pas vu qu'il s'agissait d'une revendication nationale, il a mésestimé le fait national algérien»[...]

«...si l'on est inconditionnellement solidaires des siens, on trahit la justice, si l'on a le respect inconditionnel de la justice, tôt ou tard on trahit les siens». [...] Tel qu'il était, avec son choix, et son immense talent, Camus représentait un aspect essentiel de l'Afrique du Nord et les Algériens s'honoreraient en le réintégrant pleinement dans leur tradition culturelle"

Benjamin Stora souligne que :

«...Profondément attaché à sa terre natale, il tente d'adopter un discours plus nuancé, dénonçant les violences commises aussi bien par le FLN que par les forces françaises. De fait, lui qui dès les années 1930 dénonçait la misère des « indigènes » et l'oppression coloniale et qui était favorable à une décolonisation des esprits, vit comme un véritable déchirement la perspective d'un « divorce » entre l'Algérie et la France, semblant anticiper l'inévitable exode de la population européenne (« pied-noir ») au sein de laquelle il a grandi. Cela lui est amèrement reproché par les anticolonialistes « radicaux » français aussi bien qu'Algériens, tandis que les ultras le considéraient comme un « traître » favorable à l'indépendance. Ces derniers scandent « Camus au poteau » lorsque l'écrivain a voulu organiser une « trêve civile » en janvier 1956, avec l'accord du FLN et des libéraux d'Alger... Profondément ébranlé par le drame algérien, l'écrivain pressent très vite la profondeur du déchirement entre les deux principales communautés. Il plaide pour le rapprochement, tente d'éviter l'irréparable, dit combien les « deux peuples se ressemblent « dans la pauvreté et une commune fierté» 09-2007

Concernant l'indépendance de l'Algérie, Albert Camus a une position tranchée :

«Si bien disposé qu'on soit envers la revendication arabe, on doit cependant reconnaître qu'en ce qui concerne l'Algérie, l'indépendance nationale est une formule purement passionnelle. Il n'y a jamais eu encore de nation algérienne» (François Chavanes, in Albert Camus tel qu'en lui-même).

A son refus de soutenir l'indépendance, il proposera le fédéralisme afin, disait-il, de ne léser ni les Algériens musulmans, ni les Français d'Algérie qui selon lui ont un droit égal à leur patrie d'origine.

«Aujourd'hui, on nous parle de «Nation algérienne» et cela m'exaspère. Que le F.L.N, lui, combatte pour créer une Nation, c'est son droit (et c'est même peut-être son devoir, je n'en sais rien, je dis que c'est concevable) ; qu'il veuille accréditer l'idée d'une nation préexistante à la conquête, encore une fois pour lui, c'est de bonne guerre. Mais cela n'est pas vrai, nous savons bien que cela n'est pas vrai. Il y avait un Etat algérien, il y a aujourd'hui une patrie algérienne, et vous savez bien que cela n'a rien à voir avec le concept de Nation. En tout cas, aujourd'hui, l'Algérie est un territoire habité par deux peuples, je dis bien deux peuples, l'un est musulman et l'autre ne l'est pas. Ce territoire où l'administration est française, c'est-à-dire où la responsabilité est parisienne, se singularise par le fait que l'injustice et la misère y sévissent scandaleusement. Cela est vrai. Mais les deux peuples d'Algérie ont un droit égal à la justice, un droit égal à conserver leur patrie...»²¹³

Pour Edward W. Saïd, Camus est un écrivain qui plonge ses racines dans le colonialisme :

«...il est clair que les limites de Camus étaient paralysantes, inacceptables. Comparés à la littérature de décolonisation de l'époque, française ou arabe - Germaine Tillon, Kateb Yacine, Frantz Fanon, Jean Genet -, ses récits ont une vitalité négative, où la tragique densité humaine de l'entreprise coloniale accomplit sa dernière grande clarification avant de sombrer. En émane un sentiment de gâchis et de tristesse que nous n'avons pas encore entièrement compris. Et dont nous ne sommes pas tout à fait remis»²¹⁴

Pour Kateb Yacine, Camus a :

«Sa vie en France et ses racines en Algérie. Il passait pour le maître de «L'école d'Alger» mais c'était avant tout un écrivain français de notoriété

²¹³ BENAMMAR BENMANSOUR, Leïla. *L'algérianité*, ses expressions dans l'édition française. (1919-1939).

²¹⁴ WILLIAM, Edward Saïd .*Le Monde diplomatique* .novembre 2000.

internationale, un futur prix Nobel... il était plus Français qu'Algérien. On ne peut le lui reprocher, mais il faut en finir avec le mythe de «Camus l'Algérien»²¹⁵

D'après Olivier Tood, Mohammed Dib a déclaré :

«Mon opinion d'ailleurs, est qu'on attend trop d'un écrivain en ces matières. Même et, peut-être surtout, lorsque sa naissance et son cœur le vouent au destin d'une terre comme l'Algérie, il est vain de le croire détenteur d'une vérité révélée...» et «Je ne veux pas, je me refuse de toutes mes forces à soutenir la cause de l'un des deux peuples d'Algérie, au détriment de la cause de l'autre».

Nourredine Saadi dira en substance pour modérer les passions :

«Il faut se libérer du ressentiment vis-à-vis de Camus. Camus n'est pas un nationaliste algérien. Camus n'est pas Sénac. Il est fils de la colonie de peuplement - il faut s'y faire ! Il nous appartient parce qu'il dit des choses qu'on aime et qui nous éclairent sur ce pays qui est le nôtre.»

2.5 Du Mythe De Sisyphe à La Chute : « Le suicide, un problème philosophique sérieux...»

Comme *La Peste* ou *L'Etranger*, *La chute*, est un titre symbolique qui doit "se lire sur plusieurs portées"²¹⁶

Paru en 1956, *La Chute* est le dernier des longs récits d'Albert Camus. Il est aussi le plus directement inscrit dans l'actualité de son temps : alors que cette actualité était absente de l'étranger et allégorique dans la peste, elle apparaît ici à chaque instant, ne serait-ce qu'en filigrane. Il s'agissait en effet pour Camus de

²¹⁵ LENZINI, J. *l'Algérie de Camus*. EdiSud. Fév. 1998..

²¹⁶ Lettre adressée à R. Barthes à propos de *La Peste*.

faire le portrait de l'homme des années 1950. Mais aussi d'évaluer voire de clore la polémique suscitée en 1952, par la publication de l'homme révolté.

Écrit en 1955, *La Chute* est le dernier des textes narratifs de l'auteur, puisqu'il fut rédigé après les nouvelles qui formeront, en 1957, *L'exil Et Le Royaume* et parmi lesquels il eut d'ailleurs pu prendre place. Situé d'emblée dans la production fictionnelle de Camus, serait mal lire *La Chute*. En effet, si la longue confession de Clamence donne au narratif sa part, la projection de soi dans ce texte reste indéniable.

Nous savons peu de choses sur les circonstances exactes de la rédaction de la chute. Le texte semble avoir été écrit dans le courant de l'année 1955 et achevé au début de l'année 1956, mais ni les carnets ni les correspondances ne nous éclairent sur le moment précis où les lieux de la rédaction, si elle fut aisée ou douloureuse comme *La Peste*.

Dans ce texte, Camus a d'emblée donné la parole à un homme qui dit s'appeler Jean-Baptiste Clamence, ancien avocat parisien désormais établi à Amsterdam, discours tenu envers un compatriote dont nous ne saurons rien avant la dernière page du récit où l'on apprend qu'il est aussi avocat à Paris.

-Les deux hommes se rencontrent cinq fois :

- Deux soirées dans un bar, le Mexico-City.

-Une autre fois le long des canaux d'Amsterdam.

-Une journée sur l'île de Marken.

-Dans le bateau qui les ramène en ville.

-Un long moment enfin dans la chambre de Clamence.

Ce correspond aux cinq chapitre de ce récit dont les évènements sont répartis sur cinq journées :

Première journée :

Jean-Baptiste Clamence aborde un compatriote dans un bar douteux d'Amsterdam, le *Mexico-City*. Il lui propose de lui servir d'interprète auprès du barman. Il se présente et indique qu'il est "juge-pénitent". Nous apprendrons plus tard que cette étrange profession consiste à s'accuser soi-même afin de pouvoir

ensuite être juge. Clamence raccompagne son interlocuteur. En traversant le quartier juif, il évoque les horreurs de la guerre et les crimes des nazis. Il lui parle aussi de la Hollande, terre de songe et d'histoire, " pays de marchands et de rêveurs ". Clamence quitte son interlocuteur devant un pont : il s'est juré de ne plus jamais franchir un pont la nuit. Il donne rendez-vous à son interlocuteur pour le lendemain.

Deuxième journée :

Clamence évoque son passé. Il raconte à son interlocuteur comment, jadis avocat à Paris, il mena une brillante carrière. Il était respecté de tous et épris des nobles causes. Il était heureux. Il avait également une haute opinion de lui-même. Il se sentait au dessus des autres et du jugement du commun des mortels. En parfait accord avec lui-même et avec les autres, " sa vie était une fête, et il était heureux "

Un soir d'automne, Clamence entendit, sur un pont de Paris, un rire mystérieux. Il rentre chez lui, contrarié. Lorsqu'il se regarde dans le miroir, son sourire lui semble double.

Troisième journée :

Clamence continue sa confession. Ce rire sur le pont lui a ouvert les yeux sur sa vanité. Cette prise de conscience de son orgueil a été confirmée une autre fois, lorsqu'il s'en est pris violemment à un automobiliste. Il s'est rendu compte par la même occasion que ses relations avec les femmes étaient elles aussi régies par cette vanité. Puis cette remise en cause lui a permis de se rappeler que deux ou trois ans auparavant, il avait vu, un soir, une jeune femme se jeter dans la Seine. Comme paralysé par le froid, il n'a rien fait pour la sauver et a poursuivi son chemin.

Quatrième journée :

La confession se poursuit dans une île du Zuyderzee. Ayant découvert sa propre duplicité, Clamence a essayé de rechercher l'amour de ses contemporains, mais il ne s'est heurté qu'à leur jugement péremptoire. Se rendant compte que tout n'était que comédie, il n'eut alors comme objectif que de dévoiler la duplicité humaine et se mit à tout tourner en dérision. Il s'est alors ingénié à se rendre odieux pour casser l'image d'honnête homme qu'on avait de lui. Après cette période stérile, il éprouva encore plus durement la souffrance qui le hantait.

Le même jour (quelque temps après) :

Sur le bateau qui le ramène à Amsterdam, Clamence évoque avec nostalgie la beauté et la pureté de la Grèce, puis revient à son récit. Il a essayé de trouver l'amour, mais en vain. Ecœuré, il se livra alors à la débauche, puis sombra dans le " mal confort " , avant d'admettre sa culpabilité et de se convaincre que tous les hommes sont coupables. Le Christ lui-même a donné l'exemple en mourant sur la croix pour une faute, le massacre des enfants de Judée, dont il se sentait obscurément coupable.

Cinquième journée :

Clamence, malade, reçoit son compagnon dans sa chambre. Il a la fièvre et est au lit. Il raconte à son interlocuteur comment, pendant la guerre, alors qu'il était prisonnier, il avait volé de l'eau à un compagnon agonisant. A présent, dans le placard de sa chambre, il a caché un tableau, les juges intègres de Van Eyck , que recherchent toutes les polices du monde. Il a l'espoir que ce recel lui vaudra un jour d'être arrêté. Il explique enfin en quoi consiste son métier de juge-pénitent : il se confesse aux autres des fautes que chacun peut avoir commises, puis il implique peu à peu son interlocuteur et pour finir, retourne le miroir afin que chacun puisse s'accuser à son tour. Il est donc d'abord pénitent, puis devient juge et se libère. Malgré sa fièvre, il souhaite se lever pour aller voir tomber la neige ; ce qu'il fait, puis se recouche. Chaque fois qu'il aborde un "client", il espère que ce sera un policier venu l'arrêter pour le recel du tableau. Cette fois encore, il avait l'espoir.

Mais l'inconnu abordé dans ce bar d'Amsterdam se trouve être, un avocat parisien, comme lui...²¹⁷

Tout au long de leurs conversations tronquées, le discours de Clémence brosse un autoportrait qu'il veut exemplaire de son temps et d'une culpabilité générale dont il cherche à convaincre ses interlocuteurs de hasard. L'annonce recèle dans un placard le panneau des *juges intègres* dérobés en 1934 au retable de l'agneau mystique, exposée dans la cathédrale de Gand.

La seconde ligne narrative surgit dans le travail d'anamnèse auquel se livre Clémence sur la débauche, l'amitié, le Christ... elle n'occupe que très peu de pages dans le récit :

Un soir, en traversant le pont Royal, le brillant avocat entend le cri d'une femme qui vient de se jeter dans la Seine et accélère le pas sans lui venir en aide. Un autre soir, deux ou trois ans plus tard, alors qu'il croit avoir chassé cet événement de sa mémoire, des rires entendus sur le pont des Arts font ressurgir le passé. Pour le fourir, Clémence s'adonne à une débauche insouciant, jusqu'au jour où, lors d'une croisière, il aperçoit un point noir dans l'océan ; il prend conscience qu'il n'est pas guéri et qu'il faut " *se soumettre et reconnaître sa culpabilité.*" Alors il s'exilait à Amsterdam.

Désigné par Camus comme un récit, *La Chute* offre l'aspect d'un *Janus* narratif. Tout comme Clémence a deux visages, la chute fait entendre au moins deux voix : celle d'un double discours d'un homme qui raconte sa vie à un autre, singulièrement silencieux, au fond d'un bar à Amsterdam et celle, plus proche de « l'auteur-interlocuteur » qui attend des réponses.

Ce double apparaît à plusieurs reprises dans le discours de Clémence :

"Mon métier est double, voilà tout, comme la créature" p. 12

"J'aime ce peuple (...) Je l'aime, car il est double." p.15

²¹⁷ <http://www.alalettre.com/camus-oeuvres-la-chute.php>

"L'homme est ainsi, cher monsieur, il a deux faces : il ne peut aimer sans s'aimer".p 38

"Mon image souriait dans la glace, mais il me sembla que mon sourire était double."p. 44

"La maison aux deux têtes d'esclaves" p.48

"Je sais bien qu'on ne peut se passer de dominer ou d'être servi".p.49

La voix de Clamence est prédominante, elle envahit tout, comme l'eau qui entoure Amsterdam et se glisse dans les canaux, multipliant les effets d'oralité (questions et exclamations, expressions familières, interjections, phrases laissées en suspens...) On songe forcément à cet interlocuteur qui le suit pas à pas dans Amsterdam, sommé de le regarder dans le miroir de sa conscience. Véritable double du personnage principal, l'interlocuteur²¹⁸ deviendra-t-il un juge pénitent à son tour ? L'hypothèse d'un dédoublement de la personnalité n'est pas à exclure.

La chute use du procédé de mise en abyme en épousant ce jeu de miroirs, porté par le discours de Clamence et où le monde apparaît déformé par la fiction. Chaque mot faisant référence au réel, est détourné par la fiction. Le réel appartiendrait aussi à Camus qui ferait là sa propre confession. C'est Dans sa vie que Camus est allé chercher la toile de fond de son récit. Il se sentait coupable de ne pas avoir fait face à la dépression nerveuse qui, depuis 1953, avait progressivement gagné sa femme Francine qui a tenté à plusieurs reprises de se suicider. H.R Lottman rapporte, par ailleurs, que Suzanne Agnely croyait " se souvenir qu'un soir où il était ivre Camus lui avait dit qu'il avait assisté à un

²¹⁸ Invisible et muet, n'existe que par la parole de Clamence. On pourrait penser que Clamence parle tout seul Mais Clamence donne l'impression de répondre à ses questions, de réagir à ses propos: "Vous souriez? Vous avez tort" (P.127).

Les traits de l'interlocuteur se précisent peu à peu: "monsieur et cher compatriote" (P.p., 19), "Quadragénaire" (P.12), "bourgeois" (P.13), "courtois" (16), cultivé, "intelligent" (P.146), et cela se termine par "avocat" (P.152) comme Clamence.

suicide sur le pont des arts et qu'il en avait éprouvé du remords de n'avoir pas sauvé la victime ".²¹⁹

Comme dans le discours psychologique, les souvenirs apparaissent selon leur logique propre. La chute se présente alors comme une thérapie par la parole. L'interlocuteur de Clamence n'est autre qu'un psychiatre qui livre son diagnostic :

Selon les psychanalystes, l'enfant constitue son moi en intériorisant l'image paternelle, puis en tuant (psychiquement) le père; après quoi il se pose lui-même en père, c'est-à-dire en adulte. L'image paternelle survit cependant à ce "meurtre" du père: c'est ce que Freud appelle le Surmoi. Ce Surmoi se manifeste, chez Clamence, à l'occasion du rire entendu sur le pont des Arts. Ce rire lui semble venir de l'extérieur : vrai ou faux, peu importe, l'essentiel est qu'il l'intériorise et qu'il l'entende comme une voix de sa conscience. L'image paternelle a un double aspect : elle est à la fois redoutable et bienveillante. De même, le rire du pont des Arts est entendu par Clamence comme une sorte de reproche, mais c'est en même temps " un bon rire, naturel, presque amical, qui remettait les choses en place " (p. 43). La voix d'un père grondeur, en somme, qui vous manifeste son affection tout en vous remettant sévèrement dans le droit chemin.

Après le rire, Clamence va " inverser le raisonnement ", comme il dit (p. 143). Il va tenter d'expulser de sa conscience l'image paternelle " Il n'y a plus de père, plus de règle " (p. 140). Ce rejet de la Loi (c'est-à-dire des commandements de la conscience morale) est ce que les psychanalystes nomment une " régression ". Selon certains critiques, la " régression " de Clamence est l'équivalent de ce que les chrétiens appellent la " Chute".

C'est parce que Œdipe obéit à son Surmoi qu'il se punit en se crevant les yeux. Clamence, à l'inverse, prétend être parvenu à une suprême lucidité. Pourtant, de crainte que d'autres ne le punissent, il a pris lui-même l'initiative de son châtement : à l'exemple d'Œdipe devenu roi de Thèbes, il " règne ".

²¹⁹ LOTTMAN, H.R. *Albert Camus*, P.173

*De son exil à Amsterdam, il a fait un royaume puisque sa position de juge-pénitent lui permet de dominer les autres. Mais ce royaume est un enfer.*²²⁰

2.5.1 Le suicide, « une solution absurde » :

L'idée du suicide est le thème central de l'essai d'Albert Camus *Le mythe de Sisyphe*. Il entame d'ailleurs son texte en affirmant:

*“Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux : c'est le suicide. Juger que la vie vaut ou de l'appareil demande de l'histoire ne vaut pas la peine d'être vécu, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie. Le reste, si le monde à trois dimensions, si l'esprit a neuf ou douze catégories, vient ensuite. Ce sont des jeux; il faut d'abord répondre. Et s'il est vrai, comme le veut Nietzsche, qu'un philosophe, pour être estimable, doivent prêcher d'exemple, on saisit l'importance de cette réponse puisqu'elle va précéder le geste définitif [...] on n'a jamais traité du suicide que comme d'un phénomène social. Au contraire, il est question ici, pour commencer, du rapport entre la pensée individuelle et le suicide...”*²²¹

Il tente de démontrer que :

*« La mesure exacte dans laquelle le suicide est une solution à l'absurde ».*²²²

Camus ne traite pas du suicide en tant que phénomène social, mais comme un acte éminemment personnel :

“Un geste comme celui-ci se prépare dans le silence du cœur au même titre qu'une grande œuvre. [...] Commencer à penser au suicide, c'est commencer d'être miné. La société n'a pas grand-chose à voir dans ces débuts. Le ver se trouve au cœur de l'homme. C'est là qu'il faut le chercher. Ce jeu mortel qui

²²⁰ *La Chute*. <http://yjohri.pagesperso-orange.fr/CoursLaChute.html>. Consulté le 25.12.2015

²²¹ Essais. *L'Absurde et le suicide*. P.104

²²² Ibid. P.104

mène de la lucidité en face de l'existence à l'évasion de la lumière, il faut le suivre et le comprendre.»²²³

Il précise aussi dans son Prière d'insérer que :

« L'homme qui parle dans La Chute se livre à une confession calculée. Réfugiée à Amsterdam dans une ville de canaux et de lumière froide, où il joue à l'ermite et au prophète, cet ancien avocat attend dans un bar douteux les auditeurs complaisants.

Il a le cœur moderne, c'est-à-dire qu'il ne peut supporter d'être jugé. Il se détache donc de faire son propre procès mais c'est pour mieux juger les autres. Le miroir dans lequel il se regarde, il finit par le tendre aux autres.

Où commence la confession, où l'accusation ? Celui qui parle dans ce livre fait-il son procès, ou celui de son temps ? Est-il un cas particulier, où l'homme du jour ? Une seule vérité en tout cas, dans ce jeu de glaces étudié: la douleur, et ce qu'elle promet. »²²⁴

La Chute fait écho à la *Divine Comédie* écrite entre 1306 et 1321 par l'auteur italien Dante. Désespéré par la mort de Béatrice, la femme qu'il aime, le personnage de Dante parcourt, le temps de la semaine sainte et guidé par le poète Virgile, les neuf cercles concentriques du gouffre de l'enfer. Il parvient ensuite à gagner L'île du purgatoire et finit par atteindre le Paradis où il est accueilli par sa bien aimé.

Dans la chute, Camus reprend une géographie similaire : Tel Virgile, Clamence introduit son interlocuteur dans " la cité dolente ". Il lui présente " l'estimable gorille " qui tient le bar cosmopolite de Mexico-City, lointain frère de Nemrod, le géant gardien du neuvième cercle de l'enfer qui parle une langue incompréhensible et qui passe pour avoir conçu le projet de la tour de Babel. L'itinéraire qui conduit Clamence et son auditeur, du port jusqu'à la chambre close du sixième chapitre en passant par l'île Marken, est en revanche strictement l'inverse de celui suivi par Dante et son compagnon.

²²³ Op.cit. P.10. *Le mythe de Sisyphe*, p.p.16.17

²²⁴ Ce *Prière d'insérer* accompagnait la première édition de la chute. Il n'a pas été repris par la suite.

Dans la chute, on part du souvenir des îles grecques ou du rêve lointain de Java pour s'enliser au cœur des choses dans la brume de la Venise du Nord. Définitivement exilé du paradis, le héros de notre temps qu'est Clamence, fait découvrir au lecteur le visage de l'enfer moderne : Lucifer ne déchire plus, comme chez Dante, Judas, Brutus et Cassius, mais dans " l'enfer bourgeois, naturellement peuplé de mauvais rêves ", les hommes assurent eux-mêmes des châtements qui n'ont plus rien à envier aux tortures inventées par les dieux de l'Olympe ou par les démons du jugement dernier.

Nous retiendrons que le discours de Clamence multiplie les références à une époque que Camus qualifie lui-même de méprisable. Certaines de ces allusions sont graves et tragiques. L'univers politique et culturel de l'après-guerre se dessine en discrets reflets dans le récit de Camus : homme de son époque, Clamence en a la culture à la fois classique et contingente. Celui-ci lui sert de moyen de reconnaissance avec son interlocuteur... l'Histoire dans la chute et comme le tableau décroché au-dessus du comptoir du bar de Mexico-City : une ville dont on devine les contours mais dont on ignore la valeur et parfois même le contenu.

Ce récit de Camus résonne des silences d'une ellipse historique entourée par les bavardages de Clamence.

Souvenons-nous qu'en 1956, l'Algérie est entrée, depuis deux années déjà, dans un conflit sanglant et pour l'instant ignoré par la plupart des Français, alors que les efforts de Camus échouent à demander une trêve civile et à réconcilier les hommes de bonne volonté. L'inconnue du pont que Clamence ne n'a pas sauvée, mais dont le cri ne cesse de le hanter, c'est aussi l'Algérie qui occupe entre mai 1955 et février 1956 une grande partie des éditoriaux que Camus donne à l'Express. On y retrouve symptomatiquement le vocabulaire de la chute : le " *Cri* "²²⁵ des intellectuels " *qui refusent la solitude et la démission* " et celui des populations décimées par le " *terrorisme* " et la répression militaire. On peut y lire aussi le refus du confort de la lâcheté et de la faute collective. On peut affirmer sans nul doute que c'est bien l'abîme qui menace l'Algérie qui sert de toile de fond à la rédaction de la chute et par là, la projection de Camus dans son monde fictionnel.

Camus s'inspire, lorsqu'il rédige *La Chute*, de cette perte des idéaux et de la foi dans la bonté universelle de l'humanité. Clamence ne se remet pas de sa royauté perdue et s'immerge dans la contemplation de sa déchéance.

²²⁵ Titre donné précédemment par Camus à *La Chute*.

" Non je ne suis pas Clémence! " Proteste Camus. Mais dans une lettre non envoyée est datée du 20 juillet 1956, il avoue avoir puisé son personnage lui-même :

" Je vous certifie que les détails orchestrés dans la chute ne concernent que moi. "

Il énumère quelques points communs amour des hauts plateaux, horreur des gouffres et des grottes, impatience devant les spéléologues. Il poursuit :

" Laissez-moi cependant, vous citez une phrase d'une lettre reçue ces derniers jours d'un de mes amis : " certains de nous, sans exception, a ainsi dans sa vie une jeune fille qui n'il n'a pas secourue. "

Camus confère aussi à son personnage beaucoup de ces traits de caractère : son âge, son charme et son donjuanisme, son refus des décorations, son amour du théâtre et du football, son engagement pour les nobles causes et son admiration pour la Grèce, ses accès de fièvre et sa claustrophobie, quitte à les inverser parfois.

La femme sur le pont pourrait avoir existé si l'on en croit une confidence qui aurait été faite par Camus, ivre, à sa secrétaire Suzanne Agnoly. Mais c'est également Francine Camus, sa seconde épouse, qui a tenté l'année précédant la chute de se suicider par deux fois en se jetant dans le vide. Le récit serait alors sous bien des aspects une réponse de Camus à la question que sa femme lui adressa :

" Tu dénonces les faiblesses des autres, mais les tiennes ? "

Pour le lecteur, il est normal que la confusion ou l'impression de malaise accompagnent la lecture de la chute que provoque confusément tout autoportrait, à commencer par ceux du peintre Rembrandt dont il est question dans la chute. C'est son propre regard inversé dans la glace qui est déposée sur le tableau puis verser à nouveau. Tout autoportrait trouble par sa ressemblance et la tension paradoxale qui le traverse. Selon Alain Jaubert :

"L'autoportrait fait de la toile " un miroir et le spectateur aura l'impression d'avoir le regard du peintre fixé sur lui. "

2.6 La Chute : le suicide, un cri de détresse

La Chute est la confession d'un homme qui a été le témoin d'un drame dans lequel il a choisi de ne pas intervenir. Juge-pénitent, il fait seul son procès pour mieux juger les autres.

Ce texte laisse aisément entrevoir ses aspects intertextuels, nous montrant un Camus à-même des textes religieux (chrétiens bien entendu). Nous comprenons pourquoi il avait d'abord pensé à d'autres titres, et en particulier *Le Cri*. Le personnage principal du roman, Jean-Baptiste Clamence, évolue comme le Jean-Baptiste²²⁶ du récit biblique (converti en homme moderne), prêchant seul dans le désert (*clamans* en latin signifie *criant*. C'est alors Jean-Baptiste criant dans le désert), et initiant de nouveaux fidèles. Il réunit autour de lui de nombreux disciples, leur annonçant la venue du Messie:

*« Moi, je vous baptise avec de l'eau, pour vous amener à la repentance, mais vient celui plus fort que moi, et je ne suis pas digne de porter ses sandales. Lui vous baptisera dans l'Esprit saint et le feu. »*²²⁷

*Il a certainement retenu comme titre La Chute car la chute, dans la Bible, c'est la chute d'Adam et Ève, châtiés pour avoir goûté au fruit défendu (la pomme), c'est le péché originel. Leur Tentation leur vaudra l'Expulsion du Paradis. La chute (aussi appelé L'histoire de la chute ou encore La chute de l'Homme), C'est également celle des anges désobéissants (dont Lucifer) dans l'Apocalypse. Comme Lucifer, Clamence a chuté : c'est la victoire de dieu sur les forces du mal. C'est en gros la chute dans l'Évangile selon St Matthieu.*²²⁸

²²⁶ Jean le Baptiste, saint Jean Baptiste ou Yohanan, personnage du Nouveau Testament, fut prédicateur en Palestine au temps de Jésus-Christ. Jean mena une vie d'ascèse « caché dans le désert », se nourrissant frugalement de « sauterelles et de miel sauvage » (Matthieu III: 4) La tradition musulmane lui donne le nom de Yahyâ. « *Voix de celui qui crie dans le désert : rendez droit le chemin du Seigneur* ».

²²⁷ Matthieu III : 11. Le « baptême du repentir pour la rémission des péchés. »

²²⁸ Matthieu XI : 6 : « Heureux celui pour qui je ne serai pas une occasion de chute ! »

Camus athée, et souffrant de sa propre chute à cette époque, fera du seul héros de *La Chute*, un anti-Jean Baptiste professant la rédemption, un " juge pénitent " qui s'accuse lui-même, se juge et juge les autres.

*"On ne pouvait mourir sans avoir avoué tous ses mensonges. Non pas à Dieu, ni à un de ses représentants, j'étais au-dessus de ça, vous le pensez bien. Non, il s'agissait de l'avouer aux hommes...Alors, la seule utilité de Dieu serait de garantir l'innocence et je verrais plutôt la religion comme une grande entreprise de blanchissage, ce qu'elle a été d'ailleurs, mais brièvement, pendant trois ans tout juste, et elle ne s'appelait pas religion. Depuis le savon manque, nous avons le nez sale et nous nous mouchons mutuellement."*²²⁹

Rappelons-nous qu'au sortir de l'absurde et au centre de la création romanesque de Camus se situe *La Peste*. Oran est assiégée par un terrible fléau. Les personnages parviennent à trouver, en dépit des multiples difficultés, une forme d'équilibre dans la cohésion du groupe placé devant l'urgence mais pour un temps seulement :

*"La solidarité permet de dépasser l'absurde, mais pour un temps seulement car le virus de la peste, symbole de l'égoïsme, guète toujours les hommes. Camus devra se cantonner dans le domaine de l'humain.[...]La chute traduira le pessimisme de Camus devant une humanité qui cherche à trouver des raisons de croire sans faire l'effort de partir à la recherche de soi. Camus refuse de donner des leçons de morale et ne veut surtout pas apparaître comme un maître à penser."*²³⁰

²²⁹ CAMUS, Albert,, *La Chute*, p.120

²³⁰ ANGLAR, Véronique. *Albert Camus : La Chute*. Collection : connaissance d'une œuvre.

Edition : Bréal. Date de parution : 17/07/98

Chapitre 3 :

Du *Premier Homme* au retour vers soi

« Ô mère ! Ô tendre enfant chérie ! plus grande que mon temps, plus grande que l'histoire qui te soumettait à elle, plus vraie que tout ce que j'ai aimé en ce monde. Ô mère ! Pardonne à ton fils d'avoir fui la nuit de ta vérité. »²³¹

Ce texte au destin exceptionnel est mûri pendant très longtemps par Camus sans qu'il en parle. Il continue de susciter tout l'intérêt que l'on accorde aux grandes œuvres *Le Premier Homme* constitue une voie d'entrée royale dans l'univers Camusien.

Ce que l'on trouve dans la sacoche, ce sont cent quarante-quatre feuillets dans une chemise accompagnée de deux petits carnets à spirale où sont consignées des notes pour le livre en cours, un dossier de travail, plus épais, a été mis dans une valise que Camus s'est fait envoyer de Lourmarin à Paris. L'écrivain a beau avoir, de son propre aveu, détruit déjà bien des pages de l'œuvre en cours - ce qui atteste l'existence d'ébauches antérieures, on a la « un texte écrit au fil de la plume, parfois sans points ni virgules, d'une écriture rapide, difficile à déchiffrer, jamais retravaillée », comme un premier jet où se révèlent à la fois le processus d'écriture (les corrections, les variantes, les ajouts, les déplacements), le travail de l'inconscient (les lapsus, les à-côtés de l'écriture) et l'élan créateur,

Dès 1960, le manuscrit est lu et déchiffré ; une première dactylographie en est alors établie, sous l'égide de Francine Camus, qui le donne aussi à lire à un certain nombre d'amis dont elle tient une liste précise. Les avis de ces premiers lecteurs sont très divergents: certains saluent un chef-d'œuvre et en souhaitent la publication immédiate; d'autres pensent inopportun de publier un brouillon alors que Camus corrigeait ses textes à plusieurs reprises et que sa pudeur lui aurait certainement fait supprimer certains détails.

La publication, en pleine guerre d'Algérie, d'un livre où Camus parle de sa terre natale de façon plus claire qu'il ne l'a fait dans les dernières années, même

²³¹ CAMUS, Albert, *Le Premier Homme*

s'il le fait sous le couvert de la fiction. *Le Premier Homme* ne sera publié qu'en 1994.

3.1 Genèse, rupture et continuité :

Le roman est conçu mais Camus va connaître les pires difficultés à l'écrire, Assez tôt, il en parle publiquement et avec une certaine précision. Ainsi, le 27 mars 1954, a Franck Jotterand de La Gazette de Lausanne qui lui demande s'il a des projets de roman, il répond :

«Dois-je vous parler de mon prochain roman? J'en ai le titre et le sujet, mais pour le reste je change toujours en cours de route : "Le Premier Homme". Pour cadre, ces terres sans passe dont je parle dans L'été; terres d'immigration, faites d'un apport de races très divers. [...] J imagine donc un "premier homme" qui part a zéro, qui ne sait ni lire, ni écrire, qui n'a ni morale ni religion. Ce serait, si vous voulez, une éducation, mais sans éducateur !»²³²

Le Premier Homme illustre avec éclat l'unité de l'inspiration camusienne. Nombre de critiques ont mis en évidence les multiples liens qui l'attachent aux textes précédents, même les plus anciens. Ce roman ne s'ouvre-t-il pas sur la mise en œuvre d'un rêve exprimé dans le tout premier écrit publié par Camus ? Dans *Le Dernier Jour D'un Mort-né* ; conte bref qu'il publie en décembre 1931 dans La Revue Lycéenne *Sud*, un jeune homme raconte un rêve où il « *se représente naissant* » ; et dans le dernier essai de *L'Envers et l'Endroit* on lit : « *je me regarde naître.* »²³³ De plus, la ressemblance entre la mère de Rieux et celle de Cormery est un des éléments par lesquels *Le Premier Homme* entre en écho avec l'œuvre passée.

Certains commentateurs ont également souligné à quel point le dernier roman prolongeait, selon ces modalités propres, la dénonciation de l'histoire qui était au cœur de l'homme révolté. D'autres encore ont analysé les liens étroits existants entre le roman et les nouvelles de l'exil et le royaume, qui le précèdent

²³² Entretien avec Franck JOTTERAND. Tome III. Œuvres complètes. 916-917.

²³³ CAMUS, Albert, *L'Envers et l'Endroit*. P.71

immédiatement. Paul Viallaneix, pour sa part, commente ainsi le passage *De La Chute* au premier homme :

*" Libéré par la brillante tragi-comédie de La Chute d'un pharisaïsme dont il se savait complice, Camus songe à se refaire une santé intime, s'il sollicite, en l'occurrence, le secours de l'écriture romanesque, c'est qu'elle paraît moins impliquée que l'écriture dramatique dans le jeu ténébreux du jugement, de la condamnation et du châtement. "*²³⁴

Maurice Weyenbergh, enfin, souligne combien *Le Premier Homme* prolonge le souci de la mémoire qui est une constante dans l'œuvre de Camus : la littérature serait aussi pour lui un mémorial, à condition que l'on ne cesse de chercher ce qui doit être remémoré.

Beaucoup de lecteurs du premier homme ont immédiatement tranché : Camus quand il met en place la fiction de Jacques Cormery aurait écrit là son autobiographie. Certes, il ne respecte pas tout à fait le pacte autobiographique puisqu'il crée un personnage fictif ; mais Jacques Cormier y serait seulement le voile transparent que sa pudeur l'obligeait à tendre entre son expérience personnelle et son écriture, voile tellement ténu qu'il se déchire dans le corps même du texte par l'irruption de la première personne et par les lapsus sur les noms propres.

Ce projet de Camus appelait la fiction, tant l'imagination y est profondément inscrite. Il ne s'agit pas de raconter une vie mais de voir naître un premier homme puis de le situer dans la succession des premiers hommes dont il faut réinventer l'existence à partir d'une documentation, forcément sans visage : "*le reste il fallait l'imaginer.* ". De l'imagination, Camus en a : Jacques Cormery en a également puisqu'il parvient à voir son père à partir des informations parcellaires qu'il a pu recueillir. Mais autre élément fictionnelle capitale, lui aussi, même Jacques Cormery n'y est jamais donné comme écrivain, peut-être Camus a-t-il voulu ainsi permettre des identifications plus larges donc plus romancées.

²³⁴ Œuvres complètes. P. 1513.

La vigueur avec laquelle Camus, revendique la radicale nouveauté du Premier Homme n'a d'égale que l'évidence des liens multiples que ce roman entretient avec le reste de son œuvre. Deux constats sont à évoquer : d'une part le premier homme marque indéniablement la fin d'une étape dans sa production littéraire, d'autre part, ce roman répond à de nouvelles certitudes exprimées par Camus sur ce que doit être l'écriture romanesque. En 1951, il note :

« Terminé la première rédaction du *L'Homme Révolté*. Avec ce livre s'achèvent les deux premiers cycles. 37 ans. Et maintenant, la création peut-elle être libre ? »²³⁵

On peut dire clairement que les nécessités d'ordre philosophique, politique, idéologique ont jusque là réclamé leur tribut et que l'artiste peut désormais se donner le droit de prendre toute la place. Selon Pierre Grouix, *Dans Le Premier Homme*, Camus fait « philosophe-arrière. »²³⁶

Certes, *L'étranger* et *La Peste* étaient présentés comme des romans dans leur cycle respectif, mais à plusieurs reprises, Camus a modulé l'appellation générique de ces récits.

La création libre va prendre, alors, la forme d'une création libérée avec *le Premier Homme* où Camus pourra reprendre ses créations de jeunesse avec plus de maturité littéraire. Il sait désormais que la création littéraire exige un autre rapport à soi et au langage que ce qu'il a pu expérimenter jusqu'à présent :

« Je suis parti d'œuvres où le temps était nié. Peu à peu j'ai retrouvé la source du temps, et le mûrissement ». ²³⁷

²³⁵ CAMUS, Albert, Carnets 1949-1959. P.1031

²³⁶GROUX, Pierre, *Le Premier Homme*, Roman ou autobiographie ? Etudes camusiennes, N° 02 Juin 1996.P.94.

²³⁷ CAMUS, Albert, Carnets 1949.1959. P. 1002.

Un regard d'ensemble sur la partie achevée du récit, *le premier homme*, aidera à fixer ses repères chronologiques :

Première partie : " La recherche du père "

Chapitre 1 :

Arrivée d'Henri Cormery et de sa femme à Mondovi. Naissance de Jacques.
Novembre 1913.

Chapitre 2 :

" Saint-Brieuc. " Visite de Jacques sur la tombe de son père. " Printemps 1953.

Chapitre 3 :

" Saint-Brieuc et Malan. " Visite à son ancien maître (J R)"

(Les initiales sont celles de Jean Grenier, professeur de philosophie de Camus).
Soir de la même journée.

Chapitre 4 :

" Les jeux de l'enfant. " On remonte d'un présent du narrateur non daté (Jacques adulte se rend en bateau à Alger) jusqu'à l'époque de l'enfance.

Chapitre 5 :

" Le père. Sa mort. La guerre. L'attentat ". Retour au présent du narrateur. Jacques, arrivé à Alger, rend visite à sa mère et il l'interroge sur son père, en particulier sur la date à laquelle il est né. Comme il a pu lire cette date sur la tombe, on en déduit que cette visite est antérieure au pèlerinage à Saint Brieuc en 1953. Jacques raconte à sa mère qu'il a vu des fleurs sur la tombe, et la suite de sa visite est troublée par l'explosion d'une bombe, dans la rue. Nous voici donc contre toute attente, à l'époque du terrorisme à Alger, plus précisément en 1957. " La bombe avait explosé devant le poteau électrique qui se trouvait près de l'arrêt du tramway "p.88. Le 3 juin trois bombes furent en effet placées dans des socles de lampadaires qui servaient d'arrêt d'autobus près de la grande poste, au bas de la rue Hoche est au carrefour d'Agha, causant de vrais carnages (voir Yves Courrière, la guerre d'Algérie, bouquins Robert Laffont, t 1, 1990.p. 854-855). Dans le premier homme, c'est vraisemblablement un de ces attentats que Camus situe à Belcourt.

Chapitre 6 :

" La famille. " Il semble que se poursuive le récit de la même visite à la mère. En réalité, c'est une autre visite qu'il s'agit, sans doute postérieure : Jacques revient, en effet, d'un voyage à Solferino. La visite permet d'enchaîner sur de nouveaux souvenirs familiaux.

Chapitre non numéroté :

" Étienne. " Suite du récit des souvenirs, centrée cette fois sur la figure de l'oncle, auquel est aussitôt restitué sans vrai traînant, Ernest. L'absence de numérotation de ce chapitre s'explique par une note marginale où Camus se demande s'il faudrait placer l'oncle avant ou après. L'Étienne d'aujourd'hui (commentateur des attentats terroristes) y est confronté à celui dont Jacques enfants partageait les distractions (bains de mer, parties de chasse...) et dont la famille subissait l'humeur querelleuse. Les épisodes ayant été racontés à la queue leu leu, on suppose qu'ils suivent un ordre chronologique ; les marges du texte en prévoient pourtant le bouleversement (" l'amener bien avant ", " mettre tonnellerie avant colère ", p.138,139), preuve que Camus s'interroge non seulement sur l'ordre de ses chapitres, mais sur celui des éléments qui les composent.

Chapitre 6 bis :

" L'école. " Camus dans le chapitre précédent, une figure du présent (M. Bernard, l'instituteur âgé auquel Jacques rend visite) est confronté à ce qu'elle était jadis (l'instituteur qui lui traça la voie).

Chapitre 7 :

" Mondovi : la colonisation et le père. " On lit enfin le récit de cette visite au lieu de naissance (appelé ici de son vrai nom) à laquelle faisait allusion le début du chapitre six. C'est la " recherche du père " que Jacques était allé y poursuivre. Mais les souvenirs qu'il a recueillis auprès des derniers témoins de cette époque se sont révélés incertains. La première partie du roman est bouclée. Ainsi que que lui avait laissé pressentir Malan, c'est dans une quête décevante que s'est lancé Jacques.

Deuxième partie :

" Le fils ou le premier homme "

Chapitre 1 : " lycée. " Ce chapitre enchaîne sur le chapitre " l'école " de la première partie.

Deux chapitres non numérotés : " le poulailler et l'égorgeage de la poule " jeudi et vacances. " Les jeudis, jours des jeux, mais aussi des visites à la bibliothèque du quartier, marque une étape décisive dans la formation de Jacques. Quant à ses vacances, elles sont consacrées en majeure partie aux deux emplois (deux étés) qu'il a dû occuper pour faire entrer de l'argent à la maison. Le deuxième de ces chapitres nous conduit jusqu'à la période de l'adolescence (" l'enfant en effet était mort dans cet adolescent maigre et musclé... "). p.298

Chapitre 2 :

" Obscure à soi-même. " Méditation globale sur le passé (années d'école, de lycées, de jeunesse et de maturité), qu'on lira comme une ébauche des pages écrites, une réflexion sur soi-même, en même temps que comme une aventure vers l'avenir.

Le manuscrit couvre donc deux époques :

Celle de la maturité de Jacques Cormery, entrevue, à Alger uniquement à l'occasion de ses voyages à Saint-Brieuc et sur son lieu de naissance Solferino ou Mondovi.

Celle de son enfance et de son adolescence à Alger, qu'on peut au contraire reconstituer, même si les indications chronologiques sont rares et souvent marginales, presque année par année.

L'interruption du récit au moment où Jacques parvient à l'adolescence est accidentelle. " Le ménage Ernest, Catherine après la mort de la grand-mère ", avait noté Camus en marge du manuscrit. p.135. Il n'aura, en fait, pas le temps d'évoquer ces années où, privés de leur mère, le frère et la sœur ne se met à former une sorte de couple. Sinon réfère la vie de Jacques à celle d'Albert

Camus, cette période aurait débuté en 1931, date de la mort de la grand-mère de l'auteur, c'est-à-dire lorsque Jacques a 18 ans...

Entre le moment où nous quittons Jacques adolescent est celui où le nous le retrouvons sur la tombe de son père, manque la totalité de ses années de jeunesse qui devaient être celle de ses engagements. Une ébauche de plan prévoit en effet de traiter l'" action politique " de " l'homme ", en Algérie mais aussi dans la " résistance ", en miroir avec les gestes de l'" adolescence " p.351 Quant à la période de la maturité, elle aurait également été étoffée : " récupérer Michel, oncle de Jacques, pendant le tremblement de terre d'Orléansville ", lit-on en marge. Ce tremblement de terre ayant eu lieu le 9 septembre 1954, on en conclut que l'expérience de Jacques quadragénaire ne serait pas limitée à ces va-et-vient entre la métropole et l'Algérie qui, dans le manuscrit, semble suffire à ses occupations. Jeunesse et maturité eussent enfin été nourries par les amours de Jacques, en particulier pour la mystérieuse Jessica, ce prénom était inscrit dans les carnets dès 1946 " roman d'amour : Jessica " avant de masquer " Mi ", une jeune étudiante danoise qu'il connut dans les toutes dernières années de sa vie.

Le flou persiste à plus forte raison sur la date à laquelle eût aboutit de récit. Nous apprenons qu'après avoir retrouvé son vieil instituteur en 1945, Jacques va le voir " chaque année depuis 15 ans "p.177.

Complexe et lacunaire, la chronologie est brouillée par une pratique équivoque de l'imparfait, en particulier au chapitre cinq : Camus y raconte-t-il une scène de retrouvailles de Jacques avec sa mère ou une série de scènes semblables ? Enchaînement avec le voyage en bateau de Jacques, l'imparfait de " il la serrait dans ses bras "p.66 expriment vraisemblablement la longueur de l'étreinte finale. Réitérant son récit à la page suivante, Camus en confirme, par l'usage du passé simple la singularité : " quand il arriva devant la porte, sa mère l'ouvrait et se jetait dans ses bras "p.68, les imparfaits de la proposition principale traduisant ici la concomitance de l'élan maternel avec l'arrivée ce jour-là de Jacques devant sa porte. Mais on est perplexe quand, Jacques ayant lancé à sa mère : " papa ? ", Le romancier écrit : " elle le regardait et devenait

attentive "p.73. " Regardait ", et, à plus forte raison, " devenez " expriment à l'évidence le comportement habituel de la mère chaque fois que son fils lui parlait, non sa réaction ponctuelle à une soudaine interpellation. À l'inverse, l'interrogatoire serré sur le père auquel a prélué " papa ? " . Camus supprime, pour composer son roman, des scènes intermédiaires. Ainsi, alors que Jacques se trouvait dans l'endroit où a explosé la bombe de l'attentat, c'est-à-dire l'arrêt du tramway, le paragraphe suivant débute par : " Il s'était retourné vers sa mère "p.88. Comprenons qu'il est, entre-temps, remonté dans l'appartement.

3.2. Le Premier Homme ou l'amour recouvert :

Camus : le fidèle infidèle

Bien que Camus était indifférent sinon hostile au mariage formel et a été de nombreuses fois infidèle à Francine, le couple a eu des jumeaux, Catherine et Jean Camus, à Paris en 1945, après la libération de la ville.

Francine y avait déménagé après la séparation de deux ans d'Albert qui participait à la résistance française à l'époque. Elle souffrait de dépression et a été hospitalisée. De l'insuline et une thérapie par électrochocs ont été à diverses reprises prescrites. Elle s'est même une fois jetée d'un balcon pour se tuer. Sa dépression a été mise en partie sur le compte des infidélités conjugales de son mari.

Nous sommes en 1959, Camus déprimé, se retire à Lourmarin, dans le midi de la France, au pied du Lubéron, une région dont les vignes et les coteaux lui rappellent les plaines de son Algérie natale, là où subsiste comme nulle part ailleurs, cette exquise odeur du soleil, qu'il évoque si bien dans ses textes.

Une année plutôt, il y avait acheté une maison avec l'argent du prix Nobel pour profiter de sa solitude et se consacrer à l'écriture d'un nouveau roman ; ce qu'il n'avait pas fait depuis six ans. Camus est affligé par la situation en Algérie qu'il vivait comme une douleur personnelle, délaissé et critiqué par ses amis de gauche qui le qualifie de « *chien de garde des capitalistes* » pour avoir dénoncé

les goulags. En 1951 déjà, la publication de *L'Homme révolté* lui vaut les foudres à la fois des surréalistes et des existentialistes. Ces derniers se déchaînent contre lui en publiant un article très critique dans *Les Temps Modernes*²³⁸, revue dont le directeur n'est autre que Jean-Paul Sartre. L'année suivante ce sera d'ailleurs la rupture définitive entre Camus et Sartre. Il a des relations conjugales très tendues avec sa femme Francine dont l'état dépressif le tourmente.

Pour les fêtes de fin d'année, quelques jours seulement avant sa mort accidentelle, son épouse et ses deux enfants viennent le rejoindre, regagnés par son ami et éditeur Michel Gallimard, en compagnie de son épouse Janine et de leur fille. Michel le surprend en train d'écrire. Après beaucoup d'insistance, Camus lui confie, qu'il travaille sur un roman,

« Un troisième cycle en quelque sorte, après l'absurde et la révolte, ce serait sur l'amour. »

Francine, qui assistait à la conversation, rétorqua:

"Tu vas parler d'amour toi !... mais tu n'as jamais été capable d'aimer..."

Stupeur et silence dans le salon...

Quelques instants après, déstabilisé par la réplique de son épouse, Camus se sentira obligé de s'expliquer auprès de Michel:

"[...] tu vois, je suis un fidèle infidèle..."

Michel, le connaissant bien, comprendra que l'absurde rattrape son meilleur ami.

Depuis longtemps déjà, Francine se sentant délaissée et trahie par son mari, était devenue dépressive. Paranoïaque, elle fait plusieurs tentatives de suicide et souffre de crises de neurasthénie. Elle est internée à maintes reprises en

²³⁸ *Les Temps modernes* est une revue politique, littéraire et philosophique, fondée en octobre 1945 par Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir.

service de psychiatrie où elle subit d'éprouvantes séances d'électrochoc que Camus se résignera bien à accepter car d'après le psychiatre de son épouse, cette méthode donnait à l'époque, de bons résultats.

Francine n'ayant jamais pu conquérir le cœur de son mari, l'aimait trop pour le quitter, trop pour lui pardonner aussi, mais elle s'était certainement résignée, par moments, à l'accepter non sans douleur, tel qu'il était. Peut-être avait-elle enfin compris qu'il était malgré lui, infidèle à toutes les femmes qu'il a pourtant toutes aimées avec beaucoup de fidélité, mais fidèle surtout à la seule femme sa vie : sa mère. Une mère qu'il aime plus que tout au monde.

En effet, toutes les compagnes de Camus et en particulier, Maria Casarès, Catherine Sollers ni sa dernière conquête, la toute jeune Mi, n'auront jamais saisi l'ampleur de ses sentiments tellement contradictoires. Auprès d'elles comme auprès de sa femme, il fait preuve d'indifférence dans bien des situations pourtant cruciales, où le non sens l'emporte dans toute son absurdité. Certainement qu'il refusait de leur mentir en se conformant ou en jouant le jeu. Certainement aussi que sur ce plan, il n'a jamais changé. Camus s'était déjà projeté dans la peau de Meursault, héros de son premier roman, *L'Étranger*,²³⁹ pour le charger entre autre, de représenter ses propres sentiments envers les femmes et sa fidélité inflexible à ses principes. Rappelons-nous les sentiments de Marie pour Meursault dans ce récit et ce qu'en pense ce dernier :

" [...] elle m'a demandé si je l'aimais. Je lui ai répondu que cela ne voulait rien dire... »²⁴⁰ [...] » Le soir, Marie est venue me chercher et m'a demandé si je voulais me marier avec elle. J'ai dit que cela m'était égal et que nous pourrions le faire si elle le voulait."²⁴¹

Camus s'explique dans une interview, en janvier 1955 :

²³⁹ CAMUS, Albert, *L'Étranger*. P.128

²⁴⁰Ibid. P.39.

²⁴¹Ibid. P.46.

“J’ai résumé L’Étranger, il y a longtemps, par une phrase dont je reconnais qu’elle est très paradoxale : Dans notre société tout homme qui ne pleure pas à l’enterrement de sa mère risque d’être condamné à mort. Je voulais dire seulement que le héros du livre est condamné parce qu’il ne joue pas le jeu. En ce sens, il est étranger à la société où il vit, où il erre, en marge, dans les faubourgs de la vie privée, solitaire, sensuelle. Et c’est pourquoi des lecteurs ont été tentés de le considérer comme une épave. On aura cependant une idée plus exacte du personnage, plus conforme en tout cas aux intentions de son auteur, si l’on se demande en quoi Meursault ne joue pas le jeu. La réponse est simple: il refuse de mentir.”

Toute sa vie Camus s’est refusé à mentir. Un jour où en pleine détresse, il avait sa femme dans ses bras et qu’ils s’échangeaient des propos tendres, il lâcha maladroitement au plus ardent d’un instant d’intimité conjugale:

“Je t’aime, tu fais partie de moi, on est comme des frères et sœurs tous les deux...”

Elle le regarda avec résignation. Ils se sont mis à pleurer, ensemble, mais certainement pour des raisons qui les séparent: Elle, parce qu’elle devait encore une fois abdiquer ; lui, accablé, se sentait sans doute, incompris d’elle, de tous, et peut-être de lui-même.

A vrai dire, Camus n’avait d’amour que pour sa mère. Quelques jours avant sa mort, voilà ce qu’il lui a écrit pour les fêtes de fin d’année:

“Chère maman, je souhaite que tu restes en ce début d’année aussi jeune et aussi belle, je te serre contre moi très fort...je t’aime, tu es un ange.». Il avoua par ailleurs dans un entretien: « je tiens plus que tout, à une autre femme, ma mère...”

C’est tout simplement que Camus n’a jamais pu assouvir sa quête de l’amour chez une autre femme. Celui procuré par sa mère était à ses yeux, inégalable, incomparable, unique... Pratiquement sourde, souffrant de difficultés d’élocutions, femme de ménage et ouvrière, illettrée, elle lui voue ainsi qu’à son

frère un amour sans réserve. C'est cet amour là qu'il ne saura jamais retrouver chez une autre femme, ou que peut être, aucune autre femme n'aura su égaler.

Il lui dédia *Le premier homme* dans ces mots :

*"A toi qui ne pourras jamais lire ce livre."*²⁴²

Alors qu'elle vivait toujours et qu'elle ne décéda à son tour, que six mois après la mort accidentelle de son fils. Illettrée, elle n'aurait jamais pu le lire.

3.3. Camus : une fin absurde

Après les fêtes de fin d'année, sa femme et ses deux enfants repartent sans lui en train pour Paris.

Alors qu'il a en poche son billet, Camus préfère les rejoindre en voiture, en compagnie de Michel et Janine Gallimard et de leur fille, qui rappelons nous étaient venus de Grasse lui rendre visite. Ils quittent Lourmarin le 3 janvier dans la Facel Vega, une voiture de sport très puissante, conduite par Michel Gallimard. Après une étape à Mâcon, ils roulent vers la capitale. Le 4 janvier 1960, à 13 h 55, Michel perd le contrôle de son véhicule qui s'écrase contre un platane. Il est grièvement blessé et décède au bout de cinq jours, Camus quant à lui, assis à ses côtés, meurt sur le coup. Janine et sa fille s'en sortent indemnes.

Albert Camus, prix Nobel de littérature, disparaît ce jour là. Il n'a que 46 ans. Sa serviette renfermait des papiers personnels, des photos, quelques livres dont le *Gai savoir* de Nietzsche, une édition scolaire d'*Othello*, son journal et le manuscrit du roman qu'il était en train d'écrire et pour lequel il avait déjà trouvé un titre: *Le Premier homme*.²⁴³

²⁴² CAMUS, Albert. *Le Premier Homme*. Paris Gallimard. 1994. P.13.

²⁴³ Ce n'est qu'en 1994 qu'est publié ce roman inachevé dont seulement la première partie a été rédigée. Deux chapitres de la deuxième partie avaient été écrits et la troisième manque totalement, un fragment que l'auteur aurait sans aucun doute retravaillé.

Une semaine plus tard, il est enterré dans le cimetière de Lourmarin. Lui pour qui « *L'idée de la mort est l'expression ultime de l'absurde* » et qu'à cette question existentielle, il répond par le devoir vivre malgré la tuberculose dont il a souffert toute sa vie et dont il craignait qu'elle ne l'emportât depuis l'âge de dix-sept ans. Juste avant sa mort, il était très souffrant, son médecin le condamne presque. Il pense alors à se suicider à l'aide d'un pistolet qu'il gardait en souvenir de l'époque de la résistance.

3.4. Le dernier Camus:

Rédemption et révélation fictive de soi.

Le Premier homme, retrouvé dans ses bagages lors de son accident mortel, est l'expression d'une vie, le livre d'une rédemption, une révélation fictive de soi. Ce texte, pourtant à l'état de manuscrit et inachevé, dira au nom de son auteur tout l'amour qu'il avait pour les siens et en particulier sa mère, en mettant en fiction toute sa vie. C'est le texte d'une projection de soi dans un monde de fiction. Certes ce roman « clôture » prématurément l'œuvre camusienne, cependant il contribue pleinement à son explication. C'est un roman aux aspects largement biographique, auquel il travaillait juste avant sa mort et qui devait introduire son ambitieux « *cycle de l'amour...* » Malheureusement, il n'ira pas jusqu'au bout de son projet.

En effet, après les cycles de l'absurde et de la révolte, Camus avec *Le Premier Homme*, enchaîne avec ses premiers textes à tendances autobiographiques qu'il a recueillis en 1937 dans le volume *L'Envers et Endroit* où il avait déjà évoqué une grand-mère « tyrannique » et une mère douce et silencieuse.

Dans l'introduction qu'il donnera en 1958 à la réédition de ce volume, il reviendra à cette première transposition de son enfance algérienne ²⁴⁴

²⁴⁴ CAMUS, Albert, Mai 1950. *Carnets* II. p. 325.

“Chaque artiste garde ainsi, au fond de lui, une source unique qui alimente pendant sa vie ce qu’il est et ce qu’il dit [...] Pour moi, je sais que ma source est dans L’Envers et l’Endroit, dans ce monde de pauvreté et de lumière où j’ai longtemps vécu et dont le souvenir me préserve encore des deux dangers contraires qui menacent tout artiste, le ressentiment et la satisfaction.”²⁴⁵

Il poursuit:

“Si, malgré tant d’efforts pour édifier un langage et faire vivre des mythes, je ne parviens pas un jour à récrire L’Envers et l’Endroit, je ne serai jamais parvenu à rien, voilà ma conviction obscure. Rien ne m’empêche en tout cas de rêver que j’y réussirai, d’imaginer que je mettrai encore au centre de cette œuvre l’admirable silence d’une mère et l’effort d’un homme pour retrouver une justice ou un amour qui équilibre ce silence.”²⁴⁶

Le Premier Homme n’étant pas seulement le récit du retour au monde de l’enfance et de la jeunesse, est aussi et surtout le texte de la recherche du père, d’une traduction du mythe de l’origine: En août 1959, il fait part de son projet à son ami Jean Grenier:

“ [...] J’essaierai d’écrire un roman direct, je veux dire, qui ne soit pas, comme les précédents une sorte de mythe organisé. Ce sera une éducation ou l’équivalent. A quarante-deux ans, on peut s’y essayer.”

Ce texte reconstitue une famille bien réelle, celle des Camus, à travers des personnages aux identités fictives:

C’était une nuit d’automne, en 1913, le couple Cormery déménage, dans une carriole conduite par un Arabe. Ils étaient partis deux heures auparavant de la gare de Bône (Annaba) où ils étaient arrivés d’Alger. La femme attend un enfant, qui naît à peine arrivé au domaine de St Apôtre à Mondovi (aujourd’hui Drean à El Tarf) en Algérie. L’homme est le nouveau gérant.

²⁴⁵ CAMUS, Albert, *Essais*, Pléiade, 1965. pp. 5,6.

²⁴⁶ Ibid. P. 13.

"*C'est un garçon*" dit le docteur, arrivée sur les lieux après la naissance du bébé. « *Et un beau morceau !* », « *En voilà un qui commence bien,* »²⁴⁷. « *Plus besoin de vous docteur, ça s'est fait tout seul* », dira la patronne de la cantine, accoucheuse pour la circonstance, assistée par une femme arabe.

« *On l'appellera Jacques [...]* »

Quarante ans après, Jacques, l'enfant devenu homme, se rend à Saint Briec en France, « *ce pays étroit et plat couvert de villages et de maisons laides qui s'étend de Paris à la Manche* »²⁴⁸ se recueillir sur la tombe de son père, mort à la bataille de la Marne, pour faire plaisir à sa mère.

D'abord indifférent, il s'aperçoit avec stupeur qu'il est lui-même plus âgé que son père, mort à 29 ans:

*"L'homme enterré sous cette dalle, et qui avait été son père, était plus jeune que lui."*²⁴⁹

Un flot de tendresse et de pitié vient l'envahir:

*" Il n'y avait sous cette dalle que cendres et poussière. Mais pour lui son père était là vivant."*²⁵⁰

Il était bouleversé devant « *l'enfant assassiné* » qu'était son père et que quelque chose ici n'était pas dans l'ordre naturel mais seulement folie et chaos là où le fils était plus âgé que le père:

"Ce sol était jonché d'enfants qui avaient été les pères d'hommes grisonnants. [...] Ce qu'il avait cherché avidement à savoir à travers les livres et les êtres, il lui semblait maintenant que ce secret avait partie liée avec ce mort, ce père cadet."

Il ressent alors de plus en plus fort le besoin de se renseigner car il :

²⁴⁷ CAMUS, Albert, 1994. *Le Premier Homme*. p.27.

²⁴⁸ Ibid. P. 26.

²⁴⁹ Ibid. P.34.

²⁵⁰ Ibid. P. 37.

« Lui semblait plus proche maintenant qu'aucun être de ce monde »,²⁵¹

Mais cela est difficile après si longtemps...

Conjointement à la fiction, c'est effectivement en 1947 que Camus, âgé alors de 34 ans, s'est rendu pour la première fois sur la tombe de son père, à Saint-Brieuc, mort le 11 octobre 1914 à la suite d'une blessure à la bataille de la Marne lors de la première guerre mondiale. Le père avait à peine 29 ans et Camus à peine un an. Cette rencontre au cimetière fut un choc. Camus avait ainsi noté dans ses Carnets en décembre 1954:

*"Le Premier Homme refait tout le parcours pour découvrir son secret: il n'est pas le premier. Tout homme est le premier homme, personne ne l'est. C'est pourquoi il se jette aux pieds de sa mère."*²⁵²

Dans *Le Premier Homme*, Camus décrit la pauvreté et l'analphabétisme de sa maman, Catherine Cormery. Son fils, Jacques, devenu adulte, a besoin de détails sur un père qu'il n'a jamais connu. A son désespoir, sa mémoire ne fonctionnant plus, elle reste enfermée dans un mutisme obscur. Il se heurte alors au mystère.

Mêlant souvenirs d'enfance et d'adolescence, il décrit les joies de son enfance, sa soif de connaissance, dans ce quartier d'Alger (Belcourt) à la fois pauvre et lumineux. Malgré la misère, il ne s'apitoie jamais sur sa vie. Il ressuscite les êtres qui ont marqué sa vie : son oncle, son instituteur, oubliant son frère aîné. Il voulait peut-être transmettre son témoignage, expliquer le sens de ses engagements, montrer comment un enfant peut s'en sortir grâce à son énergie ou encore tout simplement avait-il envie de redonner âme et vie aux « oubliés de l'Histoire » à ceux à qui la parole fut refusée, rendre hommage à son père, mort dans une guerre qui le dépassait et dire à sa mère combien il l'aimait. *Le Premier*

²⁵¹ Ibid. p. 36.

²⁵² CHEVALIER, Jean. et GHEERBRANT Alain, 1982. *Dictionnaire des symboles*. p.7.

*Source : Camus, téléfilm du réalisateur Laurent Jaoui sur France2

Homme est peut-être aussi le récit d'une rédemption et surtout d'un amour recouvré.

3.5. Le Premier Homme ou l'œuvre d'une résilience²⁵³

À la grande joie de tous ses admirateurs, Albert Camus s'était vu décerner le prix Nobel de littérature en 1957. Bizarrement, il avait paru n'en éprouver que plus d'affliction, comme si son œuvre majeure était déjà derrière lui. Ses adversaires politiques et littéraires n'ont pas attendu pour le lui faire faire sentir. Néanmoins, il restait convaincu qu'il pouvait croire au rebond d'une œuvre dont un nouveau cycle allait s'enclencher.

Alarmé par l'"insurrection nationaliste" qui faisait rage en Algérie, harcelé de partout pour qu'il prenne position et joue un rôle dans le mouvement de cette crise, qu'il se sentait incapable d'assumer. Troublé par sa rupture avec Jean Paul Sartre, à la suite de la publication de *L'Homme Révolté*...il était au bord de la dépression.

Pour ceux qui le connaissait, en publiant *La Chute*, un monologue considéré comme le plus personnel de ses livres, composé comme s'il avait pour but de faire retomber la tension psychologique dont il souffrait et sortir ainsi de l'œil du cyclone.

Le Premier Homme devait donc inaugurer son retour vers soi de manière plus lucide et transparente. Parmi les papiers personnels trouvés après sa mort, figurer un horoscope détaillé sur lequel on pouvait lire:

" *L'œuvre donnant l'immortalité se situe entre 1960 et 1965*".

Cela correspond à ce qu'il annonçait quelques jours avant à Stockholm avant la remise du prix Nobel par le roi de Suède. "*Ça sera le roman de ma maturité*". Et sans nul doute celle de sa résilience.

²⁵³ Aptitude à faire face avec succès à une situation représentant un stress intense en raison de sa nocivité ou du risque qu'elle représente, ainsi qu'à se ressaisir, à s'adapter et à réussir à vivre et à se développer positivement en dépit de ces circonstances défavorables.

Rappelons-nous que dès 1954, dans *L'Été*, l'année même du déclenchement de la guerre d'indépendance de l'Algérie, Albert Camus écrit :

«Après tout, la meilleure façon de parler de ce qu'on aime est d'en parler légèrement. En ce qui concerne l'Algérie, j'ai toujours peur d'appuyer sur cette corde intérieure qui lui correspond en moi et dont je connais le chant aveugle et grave. Mais je puis bien dire au moins, qu'elle est ma vraie patrie et qu'en n'importe quel lieu du monde, je reconnais ses fils et mes frères à ce rire d'amitié qui me prend devant eux»²⁵⁴

Les colons, pour la plupart, étaient venus en Algérie, de tous les coins de France, mais aussi, d'Espagne, d'Italie, et d'autres pays d'Europe pour construire ce qu'ils croyaient comme un pays neuf, aux ressources illimitées. L'Algérie était supposée représenter l'Eden pour des milliers d'entre eux, qui s'ils n'avaient pas acquis la richesse espérée, y gagneraient au moins le droit d'y vivre sous la protection de la France. Camus, tout en évoquant les similitudes avec la conquête du nouveau monde, les qualifiait ainsi dans *L'Été* :

"Les Français d'Algérie sont une race bâtarde, faite de mélanges imprévus. Espagnoles, Alsaciens, Italiens, Maltais, Juifs, Grecs enfin s'y sont rencontrés. Ces croisements brutaux donnés, ont donné comme en Amérique, d'heureux résultats."²⁵⁵

Camus lui-même était l'un de ses mélanges fortuits. C'est lui-même qu'il évoquait dans *L'Été*.

D'origine espagnole par sa mère et alsacienne du côté de son père. Quoique tous les colons d'Algérie reniaient leurs origines pour se sentir un peu plus français comme les soldats de la légion étrangère qui abandonnent leur identité dès lors qu'ils s'engagent. Là, ils avaient la chance de recommencer à zéro. Ils pouvaient, comme *Le Premier Homme*, être et devenir ce qu'ils feraient d'eux-mêmes.

²⁵⁴ CAMUS, Albert, « Petit guide pour des villes sans passé. » *L'Été*. Paris, Gallimard, 1954.

²⁵⁵ Ibid. Camus, Albert, *L'Été*.

Le Premier Homme, c'était la première génération d'Algériens Français.

C'était le père de Camus, mais c'était aussi Camus lui-même.

Il expliquait dès 1954:

"J'imagine donc un premier homme qui part de zéro, qui ne sait ni lire, ni écrire, qui n'a ni morale ni religion. Ce serait, si vous voulez, une éducation, mais sans éducateur." ²⁵⁶

Jean Grenier a affirmé que le projet du *Premier Homme*, était défini :

" Six ans avant sa mort en 1960, malheureusement il ne verra pas son Premier Homme devenir le dernier homme"²⁵⁷

Le Premier Homme ne pouvait être que Camus lui-même car le fils n'avait guère la possibilité de remonter la lignée paternelle.

Lorsque Camus évoquait son père, c'était toujours avec incertitude.

En effet, aucun témoin ni document n'était à même d'en parler pour combler l'abîme qui séparait le père "cadet" de son fils, âgé alors, de seulement un an.

" C'est vrai que je ressemble à mon père ?" Demande-t-il sa mère, " oh! Ton père craché." ²⁵⁸ Mais pas plus.

Le drame familial d'Albert Camus est abordé ainsi :

« Il y avait une fois une femme que la mort de son mari avait rendu pauvre avec deux enfants. Elle avait vécu chez sa mère, également pauvre, avec un frère infirme, qui était ouvrier. Elle avait travaillé pour vivre, fait des ménages, et avait remis l'éducation de ses enfants dans les mains de sa mère. Rude, orgueilleuse, dominatrice, celle-ci les a élevés à la dure... Ecole communale puis lycée, demi-pensionnaire, retour à la maison dans une atmosphère sale et pauvre, repoussante, chez une grand-mère sans bonté et

²⁵⁶ Interview par Franck Jotterand, dans la Gazette de Lausanne, 27-28, Mars 1954.

²⁵⁷Grenier, Jean, Albert Camus, Paris 1968

²⁵⁸ CAMUS, Albert, *L'Envers et L'Endroit*. P.3

*une mère bonne et douce mais qui ne savaient ni aimer, ni caresser,
...indifférente...²⁵⁹*

Dans une préface à *L'Envers et L'Endroit*, dans sa version de 1957-
année du prix Nobel- Camus écrivait:

*" La pauvreté d'abord, n'a jamais été un malheur pour moi... pour corriger
une indifférence naturelle, je fus placé à mi-distance de la misère et du soleil.
La misère m'empêcha de croire que tout est bien sous le soleil et dans
l'histoire : le soleil m'apprit que l'histoire n'est pas tout. »*

Dans *L'Etranger*, les seuls renseignements qu'il avait de son père,
Meursault les avait entendus de sa mère. La peine de mort qui a tant dégoûté son
père, il allait la subir.

Dans *La Peste*, c'est le père de Tarrou, avocat général, qui se lève tôt pour
assister aux exécutions à la guillotine.

Dans *Le Premier Homme*, c'est l'histoire du père levé avant l'aube pour
aller assister à une exécution qui devient pour le fils une obsession, une nausée qui
le poursuivra toute sa vie.

Camus s'opposera toujours à la peine de mort, même celles des
collaborateurs pendant la résistance au nazisme quoiqu'il réprouve leurs actes. Ce
fut là aussi, l'une des raisons de sa rupture d'avec ses "camarades communistes."

La description de la maison familiale dans le quartier ouvrier populaire
de Belcourt est transposée dans *L'Etranger* ainsi qu'une photo de famille:

*"Ma chambre donne sur la rue principale du faubourg l'après-midi était beau
cependant le pavé était gras les gens rares et pressés encore. C'était d'abord
des familles en promenade, deux petits garçons en costume Marin, la culotte
au-dessus du genou, un peu empêtrés. Dans leurs vêtements raides...²⁶⁰*

Une autre projection du quotidien d'Albert Camus est effectuée dans *Noces*:

²⁵⁹CAMUS, Albert, *Cahier Albert Camus 1*. Paris 1971(Premières ébauches développées
dans *La Mort Heureuse et L'envers Et L'endroit*).

²⁶⁰ CAMUS, Albert, *L'Etranger*. P 48

" À Belcourt comme à Bab-el-Oued, on se marie jeune " [...] " on travaille très tôt et on épuise en dix ans l'expérience d'une vie d'homme. Un ouvrier de 30 ans a déjà toutes ses cartes. Il attend la fin entre sa femme et ses enfants..."²⁶¹

Autrement, la maison familiale ressemble à celle qu'il décrit dans *L'envers Et L'endroit* où la mère de Camus rentre épuisée de son travail pour trouver le logement vide, et ses enfants sont encore à l'école. Elle se laisse tomber dans un siège les yeux rivés au sol, tandis que la lumière du jour peu s'estompe.

" Si l'enfant entre en ce moment, il distingue la maigre silhouette aux épaules osseuses et s'arrête : il a pitié de sa mère, est-ce l'aimer? Elle ne l'a jamais caressé puisque elle ne saurait pas. Il reste alors de longues minutes à la regarder. À se sentir étranger il prend conscience de certaines..."²⁶².

Devenu adulte, Camus revient rendre visite à sa mère au 93, rue Lyon à Belcourt. Ils restent face-à-face en silence. Elle lui demande s'il ne trouve pas ennuyeux qu'elle parle si peu, et Camus répand : *" oh! Tu n'as jamais beaucoup parlé. "*

L'évocation du cadre familial, de la pensée, de la personnalité, des convictions d'Albert Camus, sont, on le voit, projetés sur l'ensemble de son œuvre. Cette projection de soi et des autres, est présente dès 1936, à l'époque où Camus et son épouse Simone Hé, vivaient dans la maison de la mère de cette dernière sur les hauteurs d'Alger, au-dessus du boulevard Télémy qui surplombait la ville et la baie d'Alger. C'était une superbe villa aux multiples terrasses, meublée avec goût. En ce temps-là, son *Carnet* s'emplissait de notes destinées au roman qui allait devenir *La Mort Heureuse*.

Il avait échafaudé comme projet d'utiliser cette maison pour construire l'intrigue où un jeune homme, assassine un infirme pour s'emparer de son argent et se ménager un bonheur éphémère. Les personnages,

²⁶¹CAMUS, Albert, *Noces*. P. 98

²⁶² CAMUS, Albert, *L'Envers et L'Endroit*. P.122

Catherine, (c'est Christine Galindo, qui s'est installée dans cette même maison en automne 1936) et Patrice n'est autre que Camus lui-même.

3.6. Caractérisation des personnages du *Premier Homme* :

3.6.1 Jacques Cormery

Jacques Cormery, le narrateur, est le double d'Albert Camus, l'auteur. Le roman est fondé sur un parallélisme entre Jacques enfant et Jacques adulte. Le second se rappelle le premier, en une oscillation permanente. Élevé sans père, Jacques évolue dans une famille d'Alger très pauvre. Il aime passionnément sa mère et craint sa grand-mère. C'est un garçon obéissant. Doué à l'école, il poursuit ses études au lycée et bénéficie de l'enseignement et de la culture dont est privée le reste sa famille. Une fois adulte, il se rend sur la tombe de son père à Saint-Brieuc, et cet épisode déclenchera la volonté de faire des recherches sur son père et sera le moteur de l'histoire peut-être même la raison de l'écriture du roman. Cette recherche a lieu assez tard : Jacques a déjà quarante ans. Selon lui, les hommes se construisent grâce à leurs parents. Jacques amorce donc une véritable quête de lui-même à travers la recherche de son père.

3.6.2 Lucie Cormery

Lucie Cormery est la mère de Jacques et de Louis (appelé parfois Henri dans le roman). Rarement appelée par son prénom, elle est souvent désignée par son rôle, sa place dans la famille : «Sa mère». Les visites d'Antoine, son prétendant, sont les seuls moments où elle est présentée avant tout comme une femme. Le roman lui est dédié : «*À toi qui ne pourras jamais lire ce livre.* » En effet, Lucie Cormery, très pauvre, n'a jamais eu accès à l'enseignement et ne sait pas lire. De plus, sa surdité l'enferme, l'isole et la condamne dans une attitude de contemplation. L'auteur écrit à la page 111 qu' : « *elle regardait «par la même fenêtre le mouvement de la même rue qu'elle avait contemplé pendant la moitié de sa vie* ». Son état de repli la

contraint d'ailleurs à renoncer à son rôle dans l'éducation de ses enfants au profit de sa mère, qui est le chef de la famille. Dès lors, Lucie est mère, non parce qu'elle éduque ses enfants, mais en raison de l'amour qu'elle leur donne.

3.6.3 Henri Cormery

Henri Cormery est le père de Jacques. Comme sa femme, il est rarement nommé par son prénom. Désigné par le terme générique «l'homme», il prend une dimension générale, quasiment parabolique. Il apparaît dans le premier chapitre, à la naissance de Jacques. Il est né en 1885 et mort en 1914 à Saint-Brieuc, après avoir été blessé à la bataille de la Marne. Ce père, tombé dans l'oubli et mort sur une terre inconnue (la métropole), constitue le moteur de l'histoire. Jacques, après avoir vu sa tombe, au cimetière de Saint-Brieuc, n'aura de cesse de chercher des renseignements sur cet inconnu qui lui a donné la vie.

3.6.4 La grand-mère

La grand-mère n'est pas désignée par son prénom, mais, comme pour Lucie Cormery, et de manière plus exacerbée, elle est définie par son rôle : c'est le chef de famille. Elle gère l'argent, le travail et la distribution des tâches ménagères. C'est elle qui décidera si Jacques doit poursuivre ses études et c'est elle encore qui lui trouvera un travail chez un courtier maritime. Contrairement à sa fille, pleine d'amour et de douceur, la grand-mère est exclusivement une figure d'autorité et de punition. L'éducation de Jacques et de Louis est par conséquent dédoublée : leur mère leur apporte l'amour et l'affection, tandis que leur grand-mère fait preuve de sévérité, leur apportant une certaine discipline. Jacques ne montre jamais d'affection pour elle, et sa mort ne fait même pas l'objet d'un paragraphe dans le roman.

3.6.4 Etienne

Etienne est l'oncle de Jacques et de Louis. Malgré sa position d'homme unique dans la famille, il n'aura pas un rôle marquant dans l'éducation de Jacques. Atteint d'une plus grande surdité encore que celle de sa sœur Lucie, il n'a pas pu travailler dans son enfance, ce qui lui a permis d'apprendre à lire. Ce

personnage fait à lui seul l'objet d'un long chapitre dans le roman, dans lequel Jacques brosse son portrait et décrit leur relation.

3.6.5 Monsieur Bernard

Monsieur Bernard est le maître d'école de Jacques. Il est aussi le père de substitution du garçon : « Celui-là [Jacques] n'avait pas connu son père, mais il lui [à Monsieur Bernard] en parlait souvent sous une forme un peu mythologique et, dans tous les cas, à un moment précis, il [Monsieur Bernard] avait su remplacer ce père. » ; « Moi [c'est Monsieur Bernard qui parle], j'ai fait la guerre avec leurs pères et je suis vivant. J'essaie de remplacer ici au moins mes camarades morts » (p.170). Monsieur Bernard a fait la bataille de la Marne, comme Henri Cormery, mais il en est revenu. C'est grâce à lui que Jacques s'est construit, qu'il est allé au lycée et sans doute qu'il est devenu écrivain. Monsieur Bernard est aussi la seule et unique voie du souvenir. Il s'oppose ainsi à la mémoire effacée qui est omniprésente dans le roman. C'est grâce à lui que Jacques réussit à retracer son histoire, notamment par la lecture en classe d'un roman de la guerre de 1914, intitulé Les croix de Bois de Dorgelès, qui est un peu l'histoire de son propre père.²⁶³

²⁶³ <http://excerpts.numilog.com/books/9782806216816.pdf>. Consulté Le 20.01.2016

TROISIEME PARTIE

**L'ESPACE ET SES MISES EN
TEXTE CHEZ ALBERT CAMUS
(FICTIVISATION DE
L'ESPACE)**

Chapitre1 :

Fictionnalisation de l'espace

Oran est une ville que Camus répugne, mais qui lui servira comme mouvoir dont l'allégorie sera portée par *La Peste*.

Nous reprendrons ses sentiments de répugnance à partir de son Cahier III (1936 à 1942), tels que notés dans *Carnets I*²⁶⁴ :

« Il n'y a pas un lieu que les Oranais n'aient souillé par quelque hideuse construction qui devrait écraser n'importe quel paysage. Une ville qui tourne le dos à la mer et se construit en tournant autour d'elle-même à la façon des escargots. On erre dans ce labyrinthe, cherchant la mer comme le signe d'Ariane. Mais on tourne en rond dans toutes ces rues disgracieuses et laides. À la fin, le Minotaure dévore les Oranais : c'est l'ennui »²⁶⁵ [...]« Mais tout cela en vain : l'une des terres les plus fortes du monde fait éclater le décor malencontreux dont on la couvre et fait en tendre ses cris violents entre chaque maison et au-dessus de tous les toits. Et la vie qu'on peut mener à Oran par-dessus l'ennui est à l'égal de cette terre. Oran [222] fait la preuve qu'il y a dans les hommes quelque chose de plus fort que leurs œuvres. On ne peut pas savoir ce qu'est la pierre si l'on n'est pas venu à Oran. Dans l'une des villes les plus poussiéreuses du monde, le caillou et la pierre sont rois. Ailleurs les cimetières arabes ont la douceur que tout le monde sait. Ici, au-dessus du ravin Raz el Aïn, face à la mer, ce sont, plaques contre le ciel bleu, des champs de pierres crayeuses et friables dont la blancheur aveugle. Au milieu de ces ossements de la terre, un géranium rouge de temps en temps comme le sang frais et la vie. »²⁶⁶

Plus expressif encore Camus dira :

²⁶⁴ CAMUS, Albert, *Carnets 1*, Mai 1935-Février 1942. Paris. Editions Gallimard. 1952. 252

²⁶⁵ CAMUS, Albert, Fragment pour *Le Minotaure* (dernière partie : "La Pierre d'Ariane ") et partiellement repris pour la présentation d'Oran, dans *La Peste*.

²⁶⁶ CAMUS, Albert, *Carnets 1*. Notes pour *La Peste*.P.161.

« On écrit des livres sur Florence et Athènes. Ces villes ont formé tant d'esprits européens qu'il faut bien qu'elles aient un sens. Elle sont de quoi attendrir ou exalter. Elles apaisent une certaine faim de l'âme dont l'aliment est le souvenir. Mais personne n'aurait l'idée d'écrire sur une ville où rien ne sollicite l'esprit, où la laideur a pris une part sans mesure, où le passé est réduit à rien. Et pourtant cela parfois est bien tentant. »²⁶⁷

1.1. La ville comme espace référentiel dans les textes de fiction

La ville en tant qu'espace est une des thématiques privilégiée dans les textes d'Albert Camus. C'est le cas notamment de *L'Etranger* (Alger et Tipaza), *La Peste* (Oron), *La Chute* (Amsterdam) et *Le Premier Homme* (Mondovi : Dréan, près de Annaba). Les textes de fiction, véhiculent les représentations symboliques de l'auteur dans une sorte de projection de soi dans un espace fictionnel. Pour les besoins de sa mise en mots, la ville a besoin d'être réinventée.

A juste titre, Nedjma Benachour précise dans sa communication intitulée : *Imaginaire et lisibilité de la ville dans l'écriture littéraire*, en 2008, qu'adapté au mode de l'écriture, l'inscription de l'espace dans le texte littéraire représente :

« Le point de départ de la rencontre entre la ville et ses œuvres ».268

Et que de ce fait :

« Des préoccupations liées à l'ancrage spatial, à l'armature et à l'agencement des unités narratives ont souvent interpellé la ville qui a, de tout temps, captivé la littérature. Les problèmes inhérents à l'espace s'imposent à l'écrivain sur des aspects précis ressortissant à la manière d'édifier un lieu, en l'occurrence, une ville qui l'est, déjà, dans la réalité ».269

²⁶⁷ Ibid. P.162.

²⁶⁸ BENACHOUR, Nedjma, *Imaginaire et lisibilité de la ville dans l'écriture littéraire*. Manuscrit auteur, publié dans *Penser la ville – Approches comparatives*, Khenchela : Algérie (2008). P.1

²⁶⁹ Ibid. P.1

La ville est un thème récurrent et central des récits de l'imaginaire, elle est placée très souvent au centre du roman du fait de sa forte charge symbolique et significative:

*« Virtuellement la ville est en soi le puissant symbole d'une société complexe. Bien exprimée visuellement, elle peut aussi avoir une forte signification».*²⁷⁰

Plus qu'un lieu la ville est concept :

*« La ville est polysémique. Historiquement, on y a vu parfois la simple densité des objets et des gens, parfois l'organe ou le symbole-parfois encore le siège de l'évolution humaine: « ville » signifie autant contraint que liberté, autant tribalisme qu'urbanité, autant destruction que civilisation .Elle est tantôt lieu, tantôt un Concept ».*²⁷¹

L'inscription de la ville comme espace référentiel où se développe la narration, dans les textes de fiction, procure cet effet de réel. La littérature est d'une certaine façon liée à la réalité et qui selon Lynch constitue la lisibilité, contribue ainsi à la constitution d'espaces qu'elle représente. La frontière entre le monde fictif et le monde réel est perméable, permettant un échange dans les deux sens.

Mikhaïl Bakhtine écrit à ce sujet :

*« En dépit de l'impossibilité de confondre le monde représenté et le monde représentant, en dépit de la présence immuable de la frontière rigoureuse qui les sépare, ils sont indissolublement liés l'un à l'autre, et se trouvent dans une action réciproque constante [...]. L'œuvre et le monde dont elle donne l'image pénètrent dans le monde réel et l'enrichissent. Et le monde réel pénètre dans l'œuvre et dans le monde qu'elle représente [...]. »*²⁷²

²⁷⁰ K. Lynch. *L'image de la cité*. Paris, Dunod, 1976 (édition originale en anglais en 1960.).

P.6. cité par N. Benachour.

²⁷¹ MORISSET K. Lucie, BRETON Marie-Eve, *LA Ville Phénomène De Représentation*, Presse de l'Université du Québec, 2011, P.38.

²⁷²BAKHTINE, M. , *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard. 1978.

R. Barthes, de son côté, parle d'effet de réel dans une analyse sur l'esthétique de Flaubert. Il note que chez Flaubert, *"la fin esthétique de la description est encore très forte."* La description n'est pas justifiée par la logique de l'œuvre, mais par les lois de la littérature. La description de Flaubert ajoute aux contraintes esthétiques des contraintes de réalisme. Ainsi, des détails inutiles n'ont, selon Barthes, aucune autre fonction que de produire un effet de réel.

Les villes dans les textes camusiens sont le lieu d'intégration « réaliste », du vraisemblable.²⁷³ L'effet de réel, truffé de repères spatio-temporels qui y abondent, est peint de détails qui font vrai. Cependant, cette vraisemblance rappelle que la fiction, dans sa relation au lecteur, correspond non seulement à un acte de langage mais aussi à un acte de croyance provisoire.

D'après Rainer Rochlitz :

*« Le romancier ne cherche pas à « faire croire » ou à « feindre » que ses personnages ont réellement fait et dit ce qu'il raconte ; il cherche à les « rendre crédibles », ce qui est presque le contraire de « feindre » ou de « faire croire » au sens d'accréditer quelque chose de faux ou d'illusoire ».*²⁷⁴

Autant cela est certainement concevable pour les personnages ça peut l'être parfaitement s'appliquer aux espaces.

La vraisemblance, introduite par Camus, dans *La Peste*, à titre d'exemple, qui est une chronique qui se veut réaliste, aussi bien dans son décor, ses péripéties, la description clinique de la maladie et la variété des personnages, raconte comment un fléau (la peste) se déclare non pas dans une cité imaginaire, mais à Oran, ville algérienne occupée, comment cette ville sera coupée du monde

²⁷³ La vraisemblance est ce qui semble vrai. Il peut y avoir du vraisemblable dans une fiction. Ce qui est inventé et se donne pour non réel (latin *fictio*, « action de feindre ») : l'histoire racontée peut être inventée et vraisemblable. À l'inverse, une histoire vraie peut paraître invraisemblable.

²⁷⁴ ROCHLITZ, Rainer, « *Typologie de la fiction* », inédit, cité par Thomas Pavel, 2001, p. 9

et livrée à son malheur, et comment quelques hommes sauront opposer au mal la seule attitude possible, la révolte.

1.2. La représentation littéraire dans l'espace romanesque

Étudier l'espace dans la diégèse peut s'avérer être l'une des approches les plus révélatrices pour la compréhension d'un roman.

Afin d'interroger la reproduction dans le texte de l'espace fictionnel qu'il produit il faut savoir que cette représentation littéraire de l'espace recourt à un certain nombre d'images, de métaphores, de symboles et d'associations d'idées.

En littérature, il ne se résume plus à une fonction de décor quelconque sur lequel évolue le destin des personnages mais s'impose comme enjeu diégétique.

« Plus que simple décor, il[l'espace] se fait véritable médium d'écriture permettant aux auteurs non seulement d'y inscrire leur conception du soi, de l'histoire, des relations de pouvoir, de la mémoire, du corps et de l'identité, mais aussi d'articuler un métadiscours critique sur la société.»²⁷⁵

De ce fait, l'espace, comme élément constitutif du texte littéraire, est représenté dans le roman. Il y introduit « *la description ou la représentation d'un lieu physique.* »²⁷⁶ "Au même titre que les personnages, l'intrigue ou le temps."²⁷⁷

En tant qu'objet poétique, il instaure dans les textes des réseaux connotatifs et symboliques qui permettent "*transformation romanesque en éléments de signification*"²⁷⁸

Selon Bourneuf :

²⁷⁵ http://www.auf.org/IMG/pdf/FRAMONDE_28octobre_2011.pdf. Revue Framonde. P.22

²⁷⁶ IISSACHARFF, Michel, *L'espace Et La Nouvelle*, Flaubert, Huysmans, Ionesco, Sartre, Camus. Paris, José Corti, 1976. P.14

²⁷⁷ BOURNEUF, Roland, *L'organisation De L'espace, Dans Le Roman*, études littéraires, volume 3. Avril 1970.P.78

²⁷⁸ CROUZET, Michel, *espace romanesque*. Paris. PUF. 1982 P.100

*"Les recherches pourraient s'ordonner dans une double perspective synchronique et diachronique et suivant cinq axes principaux: description de l'organisation de l'espace, inventaire des procédés mis en œuvre pour le traduire, ses fonctions dans le roman, sa nature et son sens, l'espace romanesque considéré comme l'image d'une certaine conception du monde"*²⁷⁹

L'espace littéraire devient signifiant parce que :

*« Les structures sociales? Idéologiques, axiologiques, symboliques et mythiques s'y projettent et deviennent lisibles. »*²⁸⁰

Ainsi, l'espace fictif prend sens en relation avec l'espace réel.

La topographie romanesque du point de vue de la lecture permet quant à elle de comprendre comment l'espace s'actualise dans le texte.

Pour qu'un espace se crée dans un roman, il importe de fait qu'il offre une certaine étendue... Il importe aussi que cette

*« Étendue présente une « prise », qu'un aspect retienne l'attention, devienne signifiant, qu'un élément se distingue de l'ensemble, que des figures se dessinent sur l'horizon. L'espace apparaît donc d'abord comme une matière à modeler par l'écrivain, et la naissance du roman comme une cosmogonie. La chose n'est jamais aussi manifeste que dans le cas des géographies imaginaires, où la topographie conserve une certaine opacité. Parce qu'il est par nature un espace figuré, l'espace littéraire comporte un grand nombre d'indéterminations que le romancier pourra en effet choisir de ne pas combler. »*²⁸¹

L'espace occupe une position d'autant plus structurante dans le récit lorsque celui-ci fait l'objet d'un parcours. Il n'est pas rare qu'il prenne la valeur,

²⁷⁹ BOURNEUF, Roland, Op. Cit. P.82

²⁸⁰ PARAVY, Florence. *L'espace DANS LE ROMAN Africain Contemporain:1970-1990*. Paris L'harmattan, 1999. P.18

²⁸¹ CAMUS, Audrey & BOUVET, Rachel [Dir.], *Topographies romanesques*, Presses universitaires de Rennes, 2011.

effective ou métaphorique, du voyage et qu'il devienne expression et représentation de la métamorphose du héros. Cette métamorphose s'effectue grâce au voyage et à travers celui-ci.

Chapitre 2 :

La ville comme espace de représentations

2.1 La ville comme espace de représentations symboliques et de projection de soi

Il n'y a nul doute que toute l'œuvre camusienne obéit dans sa conception, aux préceptes de cet art de l'écriture romanesque qui se veut moins perméable qu'on le croit à première vue. Effectivement, l'espace romanesque chez Camus suscite diverses interprétations. On ne peut circonscrire nos investigations sur ses textes, à des explications univoques, tellement des questionnements restent posés au regard de la complexité d'interprétation de ses écrits, dont l'ambiguïté, la polyphonie, la dualité, l'ambivalence... sont initiées par l'auteur au besoin de satisfaire à son projet romanesque ou saisies par la critique pour construire un sens à ses textes.

Raconter une histoire, c'est l'installer dans le temps et dans l'espace, dans un cadre spatio-temporel où évoluent des personnages... Ces éléments spatio-temporels peuvent être réels, à l'image du réel ou tout à fait imaginaires : Voilà ce qui paraît élémentaire et simple comme règles de base de la poétique de l'espace.

Afin d'interroger la reproduction dans le texte de l'espace fictionnel qu'il produit, il faut savoir que cette représentation littéraire de l'espace recourt à un certain nombre d'images, de métaphores, de symboles et d'associations d'idées.

L'espace en littérature ne se résume plus à une fonction de décor quelconque sur lequel évolue le destin des personnages mais s'impose comme enjeu diégétique.

"Plus que simple décor, il [l'espace] se fait véritable médium d'écriture permettant aux auteurs non seulement d'y inscrire leur conception du soi, de

l'histoire, des relations de pouvoir, de la mémoire, du corps et de l'identité, mais aussi d'articuler un métadiscours critique sur la société."²⁸²

Entre la représentation symbolique de la ville, comme thème et espace littéraire fictionnel et la ville bien réelle, il y a cette tension qui a très souvent provoqué chez les écrivains, une sorte de rupture, un dédain de ce lieu social.

Cet espace de vie représentera chez Albert Camus dans *La Peste* en particulier le mouiroir par excellence.

Il y développe essentiellement, le double thème de l'exil et la mort auquel il oppose celui de la résistance et la solidarité. Cette incompatibilité apparente joue parfaitement son rôle dans la construction romanesque.

Oran va justement jouer ce rôle de représentations. Camus la condamne d'emblée en lui affectant une image « apocalyptique », le rôle du « minotaure » par le biais d'une calamité, la peste, qui ravage tout.

C'est un lieu néfaste où règne la terreur de l'ange de la mort, Thanatos, qui menace, de sa faux, toute âme qui vive. Cette évocation nous rappelle Joseph Mengele, « l'ange de la mort » d'Auschwitz, médecin chef du camp d'extermination, personnage historique morbide qui incarne l'horreur et qui a sans doute inspiré Camus.

La Peste est un récit dont les évènements sont mis en scène dans un espace à double dimension : Réel, " Les curieux évènements qui font le sujet de cette chronique se sont produits en 194* à Oran...à première vue, Oran est en effet, une ville ordinaire et rien de plus qu'une préfecture française de la côte algérienne. " (...)

*" La cité elle-même, on doit l'avouer est laide ".*²⁸³

Cependant cet espace narratif intimement lié à la fiction par l'écriture, devient un lieu de représentations, de transpositions où s'exercent l'organisation

²⁸² http://www.auf.org/IMG/pdf/FRAMONDE_28octobre_2011.pdf. Revue Framonde, 28.10.2011. p.22

²⁸³ CAMUS, Albert, *La Peste*. Paris : Gallimard, 1947.- 278 p. (Collection Folio) P5.

du récit et les modes de description pour servir de décor pour une mise en scène irradiée d'indices qui conditionnent son interprétation.

L'espace nous renvoie à un signifié symbolique qui sert à créer une illusion référentielle programmée par l'auteur.

Dans *La Peste*, l'espace de l'écriture devient ouverture sur la France occupée par les nazis.

Le temps et l'espace de ce récit de fiction rejoignent ceux de l'Histoire bien réelle.

Ainsi, l'espace littéraire va cohabiter avec l'espace réel, et le génie de Camus c'est justement sa réussite dans cette entreprise, ce tour d'illusionniste qui rend possible cette perméabilité dont découlerait une ambivalence des lieux symboliques textuels pour s'ouvrir au-delà du texte lui-même.

Nous nous permettrons d'emprunter à la géographie moderne, un néologisme que lui a inspiré l'intertextualité²⁸⁴ littéraire : « L'interspatialité »²⁸⁵ qui fait partie du domaine de la géographie des représentations pour deviner plus

²⁸⁴ « Une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, (...) le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre »

Le concept littéraire d'intertextualité est lié aux travaux du groupe *Tel Quel* fondé en 1960 par Philippe Sollers. Il est introduit en 1969 par Julia Kristeva, dans *Séméiotikè*.

Elle s'inspire des travaux du russe Mikhaïl Bakhtine, qui a découvert le « dialogisme textuel », c'est-à-dire la présence de dialogues avec d'autres textes au sein de certains textes, en particulier le « roman polyphonique » rabelaisien. J. Kristeva met en évidence un « espace intertextuel » et une « fonction intertextuelle » qui croisent des énoncés pris à d'autres textes, articulent un « génotexte », ou texte cité, et un « phénotexte », ou texte incluant en lui des éléments issus d'un autre texte. Sa « méthode transformationnelle » révèle la diversité des relations entre les deux textes : citation, plagiat ou « prélèvement ». Une nouvelle définition paraît peu après (Genette, 1982), utilisant le concept générique de transtextualité, qui désigne la « transcendance textuelle du texte », « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »

²⁸⁵ - *Le Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés* de J. Lévy et M. Lussault, 2003.

ou moins, les parallélismes ou convergences éventuels entre Oran, ville réelle et Oran, ville imaginaire, lieu de transfert d'un drame plus horrible, d'après l'auteur, celui de la deuxième guerre mondiale et la France occupée.

2.2. Mise en fiction d'un espace : Oran

Oran, un jour d'avril 194*, le docteur Rieux (narrateur) découvre le cadavre d'un rat sur son palier. Le concierge, monsieur Michel, pense que ce sont des mauvais plaisants qui s'amuse à déposer ces cadavres de rats dans son immeuble. A midi, Rieux accompagne à la gare son épouse qui, malade, part se soigner dans une ville voisine. Quelques jours plus tard, une agence de presse annonce que plus de six mille rats ont été ramassés le jour même. L'angoisse s'accroît. Quelques personnes commencent à émettre quelques récriminations contre la municipalité. Puis, soudainement, le nombre de cadavres diminue, les rues retrouvent leur propreté, la ville se croit sauvée.

L'espace où évolue la peste, est lui aussi ambigu car il est au moins double. C'est une transposition d'un espace plus large, la France, à un espace clos, Oran. Quant au discours, constamment allusif, il aboutit à des interprétations multiples, à la mesure de son ambiguïté.

La peste pour elle-même, est une épidémie ravageuse à toutes les époques de l'humanité et les horreurs qui l'ont accompagnée. C'est donc, de la part de Camus, un hommage aux millions de victime de ce fléau.

La vie dans une cité, Oran peut symboliser la France sous l'occupation nazie et les exactions inhumaines faites au peuple français. L'exil et la souffrance, la perte d'identité, la dépersonnalisation du moment font que l'ensemble du récit est écrit à la troisième personne, de même, le narrateur ne se dévoile qu'à la fin, suggérant ainsi une perte d'identité.

Le plus souvent, la ville apparaît dans son entier comme un *être collectif*. La torpeur, la souffrance sont inscrites dans le texte pour accentuer la thématique mélodramatique dont le support allégorique est la peste. Les précisions

topographiques authentiques s'alternent au récit fictif pour nous installer dans un monde de cauchemar, nous fournissant ainsi un support vraisemblable à l'allégorie : les rues, la gare, la cathédrale, l'hôpital, le port..., sont autant d'éléments de décors spatiaux la portée purement symbolique. "C'est L'engagement, la solidarité et la résistance des hommes face au fléau nazi."

La Peste devient alors une leçon d'humanisme. Camus, citant Daniel Defoe, décrit l'ouvrage comme la transposition de :

*"Quelque chose qui n'existe pas à quelque chose qui existe réellement".*²⁸⁶

Le fléau imaginaire et le fléau concret se superposent pour les lecteurs de 1947 car ils venaient de faire la cruelle expérience de l'occupation : la peste, c'est avant tout, la peste brune; et Oran infectée, c'est la France occupée.. Les restrictions, les queues devant les boutiques d'approvisionnement, le " marché noir", les tracasseries administratives, les interdits de toute espèce, les couvre-feux, la ségrégation, les camps d'internement, les exécutions, les fours crématoires, tout ce lugubre cortège évoque irrésistiblement les souvenirs des années noires. Dans l'action contre le microbe, on devine l'action contre l'envahisseur et son idéologie.

Albert Camus est le premier à souligner dans ses carnets l'intérêt de cette interprétation :

"La peste, dont j'ai voulu qu'elle se lise sur plusieurs portées, a cependant comme contenu évident la lutte de la Résistance européenne contre nazisme. La preuve en est que cet ennemi, qui n'est pas nommé, tout le monde l'a reconnu, et dans tous les pays d'Europe ... la Peste, dans un sens, est plus qu'une chronique de la Résistance. Mais, assurément, elle n'est pas moins."

²⁸⁶ CAMUS, Albert, *La Peste*. p.05 (et c'est le principe même de la littérature)

Nous dirons donc qu'à travers la fiction romanesque, nous comprenons mieux la réalité historique hideuse à laquelle a assisté Camus et contre laquelle il a résisté.

Alors, la résistance s'impose. « J'ai toujours pensé », écrit Camus en 1946, « que si l'homme, qui espérait dans la condition humaine était un fou, celui qui désespérait des évènements était un lâche. »

Pour Camus, toute action entreprise dans l'intérêt de l'homme trouve sa fin et sa limite dans le respect de l'homme.

Chapitre 3 :

Projection de soi et Ambivalence de l'espace romanesque

3.1. Oran, support géographique hideux

Né dans le Constantinois, ayant passé sa jeunesse à Alger, Camus découvre la grande cité de l'Ouest au cours des séjours qu'il y fait pendant la guerre en 1939-1940, puis en 1941, et la juge sans âme. Il lui reproche d'être privée d'arbres. Il se plaît à affirmer qu'"elle a prémédité de tourner le dos à la mer pour mieux se consacrer à ses affaires, qu'on ne peut manquer d'y être dévoré d'ennui, et que c'est un désert de morne désespoir, si on vient à y tomber malade !" ce qui suggère à l'auteur un décor de dépouillement pour une aventure symbolique où il se projette par le biais de la fiction.

Oran est une ville moderne typique : commerçante avant tout, sans monuments véritables, sans passé, sans musées, parfaitement étrangère aux complications de la pensée, une ville enfin où l'on s'ennuie, car le minotaure qui dévore ses habitants n'est rien d'autre que l'ennui.

Nous pouvons tenter, en développant cette recherche dans *La Peste*, de voir comment alternent et s'interpénètrent les thèmes de la ville, de la révolte et de l'exil. En effet, l'arrivée de la peste dans cette cité, la transforme en terre d'exil. L'exil suppose forcément un espace géographique où l'on est contraint à vivre malgré soi et à lutter pour y survivre.

Camus transpose l'espace du vrai conflit -la France- à ce qu'il considère à juste titre, un espace tout aussi pestiféré -Oran-.

Dès l'incipit, le narrateur nous introduit dans la cité d'Oran, préfecture française de la côte algérienne. On remarque qu'il y a une saison mais pas de temps, pas de dates précises, malgré le fait qu'il s'agit d'une chronique.

La géographie de cette ville qui sert de support à faire la guerre au fléau de la peste, est un espace non historique, hideux, pestilentiel. Un espace colonial où toute présence autochtone est absente.

Nous pouvons être tenté de dire qu'Oran est le refuge du mythe colonial, isolé ou reconquis pour représenter une idéologie colonialiste. Le discours idéologique du texte est motivé chez Camus par son attachement à sa mère patrie : la France, souillée par un fascisme barbare à tel point qu'il est déplacé dans un espace qui à ses yeux mériterait peut être un tel châtiment. Certes il y déplore la douleur, le malheur, la perte de tant de vies humaines mais exclusivement celle des siens. Ses compatriotes, ses semblables.

Cette géographie sert essentiellement à faire la guerre au mal, mais de notre point de vue, occulte un mal tout aussi pervers : la dénégation de l'autre, sa mutilation, sa castration, son musellement, son exil, sur sa propre terre. Cet espace est dévalorisé par Camus dans l'intention d'en faire sa thèse humaniste, moralisante et allégorique à un mal pervers. Il est cependant, oublieux d'un tord pesant et non moins douloureux, fait aux négligés de *La Peste* que sont les Arabes.

Dans le projet de Camus, l'arrivée de la peste à Oran transforme ce « désert » en terre d'« exil ». Et c'est l'un des thèmes essentiels de *La Peste*. Cet ouvrage a une fonction de témoignage, un rôle cathartique, mais aussi une fonction symbolique de transfiguration du réel et de l'horreur symbolisés par l'épidémie qui frappe la ville d'Oran.

Dans ce récit symbolique, la peste est naturellement un emblème du mal sous toutes ses formes; mais elle agit aussi comme un révélateur qui met l'Homme face à lui-même, l'incitant au renoncement ou à la révolte. Pour lui, la révolte naît spontanément dès que quelque chose d'humain est niée, opprimée. Elle s'élève par exemple contre la tyrannie et la servitude.

Camus, d'après Jacqueline Lévi-Valensi :

"Avait comme préoccupation fondamentale la poursuite d'une même interrogation : le rapport de l'homme au monde, c'est à dire, selon les propos de Camus lui-même, le rapport

de l'homme à la société, à l'Histoire... sur sa relation à autrui et à lui-même : équilibre précaire entre la solitude et la solidarité, aussi vitales l'une que l'autre."²⁸⁷

La leçon principale de *La Peste* reste la révolte. Camus a certainement partagé le désespoir de Rieux, ce personnage auquel il s'est particulièrement attaché. N'est-ce pas que Camus à la libération, dirigeait le journal *Combat*, et dès 1943 il s'était engagé dans la résistance.

On reproche souvent à Camus, qui a représenté dans *La Peste* cette ville ayant servi essentiellement à se révolter, à se solidariser pour faire la guerre au mal, d'avoir occulté un mal tout aussi pervers : la dénégation de l'autre, sa mutilation, sa castration, son musellement, son exil, sur sa propre terre. Cet espace dit-on, est dévalorisé par Camus, dans l'intention d'en faire sa thèse humaniste, moralisante et allégorique à un mal pervers. Il a été cependant, oublieux d'un mal pesant et non moins douloureux, fait aux négligés de *La Peste* que sont les Arabes, complètement absents ou presque dans ce texte. Et pourtant ils ont résisté au mal aux côtés de tous les hommes libres de ce monde bien des fois au prix de leur vie.

3.2. Oran et Amsterdam : Dimensions spatiales plurielles et ambiguës:

L'espace géographique est souvent pluriel, ambivalent. Dans *La Peste*²⁸⁸ à titre d'exemple, l'espace où évoluent les personnages, est ambigu car il est au moins double. C'est la transposition d'un espace plus large : la France, à un espace clos : Oran. La vie dans cette cité, symbolise la France (voire l'Europe) sous l'occupation nazie et les exactions inhumaines faites au peuple durant la deuxième guerre mondiale.

²⁸⁷ LEVI-VALENSI, Jacqueline, présidente de la Société des Études Camusiennes disparue en 2004, ne cessait de souligner l'actualité et la force de la pensée d'Albert Camus, «pensée qui refuse la démesure et qui, n'oubliant jamais l'exigence morale, en fait le principe de toute action.» Camus: www.webcamus.free.fr

²⁸⁸ *La Peste*, roman publié en 1947, vaut à Albert Camus, son premier grand succès en librairie. *La Peste* est bâti comme une tragédie en cinq actes.

Dans cette chronique, la ville apparaît le plus souvent, comme un être collectif dont la respiration, la torpeur, la souffrance y sont inscrites pour fournir une impression mélodramatique saisissante. Les précisions topographiques, où sont insérés quelques repères authentiques, fournissent un support plausible à l'allégorie de *La Peste* : les rues, la gare, la cathédrale, l'hôpital, le port... Ces décors s'ils sont étudiés un à un dans leur contexte d'ambivalence, dévoilent alors des propriétés purement symboliques.

Avec le même souci objectif d'expliquer et de comprendre cette *ambivalence spatiale*, l'autre texte camusien au titre polysémique, qui, à nos yeux, saurait le mieux en rendre compte, c'est *La Chute*.²⁸⁹ Une approche intertextuelle²⁹⁰ de ce texte est quasi indispensable si on veut le comprendre. Il faut se référer à la Genèse (le livre de la *Genèse* est le premier livre de la Bible qui raconte la *genèse* de l'humanité), si on veut comprendre ce texte. Mais aussi et surtout La Divine Comédie de Dante.

La Chute est la confession d'un homme qui a été le témoin d'un drame dans lequel il a choisi de ne pas intervenir. Juge-pénitent²⁹¹, il fait seul son procès pour mieux juger les autres.

²⁸⁹ *La Chute* est un roman d'Albert Camus publié à Paris chez Gallimard en 1956, découpé en six parties non numérotées. Camus y écrit la confession d'un homme à un autre, dans un bar d'Amsterdam.

²⁹⁰ Au sens strict, l'intertextualité recouvre l'ensemble des traces laissées dans un texte donné par un ou plusieurs textes antérieurs (parfois contemporains), et l'étude des relations qu'on peut observer entre ce texte et ceux auxquels il fait écho (citation, imitation consciente, réminiscence ; reprise plus moins transformée ; référence critique ; opposition radicale, etc.)

²⁹¹ Le « juge-pénitent » est donc celui qui confesse ses fautes – non pour s'abaisser, mais pour être ensuite en mesure de juger celles des autres : « Je suis comme eux, bien sûr, nous sommes dans le même bouillon. J'ai cependant une supériorité, celle de le savoir, qui me donne le droit de parler. Vous voyez l'avantage, j'en suis sûr. Plus je m'accuse et plus j'ai le droit de vous juger. Mieux, je vous provoque à vous juger vous-même, ce qui me soulage d'autant » (p.1547-1548).

Ce texte est publié en 1956, quelques années seulement avant la disparition tragique de l'écrivain dans un accident de voiture (le 04 janvier 1960). La critique est d'avis pour affirmer que le titre renvoie à une triple dimension. C'est d'abord une chute physique, celle du suicide de la jeune femme depuis le Pont Royal à Paris. Ce suicide va déclencher la chute morale et sociale de Jean Batiste Clamence, héros unique de cette histoire, qui n'a rien fait pour la sauver.

C'est évidemment aussi :

“La chute d'un ego, la chute d'Icare, la chute de l'homme suivant les principes divins, dans la mesure où cela est présenté comme tel. Mais Clamence présente-t-il son aventure comme une chute pour convaincre son interlocuteur qu'il n'y a pas de bonheur possible, pas d'espoir possible dans la vie. Ce n'est donc pas la chute de l'homme au sens d'Icare qui a voulu s'approcher de la lumière, de l'interdit : c'est dire clairement qu'il n'y a pas de lumière accessible pour l'homme.”²⁹²

Dans ce roman Camus met en scène des personnages qui évoluent à première vue, ordinairement dans le temps et dans des espaces. Néanmoins l'espace dans ce texte, comme nous allons le voir est complexe. Il est multidimensionnel car il passe de simple décor à une dimension symbolique. Pour lui, l'art d'écrire est un besoin essentiel. Il dira dans son mémorable mais non moins « *controversé* » discours de Suède:

“ Le rôle de l'écrivain, du même coup, ne se sépare pas de devoirs difficiles. Par définition, il ne peut se mettre aujourd'hui au service de ceux qui font l'histoire : il est au service de ceux qui la subissent. Ou, sinon, le voici seul et privé de son art. Toutes les armées de la tyrannie avec leurs millions d'hommes ne l'enlèveront pas à la solitude, même et surtout s'il consent à prendre leur pas. Mais le silence d'un prisonnier inconnu, abandonné aux humiliations à l'autre bout du monde, suffit à retirer l'écrivain de l'exil,

²⁹² REY, Pierre-Louis. *La Chute d'Albert Camus*, édition Hatier (collection Profil d'une œuvre).

*chaque fois, du moins, qu'il parvient, au milieu des privilèges de la liberté, à ne pas oublier ce silence et à le faire retentir par les moyens de l'art.*²⁹³

Le choix d'Amsterdam ville de brumes et de canaux comme espace de la diégèse obéit à plusieurs raisons, mais de notre avis, la plus importante, est précisément l'analogie entre les canaux concentriques de la ville et les cercles de l'enfer décrits par Dante dans la *Divine Comédie*:

*" Avez-vous remarqué que les canaux concentriques d'Amsterdam ressemblent aux cercles de l'enfer ?"*²⁹⁴

Amsterdam est aussi un espace symbolique, dont la signification est plus générale : avec ses canaux concentriques, Amsterdam est une image de l'enfer empruntée encore à Dante: « *Toi qui entres ici, abandonne toute espérance...* », et le *Mexico City* (bar), lieu élu par Clamence, se situe dans le dernier cercle, celui des traîtres. Jean Batiste Clamence²⁹⁵ habite au cœur de cet enfer, de la même manière que le diable trône au centre du neuvième cercle dans la *Divine Comédie* ; le narrateur de *La Chute* apparaît donc bien comme une figure inversée du Christ, comme un ange déchu.

Amsterdam constitue donc un arrière-plan "réaliste" pour *La Chute*, une toile de fond sur laquelle peuvent se déployer les discours de Clamence. Mais c'est aussi un espace métaphorique, qui déploie des signes explicités par Clamence pour dénoncer la violence de l'histoire (il habite le quartier Juif).

La ville est omniprésente tout au long de ces pages. Elle est double dans la mesure où Clamence joue sur deux tableaux, celui de Paris et celui d'Amsterdam.

Amsterdam est aussi un espace-miroir, ou plutôt un contre-espace : le maintenant-ici d'Amsterdam, où réside Clamence s'oppose à l'autrefois-Paris du

²⁹³ CAMUS, Albert, *Discours de Suède*. 10 Décembre. 1957. Folio. Gallimard. 2001.

²⁹⁴ Dante, *Divine Comédie*. p.1483.

²⁹⁵ Clamence n'est pas sans rappeler *clamans in deserto* "criant dans le désert". *clamans* en latin signifiant *criant*, Jean-Baptiste criant dans le désert Jean-Baptiste, prophète : "celui qui parle devant, qui annonce les choses avant qu'elles n'arrivent") qui a baptisé le Christ dans les eaux du Jourdain et qui a passé sa vie dans le désert

brillant avocat. La *chute* est autre chose qu'un mouvement du haut vers le bas, c'est une déchéance, une décadence. Paris c'est la ville de sa grandeur, de son élévation, tandis qu'Amsterdam est la ville de la Chute, sa mort. Sa descente aux enfers...

3.3. Oran, support géographique à l'exil et à la révolte

Entre la représentation symbolique de la ville, comme thème et espace littéraire fictionnel et la ville bien réelle, il y a cette tension qui a très souvent provoqué chez les écrivains, une sorte de rupture, un dédain de ce lieu social.

Cet espace de vie représentera chez Albert Camus dans *La Peste* en particulier le mouiroir par excellence.

Il y développe essentiellement, le double thème de l'exil et la mort auquel il oppose celui de la résistance et la solidarité. Cette incompatibilité apparente joue parfaitement son rôle dans la construction romanesque.

Oran va justement jouer ce rôle de représentations. Camus la condamne d'emblée en lui affectant une image « apocalyptique », le rôle du « minotaure » par le biais d'une calamité, la peste, qui ravage tout.

C'est un lieu néfaste où règne la terreur de l'ange de la mort, Thanatos, qui menace de sa faux, toute âme qui vive. Cette évocation nous rappelle Joseph Mengele, « l'ange de la mort » d'Auschwitz, médecin chef du camp d'extermination, personnage historique morbide qui incarne l'horreur et qui sans doute inspiré Camus.

La Peste est un récit dont les évènements sont mis en scène dans un espace à double dimension : Réel, " Les curieux évènements qui font le sujet de cette chronique se sont produits en 194* à Oran...à première vue, Oran est en effet, une ville ordinaire et rien de plus qu'une préfecture française de la côte algérienne.

" *La cité elle-même, on doit l'avouer est laide* ".²⁹⁶

²⁹⁶CAMUS, Albert, *La Peste*.- Paris : Gallimard, 1947.- 278 p. (Collection Folio) P5

Cependant cet espace narratif intimement lié à la fiction par l'écriture, devient un lieu de représentations, de transpositions où s'exercent l'organisation du récit et les modes de description pour servir de décor pour une mise en scène irradiée d'indices qui conditionnent son interprétation.

L'espace nous renvoie à un signifié symbolique qui sert à créer une illusion référentielle programmée par l'auteur.

Dans *La Peste*, l'espace de l'écriture devient ouverture sur la France occupée par les nazis.

Le temps et l'espace de ce récit de fiction rejoignent ceux de l'Histoire bien réelle.

Ainsi, l'espace littéraire va cohabiter avec l'espace réel, et le génie créateur de Camus c'est justement sa réussite dans cette entreprise, ce tour d'illusionniste qui rend possible cette perméabilité dont découlerait une ambivalence des lieux symboliques textuels pour s'ouvrir au-delà du texte lui-même.

Dans son essai *L'Homme révolté*, Camus explique la révolte libératrice comme une réaction à l'injustice de la tyrannie :

"L'une des seules positions philosophiques cohérentes, c'est ainsi la révolte."

La Peste est une allégorie révélatrice du mal qui met l'homme face à lui-même et à ses propres choix, l'incitant à réagir face à ses propres absurdités : haine, insensibilité, meurtre, suicide ... Si Camus, comme le docteur Rieux, décide de résister à partir d'Oran, c'est pour résister, se révolter et soulager sa souffrance et celle des siens en combattant un fléau commun pour la liberté.

"La liberté est un bain aussi longtemps qu'un seul homme est asservi sur la terre."²⁹⁷,

Pourtant, dans ces moments de crise, Camus a refusé tout ce qui justifie la mort :

²⁹⁷ CAMUS, Albert, *Les Justes*.

“Il me semble que l’histoire m’a donné raison. Aujourd’hui c’est à qui tuera le plus. Ils sont tous dans la furie du meurtre et ils ne peuvent faire autrement... Tout le monde aujourd’hui se trouve un peu pestiféré... Et c’est pourquoi, j’ai décidé de refuser tout ce qui de près ou de loin, pour de bonnes ou de mauvaises raisons, fait mourir ou justifie qu’on fasse mourir.”²⁹⁸

La Peste ne peut être que la mise en texte d'une révolte humaniste contre une réalité désastreuse imposée par des hommes à d'autres hommes.

Une épidémie de peste a éclaté à Oran et son évolution en est retracée à travers une chronique Rieux alter égo de Camus n'est d'ailleurs pas le seul à affirmer ce refus et à se révolter contre ce malheur injuste. C'est également le cas de tous les personnages de ce texte. Tous vont lutter sans relâche au nom de la simple solidarité humaine, chacun à sa manière va dire non à ce fléau et affirmer sa dignité humaine.

En choisissant Oran, Camus avoue, peut-être, dans *La Peste* son amour pour sa patrie comme pour sa terre natale, et qui se traduit dans ce récit réaliste par ce sentiment d'être concerné par la lutte contre la haine et la mort.

²⁹⁸ CAMUS, Albert, *La Peste* .P.52.

QUATRIEME PARTIE

**Albert Camus et l'idéologie
coloniale**

Chapitre 1 :

L'histoire coloniale comme projection de l'écriture de soi dans les textes camusiens

Ce qu'il faudrait ne surtout pas oublier c'est qu'Albert Camus est mort de manière précoce et tragique. Ce 04 Janvier 1960 il n'avait que 46 ans. S'il avait échappé à ce destin, il aurait vécu le déclin du colonialisme pendant les années 1960, les événements de mai 1968, il aurait eu 63 ans au moment de la chute du communisme en 1976, il aurait assisté à l'indépendance de l'Algérie en 1962.

Quelle aurait été la position d'un grand écrivain comme lui par rapport à tous ces événements et d'autres. Un intellectuel de son envergure aurait non seulement le droit mais le devoir de prendre part aux différents débats de son temps.

Le problème Algérien fut pour lui une épreuve terrible, « un drame personnel » disait-t-il. Face à ses détracteurs qui le pressaient de se positionner, il a préféré se taire. Ce qui était considéré par ses détracteurs comme une position confortable et très peu en harmonie avec les principes de vie et la philosophie de l'Homme Camus... Sa propre mère vivait encore à Alger au moment des « événements ». Ses origines de pied-noir, son idéal politique, sa vision sur l'indépendance de l'Algérie,... l'empêchaient d'entreprendre des actions courageuses. Il serait passé à côté de l'Histoire au moment où il aurait pu peut-être participer à son changement. La révolte des pays colonisés, il n'en parle pas comme s'il s'avouait vaincu par cette même Histoire.

Pour ses défenseurs, il avait par avance deviné l'issue incontournable que l'Histoire réservait inévitablement à la colonisation. C'est-à-dire, les indépendances successives, consenties ou pas par les régimes coloniaux :

« Camus meurt en témoin de l'absurde, alors que toute son œuvre était devenue riposte à l'absurde... »²⁹⁹

²⁹⁹STAROBINSKI, Jean, *Dans le premier silence*, La nouvelle revue française, n° 87. Mars 1960.

Camus dévoilait l'envers des choses. Il revendiquait les chances de l'endroit : La vie heureuse dont le sens naît du refus instinctif de la défaite. Mais la victoire tenait son éclat dans ce que la mort n'était pas pour lui une question dépassée. Elle restait présente à l'arrière plan, c'est à elle qu'il s'opposait.

Camus disait que le seul rôle véritable de l'homme, né dans un monde absurde, était de vivre et d'avoir conscience de sa vie, de sa révolte, de sa liberté. :

« Si l'unique solution au dilemme de l'homme était la mort, nous faisons fausse route. La bonne voie est celle du soleil. On ne peut pas sans répit supporter le froid. Aussi s'était-il révolté. »³⁰⁰

1.1. Romans camusiens et Histoire de la colonisation française en Algérie

« Le paradoxe du romancier n'est pas moindre que celui du comédien selon Diderot. Comment les auteurs de romans peuvent-ils se réclamer de deux principes logiquement incompatibles, de la fiction et de la vérité, de l'imaginaire et de la réalité ? Pourtant, c'est dans les romans qu'on apprend l'histoire. »³⁰¹

C'est cette histoire de la colonisation française et ses impacts sur les écrits camusiens dont nous rappelons ici quelques rendez-vous cruciaux qui laissent apparaître une part du moi de l'écrivain.

A ce titre Proust développe pour thèse :

« Et pour ne pas avoir vu l'abîme qui sépare l'écrivain de l'homme du monde, pour n'avoir pas compris que le moi de l'écrivain ne se montre que dans ses livres, et qu'il ne montre aux hommes du monde (ou même à ces hommes du monde que sont dans le monde les autres écrivains, qui ne redeviennent

³⁰⁰ FAULKNER, William, *L'âme qui s'interroge-le rayonnement*. La nouvelle revue française, n° 87. Mars 1960.

³⁰¹ Article publié dans *Histoire et littérature au XXème siècle*, Recueil d'études offert à Jean Rives, paru dans la collection *Sources et travaux d'histoire immédiate*, Toulouse, GRHI, juin 2003, p. 431

écrivains que seuls) qu'un homme du monde comme eux, il inaugurerait cette fameuse méthode, qui, selon Taine, Bourget, tant d'autres, est sa gloire et qui consiste à interroger avidement pour comprendre un poète, un écrivain, ceux qui l'ont connu, qui le fréquentaient, qui pourront nous dire comment il se comportait sur l'article des femmes, etc., c'est-à-dire précisément sur tous les points où le moi véritable du poète n'est pas en jeu. »³⁰²

Toute la littérature ou presque et celle française en l'occurrence serait le miroir d'un système de classe car elle favorise les écrivains issus de classes sociales favorisées (Sartre à titre d'exemple). Albert Camus, quant à lui, vient du peuple. Il a connu la pauvreté, les privations, orphelin d'un père, lui-même ouvrier viticole chez des colons, et qu'il ne connaîtra jamais. Sa mère très réduite psychologiquement, à demi-sourde, dyslexique et quasi analphabète, faisait des ménages pour subvenir aux besoins de ses deux enfants. Elle s'est réfugiée chez sa mère dans un quartier pauvre à Alger, juste après la mort de son mari.

C'est alors un Camus marqué à tout jamais par les affres d'une enfance douloureuse qui deviendra « grand ».

Retraçons brièvement les péripéties de cette Histoire coloniale qui a engendré le déplacement de milliers d'Européens vers l'Algérie :

Le Premier Homme a précisément pour but de donner vie et visage aux sinistres de l'Histoire des migrants de 1848 et de 1871.

Dans son projet comme dans sa réalisation, la quête de Jacques Cormery est de bout en bout inscrite dans l'Histoire, En 1953, alors que la guerre d'Algérie est tout près de se déchaîner, un homme remonte l'histoire de l'Algérie jusqu'aux débuts de la colonisation en 1830 pour retrouver la communauté dans laquelle son père et lui-même ont leurs racines.

³⁰² PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1954, pp. 133-

Camus a beaucoup lu à la bibliothèque d'Alger sur l'épopée héroïque des «petits Blancs » que la France a envoyés par vagues successives pour asseoir sa politique coloniale sur l'exploitation de la terre. Il s'intéresse tout particulièrement aux migrants qui s'installent dans la région de Mondovi. A l'aide de témoignage et d'analyses, dont le principal est l'ouvrage de Maxime Rasteil : *A l'aube de l'Algérie française: le calvaire des colons de 1848*, où il propose une traversée de l'histoire de l'Algérie à partir de la colonisation, du point de vue de la communauté des pieds-noirs dont il pressent l'exclusion toute proche :

« Nous habitons Paris, en plein faubourg Saint-Antoine, où mon père était charpentier-appareilleur de son état. Dès qu'il eut connaissance de la création des colonies agricoles, le cher homme en fut enthousiasmé. Posséder un petit domaine dans ce pays d'Afrique où nos généraux et nos soldats faisaient tant parler d'eux, on considérait cela, dans les milieux de notre condition, comme une fortune qui vous serait tombée du ciel. Or donc, à partir de ce jour, mon père prit en dégoût la capitale et ne songea plus qu'à réaliser au plutôt le rêve qui s'offrait à lui sous des couleurs aussi riantes...Ce que ma mère et mes sœurs versèrent de larmes en apprenant cette nouvelle, il serait impossible de le croire, car, loin de partager l'emballement du chef de la famille, elles accablaient celui-ci de remontrances et de prières pour le détourner de ce projet." Ne sommes-nous pas bien ici ? objectaient-elles à l'entêtement paternel... »³⁰³

Lors de la publication du *Premier Homme*, un critique soulignait:

*« Cette saga familiale n'est restituée que pour faire réintégrée dans la grande saga pied-noir et témoigner de la fin d'un monde ».*³⁰⁴

³⁰³ RASTEIL, Maxime , (1930), *À l'aube de l'Algérie française. Le calvaire des colons de 1848*, Paris, E. Figuière. (Tout l'article en annexes)

³⁰⁴ DE GAUDEMAR, Antoine, «*Les Chutes de Camus*», Libération, 14 avril 1994. On aura note qu'il reprenait l'expression de Camus lui-même : «*Ce devrait erre en mime temps l'histoire de la fin d'un monde* » (Appendices, p. 924).

Dès 1953, les Carnets prévoient l'inscription de cette issue dans la fiction

:

*«Premier Homme. La mère obligée de fuir l'Algérie finit sa vie en Provence, dans la campagne, dans une maison, achetée pour elle par le fils ».*³⁰⁵

Camus veut témoigner, au moment où elle va disparaître, d'une Algérie où Arabes et Européens vivent, séparés certes, mais sur la même terre.

Jeanyves Guerin, quant à lui, dans une « lecture politique du dernier roman de Camus », met en évidence le lien étroit de ce témoignage avec les prises de position de Camus depuis le début de la guerre : condamnation du colonialisme; proposition d'une Algérie pluriethnique, fédérée avec la France; et, devant la montée de la violence qui invalide irrémédiablement cette proposition, appel à une trêve civile. Le roman les reprend largement.

En 1958, dans les Chroniques algériennes où il rassemblait ces diverses prises de position, Camus affirmait clairement sa volonté de se taire désormais pour ne pas attiser les passions. Il prend donc la parole autrement. Ecrire *Le Premier Homme* lui permet, certes, de se replonger dans un passé heureux, où Arabes et Européens fraternisent autour du « nouveau-né ». Cela lui permet surtout de rappeler aux partisans français du F.L.N. l'existence en Algérie de ces « petits Blancs », héritiers pauvres des migrants miséreux du siècle précédent.

1.2. Les Proscrits de juin 1848

Les insurgés de juin 1848³⁰⁶ ont été transférés de Belle-Isle au camp de Lambèse (Algérie) en 1850, et contrairement aux nouveaux colons installés en

³⁰⁵ CAMUS, Albert, Carnets, 1949-1959, p. 1240. « *La fiction permet la projection dans l'avenir redouté.* » Camus n'achètera une maison à Lourmarin qu'en 1958 et sa mère refusera de venir y vivre.

Algérie, ils n'avaient pas été intégrés aux quarante-deux colonies agricoles, lesquelles colonies avaient fait l'objet du décret du 19 septembre 1848 de l'Assemblée constituante. Ce décret avait ouvert un crédit de 50 million de Francs destiné aux colons. Sur les exercices de 1848, 1849, 1850 et suivants.

Il est à remarquer qu'à cette époque sur les 15 000 colons ruraux environ, il y avait 9000 Français.

Les milieux politiques français avaient songé à l'Algérie comme exutoire au chômage, lequel exutoire est aggravé par la fermeture des ateliers nationaux

Pour le comte Raousset Boulbon, l'Algérie offrait le moyen à des « *prolétaires sans travail* » de s'y installer.

Ce serait « *La régénération de l'ouvrier* ». Le socialiste Pierre Leroux n'était pas en reste. Il pensait que l'émigration favoriserait une société nouvelle en Algérie.

L'idée d'une colonie de peuplement avait été déjà proposée par Bugeaud, lors de sa « Proclamation à Alger le 22 février 1841 ».

*« C'est la colonisation qui gardera cette conquête et libérera peu à peu notre armée. Cherchez les colons partout, il en faut 150 000. Il faut les placer sans s'informer à qui appartiennent les terres ; il faut distribuer celles-ci en toute propriété. Mais les colons devront être militarisés : l'armée est tout en Afrique [...]. Elle seule a conquis le sol, elle seule le fécondera par la culture et pourra, par de grands travaux publics, le préparer à recevoir une nombreuse population civile. Il faut créer 150 000 colons militaires qui civiliseront le pays ».*³⁰⁷

Cependant ces villages de soldats laboureurs initiés par Bugeaud connaîtront un semi-échec.

³⁰⁶ Le 23 juin 1848 éclatent à Paris de violentes émeutes de la faim provoquées par la fermeture des Ateliers nationaux. Leur répression, très brutale, consacre la rupture entre la classe ouvrière et le régime républicain.

³⁰⁷ Bugeaud, « Proclamation à Alger le 22 février 1841 ». Par l'épée et par la charrue. Écrits et discours de Bugeaud. Introduction, choix de notes et notes par le général Paul Azan. Avant-propos de Charles-André Julien. Paris : PUF, 1948, p. 80.

1.3. La IIème République et l'orientation de la colonisation

Le nouveau gouvernement issu du changement de régime assouplira les restrictions de la réglementation, en matière de colonisation.

Le ministre de la Guerre, Christophe Louis- Léon Juchault de Lamoricière avait affirmé en 1871 que :

« La population chrétienne agricole peut seule nous permettre d'espérer qu'il nous sera possible, un jour, de nous maintenir en Algérie ».

Le lieutenant-colonel Martimprey est plus radical dans ses propos, il propose :

*« C'est [donc] vers un renouvellement des habitants, la masse des nouveaux venus dominant les indigènes, qu'il faut reporter ses espérances de domination réelle sur le sol conquis. C'est en un mot, la colonisation ».*³⁰⁸

1.4. Les projets de la colonisation

A l'Assemblée nationale de nombreux projets sur la colonisation rampante seront à l'ordre du jour, entre autres ceux d'inspiration socialiste, en dépit de l'échec de la colonie associationniste de Saint-Denis-du-Sig³⁰⁹. On avait même songé au projet de peuplement par des enfants trouvés.

À ce sujet, un comité central, dirigé par les maires de Paris et Pierre Leroux recueille vingt mille signatures ainsi que l'appui de la Société algérienne pour le développement des colonies agricoles.

La commission de colonisation installée aux Tuileries, organise les départs des colons, uniquement ceux du département de la Seine, pour se débarrasser des ouvriers parisiens en chômage après la fermeture des ateliers de l'État.

³⁰⁸ LAMORICIERE, *Campagnes d'Afrique*. Cité par Mostefa Lacheraf, *L'Algérie : nation et société*. Paris : Maspero, *Cahiers libres*. P. 71

³⁰⁹ Sig (anciennement Saint-Denis-du-Sig pendant l'Algérie française) est une commune de la wilaya de Mascara, située à 43 km d'Oran à l'ouest de l'Algérie.

Tous les frais sont pris en charge par l'État : le transport, les effets, le mobilier et la traversée.

Il est exigé des candidats un certificat de bonne vie et mœurs, une fiche d'état civil, un certificat médical et une attestation de non participation aux barricades. Ainsi peu d'insurgés ont pu se faufiler en raison des mesures prises par la commission. En définitive, ce fut la propriété individuelle qui avait prévalu.

La commission de colonisation installée aux Tuileries organise les départs des colons. Ainsi 13500 d'entre eux furent retenus entre 1848 et 1849

Tout a été pris en charge par l'État : les frais de route, le transport des effets et du mobilier, la traversée.

Le problème de la légitimité du sol a été occulté, même par les colons de tendance républicaine.

Dans l'Algérie dite France africaine, les villages de la colonisation portaient des noms de villages tels que Saint-Cloud, Saint-leu, Rivoli....L'appellation de ces villages qui rappellent des lieux-dits français est une manière supplémentaire de prétendre légitimer l'occupation du sol.

Les candidats à l'émigration sont pour la plupart des Parisiens d'adoption qui n'avaient rien à voir avec la fermeture des ateliers nationaux où travaillaient surtout les natifs de Paris.

La plupart des colons sont issus des secteurs du bois et du bâtiment. Seulement près d'un tiers des colons avaient une expérience du travail de la terre, mais ils éprouvaient des difficultés dans un climat et une nature du sol différents de ceux de la France.

Le résultat de la répartition des lotissements a généré des inégalités entre colons. Certaines parcelles étaient situées dans des endroits au relief accidenté, impropres à la culture, d'autres relativement mieux situées, d'où des déceptions de ceux qui étaient moins bien lotis.

Tout un cérémonial avait mis en place avant le départ : musique, embarcations pavoisées, discours officiels. Les badauds assistaient au départ. On a recensé jusqu'à 14 000 âmes.

Le voyage se déroulait sur des péniches jusqu'à Châlons-sur-Saône, de la Saône et du Rhône, puis d'Arles à Marseille par chemin de fer, parfois pendant les intempéries.

À Marseille, l'attente se prolongeait deux ou trois jours, les futurs colons entassés dans des conditions d'existence précaire dans des endroits insalubres, ce qui avait des incidences sur leur état de santé.

1.5. La commission d'enquête en Algérie

Trois rapports furent présentés en 1849 par la commission d'enquête, dont deux par Louis Reybaud, l'un officiel, l'autre confidentiel, plus objectif en ce qui concerne les colons.

Le journal Atlas avait relevé les témoignages relatifs à la moralité et au sérieux de ceux qui étaient exclus, selon le rapport d'un inspecteur de la colonisation, attestant le non-mise en culture des terres, après trois ans de non-exploitation.

Les officiers directeurs avaient la préférence pour les colons-soldats, plus disciplinés et mieux adaptés au sol.

1.6. Les orientations de la commission de la colonisation

Les colons revendiquaient l'application de l'article 7 du décret du 19 septembre 1849 garantissant le passage au régime civil au bout d'un an des colonies agricoles.

Il est à remarquer qu'un tiers des colons avait disparu en 1850, suite aux décès et aux départs.

La commission de colonisation avait finalement opté pour l'installation de douze colonies nouvelles gérées par des agriculteurs français venus des provinces de France ou par des soldats libérés de leur service en Algérie (loi du 20 juillet 1850).

Mais les difficultés restaient les mêmes pour ce qui est de la mise en valeur d'une nature vierge et difficile

Chapitre 2 :

L'humanisme camusien

2.1. Albert Camus l'humaniste

Le discours camusien prendra de l'assurance et deviendra de moins en moins idéologique et de plus en plus humaniste. N'a-t-il pas lancé en 1956 un appel à la trêve civile et sera par conséquent malmené par les pieds-noirs et après l'indépendance, ce sont les algériens eux-mêmes qui vont lui reprocher de ne pas avoir milité pour leur indépendance.

Lors du cinquantenaire de la mort d'Albert Camus, le 4 janvier 2010, le journal français l'Express, avait relevé dans cinq principaux quotidiens francophones algériens leur commentaire sur la pensée politique de l'écrivain : El Watan, El Moudjahed, liberté, l'Expression et le Quotidien d'Oran.

Seuls trois journaux avaient consacré des articles à cet événement : l'Expression, le Soir d'Algérie et El Wantan.

L'Expression avait évoqué la vie de l'écrivain, mettant en relief son « appel » à « la trêve civile » Cet appel avait eu lieu le 22 janvier 1956 à Alger au Cercle du Progrès, faute d'autorisation officielle dans la salle de la mairie d'Alger, ce qui a été interprété signe favorable au FLN, de la part des Européens.

Au dehors, ils lançaient des cris hostiles, des insultes, des menaces de mort et chantaient la Marseillaise. Or, ce n'était pas le cas, puisque par la suite A. Camus s'était plaint d'avoir été « devant un parterre de sympathisants du FLN au lieu des esprits divers et ouverts »

Le Soir d'Algérie, quant à lui, soulignait que les intellectuels français de gauche, notamment Simone de Beauvoir, avaient rangé l'écrivain du côté des ultras colonialistes « pieds-noirs », choisissant ainsi la colonisation, selon ces écrivains.

El Watan présente une analyse plus nuancée. Il s'agit d'un dossier mettant en valeur des opinions de divers horizons, par exemple, José Lenzini affirmait qu'A. Camus « *ne croyait pas à la possibilité de différentes communautés de se retrouver dans l'harmonie d'une indépendance qui lui*

paraissait vouée à de grosses contradictions, du fait de son « usurpation par le FLN », selon lui.

Du côté algérien, El watan relève la position d'Arezki Tahar, pour qui A. Camus n'est pas un écrivain algérien mais un écrivain français d'Algérie, un humaniste qui n'avait pas choisi la justice, la justice étant du côté de ceux qui voulaient libérer le pays après cent trente ans d'une des pires colonisations.

Dans le même ordre d'idée, Belaïd Abane disait : Camus « entre la mère et la justice », citant Kateb Yacine, dont l'avis est nettement tranché :

« Je préfère un écrivain comme Faulkner qui est parfois raciste mais dont l'un des héros est un Noir à un Camus qui affiche des opinions anticolonialistes, alors que les Algériens sont absents de son œuvre et que pour lui l'Algérie c'est Tipaza, un paysage » Le même écrivain ajoute qu' Albert Camus ne s'est « jamais débarrassé de ses réflexes primaires bien enracinés dans son inconscient colonial »

Le journal reprend une citation d'Albert Memmi pour qui A. Camus « est un colonialiste de bonne volonté ». Ajoutant qu'après l'interpellation d'un Algérien lors de la réception du Prix Nobel de la Paix à Stockholm et de la polémique qui s'en est suivie en France Albert Camus avait préféré garder le silence.

Précisons que cette réponse est décontextualisée, dans la mesure où il ne partageait ni l'idée de l'indépendance ni celle de l'immobilisme politique.

Il justifiera sa position a posteriori en mai 1958, soit quelques mois après la réception dudit prix, il la fera en publiant une sélection de ses principaux textes extraits d'*Actuelles III-Chroniques algériennes*. Il reprend les articles publiés dans Alger Républicain en 1939 regroupés sous le titre La Misère de la Kabylie, articles parus dans Combat en 1945 (Crise en Kabylie).

Il adressera également une lettre au militant algérien, Aziz Kessous, le 20 août 1955 ; huit articles seront publiés dans l'Express entre le 15 octobre 1955 et le 17 janvier 1956, sous le titre « Algérie déchirée », l'appel de « la trêve civile », deux textes publiés dans le Monde en mai et juin 1956 (L'affaire Monsaiseul) et la synthèse de ses propositions au sujet du conflit.

Dans l'article « L'avenir algérien » publié dans l'Express du 23 juillet 1955, l'on pourrait relever une référence au Manifeste, texte fondateur des AML (Les Amis du Manifeste et de la Liberté de Ferhat Abas) .Par conséquent, les idées d'A. Camus sur le règlement du conflit seraient proches du Manifeste de 1945

Du côté français, voire étranger, les avis sur la position politique d'Albert Camus sont divergents. Ainsi, Michel Onfray affirme que la vision négative sur la pensée d'Albert Camus est dénaturée en quelque sorte, elle est reflétée au travers de la brouille entre ce dernier et Jean Paul Sartre, entre deux visions, celle humaniste et libertaire, qui correspond à « *L'homme Révolté* » et l'autre marxiste, celle qui est adoptée par la gauche.

Dans le Dictionnaire A. Camus, Onfray écrit en substance que l'écrivain est un « *anticolonialiste viscéral* » qu'il oppose à un « anticolonialiste cérébral ou idéologique »

Edward Saïd a publié dans « Culture et impérialisme » un texte consacré à A. Camus portant le titre « Albert Camus, ou l'inconscient colonial » Il précise que c'est « l'exemple de français colonialiste » et que son œuvre est « l'entreprise coloniale (qui) accomplit sa dernière grande clarification avant de sombrer »

Christiane Achour est d'un avis opposé. Elle pense que le « texte » algérien continue à interpeler Albert Camus comme si cinquante années ne le séparaient pas de Stockholm .Elle estime que ce sont les écrivains algériens , qui, relisant Albert Camus , le feront sortir de la polémique ; elle mentionne les noms de :Malek Alloula, Maïssa Bey, Aziz Chouaki, Abdelkader Djemai, Nabil Fares, Leïla Hamoutène, Abdelmadjid Kaouah, Waciny Laredj, Nourredine Saidi, Boualem Sansal, Youcef Zirem , Annie Cohen, Jean Jacques Gonzales, Michel Villanueva.

Dans le même sens, la Ligue des Droits de l'Homme en France, ainsi que Catherine Camus, la fille de l'écrivain, s'étaient opposés à l'appropriation de la pensée politique de l'écrivain par le Cercle des Algérianistes qui voulaient transcrire une citation extraite de ses œuvres sur la stèle, le « Mur des disparus

d'Algérie », alors que les partisans de ces ultras avaient dénoncé l'attitude de l'écrivain lorsqu'il avait proposé « La trêve civile » 1956

Nous pouvons alors affirmer qu'il y a une cohérence dans la pensée politique d'Albert Camus. Il adopte une position qui est celle de l'égalité des droits et des devoirs de tous les Algériens, sans distinction de race et de religion, mais dans un cadre typiquement métropolitain.

Il est précisé dans le dictionnaire Albert Camus que :

« Les mots colonialisme et colonialiste n'appartiennent pas au vocabulaire ordinaire de Camus. Quand il en a usé, c'est tardivement en 1955 et 1958. De même, il n'a jamais développé une réflexion poussée sur le sujet, pas même dans L'Homme Révolté. »³¹⁰

Camus, l'humaniste a d'abord adhéré au parti communiste. Cela n'était un secret pour personne. Néanmoins, nous pouvons nous interroger sur les raisons de cette adhésion et les conditions de son divorce de ce parti pro Russe. . .

Dans le quartier modeste où il a grandi à Belcourt, les européens côtoyaient les « arabes » et semblaient plus proches d'eux que nulle part ailleurs, du fait qu'ils souffraient ensemble de la même pauvreté. Plus tard Camus sera solidaire des ouvriers européens et des indigènes, d'ailleurs, l'un de ses premiers articles paraîtra dans le journal « Ikdam » fondé en 1919 par l'Emir Khaled, petit fils de Abdelkader³¹¹, auteur d'un manifeste sur les « musulmans d'Algérie », dirigé par l'un de ses disciples : Saddek Denden, le journal défendait un programme fort radical pour l'époque :

« 1. Egalité entre les colons et les musulmans.

2. Suppression de la législation spéciale et discriminatoire pour la majorité indigène.

3. Liberté d'expression et de déplacement.

³¹⁰ DICTIONNAIRE A. Camus, Jean-Yves Guerin [Dir.] Editions Laffont. SA. Paris 2009. P 160.

³¹¹ EMIR KHALED : Petit-fils de l'Emir Abdelkader (1807/1883) chef de la résistance algérienne au général Bugeaud (1784/1849).

Cela pourrait représenter le premier acte politique d'Albert Camus.

2.2. Mise en texte du projet idéologique camusien

2.2.1. Albert Camus, auteur « colonial » ?

Pour essayer de répondre à cette question qui a taraudé et taraude encore aujourd'hui, bien des esprits, tout en gardant une certaine objectivité, nous jugeons utile de convoquer certains avis d'écrivains et intellectuels de son époque.

Guy Pervillé, dans son texte, *Histoire et littérature au XXème siècle*³¹³ rapporte les propos de certains d'entre eux :

-Ahmed Taleb Ibrahimi porte deux jugements sur Camus, le premier dans ses *Lettres de prison* en 1959, plutôt critique où il lui dénie la qualité d'Algérien.

Il le définit comme:

« Écrivain d'un réel talent, être sensible marqué à jamais par une solidarité de race avec la communauté au sein de laquelle il est né et a grandi et dont sa mère faisait toujours partie ». ³¹⁴

Il constate l'absence significative des Arabes dans son œuvre, et propose une interprétation symbolique du meurtre de l'Arabe inconnu par le héros de *L'étranger*.

Le deuxième jugement plus nuancé :

³¹² CELLE, Dominique, S/D de Jean François Sirinelle, université Charles De Gaule. Lille
3.1997. P.4

³¹³ PERVILLE, Guy, *Histoire et littérature au XXème siècle*, recueil d'études offert à Jean Rives, paru dans la collection *Sources et travaux d'histoire immédiate*, Toulouse, GRHI, juin 2003.

³¹⁴ TALEB, Ahmed, « Lettre ouverte à Albert Camus », Fresnes, le 26 août 1959, , *Lettres de prison, 1957-1961*, Alger, SNED, 1966.

« Je n'irai pas jusqu'à dire, avec certains, qu'en tuant l'Arabe, Meursault, et partant Camus, se défoule d'un complexe de petit blanc contracté depuis que sa mère fut brutalisée par un Algérien dans leur maison de Belcourt. Mais je pense qu'en tuant l'Arabe, Camus réalise de manière subconsciente le rôle du pied-noir qui aime l'Algérie mais ne peut concevoir cette Algérie que débarrassée des Algériens ». ³¹⁵

Ce serait, l'in vraisemblable condamnation à mort du meurtrier dans *l'Etranger* et qui n'est rien d'autre que :

« L'annonce de la fin d'un régime coupable et injuste ». ³¹⁶

Kateb Yacine, quant à lui, plus tranchant, a comparé Camus au romancier américain William Faulkner, qui serait partisan de l'esclavagisme pratiqué dans les Etats du Sud :

« Il a des accents racistes que Camus dissimule ». ³¹⁷

Albert Camus était un raciste camouflé ?

Guy Pervillé précise :

« J'ai récemment entendu reprendre cette accusation, sous forme de suggestion ou d'affirmation ». ³¹⁸

A ce sujet, il rapporte les propos qui avaient été tenus à l'Université d'été organisée à Toulouse en juillet 1999 par Séloua Boulbina qui a commenté un passage de *Noces*, où Camus exaltait les qualités élémentaires de la race française d'Algérie, en inversant les jugements de valeur souvent portés à son encontre :

³¹⁵ TALEB, Ahmed, *Lettres de prison. Op. cit. P.177.*

³¹⁶ TALEB, Ahmed, « Albert Camus vu par un Algérien »(1967), in Ahmed Taleb Ibrahim, *De la décolonisation à la révolution culturelle, 1962-1972*, Alger, SNED, 1973, pp. 161-184.

³¹⁷ KATEB Yacine à José Lenzini, (Lettre) 31 mars 1986, in *Panoramiques* n° 62, 1er trimestre 2003, p. 226.

³¹⁸ PERVILLE, Guy, *Histoire et littérature au XXème siècle*, recueil d'études offert à Jean Rives, paru dans la collection *Sources et travaux d'histoire immédiate*, Toulouse, GRHI, juin 2003. P.431

« Cette race est indifférente à l'esprit. Elle a le culte et l'admiration du corps. Elle en tire sa force, son cynisme naïf, et une vanité puérile qui lui vaut d'être sévèrement jugée. On lui reproche communément sa « mentalité », c'est-à-dire une façon de voir et de vivre. Et il est vrai qu'une certaine intensité de vie ne va pas sans injustice. Voici pourtant un peuple sans passé, sans tradition, et cependant non sans poésie (...). Ces barbares qui se prélassent sur des plages, j'ai l'espoir insensé qu'à leur insu peut-être ils sont en train de modeler le visage d'une culture où la grandeur de l'homme trouvera enfin son vrai visage »³¹⁹

Séloua Boulbina, avance que cet auteur « *honorable et honoré, estimé des Français, mais méprisé des Algériens* », appartient bel et bien à la littérature coloniale.

Cette question sur le dit racisme de Camus devrait pourtant être examinée sans tabou.

2.2.2. Une œuvre au service d'une idéologie « raciste » :

Le Premier Homme pour infirmer cette thèse.

Plusieurs passages tirés du *Premier homme* infirment cette thèse.

« Demain, six cents millions de Jaunes, des milliards de Jaunes, de Noirs, de basanés, déferleraient sur le cap de l'Europe... et au mieux la convertiraient. Alors tout ce qu'on avait appris, à lui et à ceux qui lui ressemblaient, tout ce qu'il avait appris aussi, de ce jour les hommes de sa race, toutes les valeurs pour lesquelles il avait vécu, mourraient d'inutilité. Qu'est-ce qui vaudrait encore alors ?... »³²⁰

³¹⁹ CAMUS, Albert, *Noces* (« L'été à Alger »), Alger, Charlot, 1939, in *Essais d'Albert Camus*, présentés par Roger Quilliot, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1965, p. 74.

³²⁰ CAMUS, Albert, *Le Premier Homme*, annexe non intégrée au roman.

Un autre passage plus significatif relevé dans le manuscrit rédigé, après l'explosion d'une bombe dans la rue, le héros Jacques Cormery voit sa mère se calmer soudainement et lui sourire « de son beau sourire vaillant » :

*« Elle avait grandi, comme toute sa race, dans le danger, et le danger pouvait lui serrer le cœur, elle l'endurait comme le reste ».*³²¹

Cormery, enfant, avait lui-même ressenti le danger et la peur permanents dès son enfance, en côtoyant les Arabes.

Un autre passage du roman où avait éclaté une bagarre entre un Arabe et un Français, sous le regard des spectateurs, Arabes du quartier, et quelques Français précise :

« Cette foule menaçante (...) ne menaçait rien pourtant, sinon par sa présence [...] Le fils n'en restait pas moins marqué par la peur »

Il ajoute que « *Le fils n'en restait pas moins marqué par la peur* »

L'émotion ressentie par l'auteur s'exprime :

« Après leur départ, la menace, la violence, la peur rôdaient pour l'enfant dans la rue, lui séchant la gorge d'une angoisse inconnue »

Dans d'autres passages cette peur chronique est présentée comme justifiée par des actes d'une horreur traumatisante : égorgements, mutilations sexuelles, viols, reprochés aux Arabes, à la fois dans le passé plus ou moins lointain de la conquête [...], et dans l'actualité du terrorisme [...]. L'exemple le plus caractéristique, et le plus développé, évoque un épisode de la pénétration militaire française au Maroc, à laquelle le père du héros a participé durant son service militaire. Cet exemple mérite une étude approfondie, parce qu'un lecteur pressé et superficiel pourrait y voir la preuve décisive du racisme d'Albert Camus ».

À titre d'exemple :

³²¹ CAMUS, Albert, *Le Premier Homme*, p. 76.

« M. Levesque qui avait été appelé en même temps que son père » avait dit à l'écrivain lors d'une rencontre à Alger. Une discussion entre le père de l'auteur et M. Levesque au sujet des mutilations dont avaient fait l'objet deux sentinelles surpris de nuit, était relatée dans le roman, ce qui avait fait dire à Cormery (le père de Jaques): « Non, un homme, ça s'empêche. Voilà ce qu'est un homme, ou sinon... »

Et Cormery avait clos la discussions par des cris :

« Sale race ! Quelle race ! Tous, tous... »

Quant aux atrocités commises en temps de guerre Cornélius Castoriadis confirme que:

« Malheureusement oui. La pratique des mutilations sexuelles au Magreb est attestée par de nombreux témoignages et documents, avant, pendant et après la domination coloniale ». ³²²

Raphaëlle Branche affirme que pendant la guerre d'Algérie de 1954-1962 :

« Les réactions qui suivent la surprise de l'embuscade, de l'expérience du feu et de la sensation de camarades qui tombent, sont encore accentuées par la découverte de corps émasculés et /ou égorgés (...) »³²³.

Il est à préciser que :

« L'existence de pratiques cruelles enracinées dans une culture paysanne archaïque dominée par un code particulier de l'honneur et de la blessure symbolique à imposer au corps de l'ennemi... . L'occultation de faits horribles ne fait que conforter les convictions des racistes, qui y voient dans cette

³²² CASTORIADIS, Cornélius, cité par Raphaëlle Branche, *La torture et l'armée pendant la guerre d'Algérie. 1954-1962*, Gallimard, 2001, p. 312.

³²³ BRANCHE, Raphaëlle, *La torture et l'armée pendant la guerre d'Algérie. 1954-1962*, Gallimard, 2001.p.313

occultation la preuve que l'explication par une barbarie congénitale est la seule possible. »

Autre argument :

« Albert Camus veut bien expliquer les réactions racistes des siens par des traumatismes anciens ou récents, transmis ou vécus (par exemple dans l'épisode de l'attentat à la bombe dans une rue d'Alger, après lequel Jacques Cormery protège un passant arabe innocent et tente de calmer la colère aveugle d'un ouvrier français qui veut « tous les tuer » [...]). Il les excuse ainsi dans une certaine mesure, mais il ne les légitime jamais ; au contraire, il ne cesse de répéter que les Arabes et les Français ont « le même sang d'hommes » [...], et que, depuis Caïn, et en temps de guerre, « les hommes sont affreux, surtout sous le soleil féroce » [...]. Voir dans ce texte la preuve du « racisme colonial » de l'auteur serait donc un contresens absolu ».³²⁴

Au sujet de Race et racisme, Guy Pervillé replace ces concepts dans l' « *imaginaire colonial, celui de racisme colonial* » dans un contexte historique. Il renvoie le lecteur aux analyses d'Albert Memmi qui avait brossé le « Portrait du colonisateur et lePortrait du colonisé ».

D'après celui-ci, le « colonialiste » est « le colonisateur qui s'accepte comme tel », et qui est donc obligé de justifier la situation coloniale dont il bénéficie aux dépens du colonisé, pour s'épargner les troubles de conscience qui tourmentent le « colonisateur de bonne volonté », sensible à la contradiction entre cette situation coloniale et ses convictions humanistes » Ainsi :

« Le racisme est le meilleur moyen de justifier à ses yeux cette situation injuste, en expliquant les différences et les inégalités entre les colonisateurs et les colonisés par une supériorité de nature des premiers sur les seconds, et en même temps de le rassurer sur sa pérennité naturelle. Cette idéologie est

³²⁴ PERVILLE, Guy, *Histoire et littérature au XXème siècle*, recueil d'études offert à Jean Rives, paru dans la collection *Sources et travaux d'histoire immédiate*, Toulouse, GRHI, juin 2003. P.431

*donc un produit de la situation coloniale, et non pas un trait de nature, un « racisme congénital des colonisateurs ».*³²⁵

Le mot race renvoie à la lignée royale ou aristocratique, même après l'apparition de l'idéologie raciste, le mot race a continué d'être employé abusivement, comme synonyme de peuple, de population ou de nation, sans critère biologique particulier.

Il avance l'argument que l'on abuse des expressions « race » et « racisme »,

Le nazisme, l'ayant « *rendu définitivement déshonorant* », « *Même si l'idéologie coloniale a tendu à créer un « indigène type » :*

*« L'ordre colonial algérien était bien fondé sur une inégalité fondamentale entre deux catégories d'habitants, les sujets et les citoyens, mais cette discrimination traduisait la supériorité de la loi française sur la loi musulmane, une supériorité culturelle et non raciale, et les indigènes pouvaient demander à devenir des citoyens français à part entière à condition de renoncer au bénéfice de la loi musulmane. Les préjugés anti-arabes et anti-musulmans n'en existaient pas moins, mais ils n'avaient rien à voir avec la traite des Noirs : ils étaient le produit d'une longue histoire conflictuelle, remontant aux premières conquêtes de l'Islam, et dans laquelle les ancêtres des Français et des Européens n'avaient pas été les seuls fautifs, ni les premiers responsables. Les Arabo-musulmans avaient (...) très longtemps pratiqué la traite des esclaves blancs en Méditerranée, et celle des esclaves noirs à travers le Sahara, la Mer rouge et l'Océan indien, (...) ».*³²⁶

Poursuivant son argumentation, il reprend les propos de Bernard Lewis qui a démontré l'existence de préjugés raciaux contre les Noirs en pays musulman [...], que le théoricien de la solidarité anticolonialiste des « damnés de la terre », Frantz Fanon, a lui-même ressentis à ses dépens [...].

³²⁵ Op.cit. P.145

³²⁶ Ibid. P.145

Pour Guy Pervillé La « race » dont se réclamait Albert Camus n'avait aucune définition biologique. Dans son roman, il évite tout jugement péjoratif sur l'ensemble des Arabes, contrairement à d'autres défenseurs des Français d'Algérie qui ont opposé « l'indigène paresseux de nature » ou « l'Arabe destructeur » à « l'Européen qui défriche et construit ».

Guy Pervillé justifie la position d'Albert Camus en disant qu'il n'a jamais caché qu'il devait donner la priorité à la défense des siens : « Mon métier est de faire mes livres et de combattre quand la liberté des miens et de mon peuple est menacée », nota-t-il dans ses *Carnets* le 29 mai 1958 [...]. Mais il ne s'est pas rallié à la devise du chauvinisme, « Right or wrong, my country ». (ce qu'il signifie a peu près ceci « A tort ou à raison, c'est mon pays ».

Il ajoute qu' « On évitera un nouveau contresens en rapprochant deux réflexions en annexe de son roman, où il semble s'avouer solidaire des tortionnaires [...], de ce qu'il avait écrit dans l'avant-propos *d'Actuelles III, Chroniques algériennes* : « Les représailles contre les populations civiles et les pratiques de torture sont des crimes dont nous sommes tous solidaires. Que ces faits aient pu se produire parmi nous, c'est une humiliation à quoi il faudra désormais faire face » [...]. Si les Arabes paraissent absents, ou relégués dans des rôles de figurants, dans les chapitres rédigés du roman, on sait par les annexes qu'un rôle de premier plan était réservé à un nommé Saddok, ami de Jacques Cormery qui l'héberge au nom du devoir sacré d'hospitalité bien qu'il désapprouve l'action terroriste à laquelle celui-ci s'est rallié [...]. L'ébauche de la fin du roman ne laisse aucun doute sur le sens que l'auteur voulait lui donner : « Rendez la terre.

Donnez toute la terre aux pauvres, à ceux qui n'ont rien et qui sont si pauvres qu'ils n'ont même jamais désiré avoir et posséder, à ceux qui sont comme elle dans ce pays, l'immense troupe des misérables, la plupart arabes et quelques-uns français et qui vivent et survivent ici par obstination et endurance, dans le seul honneur qui vaille au monde, ... »

« Non, tout en prenant la défense des siens et de son peuple, Camus n'avait rien renié de ses principes humanistes, (...) aujourd'hui plus actuels que

*jamais [...]. C'est pourquoi Mouloud Feraoun lui avait conservé jusqu'au bout sa fidèle et respectueuse amitié [...], en dépit de leurs divergences politiques sur la solution du problème algérien. Et c'est pourquoi des Algériens de plus en plus nombreux ont réappris à le comprendre et à l'aimer ».*³²⁷

2.3. Contextualisation de la guerre d'Algérie

Le 8 mai 1945 marque la fin de la Seconde guerre mondiale et la libération de la France de l'occupation allemande. Le même jour en Algérie dans les villes de Sétif, Guelma et Kherrata au département de Constantine, a eu lieu de violentes manifestations populaires revendiquant l'indépendance.

Dès le début de la Seconde guerre mondiale le gouvernement français avait recruté 800 milles hommes venus d'Afrique du Nord, dont les deux tiers étaient des autochtones ; la plupart d'entre eux vivaient dans des conditions sociales précaires.

Du côté musulman la scène politique était occupée par deux mouvements : les AML (Les Amis du Manifeste et de la Liberté) et le PPA (Parti du Peuple Algérien).

L'un, dirigé par Ferhat Abbas revendiquait le droit du peuple algérien à disposer de lui-même dans le cadre d'une République algérienne fédérée à la France, l'autre par Messali Hadj, en exil. Le PPA de tendance populiste revendiquait l'indépendance.

Le gouverneur général avait autorisé la célébration de la victoire contre le nazisme dans les rues, mais sans drapeaux et sans slogans.

Pendant les défilés des drapeaux ont apparus, des slogans ont été scandés : « vive l'Algérie libre et indépendante, libérez Messali Hadj » Des confrontations ont eu lieu avec la police, le porte-drapeau a été tué, ce qui avait provoqué des affrontements sanglants, une vingtaine d'Européens ont été tués.

Le 11 mai 1945, on ordonna la répression. Selon le Ministère de l'Intérieur, l'armée perd deux hommes et fait 1500 morts. Aujourd'hui les historiens français,

³²⁷ Op.cit. P146

retiennent le chiffre de huit à neuf mille morts à Sétif Guelma et Kherrata, (Quarante cinq mille, selon les historiens Algériens).

Il est à noter qu'au moment des émeutes Messali Hadj était assigné à résidence et Ferhat Abbas, se rendant au gouvernorat général pour féliciter les Alliés de la victoire sur le nazisme, fut arrêté.

2.3.1. Positions d'Albert Camus :

L'écrivain s'est prononcé à maintes reprises sur les problèmes sociaux en Algérie Dès 1939 il avait fait un poignant reportage sur la Kabylie, publié dans le journal Alger Républicain, sous le titre Misère en Kabylie. Il alertait les autorités françaises de procéder à des réformes dans cette région où prédominait la misère et la famine.

Durant le soulèvement du 8 mai, il était à Paris .Il se rend en Algérie, il enquête auprès des gens durant trois semaines au cours desquelles il a parcouru 2500 kilomètres à travers l'Algérie, confrontant les témoignages de l'Administration, du fellah et du colon européen

Au terme de cette enquête, il publie six articles dans le journal Combat dans lesquels il revient sur ce qu'il a dénoncé auparavant dans son reportage sur la Kabylie Selon lui ce soulèvement est la conséquence de plusieurs années de négligence de la France vis-à vis de l'Algérie.

Entre le 15 octobre 1955 et le 17 janvier 1956, il écrit l'éditorial de l'Express à propos des élections françaises.

Paul-F-Smets, dans l'introduction du Cahier Albert Camus, explique que :

« Les espoirs que Camus mettait en Mendès-France pour régler la crise algérienne constituent sans doute la raison majeure de sa rentée journalistique »

En effet au cours de cette période l'écrivain a écrit des articles où il s'adresse en particulier au gouvernement français et aux Français d'Algérie pour les convaincre de l'urgence et de la nécessité de la mise en œuvre des réformes sociales et économiques : « Qu'ils le veulent ou non, les Français d'Algérie sont

devant un choix. Ils doivent choisir entre la politique de reconquête et la politique de réformes » Ainsi, il se contente au cours de cette période de proposer des réformes principalement économiques et sociales

L'écrivain motive ainsi son soutien : « Explication de vote » Selon A. Camus Mendes France est le seul avec qui il partage l'objectif d'établir en Algérie « l'association des deux peuples dans la liberté et le respect mutuel.

L'écrivain fait appel à la trêve civile, en 1956. Souvent, il s'adresse aussi par lettres dont certaines ouvertes à des intellectuels français et algériens dans lesquelles il évoque la guerre d'Algérie. Il écrit une série d'articles dans les journaux.

2.3.2 L'évolution de la pensée d'Albert Camus

En 1958, il publie *Actuelles III-Chroniques algériennes* où il a réuni la plupart des textes dans lesquels il s'est prononcé sur le sujet. Il y ajoute un texte dans lequel il envisage ce qu'il croit la meilleure solution pour résoudre le conflit. Ce sera sa dernière proposition

Il faut ajouter que l'article « L'avenir algérien » du 23 juillet 1955 dans l'Express, non inclus dans la sélection qu'il avait retenue, est un texte fondamental.

La position d'Albert Camus sur l'Algérie est exposée dans l'article suivant où il propose la dissolution de l'Assemblée algérienne « issue d'élections préfabriquées » afin de « procéder à de nouvelles et loyales élections ».

L'écrivain donne son point de vue sur les causes de la guerre d'indépendance « Le peuple arabe, déraciné de son passé, sans perspective d'avenir, immobilisé dans un perpétuel présent, n'a plus d'autre choix que le silence ou la violence »

Durant la période de 1958, il soutient les propositions suivantes : rejet de la formation d'un état algérien indépendant, condamnation des violences commises par la France et par le FLN et cohabitation en Algérie des diverses communautés

Il soutient dans le même ordre d'idée les raisons de son rejet de l'indépendance :

*« Les militants clairvoyants du mouvement nord-africain, ceux qui savent l'avenir arabe est commandé par l'accession rapide des peuples musulmans à des conditions de vie modernes, semblent parfois dépassés par un mouvement plus aveugle qui, sans souci des besoins matériels immenses de masses tous les jours multipliés, rêve d'un panislamisme qui se conçoit mieux dans les imaginations du Caire que devant les réalités de l'histoire ».*³²⁸

Au départ, l'écrivain recommandait un dialogue entre les différentes parties puis sa pensée évolue ; il proposait un plan politique qui supposait un changement radical des principes et d'organisation tant en Algérie qu'en France, du fait que « des millions d'hommes, jusqu'ici affamés ou asservis, ont pris conscience de ce qu'ils étaient. »

Ainsi comme il l'avait déjà écrit en 1945 dans le journal *Combat* les articles réunis dans le chapitre « Crise en Algérie » du livre *Actuelles III-Chroniques algériennes* : il estime que « Ce qu'il faut crier le plus haut possible c'est que la plus grande partie des habitants d'Algérie connaît la famine. C'est cela qui explique les graves événements que l'on connaît, et c'est à cela qu'il faut porter remède »

Dans le même sens, répondant à certains Français d'Algérie qui étaient opposés aux réformes envisagées, que « la vraie démission serait de ne pas mettre en œuvre des réformes. Il ajoute : « pour une nation comme la France, il est d'abord une forme de démission qui s'appelle l'injustice »

2.3.3 L'idée de fédéralisme selon Albert Camus

L'auteur développe toujours au cours de 1958 un système fédéral spécifique « Puisque la modification de la Constitution est envisagée, en ce qui concerne L'union française, il faut profiter pour préparer la Fédération française, lui donner ses institutions, prévoir l'installation à Alger du Parlement fédéral ou toutes les

³²⁸ CAMUS, Albert, *Actuelles III. Chroniques algériennes*, 1939-1958. Ed. Gallimard. Paris. 1958. p

terres de la Fédération enverraient leurs représentants » Ce serait ainsi, selon lui la meilleure solution :

« Si sur un point du globe, au contraire, nous pouvions trouver une formule qui évite l'étape du despotisme, bourgeois ou totalitaire, nous aurions plus fait pour cet avenir que trente révolutions vouées à se dévorer elles mêmes ».

Par conséquent, A. Camus, indépendamment de ses écrits littéraires, avait à différentes occasions manifesté ses opinions et proposait des solutions pour régler le conflit dans des articles journalistiques et des lettres ouvertes, qui, selon lui, seraient le meilleur moyen.

2.3

4- Camus l'Algérien Camus le français :

Une question qui revient à chaque fois qu'il s'agit de Camus de chaque côté de la méditerranée.

En France comme en Algérie, la controverse est là, présente à l'ordre du jour, aussi vivace, et parfois si cruelle qu'elle fait oublier l'homme de lettres, le penseur.

Toujours d'actualité, Camus fait polémiquer, produire, fait écrire, émerveiller comme à ses premiers jours.

*Meursault contre-enquête*³²⁹ de Kamel Daoud, est là pour en témoigner, en exhumant le corps de l'arabe, assassiné par Meursault pour lui faire

329 KAMEL DAOUD. *Meursault contre-enquête*. Edit. Actes Sud .2016

« Un homme, tel un spectre, soliloque dans un bar. Il est le frère de l'Arabe tué par Meursault dans L'Étranger, le fameux roman d'Albert Camus. Il entend relater sa propre version des faits, raconter l'envers du décor, rendre son nom à son frère et donner chair à cette figure niée de la littérature: l'« Arabe ».

316 Iconoclaste, le narrateur est peu sympathique, beau parleur et vaguement affabulateur. Il s'empêtre dans son récit, délire, ressasse rageusement ses souvenirs, maudit sa mère, peste contre l'Algérie – il n'épargne personne. Mais, en vérité, sa seule obsession est que l'Arabe soit reconnu, enfin ».

KAMEL DAOUD entraîne ici le lecteur dans une mise en abîme virtuose. Il brouille les pistes, crée des effets de miroir, convoque prophètes et récits des origines, confond délibérément

recouvrer son identité et delà ester en justice « Camus-Meursault. Un nouveau procès qui s'ouvre et qui fait débat. Une autre parution, celle de l'américaine Alice Kaplan³³⁰, un livre enquête, dédiée à Camus, *En Quête de L'Étranger*³³¹ où elle restitue l'identité de l'Arabe (elle dit avoir découvert le fait divers rapporté à Camus et qui l'a inspiré) victime de l'absurde, pour le réhabiliter par une sorte de sépulture qu'elle voudrait lui offrir 74 ans après.

2.3.5 Le dernier été d'un jeune homme de Salim Bachi :

Albert Camus ressuscité par l'Exofiction.

« En 1949, Albert Camus embarque pour le Brésil. La tuberculose, les violentes fièvres qui l'assaillent, l'ennui des longues journées en mer rendent ce voyage difficile, sombre. Chaque jour, dans sa cabine exiguë, il travaille au manuscrit des "Justes" quand une mystérieuse femme, Moira, fait son apparition. Avec elle, Camus se souvient alors de sa jeunesse à Alger. L'époque ensoleillée des premières amours et des combats politiques et littéraires a des allures de paradis perdu. Pourtant, Camus oppose à la nostalgie qui le ronge un féroce appétit de vivre. »³³²

Salim Bachi, célèbre auteur du *Chien d'Ulysse* paru en 2001, embrasse la biographie d'Albert Camus pour le ressusciter, non sans risques, dans un roman intitulé *le dernier été d'un jeune homme*. Il adopte à cet effet la technique d'un

Meursault et Camus. Suprême audace : par endroits, il détourne subtilement des passages de *L'Étranger*, comme si la falsification du texte originel était la réparation ultime.

330 ALICE KAPLAN, *En quête de L'Étranger*, EDIT. Gallimard. Paris 2016.

331 Alice Kaplan a retrouvé, dans le numéro du 31 juillet 1939, le récit de cette rixe, à laquelle était mêlé Raoul Bensoussan... et le nom de l'Arabe, qui avait sorti son couteau : Kaddour Betouil. La rixe ne s'était pas mal terminée, Kaddour Betouil avait été maîtrisé et placé pour quelques jours en détention. Il est mort en 2002.

³³² Bachi, Salim. *Le Dernier Été D'un Jeune Homme*, Ed. Flammarion, Paris, 2013. 4^{ème} de couverture.

« genre » en vogue ces dernières années : l'"exofiction"³³³. Cette catégorie générique met selon ses adeptes, la fiction au service de l'Histoire. Le récit exofictif découle du croisement du réel et de l'imaginaire.

À la différence de l'autofiction, le texte exofictif, fictionnalise autrui. L'exofiction consiste alors, à s'emparer du vécu d'une personne, de préférence célèbre, pour en faire un personnage romanesque.

L'exofiction désigne une catégorie de romans inspirés de la vie d'un personnage réel (qui n'est pas l'auteur).

Muriel Steinmetz expliquait l'année dernière dans *L'Humanité* que :

*« L'exofiction, définit le roman en brouillant (ou du moins en remaniant) la frontière entre fiction et biographie, voire en utilisant des personnages plus ou moins célèbres ou en s'inspirant de récits historiques d'époques diverses. »*³³⁴

Pour Philippe Vasset, cité par Frédéric Roussel dans *Libération* en 2013 :

*« La fiction aujourd'hui se construit beaucoup à partir d'énigmes que nous présente le réel. »*³³⁵

Au mode de l'introspection, l'« exofictionneur » préfère se tourner vers l'autre pour le réécrire.

À l'inverse de la biographie romancée qui reste globalement fidèle au personnage dépeint. Avec l'exofiction, les écrivains dépassent la seule représentation du réel : ils l'abolissent pour en construire un autre.

³³³ Exofiction : terme forgé en 2013 par Philippe Vasset.

³³⁴ STEINMETZ, MURIEL. *De la fiction à la biographie, l'exofiction, un genre qui brouille les pistes.*

<https://www.actualitte.com/article/monde-edition/de-la-fiction-a-la-biographie-l-exofiction-un-genre-qui-brouille-les-pistes/66392>. 10.08.2016. L'HUMANITÉ.FR.

³³⁵ VASSET, Philippe, *L'Exofictif*, 19 février 2011 *Vacarme* 54, hiver 2011, page 29.

Cité par Frédéric Roussel dans :

LIBERATION <https://www.actualitte.com/article/monde-edition/de-la-fiction-a-la-biographie-l-exofiction-un-genre-qui-brouille-les-pistes/66392> 10.08.2016.

Ecrire le réel tient beaucoup plus du vraisemblable, d'autant plus que l'écrivain ne se voit plus astreint à un quelconque pacte de véracité. Les souvenirs s'effacent avec le temps, les témoins disparaissent et les remises en cause avec.

Dans *Le dernier été d'un jeune homme*, Salim Bachi s'introduit corps et âme dans la peau d'Albert Camus par une sorte de transmigration, non pas pour le raconter mais en le « réincarnant » lors d'une traversée de l'océan Atlantique en bateau vers le Brésil en 1949. Le caractère autobiographique, transféré, de ce récit y est révélé d'emblée par la présence du « je » narrateur, en l'occurrence, Camus :

« Nous sommes en plein été 1949. Auteur désormais célèbre depuis La Peste, Albert Camus a été invité au Brésil. Au cours de cette traversée qu'il a acceptée pour fuir un quotidien qui lui pèse et un monde parisien dans lequel il n'est pas lui-même, il est atteint d'une rechute de tuberculose et comprend que « sa jeunesse est terminée ». Enfermé sur ce bateau où il ne peut se défendre d'une certaine « honte de voyager en première », il converse avec les passagers, travaille dans sa cabine au manuscrit des Justes, y tient régulièrement son journal, se remémore les épisodes de son enfance, et surtout de son adolescence et de sa vie de jeune adulte. Et, rendu fiévreux par la maladie, il s'abandonne à ses rêveries, à ses angoisses et ses délires. C'est « un voyage aux allures de drame » où, côtoyant un passager au nom prémonitoire, Camus se trouve à nouveau confronté à « cette fin promise à dix-sept ans ». « Encerclé » par la mer, par cet océan lui ouvrant les abîmes entrevus par Achab, assailli par la mélancolie, il s'accroche à une femme – tant charnelle que fantasmée – incarnation de son destin, de son désir de vivre et de sa mort prochaine. »³³⁶

³³⁶ Caminade, Emmanuelle. *Le dernier été d'un jeune homme de Salim Bachi*

<http://www.lacauselitteraire.fr/le-dernier-ete-d-un-jeune-homme-salim-bachi>.

Le récit, déroule le passé de Camus l'instant présent de sa traversée, en une sorte de synergie entre le « *soleil brûlant* » de l'Algérie de sa jeunesse, et les « *flots amers de la mort* ».

Amarré dans le réel, ce récit s'ouvre ainsi :

*« La maladie m'a tout donné sans mesure. Je me souviens du premier jour où j'ai commencé à cracher du sang et l'indifférence de maman. »*³³⁷

Il est clôturé sur le même élan d'angoisse :

*« Sans doute ne serais-je pas ce séducteur impénitent sans cette profonde et obscure angoisse bâtie sur le silence d'une mère et la solitude d'un enfant »*³³⁸

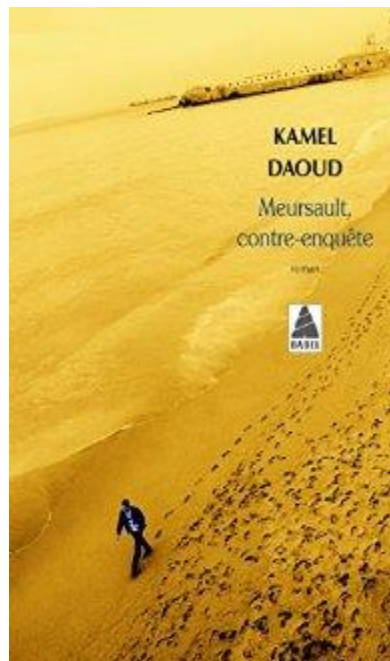
Dans ce roman, Salim Bachi a souligné avoir voulu dépeindre Camus avec justesse et sincérité :

*« Je voulais parler de Camus comme un algérien. En France, on évoque Camus comme un romancier français et universel mais jamais comme algérien. Il fallait donc montrer que Camus était né en Algérie et a vécu une grande partie de sa jeunesse à Alger. Jusqu'en 1954, il se considérait comme un algérien [...] Mais Camus avait refusé de se définir. Et ce refus de définir son identité a fait qu'il a souffert et qu'on lui reproche beaucoup de choses maintenant. Le Camus algérien, celui qui était ici, qui vivait à temps plein en Algérie, pas celui qui était à Paris, m'intéressait : quelle était sa pensée esthétique ? Sa pensée politique ? Quelle réflexion avait-il par rapport à l'Algérie ? Sa définition de la vie en Algérie ? J'ai effectivement évacué la guerre d'Algérie car le souci de mon livre était un autre Camus. Camus avait lui-même dit qu'il prenait conscience d'être français avec l'arrivée des allemands à Paris. Jusqu'au milieu des années 1940, Camus était un algérien en exil à Paris. »*³³⁹

³³⁷ Bachi, Salim. *Le dernier été d'un jeune homme*, Ed. Barzakh. Alger 2013.P.11.

³³⁸ Ibid. P.267.

³³⁹ Métaoui, Fayçal. <http://forumdesdemocrates.over-blog.com/article-kamel-daoud-et-salim-bachi-evoquent-camus-dans-leur-roman-121002173.html>



CONCLUSION

Il n'est certainement pas aisé de mener une recherche sur un auteur comme Albert Camus. On croit d'emblé, qu'à son sujet, tout a été dit. Nous pensons, au contraire, que son œuvre est un terreau inépuisable dans lequel il faut, non sans peine, sans cesse creuser.

Notre thèse sur *La projection de soi dans l'univers fictionnel d'Albert Camus*, nous a permis à travers une recherche des formes, entendues ou en filigrane, sur l'écriture de soi ou sur soi, relatives aux textes camusiens, dans *L'Étranger*, *La Peste*, *la Chute* et *Le Premier Homme*, de tisser les liens entre le statut particulier propre à chacun de ces textes et la projection de cet artiste dans son œuvre.

Nous avons analysé ces textes de fiction, sous l'angle d'une fictionnalisation et d'une projection de soi, qui adhèrent à ce que la recherche actuelle s'accorde à classer dans cette catégorie générique qui permet de s'écrire et que l'on appelle : autofiction.

*« les thèmes personnels à un auteur relèvent de son expérience propre et trouvent leur expression privilégiée dans un ensemble d'images, de symboles, de figures poétiques et de situations-clefs dont la récurrence est signe de la constitution d'un univers mental structuré et dynamique. »*³⁴⁰

L'écriture de soi constitue tout un pan de la littérature contemporaine, qui se décline en de nombreux genres et sous-genres : mémoires, journal intime, autobiographie, autoportrait, roman autobiographique, autofiction, ...

« L'autofiction, pourrait être définie comme la reconnaissance explicite du caractère nécessairement fictionnalisant de toute narration sur soi. Qu'il s'agisse d'une fictionnalisation du vécu lui-même (de l'histoire référentielle), de l'identité du narrateur ou de celle du personnage (aux différents niveaux distingués par Lejeune), ou qu'il s'agisse de la mise en œuvre du pouvoir fictionnalisant de l'écriture elle-même, l'autofiction dénonce les apories de l'autobiographie. Elle expose la tentation romanesque qui infléchit la narration de soi, qui fait du je un personnage, qui fige des instants du vécu en

340 SOUILLER, D. et TROUBETZKOY, V.1997. Littérature comparée Paris : P.U.F. p.11

« images » surdéterminées ou qui les reconstruit sur le mode imaginaire du fantasme. »³⁴¹

S'écrire, sous l'angle de l'autofiction, c'est comme le souligne Arnaud Genon :

« Il est à l'image du genre qui l'expose : monstrueux et hybride. Il n'est jamais un, il dit la pluralité de ce qui est en nous, il multiplie les strates, se dévoile dans l'écriture et s'annihile dans la forme fragmentée qu'elle prend. L'autofiction, plus qu'un nouveau genre littéraire, est en fait le moyen qu'a trouvé le sujet pour se mettre lui-même en question, pour refuser l'idée d'une vérité univoque et revendiquer sa fracture. »³⁴²

Camus, pour qui, la quête de soi est une issue, « s'est écrit », dans le but d'une incessante recherche de l'équilibre entre ce qu'il est et ce qu'il dit :

« Simplement, le jour où l'équilibre s'établira entre ce que je suis et ce que je dis, ce jour-là peut-être... je pourrai bâtir l'œuvre dont je rêve. Ce que j'ai voulu dire ici, c'est qu'elle ressemblera à L'Envers et l'Endroit d'une façon ou de l'autre, et qu'elle parlera d'une certaine forme d'amour... Rien ne m'empêche en tout cas de rêver que j'y réussirai, d'imaginer que je mettrai au centre de cette œuvre, l'admirable silence d'une mère et l'effort d'un homme pour retrouver une justice ou un amour qui équilibre ce silence »³⁴³

En artiste et fervent défenseur de la liberté Camus dira un jour :

« Il y a un mot de Gide que j'ai toujours approuvé : bien qu'il puisse prêter à mal entendu : « "l'art vit de contraintes et meurt de liberté" ».

341 <https://www.unil.ch/fra/fr/home/menuguid/litterature-moderne/histoire-litteraire/ressources/xixe---xxie-siecles-d-kunz-w/secire--autobiographie-auto.html>
Consulté le 22/04/2016

342 André Genon, 2009. *Note sur l'autofiction et la question du sujet*.
www.autofiction.org/index.php%3Fpost, consulté le 21/04/2016.

343 Albert Camus, *L'Envers et l'Endroit*, Éditions La Pléiade, p. 12.

Ces propos, nous suggèrent d'y adhérer, tant l'importance littéraire et artistique de cet auteur, son influence la considération où on le tien en tant que philosophe et moraliste sont tellement grande qu'on ne saurait le tenir uniquement pour romancier. Il s'est aussi distingué dans le théâtre et l'essai. Sa mort inopinée alors qu'il avait encore à dire, est venue couronner et sa vie d'une auréole macabre. Il avait fait ses premiers pas littéraires à Alger, avant la guerre de 1939, avec deux courts récits, baignés de lumière méditerranéenne, *L'Envers et L'Endroit* (1937), *Noces* (1938). Il s'y révélait déjà, poète et styliste, éloquent, lyrique, animée d'une vive quête du bonheur qui s'interdisait d'être égoïste. Vient ensuite, *Le Mythe De Sisyphe* et *L'Etranger*, où il exprime une vision du monde à laquelle adhèrent ses lecteurs, sous le nom de philosophie l'absurde. Les deux ouvrages ont eu un succès immédiat: on y voyait le reflet de l'État désespéré où se trouve l'homme de cette époque. Égaré parmi les événements qui le dépassent.

Dans *L'Etranger* Camus a choisi les démarches narratives et les procédés d'écriture des Américains comme Hemingway. Objectif, il s'interdit d'intervenir dans le destin de ses personnages, de parler à leur place, d'exploiter leurs pensées et leurs sentiments. Meursault ne fait que réagir à ses impulsions. Il n'existe presque pas. La mort ne suscite de sa part aucune extériorisation de sentiments. Il met fin à la vie d'un « Arabe » sur une plage à cause du « soleil ». Il assiste à son propre procès tout en s'y sentant étranger. Ni le réquisitoire, ni même le verdict ne l'ébranlèrent. Il marche à la guillotine sans dire un mot. Comme s'il n'était pas celui qu'on allait exécuter. Sa mort n'a pas plus d'importance que sa naissance, que sa vie. L'indifférence du monde l'avait envahi. N'importe quel lecteur de se serait glissé dans la peau de Meursault, tant la vie à cette époque d'occupation nazie était devenue banale, insensée, moins importante que la mort. La vie n'avait plus de sens. Les morts étaient quasi anonymes. Les aperçus philosophiques dans *Le Mythe De Sisyphe* sont projetés dans l'étranger. Camus nous invite à corroborer le mythe de Sisyphe. En somme, il nous invite à penser le monde en termes d'absurdité, à nous sentir, étrangers, nous aussi, à ce monde. L'étranger est une image cruelle du monde mais combien vraie. Les pensées et l'attitude de Camus lui-même sont projetées dans ce texte combien même il n'était pas totalement

désespéré puisque il a participé à la résistance. Le climat général qui habitait ses concitoyens, le sentiment d'impuissance, s'expliquaient, en quelque sorte, dans *L'Etranger*.

On lui reprochait déjà, d'être le maître à penser des nouvelles générations, moralisateur qui prêche le courage, la lucidité, la volonté de regarder les événements en face, annonçant la fin du nihilisme. Nous pensons que sans moraliser, il fait figure de moraliste.

En 1947, il publie *La Peste*, qui connaît un succès foudroyant. Il y relate les phases d'une épidémie imaginaire, à Oran, pendant les années 40.

C'est une allégorie du fléau nazi. Ce texte est un prétexte à une leçon. Les événements les comportements des personnages, renvoient à des événements et les comportements que les lecteurs ont connus, ont partagés. La peste renvoie au fascisme, en l'occupation. À la façon de la peste, le fascisme a contaminé tout le peuple d'Europe. Victimes et complices, victimes ou complices: " chacun porte en soi, la peste...". La leçon de *La Peste* est tout autant une leçon de morale sociale, que de morale individuelle. Pour combattre un fléau, il faut lutter ou résister.

Aussi, la peste est en nous, chacun doit la combattre en sa propre personne et pour sa propre sauvegarde. Rieux, médecin sans illusions, alter-égo de Camus, représente les pensées et sentiments de ce dernier: solidaires les victimes, il défend les impératifs d'une charité poussée jusqu'au sacrifice. Le salut de dieu étant devenu impossible, il faut lui substituer le salut de l'homme. Répondant à l'absurdité de Meursault et le monde, il trouve là, une possibilité de solution par la solidarité.

En 1956, Camus publie *La Chute*, où le personnage se confesse, essaie d'absoudre sa conduite lâche et cynique. Beaucoup de ses traits, de ses pensées, de son amertume font penser à Camus.

En 1960, alors qu'il écrivait *Le Premier Homme*, roman aux élans autobiographiques, que nous entendons aujourd'hui autofictionnelles, périt dans un accident de voiture.

Albert Camus et son œuvre continuent, aujourd'hui encore, à occuper une place privilégiée sur la scène littéraire, tant ils demeurent d'actualité dans « *la sensibilité et la réflexion critique* »³⁴⁴. Les références à son œuvre, le rappel de ses prises de position, les allusions, plus ou moins fondées, à l'homme ou à ses écrits, restent encore d'usage.

Son œuvre reste attractive et n'a rien perdu de son pouvoir de séduction. Néanmoins ses écrits, ses pensées et ses positions, sont constamment brandis comme arguments pour défendre des points de vues et des idées, ou remises en question et parfois même, sujets à controverses.

Romancier, dramaturge, essayiste, journaliste et résistant, Albert Camus représenterait par excellence la figure de l'écrivain et de l'intellectuel français d'après-guerre. Profondément engagé dans les luttes et les débats de son temps, il continue, malgré les malentendus que sa propre renommée et son œuvre lui ont valu, de jouer un rôle majeur dans la littérature.

Le monde entier lui rend hommage. Son génie littéraire s'est de tout temps nourri de ses contradictions.

344 LEVI-VALENSI, Jacqueline, Albert Camus, Société des études camusiennes, Paris, 1999.

BIBLIOGRAPHIE

1- ŒUVRE DU CORPUS

- CAMUS, Albert :
- *Le Premier homme*, roman.- Versailles : Feryane, 1995.
- *L'Etranger*, roman.- Paris : Gallimard, 1971.
- *La Peste*.- Paris : Gallimard, 1947.
- *La Chute*, récit.- Paris : Gallimard, 1956.

2- ŒUVRES DE REFERENCE

- CAMUS, Albert :
- *Actuelles I* : Chroniques 1944-1948 (1950) [Paris] : Gallimard.
- *Actuelles II* : Chroniques 1948-1953 (1953) [Paris] : Gallimard.
- *Actuelles III* : Chroniques 1939-1958 (1958) sous titrées *Chroniques algériennes*. [Paris] : Gallimard.
- *L'Exil et le royaume*, nouvelles.- [Paris] : Gallimard, 1972.
- *Actuelles. Écrits politiques*, Collection Folio essais (n° 305), [Paris] Gallimard. 1997.
- *Correspondance avec Jean Grenier*.- [Paris] : Gallimard, 1981.
- *L'Envers et l'endroit*, essai.- [Paris] : Gallimard, 1970.
- *Essais*.- [Paris] : Gallimard, 1977.
- *L'Etat de siège*, théâtre.- [Paris] : Gallimard, 1991.
- *L'Homme révolté*, essai.- [Paris] : Gallimard, 1988.
- *Les Justes*, théâtre.- [Paris] : Gallimard, 1988.
- *Lettres à un ami allemand*.- [Paris] : Gallimard, 1988.
- *Le Malentendu* suivi de *Caligula*, théâtre.- [Paris] Gallimard, 1989.
- *Noces, suivi de L'Été*. [Paris] : Gallimard, 1988.
- *L'Été*, Paris, Gallimard, 1954
- *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942
- *Discours de Suède*, Paris, Gallimard, 1958 ; réédité « Bibliothèque de la Pléiade », Essais, 1965.
- *L'Envers et l'endroit*, essai.- Paris, Gallimard, 1970

- *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1988.
- *Essais*, Pléiade, 1965.
- *La Mort Heureuse*. Posthume. Paris. Gallimard. 1971.
- Carnets :
- *Carnets I* : mai 1935-février 1942 (1962)
- *Carnets II* : janvier 1942-mars 1951 (1964)
- *Carnets III* : mars 1951-décembre 1959 (1989)
- CAMUS, Albert, « *Petit guide pour des villes sans passé.* » *L'Eté*. Paris, Gallimard, 1954.

OUVRAGES SUR CAMUS

- ANGLAR, Véronique. Albert Camus : *La Chute*. Collection : connaissance d'une œuvre. Edition : Bréal. Date de parution : 17/07/1998
- BACHI, Salim. *Le dernier été d'un jeune homme*, Ed. Barzakh. Alger 2013.
- BACHI, Salim. *Le Dernier Eté D'un Jeune Homme*, Ed. Flammarion, Paris, 2013.
- BATAILLE, Georges, *La morale du malheur : La Peste*, Critique, Juin-juillet, 1947.
- CHAR, René, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la pléiade, 1983.
- CHAVANES, François *Albert Camus tel qu'en lui-même*. Edit. Broché. 2005.
- CORBIC, Arnaud, *Camus : l'absurde, la révolte, l'amour*. Editions de l'Atelier. 2003. P 135.
- D'ASTORG, Bertrand, *De La Peste et d'un nouvel humanisme*, Esprit, Oct. 1947.
- DAOUD, Kamel, *Meursault contre-enquête*. Edit. Actes Sud .2016.
- GASSIN, Jean, *L'Univers Symbolique d'Albert Camus, Essai d'interprétation Psychanalytique*. Paris. Minard. 1981.
- GRENIER. R. Albert Camus, *Soleil Et Ombre: une biographie intellectuelle*, Paris, Gallimard, 1987.
- GROUX, Pierre, *Le Premier Homme*, Roman ou autobiographie ? Etudes camusiennes, N° 02 Juin 1996.
- GUERIN, Jeanyves, « *Jalons pour une lecture politique de La Peste* ». Roman 20/50 Décembre 1987.
- JERPHAGNON, Lucien, *Œuvres*, édit. Gallimard, coll. « La Pléiade ».

- KAPLAN, ALICE, *En quête de L'Étranger*, EDIT. Gallimard. Paris 2016.
- LENZINI, J. *l'Algérie de Camus. EdiSud. Fév. 1998.*
- LEVI-VALENSI, Jacqueline, *Albert Camus*, Société des études camusiennes, Paris, 1999.
- LOTTMAN, Herbert R. *Camus*, Le Seuil/ Le Point, 1978.
- MOUNIER, Emanuel, *Albert Camus ou l'appel des humiliés*, Esprit Janvier 1950.
- ONFRAY, Michel. *L'ordre Libertaire. La vie philosophique d'Albert Camus*, Flammarion, 2012.
- ONIMUS, Jean, *Camus*, Ed. Fayard, 1965.
- PINGAUD, Bernard, *L'Étranger d' Albert Camus*, Gallimard, coll. Folio, 1992.
- PROUTEAU, Anne. *Albert Camus ou le présent impérissable*, Horizons Daniel, Cohen éditeur. Universités – Domaine littéraire. 2008.
- QUILLIOT, Roger, *Noces (« L'été à Alger »)*, Alger, Charlot, 1939, *Essais d'Albert Camus*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1965.
- QUILLIOT, Roger, *Essais d'Albert Camus*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1965.
- REY, Pierre-Louis. *La Chute d'Albert Camus*, édition Hatier (collection Profil d'une œuvre).
- TODD, Olivier, *Albert Camus, une vie*. Gallimard / Folio, 2010.

OUVRAGES THEORIQUES

- BAKHTINE, Maurice. , *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard. 1978.
- BALIBARD, Renée, *Les Français Fictifs*, avec la collaboration de Geneviève Merlin et Biles Tret. Ed. Hachette littérature. 1974.
- BARTHES, Roland, Pierre Loti : "Azizade" ", in *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. Points. 1994.
- BLANCHOT, Maurice, *Faux Pas*, Collection Blanche, Gallimard. Parution. 1943.
- BONOLI, Lorenzo, Article : "*Fiction et connaissance : de la représentation à la construction*", revue Poétique n° 124.2000.
- BOURNEUF, Roland, *L'organisation De L'espace, Dans Le Roman*, études littéraires, volume 3. Avril 1970.
- CESAIRE, Aimé. *La Poésie*, Seuil, Paris, 1994.

- COL, Norbert, *écritures de soi*, l'Harmattan, Paris, 2007
- CONTAT, Michel, *Autobiographies*, éd. Genesis. Collec. Jean-Michel 2001.
- CORBIC, Arnaud, *Camus : l'absurde, la révolte, l'amour*. Editions de l'Atelier. 2003.
- CROUZET, Michel, *espace romanesque*. Paris. PUF. 1982.
- DE TORO, Alfonso « 'La nouvelle autobiographie' postmoderne ou l'impossible d'une histoire à la première personne : Robbe-Grillet, Le Miroir qui revient et de Doubrovsky, Le Livre Brisé » Université de Leipzig. 2004
- DE VILLERS, Guy, "L'Histoire de vie comme méthode clinique", *Penser la formation. Contributions épistémologiques de l'éducation des adultes*, Cahiers n° 72 de la section des sciences de l'éducation de l'université de Genève, 1993.
- DOUBROVSKY, Serge, « *Autobiographie/ Vérité / Psychanalyse* », in *Autobiographiques : De Corneille à Sartre*, Paris, éd. PUF, 1988.
- GASPARINI, Philippe :
- « *Est-il je ?* » Essais littéraires. Edit. Seuil. Date de parution 09/03/2004
- *Autofiction – Une aventure du langage*, Paris, Seuil – Poétique 2008.
- Conférence prononcée à l'Université de Lausanne, le 9 octobre 2009.
- *Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, Poétique, 2004.
- GENETTE, G. *Figures III*, Paris, Seuil. (1972).
- GENETTE, G. *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil. (1983).
- IISSACHARFF, Michel, *L'espace Et La Nouvelle*, Flaubert, Huysmans, Ionesco, Sartre, Camus. Paris, José Corti, 1976.
- LEJEUNE, Philippe :
- *L'autobiographie en France*, Ed. Armand Colin. 2014.
- *Le Pacte autobiographique* Éditions du Seuil, Paris. 1975.
- MORISSET K .Lucie, BRETON Marie-Eve, *LA Ville Phénomène De Représentation*, Presse de l'Université du Québec, 2011.
- PARAVY, Florence. *L'espace Dans Le Roman Africain Contemporain:1970-1990*. Paris L'harmattan, 1999.
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1987
- RAINER Rochlitz, « *Typologie de la fiction* », inédit, cité par Thomas Pavel, 2001.
- RICŒUR, Paul, Temps et récit I. *L'intrigue et le temps historique*. Paris, éditions Points. 1991
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Le Miroir Qui Revient*.

- ROCHLITZ, Rainer, « *Typologie de la fiction* », inédit, cité par Thomas Pavel, 2001,
- Roy, Claude, *Sur l'espèce Humaine*, Europe, Octobre 1947. P.101
- SARTRE, Jean Paul, *Situation X, Politique et autobiographie*, « Autoportrait à soixante-dix ans », Ed Gallimard, 1975.
- SARTRE, Jean Paul, *Situation IV*. Paris Gallimard. 1964.
- SICARD, Pierre-Alexandre, *Autobiographie, Roman, Autofiction* : thèse de doctorat, 2005
- SOUILLER, D. et TROUBETZKOY, V.1997. *Littérature comparée*. Paris : P.U.F.
- STAROBINSKI, Jean, *Dans le premier silence*, La nouvelle revue française, n° 87. Mars. 1960.
- VILAIN, Philippe. *L'autofiction en théorie*, Chatou, Éditions de la Transparence, 2009

THESES ET TRAVAUX UNIVERSITAIRES

- BENACHOUR, Nedjma *Imaginaire et lisibilité de la ville dans l'écriture littéraire*. Manuscrit auteur, publié dans *Penser la ville – Approches comparatives*, Khenchela : Algérie (2008).
- CAMUS, AUDREY & BOUVET, Rachel [Dir.], *Topographies romanesques*, Presses universitaires de Rennes, 2011.
- COLONNA, Vincent, *L'Autofiction (Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)*, doctorat de l'EHESS sous la direction de Gérard Genette, 1989.
- GENON, André. 2009. *Note sur l'autofiction et la question du sujet*.
- GRENIER, Roger, *Soleil et Ombre*, Ed. Gallimard, Paris, 1987
- GUERIN, Jean-Yves, « *Jalons pour une lecture politique de La Peste* ». Roman 20/50 Décembre 1987.
- LECARME, Jacques, "L'autofiction : un mauvais genre ?", *Autofictions & Cie*. Colloque de Nanterre, 1992, Dir. Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune.
- OROFIAMMA, Roselyne, *Le narratif*, 3 - Tome LXII, juillet-septembre, PUF. 1998.
- OUHIBI GHASSOUL, Bahi, *Projet Crasc : Littérature : Mode de production ; de la création à la mimésis, de la reproduction à l'innovation*. (du 01012011 au 31122013).

- RUTHELLEN, Josselson, "*Le récit comme mode de savoir* ", Revue française de psychanalyse. N° 62. 1998.
- STAROBINSKI, Jean, *Dans le premier silence*, La nouvelle revue française, n° 87. Mars 1960.
- STOICHITA, V. *The Self-Aware Image - An Insight Into Early Modern Meta-Painting*, Cambridge University Press, 1997,

ARTICLES ET REVUES:

- BARTHES, Roland, Pierre Loti : "*Aziyadé*" ", in *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. Points. 1994.
- BONOLI, Lorenzo, Article : "Fiction et connaissance : de la représentation à la construction", revue Poétique n° 124.2000.
- CAMUS Albert, Article paru dans la revue l'Arbalète : « *L'espoir et l'absurde dans l'œuvre de Kafka* », repris en annexes à partir de la deuxième édition du *Mythe de Sisyphe*. 1943.
- DE GAUDEMAR, Antoine, «*Les Chutes de Camus*», Libération, 14 avril 1994.
- DOUBROVSKY, Serge, « *Ne pas assimiler autofiction et autofabulation* ». In *Magazine littéraire*.
- FAULKNER, William, *L'âme qui s'interroge-le rayonnement*. La nouvelle revue française, n° 87. Mars 1960.
- GRENIER, Roger, Albert Camus, iconographie choisie et commentée par, Paris, Gallimard, 1982 (Bibliothèque de la Pléiade),
- RUTHELLEN, Josselson, 1998 - "*Le récit comme mode de savoir* ", Revue française de psychanalyse, le narratif, 3 - Tome LXII, juillet-septembre, PUF.
- THIBAUDET, *Physiologie de la critique*, Nouvelle revue critique, 1930.
- VILAIN, Philippe. *L'autofiction en théorie suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune*. Chatou: Éditions de la Transparence, 2009.
- METAOUI, Fayçal. <http://forumdesdemocrates.over-blog.com/article-kamel-daoud-et-salim-bachi-evoquent-camus-dans-leur-roman-121002173.html>

OUVRAGES HISTORIQUES

- BENAMMAR BENMANSOUR, Leïla. « *L'algérianité* », ses expressions dans l'édition française. (1919-1939). (Université Panthéon-Assas, Paris 2. France) ; Barrat, Jacques (dir.) <http://www.u-paris2.fr/html/recherche/Theses%20en%20ligne/index.php3>
- BRANCHE, Raphaëlle, *La torture et l'armée pendant la guerre d'Algérie. 1954-1962*, Paris. Gallimard, 2001.
- BUGEAUD, « *Proclamation à Alger le 22 février 1841* ». *Par l'épée et par la charrue*. -- -Écrits et discours de Bugeaud. Introduction, choix de notes et notes par le général Paul Azan. Avant-propos de Charles-André Julien. Paris : PUF, 1948.
- CASTORIADIS, Cornélius, cité par Raphaëlle BRANCHE, *La torture et l'armée pendant la guerre d'Algérie. 1954-1962*, Gallimard, 2001.
- CHAR, René, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la pléiade, 1983.
- DANTE, Divine Comédie.
- DE VILLERS, Guy, "*L'Histoire de vie comme méthode clinique*", *Penser la formation. Contributions épistémologiques de l'éducation des adultes*, Cahiers n° 72 de la section des sciences de l'éducation de l'université de Genève, 1993.
- IBRAHIMI, Ahmed Taleb, « *Albert Camus vu par un Algérien* »(1967), « *De la décolonisation à la révolution culturelle* », 1962-1972, Alger, SNED, 1973.
- IBRAHIMI Ahmed Taleb, « *Lettre ouverte à Albert Camus* », Fresnes, le 26 août 1959. *Lettres de prison, 1957-1961*, Alger, SNED, 1966.
- KATEB Yacine à José Lenzini, (Lettre) 31 mars 1986, *Panoramiques* n° 62, 1er trimestre 2003.
- LAMORICIERE, *Campagnes d'Afrique*. Cité par Mostefa Lacheraf, *L'Algérie : nation et société*. Essai. Cahiers libres. Paris, Maspéro. 1965.
- LOTI, Pierre. Éd. Calmann-Lévy. Paris.1879.
- LYNCH, K. *L'image de la cité*. Paris, Dunod, 1976 (édition originale en anglais en 1960.).
- PERVILLE, Guy, *Histoire et littérature au XXème siècle*, recueil d'études offert à Jean Rives, paru dans la collection *Sources et travaux d'histoire immédiate*, Toulouse, GRHI, juin 2003.

- RASTEIL, Maxime *À l'aube de l'Algérie française. Le calvaire des colons de 1848*, Paris, E. Figuière. 1930.

DICTIONNAIRES

- Dictionnaire des symboles. CHEVALIER. Jean. Gheerbrant, Alain. 1982.
- Dictionnaire A. Camus, Jean-Yves GUERIN [Dir.] Editions Laffont. SA. Paris 2009. P 160.
- Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés de J. LEVY et M. LUSSAULT, 2003.

BIBLIOGRAPHIE ELECTRONIQUE

- AUTOFICTION : *une mise au point salutaire*. Www. autofiction.org. consulté le 21/04/2016
- AUTOFICTION : www.autofiction.org/index.php%3Fpost, consulté le 21/04/2016.
- BIOGRAPHIE CAMUS proposée par le site <http://www.alalettre.com/camus-bio.php>. Consulté le 02.11.2014
- BIOGRAPHIE proposée par le site <http://www.alalettre.com/camus-bio.php>. Consulté le 02.11.2014
- CAMINADE, Emmanuelle. *Le dernier été d'un jeune homme de Salim Bachi* <http://www.lacauselitteraire.fr/le-dernier-ete-d-un-jeune-homme-salim-bachi>.
- CAMUS: http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Albert_Camus/111047.
- DE TORO, Alfonso, « *La Nouvelle Autobiographie' postmoderne ou l'impossible d'une histoire à la première personne : Robbe-Grillet, Le Miroir qui revient et de Doubrovsky, Le Livre Brisé* » Université de Leipzig. [En ligne]. URL: <http://www.univ.leipzig.de/~detoro/sonstiges/LaNouvelle.pdf>.
- GENON, Arnaud, "Autofictions", Acta Fabula, Automne 2004 (Volume 5, Numéro 4), URL : <http://www.fabula.org/revue/document658>.
<http://livres.suite101.fr/article.cfmal>.
- JARDIN, Emilie. Nouvelobs. <http://tempsreel.nouvelobs.com/culture/albert-camus/20100104.OBS2459/albert-camus-le-journaliste-engage.html>
- *La Chute*. <http://yjohri.pagesperso-orange.fr/CoursLaChute.html>.

- LA REVUE FRANÇAISE DE GENEALOGIE. <http://www.rfgenealogie.com/s-informer/infos/célébrités/les-racines-familiales-d-Albert-camus>.
- LAOUYEN, Mounir, *l'autofiction, une réception problématique*. <http://www.fabula.org/forum/colloque99/2008>.
- LAOUYEN, Mounir, *l'autofiction, une réception problématique*. <http://www.fabula.org/forum/colloque99/2008>.
- LEPARMENTIER, *Le fils d'Albert Camus refuse le transfert de son père au Panthéon* http://www.lemonde.fr/politique/article/2009/11/21/le-fils-d-albert-camus-refuse-le-transfert-de-son-pere-au-pantheon_1270456_823448.html#OwJjqTfyQJEMUYuv.99 Arnaud. <http://www.lemonde.fr/politique/article/21.11.2009>. Consulté le 15.08.2014.
- LITTERATURE-MODERNE/HISTOIRE-LITTERAIRE. <https://www.unil.ch/fra/fr/home/menuguid/litterature-moderne/histoire-litteraire/ressources/xixe---xxie-siecles-d-kunz-w/secire--autobiographie-auto.html> Consulté le 22/04/2016
- MAGISTER. <http://www.site-magister.com/rousseau.htm>. Consulté le 12.12.2014
- MONNIER, Maël. <http://mael.monnier.free.fr/étranger/oeuvrecamus.htm>
- PECHEUL. Emilie. *Le premier homme, un chef d'œuvre inachevé*. Consulté le 23.01.2010.
- REVUE FRAMONDE. http://www.auf.org/IMG/pdf/FRAMONDE_28octobre_2011.pdf. Revue Framonde, 28.10.2011. p.22
- SAINT AUGUSTIN – *Confessions* - <http://www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/augustin/confessions/confessions.htm>. [Enligne].URL<<http://www.unileipzig.de/~detoro/sonstiges/LaNouvelle.pdf>. Article intégré dans les Annexes.
- STEINMETZ, MURIEL. *De la fiction à la biographie, l'exofiction, un genre qui brouille les pistes*. <https://www.actualitte.com/article/monde-edition/de-la-fiction-a-la-biographie-l-exofiction-un-genre-qui-brouille-les-pistes/66392>. 10.08.2016. L'HUMANITÉ.FR.
- VASSET, Philippe, *L'Exofictif*, 19 février 2011 Vacarme 54, hiver 2011, page 29. Cité par Frédéric Roussel dans : *LIBERATION* <https://www.actualitte.com/article/monde-edition/de-la-fiction-a-la-biographie-l-exofiction-un-genre-qui-brouille-les-pistes/6639210.08.2016>.

ANNEXES

Annexe 1

Entretien inédit de Philippe Vilain par Isabelle Grell

Entretien d'Isabelle Grell avec Philippe Vilain suite à la sortie de *L'Autofiction en théorie* (Ed. de la Transparence, 2009)

Isabelle Grell: Ton dernier ouvrage théorique qui compare les derniers écrits autour de l'autofiction à ta propre expérience de l'écriture autofictionnelle a éveillé en moi le désir de m'entretenir avec toi sur la question, autant du point de vue "scolastique", donc théorique, que de celui du work in the making, donc de la genèse de l'ouvrage autofictionnel qui précède la mise sur le marché du livre publié (même si, souvent, l'un rejoint évidemment l'autre). Si cela ne te dérange pas, commençons, comme toi dans ton livre, par des questions plutôt théoriques.

Ce qui a beaucoup retenu mon attention était ta théorie de "fonction prospective de l'autofiction", dans laquelle ton écriture, et cela concerne tous tes livres autofictionnels, est inscrite. Tu sembles dire que tu serais plus "vrai" en imaginant tes craintes les plus profondes et en les réalisant à travers l'écriture. Cela n'est pas un scoop, pas besoin d'être un spécialiste de Freud, mais cela interpelle nonobstant la chercheuse sur l'autofiction et la sartrienne que je suis. En quoi gardes-tu ta liberté de vie personnelle si tu transposes tes angoisses métaphysiques (par exemple pour *Faux-père*, Grasset, 2008) dans ton livre?

Philippe Vilain: Effectivement, cette fonction prospective est une dimension importante de mon écriture, en ce qu'elle permet de réaliser par les mots ce qui ne s'est pas forcément réalisé dans les actes, ce qui n'a pas pu ou ce qui a failli se produire, comme la grossesse de Stefania dans *Faux-père*. L'écriture se donne ainsi comme un acte performatif, un élargissement littéraire possible proposant une issue à l'impasse dans

laquelle, peut-être, se fourvoyait ma vie. Que l'écriture rende la vie possible, en quelque sorte plus réelle, est sans doute le propre de la littérature romanesque, en général, et de l'autofiction en particulier.

Pour autant, je ne pense pas que la notion de « liberté personnelle » se pose, ni qu'elle soit forcément pertinente pour expliquer cette dimension de l'écriture : d'une part, parce que la liberté personnelle d'un auteur ne se jauge pas, et heureusement, à la transposition de ses émotions ou de ses angoisses métaphysiques ; d'autre part, parce que, si même c'était le cas, il me semble que cette transposition interférerait peu dans cette liberté - les émotions de la vie et celles de l'écriture ne pouvant être placées sur un plan identique. A la limite même, cette liberté personnelle s'enrichirait et augmenterait grâce au travail de l'écriture, qui est, comme chacun sait, liquidation symbolique. On gagnerait peut-être alors plus en liberté.

Isabelle Grell: Ne serait-ce pas une manière de "prévenir" la personne avec laquelle tu vis et que tu mets en scène qu'il y a un problème dont tu ne souhaites pas parler ouvertement? Sartre communiquait par livres interposés à Beauvoir des mécontentements profonds qu'il ne souhaitait pas affronter ouvertement avec elle. Fais-tu pareil ? Si oui, y verrais-tu un acte de mauvaise foi ou, au contraire, de libération de toi à travers l'acte de mise en texte d'un sentiment flou ?

Philippe Vilain: Peut-être est-ce le cas dans mon premier roman, *L'Étreinte*, où la séparation imaginée, anticipée, qui a bien eu lieu par la suite, devait exprimer mon désir de rompre, mais, pour tout avouer, cela était tout à fait inconscient. La psychanalyse a de beaux jours devant elle. On ne sait ce que l'écriture remue en nous, quels désirs y travaillent, quelles déceptions y œuvrent en secret, quels rêves s'y nourrissent dans l'ombre. Tout écriture est évidemment cathartique.

Quant à savoir si, en écrivant, j'ai cherché à « prévenir » la personne qui a servi de modèle pour mon roman, si j'ai voulu « mettre en scène un problème » dont je n'aurais pas souhaité « parler ouvertement », pour tout dire, et sans faire injure à une interprétation psychologisante de l'acte d'écrire, cela ne m'importe pas. Que Sartre et Beauvoir aient communiqué leurs mésententes par livres interposés est sans doute inessentiel et anecdotique en regard de l'intérêt de leurs livres. Cette interprétation me paraît surtout bien réductrice : c'est la littérature perçue par le trou de la serrure. Pourquoi chercher ces clés-là pour lire un roman ? On ne peut pas reprocher à l'autofiction d'être impudique et d'essayer de montrer qu'elle l'est quand elle ne l'est pas. Il n'y a pas de clés dans mes romans, sauf celles que les lecteurs inventent ou veulent absolument trouver. C'est sans doute leur droit.

Il me semble, de surcroît, que si telle avait été mon intention de « prévenir » ou de « parler ouvertement » de ce « problème », je me serais de toutes les façons heurté à un principe de réalité, pour la simple raison qu'entre le moment où l'on commence d'écrire et où l'on publie, il se passe généralement plusieurs années (suit, après la période laborieuse de création, celle de la fabrication du livre qui assez longue). On ne publie pas comme ça du jour au lendemain. Autant dire que si j'avais voulu prévenir que je ne souhaitais pas devenir père, je le serais devenu avant même que le livre paraisse. Il me semble surtout que j'aurais eu l'élégance de prévenir autrement. On n'écrit pas dans le but de communiquer, sinon on n'est pas un écrivain et on choisit d'écrire tout autre chose. Et puis, la littérature n'est pas la Poste, et son destinataire, quand il en existe un, est souvent anonyme

Isabelle Grell: Se joint à ces interrogations celle de la "fictionnalisation" des événements vrais. Pour toi, l'autofictionneur a le droit, s'il le souhaite – car chaque écrivain détient sa propre vérité – de recomposer cette soi-disant vérité de la vie. Tu reproches à Philippe Gasparini (*Autofictions*, Seuil, 2008) d'imposer trop de critères, 10 au

nombre, rassemblant des propositions on ne peut plus concrètes pour qu'une autofiction puisse prétendre en être une. Tu préférerais que les critiques théoriques excluent plutôt des propositions sur le genre. Jouons donc à ce jeu: en 10 points, quels seraient les constituants formels et génériques que tu exclurais si tu devais définir l'autofiction ?

Philippe Vilain: Il convient de replacer cette querelle théorique dans son contexte.

On connaît l'histoire : Philippe Gasparini, dans son désormais excellent et indispensable ouvrage, intitulé *L'autofiction. Une aventure du langage*, reproche à Serge Doubrovsky le vague ou l'extrême précision –ce qui revient, finalement, au même !- de sa définition inaugurale (« Fiction, d'événements et de faits strictement réels »), qui requiert dix critères pour tenir lieu d'autofiction : « 1° - l'identité onomastique de l'auteur et du héros-narrateur ; 2° - le sous-titre : « roman » ; 3° - le primat du récit ; 4° - la recherche d'une forme originale ; 5° - une écriture visant la « verbalisation immédiate » ; 6° - la reconfiguration du temps linéaire (par sélection, intensification, stratification, fragmentation, brouillages...) ; 7° - un large emploi du présent de narration ; 8° - un engagement à ne relater que des « faits et événements strictement réels » ; 9° - la pulsion de « se révéler dans sa vérité » ; 10° - une stratégie d'emprise du lecteur. » Trop d'impositions rendent, effectivement, confuse et inopérante une définition qui semble exclusivement s'appliquer aux textes de son inventeur et à laquelle aucun autre texte ne peut entièrement souscrire.

Sur ce constat, à partir de ses recherches minutieuses, après avoir fait l'historique du genre et à la suite de l'excellent article « La perspective de l'autonarration » d'Arnaud Schmitt, Gasparini se propose de redéfinir lui-même l'autofiction en faisant table rase de son histoire et en envisageant de substituer le terme « autofiction » par celui d'« autonarration ». Il s'agit là d'un véritable putsch théorique, d'une tentative de renversement de l'ère doubrovskienne que propose Gasparini, mais la guerre n'aura pas lieu. La

définition de son autofiction ou, plutôt, de son « autonarration », est la suivante : « Texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d'oralité, d'innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d'altérité, de disparate et d'autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l'écriture et l'expérience. »

Je ne reviendrais pas en détail sur les critères que je discute dans mon essai, mais il va de soi que cette définition, à laquelle je porte un intérêt théorique, réclame trop critères -et des critères discutables- pour être convaincante. Il est entendu que définir, c'est bien, comme le stipule le Robert, « déterminer par une formule précise l'ensemble des caractères qui appartiennent à un concept », mais l'ensemble ici dénombré propose davantage une synthèse des possibilités de l'autofiction (encore qu'il manque les essentielles !) et concerne, en conséquence, moins des caractères que des possibles - possibles que l'on retrouve effectivement dans certains textes de nature autofictive, mais pas dans tous, loin de là ! Définir un concept par ses possibles me paraît revenir à le définir par défaut, moins pour ce qu'elle est que pour ce qu'elle peut ou pourrait être.

Chacun des possibles pourrait être discuté. Ainsi, par exemple, la précision de littéraire se justifie-t-elle quand la littérarité d'un texte, de sa valeur, est une notion pour le moins délicate à établir, et toujours sujette à contestation. On ne peut poser cette notion comme acquise. Pourquoi la « complexité narrative » serait-elle l'apanage de l'autofiction ? A cause de son ambiguïté générique ? Surtout, en quoi montrerait-elle plus de complexité qu'un roman -qu'elle est aussi- ou qu'un roman autobiographique ? « Fragmentation » ? Ce n'est là, encore une fois, qu'un possible, car la plupart des textes autofictifs sont linéaires, et, même si « fragmentation » était entendu au sens de recreation, de recombinaison de l'expérience d'un sujet clivé ou divisé, on pourrait dire de tout texte autobiographique qu'il est « fragmenté » ou « fragmentaire ». Enfin, l'

« altérité » n'est-elle pas aussi, ou plus, importante dans un roman autobiographique dans lequel l'auteur se donne sous un nom d'emprunt ?

Prenons l'exemple de mes textes pour savoir s'ils répondent ou non aux possibles dénombrés plus haut : Autobiographiques ? Dans une certaine mesure car il s'agit d'abord de romans, ce sont, disons, des sortes d'autobiographies fictionnelles. Littéraires ? Je le crois. Présentant de nombreux traits d'oralité ? Aucun. D'innovation formelle ? Aucun. De complexité narrative ? Sans doute. De fragmentation ? Aucun. D'altérité ? Dans une certaine mesure. De disparate ? Non. D'autocommentaire ? Oui. Qui tendent à problématiser le rapport entre l'écriture et l'expérience ? Oui. Mes textes remplissent donc en partie – à un tout petit peu plus d'un tiers – les exigences de cette définition. Cela est-il suffisant pour en faire ou ne pas en faire une autofiction ? Il me semble qu'un texte pour être une autofiction ne doit pas adhérer en partie mais entièrement à la somme des critères définis, sans quoi il ne serait qu'une autofiction partielle. L'exemple de mes propres textes sert de mesure à la pertinence de cette définition et montre combien un tel ensemble de possibles (il suffit de faire le test et de mettre à l'épreuve cet ensemble en prenant un panel d'autofictions) est inapplicable, combien une telle énumération fallacieuse invalide le concept et le rend réversible : ces possibles, qui peuvent être vrais pour une autofiction, peuvent l'être aussi pour des textes qui ne sont pas des autofictions.

Le défaut principal de cette définition réside dans le fait qu'elle conçoive l'autofiction de manière générale, non au sens strict. S'il peut être soutenu, aussi brillamment que le fait Philippe Gasparini, ce présupposé théorique montre toutes ses limites. Surtout, et c'est là l'essentiel, sa faiblesse tient à ce que l'on ne peut admettre l'occultation du composant majeur –« fiction », qui, précisément, lui donne tout son sens. Cette omission volontaire ou négligence, en permettant de qualifier de simples récits autobiographiques qui ne mettent en place aucun dispositif de fiction, rend un peu plus incompréhensible encore le fait que l'autofiction se prive

de sa dimension majeure de fictivité. Comme je l'ai dit, on désignerait ainsi à peu près tout ce qui relève de l'autobiographique, aussi bien les récits factuels que les romans autobiographiques – et encore, cette définition ne semble pas accorder de place au « romanesque », sa tendance semble tirer davantage vers l' « autobiographique ».

J'ai bien compris que Philippe Gasparini, pour lequel j'ai la plus grande estime, dont le travail depuis *Est-il je ?* jusqu'à ce dernier ouvrage - je le répète pour ne pas laisser croire que notre mésentente concernant l'autofiction dépasserait le cadre théorique- est tout à fait admirable, voulait donner là une définition canonique du genre, représentant l'ensemble de ses traits, mais cette définition, faussement ouverte, est finalement trop restrictive et elle évince nombre de textes autofictifs de facture classique qui ne sont pas novateurs (notion, là encore, qu'il serait bien arbitraire de qualifier) et ne pratiquent la fragmentation ni l'autocommentaire, et qui, par la force des choses, ne répondent pas à cette définition.

Enfin, l'autre défaut de cette définition est d'être réversible (un grand nombre de romans autobiographiques peuvent être rangés dans cette définition qui ne prend pas en compte les deux aspects essentiels de l'autofiction que sont l'instance énonciatrice (la première personne, l'homonymie) et la fiction – critères hautement essentiels, sans lesquels l'autofiction n'est pas, qui légitiment sa présence théorique dans le champ de la critique et qui distinguent précisément l'autofiction du roman autobiographique. L'auto sans fiction, c'est un peu comme l'auto sans mobile : un véhicule non fonctionnel) et de se donner aussi à nombre de textes qui ne sont pas purement autofictifs. Il manque l'essentiel à cette définition généraliste et « évitante » qui ne s'intéresse qu'aux possibles au lieu du conditionnel. Si l'intérêt de cette définition est de proposer une définition de ce que pourrait être l'autofiction, sa lacune est de ne pas définir ce qu'elle est. Surtout, envisageant que l'autofiction puisse se priver de son composant majeur, Philippe Gasparini propose une définition erronée

dans son principe même : d'une part, il surinterprète le concept en le vulgarisant à l'autobiographique ; d'autre part, il brise la logique fictionnelle fondatrice du concept.

C'est pourquoi dans mon essai, j'ai tenu à proposer une définition pure, libérée de ses contraintes et rendue à sa plus simple expression théorique :

« Fiction homonymique ou anominale qu'un individu fait de sa vie ou d'une partie de celle-ci. »

Il n'y a pas de possibles dans cette définition, juste du conditionnel déterminant, à partir duquel justement le possible doit s'inventer. Le genre ne possédant pas un ensemble vaste de propriétés, l'exhaustivité de ses conditions en est limitée à deux. Par ailleurs, cette définition n'est pas réversible : ce qui est vrai pour l'autofiction n'est pas vrai pour d'autres genres, cette définition ne pouvant englober ni le roman autobiographique puisque l'autofiction est homonymique, ni le récit autobiographique puisque l'autofiction reste avant tout une fiction. Ainsi, cette définition paraît mieux élucider le concept.

Isabelle Grell: Venons-en aux manuscrits. J'ai été admirative devant ton courage de remonter de la cave tes manuscrits – d'ailleurs de vrais manuscrits, donc écrits à la main et non tapés à l'ordinateur – et de les analyser pour le colloque "Genèse & autofiction" à l'ENS Ulm en 2005 . Tu y parles de tes différentes phases de réécriture de passages qui, lors du premier jet, ne semblaient pas avoir une importance cruciale pour le développement de l'histoire, mais qui, lors de la mise en style de l'écriture autobiographique et donc du changement à l'autofiction, se sont révélées impératives du point de vue de l'interprétation du moment de ta vie (d)écrit. En quoi la question de la "stylisation" du texte premier joue-t-elle dans la (ré)écriture autofictionnelle?

Philippe Vilain: La stylisation est, chez moi, la dernière étape de la rédaction d'un texte. C'est un travail de réécriture, de reprise, de ressassement. Chez moi, la réécriture est obsessionnelle. En général, je réécris tous mes textes entre cinq et dix fois de façon à les lisser complètement, à les débarrasser des moindres reliefs qui pourraient heurter leur lecture. Et je peux réécrire un paragraphe, une phrase, jusqu'à une trentaine de fois, jusqu'à trouver sa petite musique, sa sonorité propre, atteindre une manière de perfection, de simplicité poétique. Tout écrivain se doit d'être un réécrivain, et tout réécrivain est un peu musicien.

La stylisation joue un rôle évident dans le processus d'autofictionnement. Plus on réécrit et plus on s'invente, on se déforme et on se reforme, on fait et défait la phrase, en quelque sorte, on la remanie comme on se remanie. La fiction s'organise d'elle-même, naturellement, à travers ce remaniement. Le style déplace, corrige, replace, modifie l'ordre narratif, parfois la nature du texte. Ainsi la forme agit directement sur le fond.

Isabelle Grell: Autre point que je souhaiterais aborder : ton utilisation de la sténographie qui représente pour toi une manière de "préserver du regard d'autrui ce que ce je des brouillons et du labeur, ce je illisible, raturé et pour ainsi dire raté, qui s'accomplit toujours dans l'ombre du je de l'écrivain officialisé par la publication. (p. 29)" Tu dis que c'est un je d'une certaine forme d'échec social, un je honteux...

Philippe Vilain: La sténographie, que j'ai apprise lors de mon année de Brevet d'Enseignement Professionnel d'Agent Administratif (B.E.P.), fait partie de mes automatismes d'écriture. Je l'utilise dans mes brouillons, -et, autrefois, dans mon journal, lorsque j'en tenais un-, autant par réflexe que par souci de cacher ce que j'écris à l'éventuelle curiosité de proches. La sténographie organise tout un travail d'ensecrètement du référentiel. Mais elle intéresse sans doute dans sa façon la moins avouable, qui est d'être pour moi une résurgence de mon passé, des années noires de

ma jeunesse où je me trouvais en situation d'échec scolaire. La première personne sténographiée dans mes brouillons est ainsi la première personne au sens propre, celle brouillonne qui tente de s'écrire depuis sa tourmente ancienne, celle du je honteux de son histoire familiale, celle du je renoncé, non encore affirmé, qui précède le je socialement triomphant de l'écrivain. C'est le je qui ne s'est encore ni élevé ni dépassé, avant qu'il se fasse transfuge social de lui-même.

Isabelle Grell: Donc, ne crois-tu pas qu'une des définitions de l'autofiction serait la suivante: le manuscrit d'une autofiction prend d'abord compte de la vie réelle de l'écrivain, puis se mue lors des différentes phases de remaniements, de réécritures, en une autofiction. Une œuvre telle *La Divine Comédie*, où Dante se met en scène lui-même, sous son patronyme, est déjà imaginée telle quelle par l'auteur, dans toute sa fictionnalité et sa fonctionnalité. Ergo: le pacte n'est pas le même, ni avec soi-même, la mise en danger de soi et de l'entourage, la "descente en enfer", en soi-même, ne détient pas le même degré de risque que dans une autofiction dans laquelle l'auteur part de sa vraie histoire et donc saute dans l'eau froide, quitte à, plus tard, récrire des passages pour que le style mérite de porter le thème générique d'autofiction et non seulement d'autobiographie. Tu donnes justement l'exemple de ta première nuit avec A. Ernaux, dans *L'Étreinte*, où ton ajout ne relate plus uniquement le fait d'avoir fait l'amour à une écrivain que tu admirais et dont tu étais amoureux, mais qu'il transforme ce simple récit en un récit d'initiation où un nouveau JE prend naissance. Comme tu dis: "*Je détourne donc le sens de son vécu au profit d'un sens purement littéraire.*" (p. 26)

Philippe Vilain: C'est desservir l'autofiction, me semble-t-il, que de la surthéoriser et de vouloir lui apporter non pas une mais des définitions qui sèment la confusion autour d'elle. On ne peut en hasarder au fil de nos pensées, car ainsi on disperse au lieu de fédérer autour d'une unité. La définition, ici avancée, est elle aussi réversible et on peut l'adapter

au roman autobiographique. Le remaniement et la réécriture sont le propre de tout travail littéraire. Il se trouve que c'est l'un des procédés que j'emploie pour fictionner ma vie, mais ce n'est pas le seul, et ce procédé-là aurait aussi bien convenu si j'avais écrit un roman autobiographique et m'étais donné à un personnage, à un nom d'emprunt

Isabelle Grell: Tu parles du pacte de l'autofictionniste avec son lecteur en ces termes: "Si mon pacte présente quelques inconvénients pour le lecteur (comme celui de ne pas lire une histoire entièrement vraie), le procédé de distanciation ne manque pas d'avantages, en ce qu'il permet notamment au texte de s'inscrire dans une dimension transpersonnelle supérieure, de se décliner au pluriel, plutôt qu'au singulier. Peu importe que le lecteur doute de la véracité des faits racontés et s'interroge sur la nature du pacte adopté, puisque le texte, en proposant la mention "roman" sur sa couverture, l'incite à le lire comme tel. En effet, si j'informe le lecteur que mon texte est un "roman", libre à celui-ci de le lire autrement, par exemple comme une autobiographie qu'il n'est pas. Que son attente soit déçue le regarde, il sera responsable de sa déception, de l'horizon d'attente qu'il s'est lui-même créé en ne tenant pas compte de mon indication préalable et en se laissant prendre au leurre de la première personne, aux effets de vérité qu'une telle instance d'énonciation provoque, aux promesses de réel encore qu'elle fournit malgré elle." (p. 46).

Philippe Vilain: Il est toujours difficile de commenter ce que l'on a écrit, de le dire en d'autres termes, et en de meilleurs termes, mais je trouve, en effet, qu'il y a souvent beaucoup d'injustice de la part du lecteur qui tend à restreindre l'autofiction à une écriture de l'intime (ou privé...) et, de fait, à occulter sa dimension fictionnelle -qui est sa part la plus créatrice- et son ambiguïté générique -qui fait son intérêt théorique. Ce qui fait qu'une autofiction est ce qu'elle est, à savoir théoriquement intéressante, c'est qu'elle est une fiction autobiographique dénommée « roman » sur la couverture, c'est son hybridité générique. Si elle n'était pas un roman, elle

serait un simple texte autobiographique, moins complexe, et l'auteur ne prendrait pas soin de mentionner son texte comme un roman. Certes, et on le sait, quelques auteurs utilisent cette mention pour passer en fraude leur autobiographie aux douanes de l'empire romanesque, mais d'autres, et peut-être la majeure partie, ont le souci de recomposer leur vie, de donner à celle-ci un prolongement romanesque. L'autofiction est d'abord un roman.

Il ne faut pas douter constamment des intentions de l'auteur. Je ne triche pas lorsque je mets la mention « roman » sur la couverture, je ne suis même jamais plus sincère. C'est un pacte de confiance que je contracte avec le lecteur, une marque de respect que de lui signaler que ce qu'il va lire est une fiction. Je ne sais plus quel écrivain disait que lorsqu'il achetait une petite boîte sur laquelle était figurait le nom « yoghourt », il s'attendait en l'ouvrant à ce qu'elle contienne ce qu'elle nomme, soit du yoghourt. Je crois que c'est pareil avec le roman : quand on ouvre un roman, il faut s'attendre à lire du roman. Après, si le lecteur a envie d'y voir autre chose, de trouver des clés quand il n'y en a pas, c'est effectivement son problème.

Je n'ai jamais mentionné « autofiction » sous le titre de mes livres, je n'ai jamais dit « Lisez mon texte comme une autofiction ! », mais j'ai mis « roman » et je suggère qu'il faut lire mon texte comme un « roman ». Si l'autofiction m'intéresse c'est avant tout d'un point de vue théorique, car son ambiguïté générique lui donne une grande richesse et permet d'ouvrir sur une réflexion très intéressante. Je crois que l'autofiction est un détail théorique dans l'histoire littéraire, et qui n'a d'intérêt que pour les théoriciens soucieux de réfléchir sur certaines questions importantes que posent ce concept -le retour du sujet, par exemple-. Mais avant d'écrire, je ne me dis pas : « Tiens, je vais écrire une autofiction ! », mais : « Je vais écrire. ». Ce que j'écris est avant tout romanesque, et il se trouve que cette façon romanesque est, en théorie, de l'autofiction.

L'autofiction n'est pour moi qu'un objet intellectuel, un angle conceptuel qui me permet d'appréhender la littérature. Je suis toujours

frappé, amusé aussi, d'entendre les gens, qui ne me connaissent pas, dire que j'écris de l'autofiction et non des romans, dire que je parle de ma vie. Au fond, qu'en savent-ils ? Me connaissent-ils suffisamment pour l'affirmer ? Sur quoi se fonde leur affirmation ? Je serais bien curieux de le savoir.

Si cela se trouve, on découvrira un jour que j'ai inventé tout ce que j'ai écrit juste pour le théoriser et que je suis assez masochiste pour faire croire que ce que j'écris est de l'autofiction, assez habile peut-être pour donner l'apparence de réalité, de faits vrais, à ce qui n'a jamais eu lieu. Ce serait singulier. Au fond, peut-être ne suis-je qu'un romancier comme les autres !

Annexe 2

L'autofiction en quelques dates

Par Isabelle Grell et Arnaud Genon

1975 : Philippe Lejeune réfléchissant au "pacte autobiographique" se pose la question suivante : "Le héros d'un roman déclaré tel, peut-il avoir le même nom que l'auteur ?" (*Le pacte autobiographique*, 1975).

1977 : Serge Doubrovsky répond au livre du grand théoricien de l'autobiographie en inventant le terme "autofiction" qui apparaît officiellement sur la quatrième de couverture de son "roman" *Fils*. L'auteur avait oublié qu'il l'avait déjà utilisé, inventé dans ses avant-textes (f° 1636) connus sous le titre du *Monstre* (voir <http://www.everyoneweb.com/doubrovskymanuscrit.com/>). L'autofiction sera une "Fiction d'événements et de faits strictement réels, si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage."

1979 : Serge Doubrovsky écrit « L'initiative aux mots. Écrire sa psychanalyse » (*Cahiers Confrontation*, N°1, printemps 1979). Il auto-théorise ainsi sa propre pratique.

1980 : Serge Doubrovsky poursuit ce travail dans « Autobiographie / Vérité / Psychanalyse », *L'Esprit créateur*, XX, N°3, 1980.

1982 : Dans *La Littérature en France depuis 1968* (B. Versier, J. Lecarme, J. Bersani, Bordas, 1982) on trouve une sous-partie intitulée "Indécidables et autofictions".

1984 : Le terme « autofiction » entre dans l' *Encyclopedia Universalis* (n° 111) grâce à Jacques Lecarme.

1986 : Philippe Lejeune reprend la question dans *Moi aussi* (Seuil, 1986).

1989 : Vincent Colonna soutient une thèse de doctorat sous la direction de Gérard Genette qui élargit la définition doubrovskienne du terme d'autofiction en y intégrant les "fictionnalisations de soi". (*Cf. Autofictions et autres mythomanies littéraires*, Tristram, 2004).

1990 : (21, 22 et 23 juin) Colloque de Mayence « Autobiographie & Avant-garde » dirigé par Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe. Avec, notamment, la participation de Alain Robbe-Grillet, Serge Doubrovsky, Raymond Federman.

1992 : Un premier colloque se tient sur l'autofiction, dirigé par Jacques Lecarme, Philippe Lejeune et Serge Doubrovsky. (*Cf. Autofictions et Cie*, actes du colloque, RITM, n° 6, 1993)

1995 : La psychanalyse, en la personne de J.-F. Chiantaretto, s'intéresse à la question. (*Cf. Ecriture et psychanalyse*, L'Harmattan, 1996).

1996 : Marie Darrieussecq publie, dans le numéro 107 de la revue *Poétique*, « L'autofiction un genre pas sérieux ».

2002 : En Allemagne (Leipzig), Claudia Gronemann publie *Postmoderne/postkoloniale Formen der Autobiographie in der französischen und maghrebinschen Literatur. Autofiction – Nouvelle Autobiographie – Double Autobiographie – Aventure du Texte*. Hildesheim: Olms Verlag 2002.

2004 : Philippe Gasparini entreprend une réflexion autour de l'autofiction : *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction* (Seuil).

- Vincent Colonna publie *Autofiction et autres mythomanies littéraires* (Tristram).

2005 : La critique génétique se penche sur l'autofiction comme en témoigne le colloque *Genèse et autofiction* à l'ENS, dirigé par Isabelle Grell, Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet (cf. *Genèse et autofiction*, Bruylant, 2007).

- Dominique Viart et Bruno Vercier donnent une place importante à l'autofiction (Variations autobiographiques) dans *La Littérature française au présent* (Bordas).

2006 : Dominique Gros réalise un documentaire pour Arte intitulé « Autofiction(s) » (Georges Perec, Elfriede Jelinek, Nancy Houston, Serge Doubrovsky, Marguerite Duras).

2007 : L'autofiction s'exporte à l'étranger : Manuel Alberca applique le concept aux auteurs espagnols dans *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*.

2008 : Colloque à Mulhouse, en mars intitulé *Féminin, masculin, neutre : l'oeuvre de Serge Doubrovsky*, dirigé par Philippe Weigel et Régine Batiston avec la collaboration d'Isabelle Grell (actes à paraître en 2009). Parution du livre incontournable de Philippe Gasparini, *Autofiction - Une aventure de langage* (Seuil, 2008).

Colloque *Autofiction* à Cerisy-la-Salle, du 21 au 31 juillet, dirigé par Isabelle Grell et Claude Burgelin. Voir <http://www.ccic-cerisy.asso.fr/autofiction08.html>

2009 : Philippe Vilain publie *L'Autofiction en théorie* aux éditions de la transparence.

2009-2011: colloques prévus surtout en Europe sur ce terme et son extensibilité (voir rubrique "colloques").

2010 : Claude Burgelin et Isabelle Grell publient *AutofictionS* aux PUL.

2011 : Isabelle Grell organise, le 12 mars, un colloque *Genèses autofictions* à l'ENS, Paris.

2012: colloque *Cultures & Autofictions*, dirigé par Arnaud Genon et Isabelle Grell à Cerisy-la-Salle, juillet 2012.

Annexe 3 :

Le tourment algérien d'Albert camus

Par Jean Daniel

Lorsqu'en mai 1955 Camus accepte la proposition de Jean-Jacques Servan-Schreiber de collaborer à « l'Express », il ne croit plus depuis longtemps à l'Algérie française, exactement depuis les événements de Sétif et de Guelma en 1945. Là, il est en avance sur les siens et sur toute la société politique française. Son objectif déclaré et militant est double : il veut que la guerre s'arrête, qu'une solution intervienne pour maintenir des liens étroits entre l'Algérie et la France et garantir les droits et la sécurité des citoyens algériens non musulmans. Pour cela, il se dit que le volontarisme républicain de Pierre Mendès France peut seul nous protéger du maximalisme des pieds-noirs et du manichéisme des intellectuels parisiens. Il est de plus d'accord avec ce

que j'ai écrit jusque-là sur l'Algérie et, contre l'avis de ses proches, il me fait confiance. A partir de cette date il vient tous les trois jours au journal pour y rédiger son article. Il remplit six feuillets de son écriture fine et précise. Il vient ensuite s'installer dans mon bureau et parfois relit à haute voix ce qu'il vient d'écrire en surveillant mes réactions. Jusqu'à un certain jour et malgré la réserve de nos directeurs, je suis enthousiaste. L'équilibre entre la dénonciation de la terreur et celle de la répression relève de la gageure: il est parfait. Tout se passe bien jusqu'au jour où la terreur en Algérie se déchaîne de tous contre tous, et où cet équilibre ne lui semble pas maintenu dans le reste du journal. Il s'alarme. Pendant les journées de janvier 1956, il élabore devant moi et dans le tourment ce qui devait être sa position ultime.

J'ai eu, avant et après l'entretien que je vais relater d'après des notes, mille occasions de discuter de l'Algérie avec Camus. Mais jamais il ne fut si spontané, si décidé aussi dans l'expression nouvelle de la certitude qui venait de se formuler en lui.

Nous venions de recevoir la réponse de Jacques Soustelle, alors gouverneur général de l'Algérie, au Comité d'Action des Intellectuels contre la guerre. Camus trouvait cette réponse d'une dérisoire habileté ; il était tenté d'y consacrer l'un de ses articles. Il décida cependant de ne pas le faire, parce qu'il n'était pas davantage en accord avec le texte des intellectuels qui ne se souciait aucunement du sort réservé aux Français d'Algérie au cas où l'appel à l'insoumission serait entendu. Et je le vis soudain éclater dans une passion sèche, dominée, exprimant par son corps tout entier la fermeté et l'intensité de la conviction :

« Non, me dit-il, ce n'est pas possible. On ne peut pas rester dans cette impasse, ce n'est pas sain, ce n'est pas fécond. Quand une idée réclame de nous qu'on lui sacrifie une révolte intérieure aussi totale, c'est que l'idée ne colle pas. On ne peut pas vivre dans le désaccord avec soi-même, c'est-à-dire, ici, qu'on ne peut pas se résigner aux méthodes du FLN sous le prétexte que celles de la répression vont être pires. On ne peut pas accepter une logique qui

va jusqu'au sacrifice de sa communauté. La mienne, la nôtre est faite des non-musulmans d'Algérie. Que l'on ne nous parle pas des Français, des Italiens, des Espagnols, ou des juifs. Il y a les musulmans, et il y a les autres. Chacun sait que c'est la vérité, et on fait semblant de ne pas le savoir. C'est stupide d'ailleurs, parce qu'à tout prendre cela ne prouve qu'une chose : la vitalité et la force de la personnalité musulmane en Algérie. Je ne l'ai jamais pour ma part ni sous-estimée ni méprisée. Au contraire.

« Ce qui m'irrite le plus, dans une certaine forme parisienne de protestations contre le colonialisme français en Algérie, c'est la conception dérisoire et sommaire qu'elle implique. Il y a en effet une frivolité meurtrière dans cette vision d'une nation algérienne occupée, qui chercherait à se délivrer de ceux qu'on appelle « occupants » parce qu'ils ne sont pas musulmans. Et de ce fait a le droit d'user de tous les moyens pour obtenir sa libération, c'est-à-dire aussi sa revanche sur les non-musulmans.

« En Algérie, il y a un problème de justice à rendre à des individus, un problème de réparation spectaculaire et totale à l'endroit d'un peuple dont j'ai pris toute ma vie la défense, et c'est le peuple musulman. Mais, c'est précisément, parce qu'il s'agit d'un problème de justice, et que le peuple qui y a droit n'est pas seul sur le territoire qui est sa patrie, les moyens de cette justice sont à définir avec exigence. Tout cela, je le dirais avec moins d'aisance aux musulmans qui s'insurgent pour avoir été trop longtemps humiliés à une époque où Paris ne s'intéressait pas à leur sort. Pourtant, je suis sûr de mieux m'entendre avec un musulman du FLN qu'avec un intellectuel parisien !

« Aujourd'hui, on nous parle de « nation algérienne », et cela m'exaspère. Que le FLN, lui, combatte pour créer une nation, c'est son droit ; qu'il veuille accréditer l'idée d'une nation préexistante à la conquête, c'est de bonne guerre. Mais cela n'est pas vrai, nous savons bien que cela n'est pas vrai. Il y avait un Etat algérien, il y a aujourd'hui une patrie algérienne, et vous savez bien que tout cela n'a rien à voir avec le concept de *nation*. En tout cas, aujourd'hui, l'Algérie est un territoire habité par deux peuples, je dis bien deux

peuples, où l'administration est *française*, c'est-à-dire où la responsabilité est *parisienne*, se singularise par le fait que l'injustice et la misère y sévissent scandaleusement. Cela est vrai. Mais les deux peuples d'Algérie ont un droit égal à la justice, un droit égal à conserver leur patrie.

Je pressens qu'on va nous reparler du sens de l'Histoire. Je veux bien combattre pour la justice. Je ne suis pas né pour me résigner à l'Histoire. D'abord parce que je n'y crois pas, ensuite parce que mon devoir est de ne pas y croire. Ce n'est pas mon rôle. Ce ne peut être le rôle des intellectuels. Dénoncer la torture ? La honte d'une répression souvent barbare. Vous savez bien que je l'ai fait au moins autant que les autres. Mais tous les arguments invoqués par les intellectuels pur justifier la violence contre les civils innocents impliquent la croyance dans une Histoire, et une Histoire juste. La répression française n'a aucune justification, aucune excuse, nous le disons ; il faut dire la même chose, si nous combattons pour la justice, au sujet des méthodes du FNL qui voit dans chaque Français en Algérie un représentant du « colonialisme oppresseur ».

« Parce qu'il y a une question que je voudrais poser aux signataires du manifeste : « Combien de temps faut-il d'années de présence dans un pays pour en faire partie ? » Si tous les pays ne sont que les produits de conquêtes successives et diverses, quel est le critère pour la conquête soit juste ? Un historien peut répondre ; non un moraliste. La conquête arabe s'est installée par le massacre et les despotismes. Tout comme la conquête. On peut parler, sans doute, de résurrection du monde arabe, d'expansionnisme islamique, de soumission *politique* (et non *morale* !) aux nouvelles forces du siècle, mais qu'est-ce que tout cela a à voir avec la justice ? Et puis, même dans ce cas, je veux dire dans le cas de la résignation nécessaire à l'Histoire, j'exigerais alors des intellectuels qu'ils aient le ton de la résignation, et non celui de l'indignation. Mais ce sont de faux hégéliens : il ne leur suffit pas que l'Histoire les domine, il leur faut que l'Histoire, « et ses bavures », soit juste...

« Je vais plus loin, *même politiquement*, il s'agit d'une position funeste. Le problème algérien ne peut avoir d'autre solution que celle qui passe

aussi par les Français d'Algérie. Cela est aussi inscrit dans l'Histoire que les restes. Parce que je suis membre de la communauté française et que le reniement n'est pas mon fort, parce que je suis un intellectuel décidé à remplir mon rôle, parce que je suis certain aussi que cela est politiquement fécond, je ne veux pas, je me refuse de toutes mes forces à soutenir la cause de l'un des deux peuples d'Algérie au détriment de la cause de l'autre.

« Vous me direz : mais alors, à l'heure de la violence, que faire ? Eh bien, ne rien changer, quoiqu'il arrive, aux positions de principe. Il faut se battre pour la trêve, pour l'arrêt du massacre des innocents, pour l'établissement des conditions à la fois morales et politiques qui permettront un jour le dialogue. Et si nous n'avons plus d'autorité ni sur les uns ni sur les autres, eh bien, peut-être que pendant un moment il faudra se taire.»

C'est après cet entretien que Camus décida d'écrire son retentissant article « Trêve pour les civils » pour que s'amorce le dialogue entre Français et Algériens. Le FNL ne repoussa pas cette idée. Ferhat Abbas, futur premier président du GPRA, assista à la réunion sur la trêve. Les ultras, eux, se déchaînèrent. A Alger, ils tentèrent d'empêcher Camus de parler. Les étudiants musulmans brisèrent leur manifestation. A Paris, quelques intellectuels français tournèrent en dérision l'initiative de Camus.

Puis survint le 6 février 1956 et les manifestations des pieds-noirs d'Alger. De nous tous, à « l'Express », c'était Camus qui était le plus effondré. Dans les « heures de vérité », son intuition politique était infaillible. Ce Français d'Algérie qui entendait lutter pour sa communauté ne douta pas un seul instant qu'en cédant aux fanatiques de cette communauté on préparait en même temps le malheur de tous. Celui qu'on venait de traiter de « *belle âme* » avait des accents de violence soudaine et prévoyait pour la métropole et pendant de longues années les conséquences catastrophiques du 6 février. Nous avions alors tendance à le trouver trop pessimiste.

Comme convenu, Albert Camus devait arrêter sa collaboration à « l'Express » après les élections. Un mois plus tard, alors que je l'adjurais de

continuer, il me répondit : « *A quoi aura servi ce que j'ai fait ? A mener au pouvoir MM. Guy Mollet et Lacoste !* » Alors qu'il n'avait accepté de rester au journal que pour Mendès France. Et il décida de se taire. Il ne devait plus se manifester publiquement que pour obtenir la grâce en faveur des maquisards condamnés à mort, en associant son action à celle de Germaine Tillon. Je n'ai pas eu l'occasion de soumettre à Camus, avant sa mort (le 4 janvier 1960), les propos que je cite ici comme étant de lui. Je lui ai écrit pour la dernière fois en octobre 1957 lorsqu'il reçut le prix Nobel. J'ai rappelé ma douleur de l'avoir vu s'éloigner de moi en lui confirmant une admiration restée fraternelle. Il m'a répondu dans un petit mot : « *L'important est que soyons vous et moi déchirés.* » Telle était l'époque, dominée par le spectre de la guerre civile, le plus funeste de tous les maux selon Pascal.

Le Nouvel Observateur, no. 2165 du 4 au 10 mai 2006

Annexe 4 :

Albert Camus était-il raciste ?

Le témoignage du Premier homme (2003)
dimanche 10 avril 2005.

Des mêmes auteurs

Guy Pervillé

1962 : fin de la guerre d'Algérie (2012) : texte censuré !

Bienvenue

La guerre sans nom : appelés et rappelés en Algérie (1992)

Albert Camus et le problème algérien, de 1935 à 1960 (2010)

Pour en finir avec les "Pieds-noirs" ! (2004)

Dans la même rubrique

Dans la même rubrique

Les historiens de la guerre d'Algérie et ses enjeux politiques en France (2003)

La date commémorative de la guerre d'Algérie en France (2004)

Les sciences historiques et la découverte tardive de la guerre d'Algérie : d'une mémoire conflictuelle à la réconciliation historiographique ? (2004)

OAS, le terrorisme du désespoir (2004)

De Gaulle et le problème algérien autour de 1958 (2008)

La pression migratoire existe-t-elle ? , ou L'inversion des flux migratoires au cours du XXème siècle (2009)

Robert Boulin, secrétaire d'Etat aux rapatriés (24 août 1961-11 septembre 1962) (2009)

Connaître les accords d'Evian : les textes, les interprétations et les conséquences (2003)

Cet article a été publié dans *Histoire et littérature au XXème siècle*, recueil d'études offert à Jean Rives, paru dans la collection *Sources et travaux d'histoire immédiate*, Toulouse, GRHI, juin 2003, pp. 431-445.

Sur un sujet très peu défriché, j'avais dû me résoudre à faire flèche de tout bois en recourant à toutes les sources écrites disponibles, sans exclure les romans que j'avais décidé de considérer comme des témoignages déguisés en retenant les passages qui me semblaient « sonner vrai » [1]. Mais je conservais des objections de principe contre le fait de m'intéresser à des personnages imaginaires, alors que tant de personnages vivants ou ayant réellement vécu restaient ensevelis sous le linceul de l'oubli. Bientôt, la masse croissante des sources m'a tiré d'embarras, en m'obligeant à essayer de lire tous les témoignages authentiques sur les événements qui m'intéressaient. Combien de fois ai-je maudit ce genre hybride qui s'intitule « récit » sans préciser si l'auteur s'était octroyé ou non la fameuse « liberté du romancier » interdite à l'historien ! Mais depuis quelques années

pourtant, deux romans ont retenu mon attention. Le premier d'entre eux est *Le premier homme*, roman posthume d'Albert Camus, paru en 1994, trente-quatre ans après la mort accidentelle de son auteur [2].

***Le premier homme* d'Albert Camus : un roman vrai.**

Peu de romans se donnent aussi peu la peine de camoufler le caractère autobiographique de leur matière. L'auteur n'a pas pris ou pas trouvé le temps de changer partout sur son manuscrit les noms des modèles de ses principaux personnages, et les noms des personnages eux-mêmes renvoient très clairement à ceux de leurs inspirateurs. Le héros s'appelle Jacques Cormery, nom de la grand-mère paternelle de l'auteur, et le premier prénom donné à sa mère, Lucie, évoque le prénom de son père, Lucien Camus. L'auteur hésite d'ailleurs sur leurs prénoms, comme s'il continuait de les appeler intérieurement suivant leur identité originelle. Et il identifie clairement les deux hommes qui ont tenu pour lui la place de son père mort à la guerre, l'instituteur Monsieur Germain (appelé Monsieur Bernard), et le professeur de philosophie Jean Grenier (appelé Malan). Comme il l'a noté : « En somme, je vais parler de ceux que j'aimais. Et de cela seulement. Joie profonde » [3].

En effet, la plus grande partie de la matière des chapitres rédigés est fournie par les souvenirs d'enfance et d'adolescence d'Albert Camus : souvenirs de la vie familiale, de l'école, du lycée, de la rue, à Alger de 1914 au début des années 1930. Ceux qui s'y trouvaient s'y retrouvent parfaitement, selon Evelyne Joyaux-Brédy : « Chacune des pages de l'ouvrage décourage le commentaire de celui qui a connu la réalité à laquelle renvoie *Le premier homme*. « C'était cela, exactement cela », pense le lecteur né en Algérie, pour qui les scènes s'assemblent, lui restituant sa jeunesse passée et son pays perdu » [4]. Mais le lecteur y trouve également un contenu beaucoup plus intime : la recherche désespérée d'une communication intégrale avec une mère toujours bien aimée, mais que son

fils croit avoir trahie en la quittant pour vivre dans un autre monde une vie qu'elle ne pourra jamais comprendre, isolée par son analphabétisme et son ignorance. Significatif est le début du manuscrit : à gauche de la feuille, l'en-tête imprimée « Albert Camus » transformé en « Intercesseur : Vve Camus », et plus loin à droite la dédicace : « A toi qui ne pourras jamais lire ce livre » [5]. On y trouve également la quête de son père par un orphelin, pupille de la nation, qui ne l'a jamais connu et qui découvre le sens de sa pauvre vie : « La vie de L. C.. Tout entière involontaire, sauf sa volonté d'être et de persister. Orphelinat. Ouvrier agricole obligé d'épouser sa femme. Sa vie qui se construit ainsi malgré lui - et puis la guerre le tue » [6]. On y trouve enfin la quête des racines de sa famille dans le peuple dont elle est issue, et dont il évoque l'épopée collective depuis les premiers temps de la conquête et de la colonisation.

Comme l'a remarqué Jacques Frémeaux [7], Albert Camus a renoncé à rechercher la véritable histoire de ses aïeux, installés dans deux villages de l'Algérois, Ouled-Fayet et Chéragas : il a préféré emprunter celle de son village natal Mondovi près de Bône, où ses parents n'avaient passé que quelques mois, dans le livre de Maxime Rasteil, *Le calvaire des colons de 1848*. On peut regretter qu'il ait ainsi pris le risque de ratifier une mémoire collective toute faite (et de lui prêter l'appui de son talent), au lieu de rechercher la vérité sur ses origines, faute de disposer d'une véritable mémoire de ses racines rurales (contrairement à d'autres écrivains, fils de colons de la Mitidja, Jean Pélégri et Jules Roy). De même, il a donné à Henry Cormery une origine alsacienne, comme pour conforter un mythe patriotique [8] cher à ses compatriotes, celui de l'Algérie nouvelle Alsace-Lorraine et substitut des provinces perdues. Recherchant des témoins de sa naissance dans son village natal, Jacques Cormery confond son père mort avec tous les immigrants et leurs descendants : « les Français perdus dans la foule se ressemblaient tous, avaient le même air sombre et tourné vers l'avenir, comme ceux qui autrefois étaient venus ici par le *Labrador*, ou

ceux qui avaient atterri ailleurs dans les mêmes conditions, avec les mêmes souffrances, fuyant la misère et les persécutions, à la rencontre de la douleur et de la pierre. Tels les Espagnols de Mahon, d'où descendait la mère de Jacques, ou ces Alsaciens qui en 71 avaient refusé la domination allemande et opté pour la France, et on leur avait donné les terres des insurgés de 71, tués ou emprisonnés, réfractaires prenant la place chaude des rebelles, persécutés-persécuteurs d'où était né son père qui, quarante ans plus tard, était arrivé sur ces lieux, du même air sombre et buté, tout entier tourné vers l'avenir, comme ceux qui n'aiment pas leur passé et qui le renient, émigrant lui aussi comme tous ceux qui vivaient et avaient vécu sur cette terre sans laisser de trace, sinon sur les dalles usées et verdies des petits cimetières de colonisation pareils à celui que, pour finir, Jacques avait visité » [9]. Bien que l'auteur ait tenu à rappeler l'injustice faite aux « Arabes » (en fait, surtout des Kabyles) révoltés en 1871, il est clair qu'il s'identifie totalement à son peuple, né de la colonisation, et que ceux-ci n'en font pas partie. Il y a donc deux peuples en Algérie, les Français et les Arabes, au lieu d'un seul peuple algérien, et Camus sait bien auquel des deux il appartient.

Albert Camus, auteur algérien, ou auteur colonial ?

Les Algériens musulmans et les sympathisants de leur cause ont reproché à « Camus l'Algérien » d'avoir refusé de reconnaître la légitimité de l'indépendance, parce qu'il aurait « préféré sa mère à la justice », opérant ainsi un choix « coupant comme une lame de sabre » (selon Mouloud Mammeri) entre sa mère et sa terre. Ahmed Taleb Ibrahimi, moins véhément à son égard que dans ses *Lettres de prison* en 1959 [10], persiste à lui refuser la qualité d'Algérien, en le définissant ainsi : « écrivain d'un réel talent, être sensible marqué à jamais par une solidarité de race avec la communauté au sein de laquelle il est né et a grandi et dont sa mère faisait toujours partie ». Il constate l'absence significative des « Arabes » dans son œuvre, et propose une interprétation symbolique du meurtre de l'Arabe inconnu par le héros de *L'étranger* :

« Je n'irai pas jusqu'à dire, avec certains, qu'en tuant l'Arabe, Meursault, et partant Camus, se défoule d'un complexe de petit blanc contracté depuis que sa mère fut brutalisée par un Algérien dans leur maison de Belcourt. Mais je pense qu'en tuant l'Arabe, Camus réalise de manière subconsciente le rêve du pied-noir qui aime l'Algérie mais ne peut concevoir cette Algérie que débarrassée des Algériens ».

L'in vraisemblable condamnation à mort du meurtrier ne serait rien d'autre que « l'annonce de la fin d'un régime coupable et injuste » [11]. Comme lui, Kateb Yacine a comparé Camus à l'écrivain sudiste William Faulkner : « il a des accents racistes que Camus dissimule » [12].

Albert Camus était-il un raciste camouflé ? J'ai récemment entendu reprendre cette accusation, sous forme de suggestion ou d'affirmation. Lors de l'Université d'été organisée à Toulouse en juillet 1999, Séloua Boulbina a mis en exergue un passage de *Noces*, où Camus exaltait les qualités élémentaires de la « race » française d'Algérie, en inversant les jugements de valeur souvent portés à son encontre : « Cette race est indifférente à l'esprit. Elle a le culte et l'admiration du corps. Elle en tire sa force, son cynisme naïf, et une vanité puérile qui lui vaut d'être sévèrement jugée. On lui reproche communément sa « mentalité », c'est-à-dire une façon de voir et de vivre. Et il est vrai qu'une certaine intensité de vie ne va pas sans injustice. Voici pourtant un peuple sans passé, sans tradition, et cependant non sans poésie (...). Ces barbares qui se prélassent sur des plages, j'ai l'espoir insensé qu'à leur insu peut-être ils sont en train de modeler le visage d'une culture où la grandeur de l'homme trouvera enfin son vrai visage » [13]. Refusant de caricaturer Camus, elle estime néanmoins que cet auteur « honorable et honoré, estimé des Français, mais méprisé des Algériens », appartient à la littérature coloniale au sens large, c'est-à-dire l'ensemble des littératures produites dans la situation coloniale. Allant plus loin, un éminent collègue (qui se reconnaîtra), participant au

colloque *Sud-Nord, de l'emprise aux confluences* (Toulouse-Le Mirail, mars 2001), n'a pas hésité à parler du « racisme d'Albert Camus ».

La question doit être examinée sans tabou. Le témoignage du *Premier homme* permet-il d'étayer cette grave accusation ? Plusieurs passages semblent s'y prêter. Et d'abord une annexe, non intégrée dans la rédaction, qui a toutes les apparences d'un aveu :

« Demain, six cents millions de Jaunes, des milliards de Jaunes, de Noirs, de basanés, déferleraient sur le cap de l'Europe... et au mieux la convertiraient. Alors tout ce qu'on avait appris, à lui et à ceux qui lui ressemblaient, tout ce qu'il avait appris aussi, de ce jour les hommes de sa race, toutes les valeurs pour lesquelles il avait vécu, mourraient d'inutilité. Qu'est-ce qui vaudrait encore alors ?... »

On retrouve ici un vieux fantasme démographique et racial, qui synthétise toutes les grandes peurs des Européens devant le « flot montant des races de couleur », bien antérieures à la prétendue « lepénisation des esprits ». Mais pour juger exactement de la signification de ce passage, il faudrait savoir dans quel contexte l'auteur l'aurait utilisé.

Mais ce passage n'est pas le seul. Ailleurs dans le manuscrit rédigé, après l'explosion d'une bombe dans la rue, le héros Jacques Cormery voit sa mère se calmer soudainement et lui sourire « de son beau sourire vaillant » :

« Elle avait grandi, comme toute sa race, dans le danger, et le danger pouvait lui serrer le cœur, elle l'endurait comme le reste » [14].

Ce danger permanent, le fils l'avait lui-même ressenti dès son enfance au voisinage des Arabes,

« ce peuple attirant et inquiétant, proche et séparé, qu'on côtoyait au long des journées, et parfois l'amitié naissait, ou la camaraderie, et, le

soir venu , ils se retiraient pourtant dans leurs maisons inconnues, où l'on ne pénétrait jamais, barricadées aussi avec leurs femmes qu'on ne voyait jamais ou, si on les voyait dans la rue, on ne savait pas qui elles étaient, avec leur voile à mi-visage et leurs beaux yeux sensuels et doux au-dessus du linge blanc, et ils étaient si nombreux dans les quartiers où ils étaient concentrés, si nombreux que par leur seul nombre, bien que résignés et fatigués, ils faisaient planer une menace invisible qu'on reniflait dans l'air des rues certains soirs où une bagarre éclatait entre un Français et un Arabe ».

L'auteur exprime ici un mélange complexe de curiosité frustrée et de crainte. Il reconnaît que cette crainte n'était le plus souvent pas justifiée, même dans les bagarres, sinon par le nombre des spectateurs :

« les Arabes du quartier, vêtus de leurs bleus de chauffe délavés ou de leur djellabah misérable, approchaient lentement, venant de tous côtés d'un mouvement continu, jusqu'à ce que la masse peu à peu agglutinée éjecte de son épaisseur, sans violence, par le seul mouvement de sa réunion, les quelques Français attirés par des témoins de la bagarre et que le Français qui se battait, reculant, se trouve tout d'un coup en face de son adversaire et d'une foule de visages sombres et fermés qui lui auraient enlevé tout courage si justement il n'avait pas été élevé dans ce pays et n'avait pas su que seul le courage permettait d'y vivre, et il faisait face alors à cette foule menaçante et qui ne menaçait rien pourtant, sinon par sa présence ».

Le fils n'en restait pas moins marqué par la peur : « après leur départ, la menace, la violence, la peur rôdaient pour l'enfant dans la rue, lui séchant la gorge d'une angoisse inconnue » [15].

Mais dans d'autres passages, cette peur chronique est présentée comme justifiée par des actes d'une horreur traumatisante : égorgements, mutilations sexuelles, viols, reprochés aux Arabes, à la fois dans le passé plus ou moins lointain de la conquête [16], et dans l'actualité du

terrorisme [17]. L'exemple le plus caractéristique, et le plus développé, évoque un épisode de la pénétration militaire française au Maroc, à laquelle le père du héros a participé durant son service militaire. Cet exemple mérite une étude approfondie, parce qu'un lecteur pressé et superficiel pourrait y voir la preuve décisive du racisme d'Albert Camus.

« 1905. Son père avait vingt ans. Il avait fait, comme on dit, du service actif contre les Marocains. Jacques se souvenait de ce que lui avait dit le directeur de son école lorsqu'il l'avait rencontré quelques années auparavant dans les rues d'Alger. M. Levesque avait été appelé en même temps que son père. Mais il n'était resté qu'un mois dans la même unité. Il avait mal connu Cormery selon lui, car ce dernier parlait peu. Dur à la fatigue, taciturne, mais facile à vivre et équitable. Une seule fois, Cormery avait paru hors de lui. C'était la nuit, après une journée torride, dans ce coin de l'Atlas où le détachement campait au sommet d'une petite colline gardée par un défilé rocheux. Cormery et Levesque devaient relever la sentinelle au bas du défilé. Personne n'avait répondu à leurs appels. Et au pied d'une haie de figuiers de Barbarie, ils avaient trouvé leur camarade la tête renversée, bizarrement tournée vers la lune. Et d'abord ils n'avaient pas reconnu sa tête qui avait une forme étrange. Mais c'était tout simple. Il avait été égorgé et, dans sa bouche, cette boursouflure livide était son sexe entier. C'est alors qu'ils avaient vu le corps aux jambes écartées, le pantalon de zouave fendu et, au milieu de la fente, dans le reflet cette fois indirect de la lune, cette flaque marécageuse. A cent mètres plus loin, derrière un gros rocher cette fois, la deuxième sentinelle avait été présentée de la même façon. L'alarme avait été donnée, les postes doublés. A l'aube, quand ils étaient remontés au camp, Cormery avait dit que les autres n'étaient pas des hommes. Levesque, qui réfléchissait, avait répondu que, pour eux, c'était ainsi que devaient agir les hommes, qu'on était chez eux, et qu'ils usaient de tous les moyens. Cormery avait pris son air buté . « Peut-être. Mais ils ont tort. Un homme ne fait pas ça . » Levesque avait dit que pour eux, dans certaines circonstances,

un homme doit tout se permettre et tout détruire. Mais Cormery avait crié comme pris de folie furieuse : « Non, un homme, ça s'empêche. Voilà ce qu'est un homme, ou sinon... » Et puis il s'était calmé. « Moi, avait-il dit d'une voix sourde, je suis pauvre, je sors de l'orphelinat, on me met cet habit, on me traîne à la guerre, mais je m'empêche. - Il y a des Français qui ne s'empêchent pas, avait dit Levesque. - Alors, eux non plus, ce ne sont pas des hommes. » Et soudain il cria : « Sale race ! Quelle race ! Tous, tous... » [18]

Il serait facile d'accuser l'auteur d'exprimer le racisme colonial sans le dénoncer, voire de tenter de le justifier en l'expliquant, et de participer à la perpétuation d'un thème caractéristique de l'imaginaire colonial, ainsi défini par Cornélius Castoriadis : « Entre les Français et les Algériens, il y a un couteau. Et ce couteau, c'est tout l'imaginaire français sur les Maghrébins, les Algériens en particulier, à la fois sur le plan du meurtre et sur le plan sexuel » [19]. Mais la validité de la démonstration dépend de celle du concept d'imaginaire. Selon tous les dictionnaires, l'imaginaire est une pure création de l'imagination, donc le contraire de la réalité. Attribuer l'épisode rapporté ci-dessus à l'imaginaire colonial, c'est donc, littéralement, reprocher à l'auteur de justifier le racisme visant les Maghrébins par une accusation calomnieuse. Or, les faits allégués sont-ils fondés ou non ?

Malheureusement oui. La pratique des mutilations sexuelles au Maghreb est attestée par de nombreux témoignages et documents, avant, pendant et après la domination coloniale. Dès 1830, selon Daniel Rivet, « les combats tournent à l'atroce immédiatement. En novembre, des *moudjahidin* mutilent une cinquantaine de canonniers surpris dans un combat d'arrière-garde dans la Mitidja. Une cantinière a les entrailles arrachées, le nez, les oreilles et les seins coupés et fourrés dans l'abdomen. La sauvagerie des indigènes rejaillit sur l'occupant, par un effet de contagion mimétique » [20]. Pendant la guerre d'Algérie de 1954-1962,

Raphaëlle Branche reconnaît que « les réactions qui suivent la surprise de l’embuscade, de l’expérience du feu et de la sensation de camarades qui tombent, sont encore accentuées par la découverte de corps émasculés et/ou égorgés. (...) Ces violences démonstratives viennent alimenter l’imaginaire ancien des Occidentaux à propos des Arabes qui, depuis les Sarrasins, sont assimilés à des tueurs sanguinaires armés de lames coupantes et égorgeantes » [21]. Mais l’indépendance de l’Algérie n’a pas mis fin à cette violence extrême ; selon la presse algérienne, les soldats du poste frontière de Guémar attaqué par un groupe islamiste armé le 28 novembre 1991 ont été pareillement décapités et mutilés [22]. Comme l’a reconnu Mohammed Harbi, « en occultant l’existence de pratiques cruelles enracinées dans une culture paysanne archaïque dominée par un code particulier de l’honneur et de la blessure symbolique à imposer au corps de l’ennemi, on s’interdit de voir dans la cruauté actuelle des actions des terroristes islamistes un ‘retour’ qui en vérité traduisait une permanence culturelle » [23].

En effet, l’occultation de faits horribles ne fait que conforter les convictions des racistes, qui voient dans cette occultation la preuve que l’explication par une barbarie congénitale est la seule possible. Il faut donc en fournir une autre explication plus convaincante, permettant de comprendre pourquoi des actes qui seraient ressentis, en France, comme des preuves manifestes de démence, ont pu apparaître en Algérie comme des manifestations de violence presque normales.

Mohammed Harbi en a déjà suggéré une, qui doit être explicitée et complétée. Raphaëlle Branche n’estime que les combattants algériens « atteignent leurs ennemis au-delà de la mort. (...) En les émasculant, ils s’attaquent au siège de la virilité et signifient, une seconde fois après les avoir tués, qu’ils ont gagné ce combat entre hommes. (...) Enfin, plaçant dans la bouche des cadavres leurs parties génitales ainsi découpées, il les rendent grotesques et manifestent un ultime mépris pour eux et pour leurs camarades » [24]. Mais il faut préciser que, dans une société patriarcale

fondée sur la domination masculine, ce double geste vise à déshonorer un corps masculin en l'identifiant à un corps féminin. Les femmes ne sont pas pour autant à l'abri de tels traitements. Un autre passage du roman d'Albert Camus évoque un souvenir des débuts de la colonisation de l'Algérie, « ce char embourbé sur la route de Bône, où les colons avaient laissé une femme enceinte pour aller chercher de l'aide et où ils retrouveraient la femme le ventre ouvert et les seins coupés » [25]. Ces actes effroyables ne traduisent pas une obsession sexuelle recherchant le plaisir individuel au prix de la souffrance d'autrui, comme chez les maniaques sexuels. Ils expriment avec outrage la mentalité archaïque d'une société patriarcale qui ne considère les individus que comme de simples maillons d'un lignage. C'est pourquoi il ne suffit pas de tuer son ennemi : encore faut-il anéantir symboliquement et réellement sa descendance, en s'acharnant sur les organes de la génération.

Enfin, au-delà de l'explication scientifique, il convient de condamner moralement de tels actes si l'on veut éviter qu'ils ne se perpétuent d'une génération à l'autre comme un comportement normal ou glorieux. Tel est l'avis de Mohammed Harbi : « L'idéalisation de la violence requiert une démythification. Parce que ce travail a été frappé d'interdit, que le culte de la violence en soi a été entretenu dans le cadre d'un régime arbitraire, l'Algérie a vu ressurgir avec l'islamisme les fantômes du passé » [26]. Et c'est exactement ce que fait le père du héros dans le roman d'Albert Camus : rejetant le relativisme culturel que tente de lui expliquer l'instituteur, il exprime avec la maladresse des humbles une protestation morale absolue contre un comportement que des hommes dignes de ce nom ne devraient pas se permettre ; mais il finit par la traduire malencontreusement dans un langage raciste, par incapacité de formuler exactement ses sentiments. Albert Camus veut bien expliquer les réactions racistes des siens par des traumatismes anciens ou récents, transmis ou vécus (par exemple dans l'épisode de l'attentat à la bombe dans une rue

d'Alger, après lequel Jacques Cormery protège un passant arabe innocent et tente de calmer la colère aveugle d'un ouvrier français qui veut « tous les tuer » [27]). Il les excuse ainsi dans une certaine mesure, mais il ne les légitime jamais ; au contraire, il ne cesse de répéter que les Arabes et les Français ont « le même sang d'hommes » [28], et que, depuis Caïn, et en temps de guerre, « les hommes sont affreux, surtout sous le soleil féroce » [29]. Voir dans ce texte la preuve du « racisme colonial » de l'auteur serait donc un contresens absolu.

Race et racisme.

Comme le concept d'imaginaire colonial, celui de racisme colonial doit être discuté historiquement. Il est fondé, depuis 1957, sur les analyses devenues classiques d'Albert Memmi, dans son *Portrait du colonisateur* et son *Portrait du colonisé* [30]. D'après celui-ci, le « colonialiste » est « le colonisateur qui s'accepte comme tel », et qui est donc obligé de justifier la situation coloniale dont il bénéficie aux dépens du colonisé, pour s'épargner les troubles de conscience qui tourmentent le « colonisateur de bonne volonté », sensible à la contradiction entre cette situation coloniale et ses convictions humanistes. Le racisme est le meilleur moyen de justifier à ses yeux cette situation injuste, en expliquant les différences et les inégalités entre les colonisateurs et les colonisés par une supériorité de nature des premiers sur les seconds, et en même temps de le rassurer sur sa pérennité naturelle. Cette idéologie est donc un produit de la situation coloniale, et non pas un trait de nature, un « racisme congénital », des colonisateurs.

Cette analyse philosophique a été complétée par des recherches historiques sur l'origine du racisme. Dans un récent article [31], l'historien canadien Pierre H. Boule part d'une définition précise dont il amende seulement le début : « Le racisme est *une idéologie* selon laquelle des différences organiques (réelles ou imaginées) entre les groupes humains,

transmises génétiquement, sont intrinsèquement associées à la présence ou à l'absence de certaines capacités ou caractéristiques socialement pertinentes ; que donc ces différences forment une base légitime pour des distinctions odieuses entre des groupes socialement définis en tant que races ». Le racisme proprement dit est donc très nettement postérieur à l'apparition du mot race en français, vers la fin du XVe siècle. Il est le produit d'une convergence entre deux faits historiques : le développement de l'économie de plantation esclavagiste, alimentée par la traite des esclaves noirs, dans les Antilles, et la formulation d'une théorie prétendue scientifique, visant à expliquer les différences observées par les voyageurs européens entre les groupes humains de toutes les parties du monde, par les écrits des biologistes Linné et Buffon. Cette convergence, accomplie dès le milieu du XVIIIe siècle, a permis de légitimer dans l'esprit des classes dirigeantes les mesures discriminatoires et contraires au droit commun métropolitain prises à la demande des planteurs et des négriers. Ainsi, cette étude solidement argumentée vérifie par des faits la théorie d'Albert Memmi.

Il en ressort également que l'usage du mot « race » n'est pas une preuve suffisante de racisme. En effet, le sens le plus courant au XVIe et au XVIIe siècle était celui de lignée, et plus particulièrement de lignée royale ou aristocratique, à laquelle étaient attachées des vertus héréditaires. Il ne s'agissait pourtant pas d'une conception proprement raciste, dans la mesure où ces vertus étaient supposées transmissibles par une éducation spécifique fondée sur l'exemple de glorieux ancêtres à imiter autant que par le sang. Et même après l'apparition de l'idéologie raciste, le mot race a continué d'être employé abusivement, comme synonyme de peuple, de population ou de nation, sans critère biologique particulier.

On abusait naguère du mot race, mais aujourd'hui on abuse du mot racisme, parce que le nazisme l'a rendu définitivement déshonorant. Même si l'idéologie coloniale a tendu à créer un « indigène type », on peut discuter l'application du concept de racisme historiquement défini plus haut

à la situation coloniale algérienne, qui n'a jamais été fondée sur l'esclavage des « indigènes ». Est-il donc justifié de regarder la colonisation de l'Algérie à travers le prisme d'une situation coloniale différente ? C'est pourtant ce que l'on fait couramment, en parlant de « petits blancs » en Algérie : on suppose ainsi à tort que les Européens se distinguaient des indigènes par la couleur de leur peau, comme Guy Mollet déclarant en 1948 au comité directeur du parti socialiste SFIO [32] : « l'état d'esprit de la population blanche est anti-musulman », ou comme *Le canard enchaîné* caricaturant les insurgés du Rif sous des traits négroïdes en 1925 [33]. L'ordre colonial algérien était bien fondé sur une inégalité fondamentale entre deux catégories d'habitants, les sujets et les citoyens, mais cette discrimination traduisait la supériorité de la loi française sur la loi musulmane, une supériorité culturelle et non raciale, et les indigènes pouvaient demander à devenir des citoyens français à part entière à condition de renoncer au bénéfice de la loi musulmane. Les préjugés « anti-arabes » et « anti-musulmans » n'en existaient pas moins, mais ils n'avaient rien à voir avec la traite des Noirs : ils étaient le produit d'une longue histoire conflictuelle, remontant aux premières conquêtes de l'Islam, et dans laquelle les ancêtres des Français et des Européens n'avaient pas été les seuls fautifs, ni les premiers responsables. Les Arabo-musulmans avaient d'ailleurs très longtemps pratiqué la traite des esclaves blancs en Méditerranée, et celle des esclaves noirs à travers le Sahara, la Mer rouge et l'Océan indien, et avec les conséquences idéologiques prévisibles d'après la théorie d'Albert Memmi : Bernard Lewis a démontré l'existence de préjugés raciaux contre les Noirs en pays musulman [34], que le théoricien de la solidarité anticolonialiste des « damnés de la terre », Frantz Fanon, a lui-même ressentis à ses dépens [35].

La « race » dont se réclamait Albert Camus n'avait aucune définition biologique. Dans son roman, il évite tout jugement péjoratif sur l'ensemble des Arabes, contrairement à d'autres défenseurs des Français

d'Algérie qui ont opposé « l'indigène paresseux de nature » ou « l'Arabe destructeur » à « l'Européen qui défriche et construit » [36]. Il voit dans la race de ses ancêtres tout le contraire d'une « race de seigneurs » : méditant sur les tombes des premiers colons dans le vieux cimetière de son village natal, Jacques Cormery évoque le destin de son père « rendu lui aussi à l'immense oubli qui était la patrie définitive des hommes de sa race, le lieu d'aboutissement d'une vie commencée sans racines », et il généralise son cas en rappelant « tant de mémoires dans les bibliothèques de l'époque pour utiliser les enfants trouvés à la colonisation de ce pays, oui, tous ici enfants trouvés et perdus qui bâtissaient de fugitives cités pour mourir ensuite à jamais en eux-mêmes et dans les autres » [37]. Albert Camus a voulu écrire une « épopée des fils de personne ». On peut lui reprocher d'avoir, subjectivement, confondu la défense et illustration de son humble famille (« arracher cette famille pauvre au destin des pauvres qui est de disparaître de l'histoire sans laisser de traces ») et celle de son peuple entier, pour combattre l'image répandue par la propagande anticolonialiste du « colon à cravache et à cigare, monté sur Cadillac » [38]. Il s'en est justifié dans l'avant-propos des *Chroniques algériennes* : « Je résume ici l'histoire des hommes de ma famille qui, de surcroît, étant pauvres et sans haine, n'ont jamais exploité ni opprimé personne. Mais les trois quarts des Français d'Algérie leur ressemblent et, à condition qu'on les fournisse de raisons plutôt que d'insultes, seront prêts à admettre la nécessité d'un ordre plus juste et plus libre » [39].

Albert Camus n'a jamais caché qu'il devait donner la priorité à la défense des siens : « Mon métier est de faire mes livres et de combattre quand la liberté des miens et de mon peuple est menacée », nota-t-il dans ses *Carnets* le 29 mai 1958 [40]. Mais il ne s'est pas rallié à la devise du chauvinisme, « Right or wrong, my country ». On évitera un nouveau contresens en rapprochant deux réflexions en annexe de son roman, où il semble s'avouer solidaire des tortionnaires [41], de ce qu'il avait écrit dans

l'avant-propos d'*Actuelles III, Chroniques algériennes* : « Les représailles contre les populations civiles et les pratiques de torture sont des crimes dont nous sommes tous solidaires. Que ces faits aient pu se produire parmi nous, c'est une humiliation à quoi il faudra désormais faire face » [42]. Et il ne s'est pas pour autant désintéressé des « autres ». Si les Arabes paraissent absents, ou relégués dans des rôles de figurants, dans les chapitres rédigés du roman, on sait par les annexes qu'un rôle de premier plan était réservé à un nommé Saddok, ami de Jacques Cormery qui l'héberge au nom du devoir sacré d'hospitalité bien qu'il désapprouve l'action terroriste à laquelle celui-ci s'est rallié [43]. L'ébauche de la fin du roman ne laisse aucun doute sur le sens que l'auteur voulait lui donner : « Rendez la terre. Donnez toute la terre aux pauvres, à ceux qui n'ont rien et qui sont si pauvres qu'ils n'ont même jamais désiré avoir et posséder, à ceux qui sont comme elle dans ce pays, l'immense troupe des misérables, la plupart arabes et quelques-uns français et qui vivent et survivent ici par obstination et endurance, dans le seul honneur qui vaille au monde, celui des pauvres, donnez leur la terre comme on donne ce qui est sacré à ceux qui sont sacrés, et moi alors, pauvre à nouveau et enfin, jeté dans le pire exil à la pointe du monde, je sourirai et mourrai content, sachant que sont enfin réunis sous le soleil de ma naissance la terre que j'ai tant aimée et ceux et celle que j'ai révévés. Alors le grand anonymat deviendra fécond et il me recouvrira aussi - Je reviendrai dans ce pays. » [44] Cette conclusion évangélique et utopique est-elle d'un colonialiste raciste ?

Non, tout en prenant la défense des siens et de son peuple, Camus n'avait rien renié de ses principes humanistes, qui nous apparaissent aujourd'hui plus actuels que jamais [45]. C'est pourquoi Mouloud Feraoun lui avait conservé jusqu'au bout sa fidèle et respectueuse amitié [46], en dépit de leurs divergences politiques sur la solution du problème algérien. Et c'est pourquoi des Algériens de plus en plus nombreux ont réappris à le comprendre et à l'aimer.

Guy Pervillé.

[1] Par exemple, les souvenirs de la répression du 8 mai 1945 dans *Nedjma* de Kateb Yacine, Le Seuil, 1957.

[2] Le deuxième est *Le serment des barbares*, de Boualem Sansal, Gallimard, 1999.

[3] Albert Camus, *Le premier homme*, Gallimard, 1994, p. 312.

[4] Evelyne Joyaux-Brédy, « Une lecture du roman inachevé d'Albert Camus, *Le premier homme* », in *L'Algérieniste*, n° 100, 2002, pp. 70-83.

[5] Camus, *op. cit.*, Gallimard, 1994, pp. 10 et 11.

[6] *Op. cit.*, p. 316.

[7] Jacques Frémeaux, « Le premier homme ou la mémoire fracassée », in *Déracinés*, actes du colloque du Centre d'études pied-noir, Nice, 1996, pp. 77-82.

[8] Mythe dans la mesure où le gros de la migration alsacienne est antérieur à la guerre de 1870-1871, et ne se différencie guère de la migration allemande (dont la mémoire a été effacée). Voir la thèse de Fabienne Fischer, *Alsaciens et Lorrains en Algérie, histoire d'une migration, 1830-1914*, et le livre de Jean-Maurice Di Costanzo, *Allemands et Suisses en Algérie, 1830-1918*, Nice, Editions Jacques Gandini, 1999 et 2001. Sur la confusion entre les mémoires allemande et alsacienne, voir René Mayer, *Algérie, mémoire déracinée*, L'Harmattan, 2000.

[9] Camus, *op. cit.*, pp. 177-178.

[10] « Lettre ouverte à Albert Camus », Fresnes, le 26 août 1959, in Ahmed Taleb, *Lettres de prison, 1957-1961*, Alger, SNED, 1966.

[11] « Albert Camus vu par un Algérien » (1967), in Ahmed Taleb Ibrahimi, *De la décolonisation à la révolution culturelle, 1962-1972*, Alger, SNED, 1973, pp. 161-184.

[12] Lettre de Kateb Yacine à José Lenzini, 31 mars 1986, in *Panoramiques* n° 62, 1er trimestre 2003, p. 226.

[13] Albert Camus, *Noces* (« L'été à Alger »), Alger, Charlot, 1939, in *Essais d'Albert Camus*, présentés par Roger Quilliot, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1965, p. 74.

[14] *Le premier homme*, p. 76.

[15] *Op. cit.*, pp. 257-258.

[16] *Op. cit.*, pp. 176-177.

[17] *Op. cit.*, pp. 74-75 et 167.

- [18] *Op. cit.*, pp. 65-67. Cf. la phrase rajoutée p. 19 : « J'ai fait la guerre contre les Marocains (avec un regard ambigu) les Marocains ils sont pas bons ».
- [19] Cornélius Castoriadis, cité par Raphaëlle Branche, *La torture et l'armée pendant la guerre d'Algérie, 1954-1962*, Gallimard, 2001, pp. 312-313.
- [20] Daniel Rivet, *Le Maghreb à l'épreuve de la colonisation*, Hachette, 2002, p. 113.
- [21] Branche, *op. cit.*, p.44.
- [22] Gilles Kepel, *Jihad, expansion et déclin de l'islamisme*, Gallimard, 2000, p. 179.
- [23] Mohammed Harbi, « La tragédie d'une démocratie sans démocrates », in *Le Monde*, 13 avril 1994.
- [24] Branche, *op. cit.*, p. 44.
- [25] Camus, *op.cit.*, p.177.
- [26] Mohammed Harbi, *L'Algérie et son destin, croyants ou citoyens*, Arcantère, 1993, p.155.
- [27] Camus, *op. cit.*, pp. 74-75.
- [28] Camus, *op. cit.*, p.168.
- [29] Camus, *op.cit.*, p.177.
- [30] Albert Memmi, *Portrait du colonisé, précédé du Portrait du colonisateur*, Paris, Buchet-Chastel, 1957, 199 p.
- [31] Pierre H. Boulle, « La construction du concept de race dans la France d'Ancien régime », in *Outre-mers, revue d'histoire*, n° 336-337, 2ème semestre 2002, pp. 155-175.
- [32] Compte rendu de la séance du comité directeur du 7 avril 1948, archives de l'OURS.
- [33] Allen Douglas, « Between Racism and Antimilitarism : The Canard enchaîné and France's colonial wars of the 1920s », in *Franco-Arab encounters, Rencontres franco-arabes*, edited by L. Carl Brown and Matthew S. Gordon, American University of Beirut, Lebanon, 1996, pp. 70-92.
- [34] Bernard Lewis, *Race et couleur en pays d'islam*, Payot, 1982.
- [35] Alice Cherki, *Frantz Fanon, portrait*, Le Seuil, 2000, p. 191.
- [36] Francine Dessaigne, *Journal d'une mère de famille pied-noir*, L'esprit nouveau, 1962, pp. 73-75.
- [37] Camus, *op. cit.*, p. 179.
- [38] « La bonne conscience », article paru dans *L'Express* en octobre 1955, repris dans *Chroniques algériennes*, in *Essais d'Albert Camus*, *Op.cit.* p. 973.

[39] *Essais d'Albert Camus*, p. 897.

[40] Cité par André Rossfelder, *Le onzième commandement*, Gallimard, 2000, p. 458.

[41] *Le premier homme*, pp. 287 et 308.

[42] *Essais d'Albert Camus*, p. 893.

[43] Voir dans les annexes du *Premier homme*, pp.277, 279, 312 à 314,

[44] Camus, *op. cit.*, pp. 319-321.

[45] Albert Camus, *Reflexions sur le terrorisme*, textes choisis et introduits par Jacqueline Lévi-Valensi, commentés par Antoine Garapon et Denis Salas, Editions Nicolas Philippe, 2002.

[46] Cf. G. Pervillé, « La communauté algérienne des écrivains face à la guerre d'Algérie », dans les actes du colloque *Des hommes et des femmes en guerre d'Algérie*, Editions Autrement, 2003, pp. 94-110.

Annexe 5 :

Le Premier Homme : Notes de lecture

I - La recherche du père

* "*Au-dessus de la carriole...*" (p. 11) De nuit, en 1913, un couple déménage, dans une carriole conduite par un Arabe. La femme attend un enfant, qui naît à peine arrivé au domaine de St Apôtre, dont l'homme est le nouveau gérant ("*en voilà un qui commence bien. Par un déménagement*").

* "*Saint Briec*" (p. 25) Quarante ans après, Jacques, l'enfant devenu homme, se rend à St Briec sur la tombe de son père, mort à la bataille de la Marne, pour faire plaisir à sa mère. Laideur du paysage. D'abord indifférent, il s'aperçoit avec stupeur qu'il est lui-même plus âgé que son père ne l'a jamais été (mort à 29 ans) => "*flot de tendresse et de pitié*". "*Ce sol était jonché d'enfants qui avaient été les pères d'hommes grisonnants.*" "*Ce qu'il avait cherché avidement à savoir à travers les livres et les êtres, il*

lui semblait maintenant que ce secret avait partie liée avec ce mort, ce père cadet." Il ressent le besoin de se renseigner, car il "*lui semblait plus proche maintenant qu'aucun être de ce monde*", mais cela est difficile après si longtemps...

* "St Brieuc et Malan (J. G.)" (p. 33) Annoté "*chapitre à écrire et à supprimer.*" Jacques Cormery visite son vieil ami et maître Victor Malan, et dîne avec lui. Il lui expose son intention de se renseigner sur son père. Malan objecte la difficulté de connaître même nos proches ; qu'apportera une enquête rapide ? Jacques déclare son amitié à Malan ("*Vous m'avez ouvert sans y paraître les portes de tout ce que j'aime en ce monde [...] Mais aux plus doués il faut une initiation. Celui que la vie un jour met sur votre chemin, celui-là doit être pour toujours aimé et respecté, même s'il n'est pas responsable. C'est là ma foi !*"). Malan en est un peu embarrassé. Suit une brève discussion sur la vie et la mort : "*Vous aimez la vie. Il le faut bien, vous ne croyez qu'à elle.*" (Malan) ; "- *Il y a des êtres qui justifient le monde, qui aident à vivre par leur seule présence* (Cormery) - *Oui, et ils meurent.* (Malan)" ; "*Il y a en moi un vide affreux, une indifférence qui me fait mal.*" (Malan)

* "Les jeux de l'enfant" (p. 41) Cormery rentre en Algérie visiter sa mère. Bonheur de rentrer en Afrique : "*Mais il s'était évadé, il respirait, sur le grand dos de la mer, il respirait par vagues, sous le grand balancement du soleil, il pouvait enfin dormir et revenir à l'enfance dont il n'avait jamais guéri, à ce secret de lumière, de pauvreté chaleureuse qui l'avait aidé à vivre et à tout vaincre*". Sur le bateau, il se remémore les jeux de son enfance. La sieste forcée de l'après-midi dans le lit de la grand-mère, après laquelle il retrouvait ses camarades : ils jouaient à la *canette vinga* (entre le tennis et le base-ball), ou bien à se faire des tentes dans des caves. Mais les meilleurs jours étaient les baignades : ils allaient d'abord prendre des fruits

de palmiers dans un jardin public, achetaient parfois un cornet de frites, puis se jetaient nus dans la mer. Mais gare au fouet de la grand-mère si Jacques oubliait de rentrer à l'heure...

* *"Le père. Sa mort. La guerre. L'attentat"* (p. 56) Jacques retrouve sa mère avec émotion ; épaisseur du silence qui les unit. Il la questionne sur son père, mais sans grands résultats : elle ne se souvient plus guère, tout ça est si loin... Indigence de ses souvenirs, simplicité de sa conception du monde. Après leur discussion, un attentat a lieu dans la rue en bas : angoisse de sa mère qui bouleverse Jacques, mais elle refuse d'aller en France (*"Je veux rester chez nous."*)

* *"La famille"* (p. 77) Jacques continue d'interroger sa mère, toujours sans grand succès. Il se souvient d'une anecdote qui l'a marqué enfant : son père allant voir une exécution, et vomissant, malade, à son retour. Portrait et histoire de la grand-mère. Vêtements de Jacques : toujours trop grands, car usés avant qu'il ne grandisse... Ses chaussures : cloûtées => interdiction de jouer au foot dans la cour cimentée de l'école, qu'il transgresse => puni du fouet s'il les casse. Il se remémore *"avec une crispation de honte et de dégoût"*. la fois où il a volé aux siens une pièce de 2 francs pour voir un match. La grand-mère obligeait aussi Jacques à chanter devant ses filles pour accompagner son frère Henri (violon). Les séances de cinéma muet, où il fallait lire les sous-titres à la grand-mère. *"Le regard de sa mère, tremblant, doux, fiévreux, était posé sur lui avec une telle expression que l'enfant recula, hésita et s'enfuit. "elle m'aime, elle m'aime donc", se disait-il dans l'escalier, et il comprenait en même temps que lui l'aimait éperdument, qu'il avait souhaité de toutes ses forces d'être aimé d'elle et qu'il en avait toujours douté jusque là."*

* *"Etienne"* (p. 94) Portrait de l'oncle Ernest (ou Etienne) : très bel homme,

sourd, quasi muet, mais ouvrier tonnelier apprécié de ses camarades pour sa gentillesse et son humour, il est aimé de Jacques et l'aime lui aussi. Il l'emmène nager, et aussi à la chasse dans le désert avec ses camarades. Mais si il est bon vivant, Ernest est capable de colères terribles (quand son assiette "sent l'œuf", contre son frère Joséphin, ou encore contre Antoine, qui voulait fréquenter la mère de Jacques). Ernest emmenait aussi parfois Jacques à la tonnellerie. Justement, Ernest arrive dans l'appartement : il discute un peu avec Jacques, qui demande des nouvelles de la famille et des amis => énumération de ceux qui sont morts, de leur univers.

* "*L'école*" (p. 129) Jacques rend visite à son vieil instituteur, Mr Bernard. Evocation de la vie de l'écolier, qui protégeait les chiens de la fourrière, mais enfermait les chats dans les poubelles pour les effrayer. Bagarre (*donade*) pour sauver l'honneur, après une injure. Admiration pour Mr Bernard, ses méthodes d'enseignement (bien qu'il ait été pour les punitions corporelles) ; "*exotisme*" pour les enfants des évocations de la métropole (neige). Evocation de la guerre, par la lecture en classe des "*Croix de bois*" (Mr Bernard offre aujourd'hui l'exemplaire à Cormery). Mr Bernard décide de présenter Jacques à la bourse, mais sa grand-mère refuse d'abord => l'instituteur vient la convaincre, changeant le destin de l'enfant. En prévision du travail futur au collège, la grand-mère décide que Jacques doit faire sa communion avant => il suit donc deux mois de cathéchisme, sous la férule d'un curé sec et sévère, qui lui fait apprendre par coeur des définitions qu'il ne comprend pas... Mais voilà que Jacques réussit l'examen de la bourse.

* "*Mondovi : la colonisation et le père*" (165) Jacques se rend à Mondovi, toujours à la recherche de son père. Il visite la ferme où il est né, et discute avec l'actuel propriétaire, Veillard, la quarantaine. Mais celui-ci est impuissant à le renseigner sur ses origines. Ils discutent des problèmes de

l'Algérie, des relations tendues... Ils évoquent les premiers temps de la colonisation, où les colons mouraient par centaines dans un pays hostiles dont ils avaient tout espéré. "*Mais finalement il n'y avait que le mystère de la pauvreté qui fait les êtres sans nom et sans passé, qui les fait rentrer dans l'immense cohue des morts sans nom qui ont fait le monde en se défaisant pour toujours.*" (p. 180).

II - Le fils ou le premier homme

"Lycée" (p. 185) Rentrée au lycée => coupure d'une certaine façon avec sa famille (vécu et culture). Contact avec jeunes de familles bourgeoises, Jacques découvre cet univers (culte de la famille, catholicisme fervent...). Les trajets en tram, les rues et les personnages autour du lycée. Rapports avec les maîtres : difficile, à cause de leur multiplicité. Retour dans la famille.

* "*Le poulailler et l'égorgeement de la poule*" (p. 211) "*Angoisse devant l'inconnu et la mort*", en rentrant du lycée, et à la fin du jour. Son frère ayant refusé, Jacques accepte par bravade d'aller capturer une poule dans la cour, un soir. Il s'exécute avec effroi. Fière de son courage, la grand-mère l'invite à assister, blême, à l'exécution de l'animal. "*Il se referma sur l'angoisse, sur cette peur panique qui l'avait pris devant la nuit et l'épouvantable mort, trouvant dans l'orgueil, et dans l'orgueil seulement, une volonté de courage qui finit par lui servir de courage*" (p. 215).

* "*Jeudis et vacances*" (p. 217) Parfois, retenues. Sinon, Jacques et son ami Pierre sortaient ensemble ; ils allaient parfois jouer à la Maison des Invalides de Kouba, où la mère de Pierre travaillait. Visites à la bibliothèque, goût pour *L'Intrépide*, les personnages de *Pardaillan*. "*La manière dont le livre était imprimé renseignait déjà le lecteur sur le*

plaisir qu'il allait en tirer. Pierre et Jacques n'aimaient pas les compositions larges avec de grandes marges, où les auteurs et les lecteurs raffinés se complaisent, mais les pages pleines de petits caractères courant le long de lignes étroitement justifiées, remplies à ras bord de mots et de phrases [...] Chaque livre, en outre, avait une odeur particulière selon le papier où il était imprimé, odeur fine, secrète, dans chaque cas, mais si singulière que Jacques aurait pu distinguer les yeux fermés un livre de la collection Nelson des éditions courantes que publiait alors Fasquelle. Et chacune de ces odeurs, avant même que la lecture fût commencée, ravissait Jacques dans un autre univers [...]" (p. 228).

Jacques se partage inégalement entre deux vies impossibles à relier, famille / lycée (remises des prix). Les vacances d'été à Alger, règne du soleil. Puis la grand-mère décide de faire travailler Jacques l'été : pour obtenir un emploi, il est obligé de mentir, faisant croire qu'il abandonne le lycée à son patron, et il en conçoit une grande honte. Mais fierté de ramener sa paie : il s'affirme (réussite sportive, découvre l'amour), devient un homme, et se révolte contre la grand-mère qui cesse de le battre. *"Il n'avait connu jusque-là que les richesses et les joies de la pauvreté. Mais la chaleur, l'ennui, la fatigue lui révélaient sa malédiction, celle du travail bête à pleurer dont la monotonie parvient à rendre en même temps les jours trop longs et la vie trop courte."* (p. 248).

* *"Obscur à soi-même"* (p. 255) Voilà ce qu'est devenu Jacques quarante ans plus tard : à sa place partout parce qu'il n'en désire aucune, *"régnant sur tant de choses et si certain cependant d'être moins que le plus humble, et rien en tout cas auprès de sa mère."* (p. 256). Mais il y a la part obscure de l'être, où naissent ses désirs, ses angoisses, ses nostalgies, mouvement obscur qui l'accorde à ce pays. Ainsi, tout enfant, il a pu se sentir comme le premier habitant, dans un pays où régnait la loi de la force, monde viril. Désir de vivre, d'aimer, de posséder, rage impuissante contre la déchéance et la mort,

qui l'accorde aux femmes qui lui ressemblent.

Annexe 6 :

Les femmes de Camus

Grand amoureux, Albert Camus a eu de nombreuses liaisons. Parmi toutes ces rencontres, la plus décisive pour l'enfant Camus a été sa mère, qui l'a élevé seule. Epouses ou maîtresses, elles ont accompagné Camus tout au long de sa vie, incapable de dire non à ces amours magnifiques.

Camus fut-il un homme à femmes, un don Juan à rallonge, un simple cavaleur, un collectionneur impénitent, bref un séducteur ? Dans *Le premier homme*, manuscrit trouvé à sa mort, Albert Camus alias Jacques Cormery part à la recherche de son père mort en 1914. C'est sur les femmes qu'il tombe. La première, c'est la grand-mère au corps massif, au visage hommasse, coiffée d'un chignon austère, autoritaire, égorgée de poules, dressant Albert et son frère au martinet. Puis Camus dresse l'icône de sa mère, Catherine née Sintès. Dès les premières pages, il met en scène sa propre naissance dérisoire. L'accouchement, dans le dénuement, de sa mère. Camus l'aime à la folie d'autant que cette femme sait dès le début que les jeux sont faits. Belle, un petit nez droit qu'on retrouvera plus tard chez les maîtresses de son fils. Absente au monde, elle a le regard bon et résigné. Presque sourde et illettrée, elle a la parole difficile. Drapée dans une éternelle blouse grise ou noire, elle montre un visage avenant. Camus décrit cette femme de ménage, courbée sur son baquet et ses parquets. A-t-elle ployé sous la pauvreté ? Pire, elle est née pauvre. Mektoub ! C'est écrit et depuis longtemps. Et Camus de décrire toute la famille : "Oh ! Oui, c'était ainsi, la vie de cet enfant avait été ainsi dans l'île pauvre du quartier, liée par la nécessité toute nue, au milieu d'une famille infirme et ignorante...", écrit-il dans *Le premier homme*.

On le sait, Camus force cet horizon barré et s'arrache à cette fatalité de la misère grâce à la culture. Trois rencontres seront décisives : l'instituteur Louis Germain, le professeur de philosophie Jean Grenier et René Poirier, son maître de l'université d'Alger. Alors que le pupille de la nation s'ouvre au monde, il découvre la femme. C'est la splendeur de sa jeune existence, l'amour et la sensualité réunis dans cette terre algérienne.

Le théâtre a toujours été la grande affaire de la vie de Camus et l'occasion bénie d'approcher les femmes. Dès 1936, Camus, jeune communiste algérois, anime le Théâtre du Travail, une troupe d'amateurs engagés qui brasse intellectuels, prolétaires et jolies femmes. Peu après, il fonde le Théâtre de l'Equipe, et reprend la devise de Copeau : "travail, recherche, audace". La comédienne Blanche Balain participe à l'aventure d'une troupe polarisée autour de ce jeune homme, tuberculeux mais infatigable. Camus honore ses amitiés féminines. Jeanne Sicard et Marguerite Dobrenn n'hésitent pas à monter sur scène. Mais la rencontre historique, c'est Maria Casarès, invitée le 19 mars 1944 chez Michel Leiris. Comédienne de génie, fille du ministre de la Guerre républicain, exilée en France en 1936, elle est vite encensée comme "nouvelle Réjane⁴" par la critique. La voix rauque et le théâtre dans la peau. Bref, c'est une comédienne exceptionnelle. Quand on a écrit Révolte dans les Asturies, comment résister à cette volcanique incarnation hispanique ? Ce couple célèbre a ses entrées dans le Saint-Germain sous l'Occupation. Entre une virée dans une boîte de nuit et des répétitions acharnées de la pièce de Camus Le malentendu, ils ne se quittent plus, au grand désespoir de Francine, son épouse. Le soir du 5 juin 1944, ils sortent de chez Dullin en vélo, un brin éméchés, elle sur le guidon, la veille même du Débarquement. Vient le temps long de la séparation. Mais, en juin 1948, sur le boulevard Saint-Germain, Camus croise Maria devenue vedette. Elle plaque derechef l'acteur Jean Servais,

et Camus continue sa double vie. Elle s'illustre dans le répertoire camusien jusqu'à la mort de l'auteur.

En 1956, il repère une petite jeune femme, comédienne gracile et cultivée, Catherine Sellers, dans *La mouette* de Tchekhov. Il la fait jouer dans *Requiem pour une nonne*, pièce adaptée du roman de Faulkner. Dans ses *Carnets*, Camus note, vaincu : "Pour la première fois depuis longtemps, touché au coeur par une femme, sans nul désir, ni intention, ni jeu, l'aimant pour elle, non sans tristesse." Pour la première fois, il ne joue pas au roublard amoureux.

La première rencontre, c'est Simone Hié. Racée, de bonne famille, starlette algéroise au fume-cigarette provocateur, fiancée du poète Max-Pol Fouchet. Camus lui fauche S., pour les intimes. Elle deviendra, vite, dépendante aux paradis artificiels : morphine et héroïne. Très belle, elle n'échappe pas à l'autodestruction. Camus l'épouse le 16 juin 1934 et lui consacre, l'année suivante, *Le livre de Mélusine*. Un conte qui n'augure rien de bon. Camus se sépare de Simone qui le trompe avec un médecin. En 1937, il rencontre une autre femme fatale, Christiane Galindo. Belle évidemment, brune et bronzée, fille d'institutrice, elle se met, sans rechigner, à sa Remington pour taper les premiers manuscrits de son amant. Elle traversera toute la vie d'Albert Camus.

Camus cultive aussi l'amitié féminine. Il ne néglige ni Jeanne Sicard ni Marguerite Dobrenn, bonnes camarades du Parti, comédiennes, confidentes. Mais il n'échappera jamais au jeu dangereux de la double vie, des liaisons croisées, des intrigues multiples pas plus qu'il ne se résoudra à la séparation franche. Dans *La chute*, l'avocat Jean-Baptiste Clamence déclare sans vergogne : "Je maintenaient toutes mes affections autour de moi pour m'en servir quand je le voulais. Je ne pouvais donc vivre, de mon aveu même, qu'à la condition que, sur toute la terre, tous les êtres, ou le plus grand nombre possible, fussent tournés vers moi, éternellement

vacants, privés de vie indépendante [...]." Une espèce d'"héliocentrisme" amoureux assez ressemblant à l'écrivain. Peut-être Camus se dédommageait-il avec ses charmantes partenaires de l'amour exténuant voué à sa mère, de cet hymne filial constant à la pauvreté et au silence ?

Bientôt, il rencontre celle qui va devenir son épouse et la mère des jumeaux, Catherine et Jean. La perfection est de ce monde. C'est Francine Faure, excellente pianiste, inimitable dans Bach, et mathématicienne. Joli minois avec de hautes pommettes tatares, elle est ravissante. Pleine de retenue, peu grivoise, elle sait se faire désirer de ses amoureux. Elle frappe au coeur le jeune Camus. Après de longues tergiversations, Albert épouse civilement Francine Faure, le 3 décembre 1940 à Lyon, en zone libre à Paris-Soir où il travaille comme secrétaire de rédaction. Il perd vite son emploi et Francine regagne l'Algérie.

Dans Paris occupé, Camus rencontre "l'Unique", la comédienne Maria Casarès (voir encadré). Ils sont faits l'un pour l'autre. Lorsque Francine rejoint Paris, elle devra subir cette liaison publique qui inaugurerait une longue série. Elle sombre dans une profonde dépression qu'Albert se reproche. Manque d'esprit de sérieux, égoïsme, et tutti quanti. On envisage une psychanalyse, mais Francine subira vingt-trois électrochocs. Après une consultation chez un spécialiste, Camus écrit, libéré : "Selon lui la nécessité où je suis d'épargner la santé de Francine me fait vivre "dans une boule de verre". Son ordonnance : liberté et égoïsme. Superbe ordonnance, dis-je. Et de loin la plus facile à vivre¹." En 1946, Camus débarque aux Etats-Unis. Les jeunes étudiantes sont émoustillées et son guide se nomme Patricia Blake. Ravissante et accorte, elle fait oublier à l'écrivain adulé la vieillesse qui s'annonce. Camus a trente-trois ans !

En 1958, devenu "vieux" pour de bon, il rencontre Mi, mannequin chez Jacques Fath. Il l'installe dans une maison proche de la sienne à Lourmarin. Lorsqu'il part "faire une promenade", toute la famille sait où il

va. Dans un carnet préliminaire au Premier homme, le romancier tient ses comptes. L'année de sa mort, il a quatre femmes dans sa vie : Francine, Maria, Catherine (voir encadré) et Mi, sa dernière maîtresse en titre.

N'oublions pas sa fille Catherine Camus, l'autre femme de sa vie. Née en 1945, elle s'est engagée avec un grand courage à gérer l'œuvre de son père. Elle a renoncé à son métier d'avocate. "Quand on s'appelle Camus, dit-elle, on ne devrait pas parler d'ayants droit, mais d'ayants devoir²." En 1994, elle sort de sa réserve et publie *Le premier homme*, le manuscrit retrouvé dans le coffre de la Facel Vega (voir page 46), sans la moindre correction. Une décision courageuse. De son père, elle a hérité le sens de l'absurde. Elle a prêté son serment d'avocate le jour où sa mère est entrée à l'hôpital pour y mourir peu après. Et toutes ces femmes ? "Il était libre, et c'était des femmes bien³."

Annexe : 7

L'Exofictif

Par Philippe Vasset

Il faut parfois s'aventurer jusqu'au pôle Nord pour, dans un même mouvement, retrouver les traces de Fantômas et rendre compte du réel dans toute sa puissance d'exagération. Sur la banquise qui fond, formation d'un genre littéraire.

On était romancier, on se retrouve « expert ». Que les livres que l'on publie soient des romans semble avoir de moins en moins d'importance : seuls comptent les sujets abordés et le degré d'information qu'ils contiennent. On est le premier surpris, on ne s'attendait pas trop à ça. On essaie de comprendre ce qui s'est passé.

Tout commence par les feuilletons. Pendant des années, on n'a lu que cela : Fantômas, Arsène Lupin, Carambole, etc. On aimait cette littérature parce que, sous ses aspects fantastiques et délirants, elle parlait du réel : chaque intrigue avait son lot de scandales boursiers, d'affaires de prévarication et d'innovation technologique, et Paris, immuable toile de fond du genre, y était toujours très précisément décrit, y compris dans ses aspects les moins connus (banlieues lointaines, sites industriels).

Cette combinaison de réel et de fiction, on l'a retrouvée par la suite chez toute une série d'auteurs, de J.-G. Ballard à Patrick Manchette en passant par François Bon. Mais au début des années 1990, les livres qui nous plaisaient se sont brusquement faits rares : les écritures du moi ont graduellement envahi les rayonnages.

Alors on s'est plongé dans le documentaire. On a dévoré des manuels sur les matières premières et des enquêtes sur la pollution, on s'est intéressé au secteur du bois et de la pêche, et aux centrales d'achat des supermarchés. On découvrait des mondes obscurs, étranges et tout aussi fascinants que ceux décrits dans les feuilletons. Le désir de mystère et d'inconnu qui nous avaient jeté dans les bras de Fantômas nous emmenait désormais chez les pirates somaliens et les négociants en terres rares.

Pourquoi ne pas publier des enquêtes sur ces niches de l'économie mondialisée ? Parce que leurs aspects les plus intrigants échappent au travail documentaire : si l'on prend l'escroquerie perpétrée pendant près de vingt ans par le financier Bernard Madoff, la principale inconnue de cette affaire n'est pas la manière dont il a procédé, mais comment il a pu incarner au quotidien un mensonge de cette amplitude sans jamais s'en ouvrir à quiconque. Seule la fiction peut essayer d'appréhender de telles trajectoires.

En outre, les personnages de l'économie mondialisée sont eux-mêmes tissés de fiction : les traders s'inventent des personnages inspirés des best-sellers financiers des années 1980 et les PDG se rêvent en conquérants. Cette part fantasmée de l'espace économique reste hors de portée du travail documentaire.

Pour aller regarder le réel dans les coins, on s'est lancé dans une série de livres où tout est véridique, sauf le narrateur (un tel dispositif nous semblait a priori plus ouvert que le vieux roman à clefs où les noms d'emprunts cachent des personnages réels). La série a déjà eu deux épisodes : un premier en 2009 sur l'industrie de l'armement et un second, *Journal intime d'une prédatrice*, sorti à l'automne 2010 et consacré aux financiers qui cherchent à capitaliser sur la fonte de l'Arctique.

La sortie du deuxième livre a été l'occasion d'un renversement de perspective inattendu : on s'est trouvé indifféremment sollicité comme romancier et comme spécialiste de l'exploitation des pôles. L'aspect fictif du texte pouvait alors être totalement passé sous silence : seul le sujet importait. L'actualité facilitait ce glissement : les bouleversements décrits dans le livre faisaient, au même moment, leur apparition dans les médias. La compagnie pétrolière Cairn Energy effectuait, début septembre, un premier forage au nord du cercle arctique et affrontait les hors-bord de Greenpeace, tandis que la Russie expédiait le tanker Baltica à travers le passage du Nord-Est jusqu'à Ningbo, en Chine (ledit cargo était immatriculé au Liberia, détail qui, s'il avait figuré dans notre livre, aurait paru exagéré ; comme le dit Jean Echenoz : « le réel en fait parfois trop »).

À l'inverse, les amateurs de littérature nous reprochaient notre fétichisme puéril du vrai : quelle importance, nous demandaient-ils, que les événements rapportés dans vos livres soient vrais ? Et que l'on

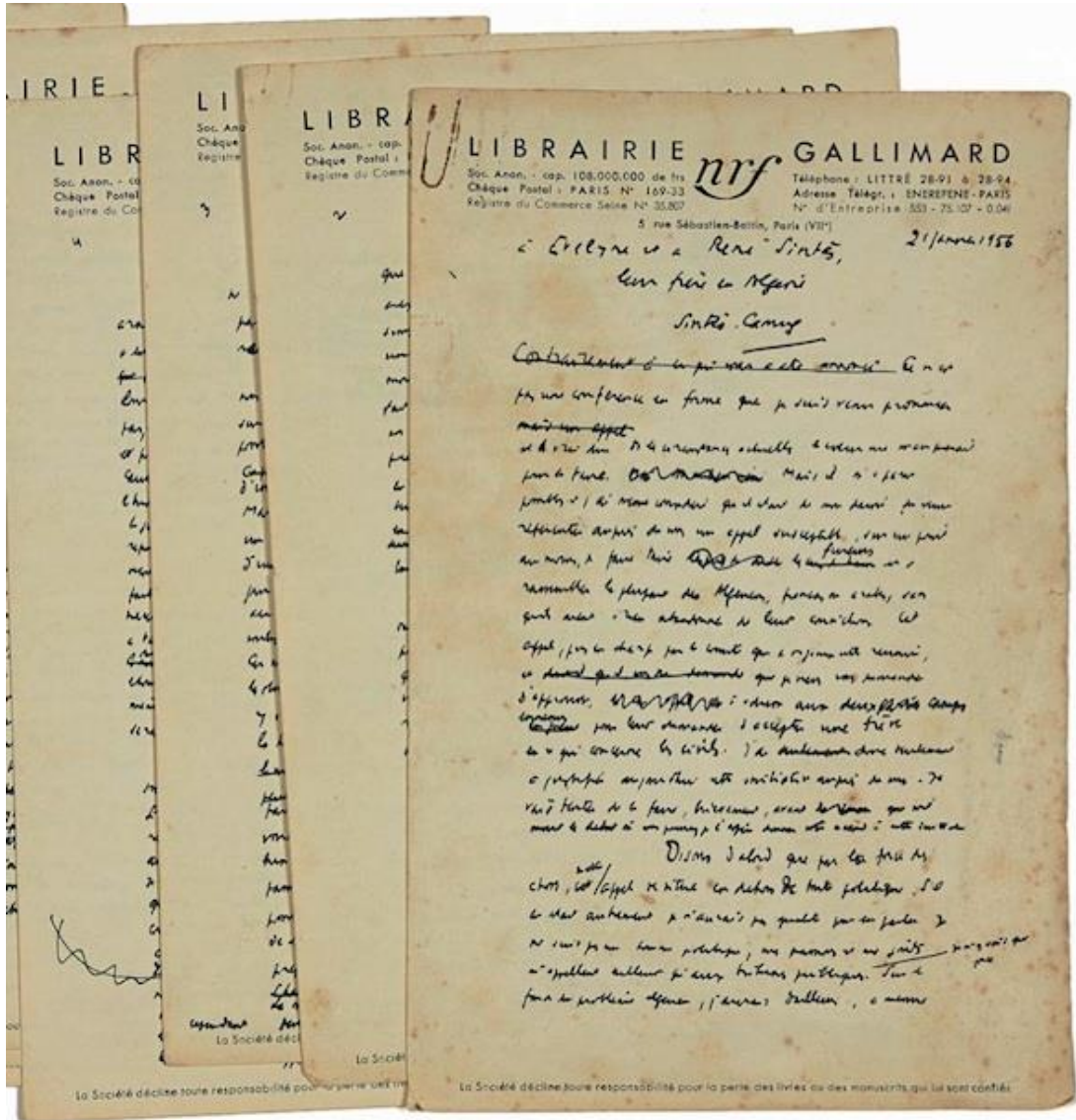
puisse en vérifier l'exactitude en quelques clics sur Google ? Un bon sujet ne fait pas un bon livre : vous feriez mieux de travailler l'écriture.

À ces critiques, on opposait souvent les arguments des écrivains de l'intime : non, le sujet n'est pas indifférent et, oui, le fait qu'il soit vrai change la perspective du texte, y introduisant un élément de risque. Poussant la comparaison, on va parfois jusqu'à dire qu'on fait de l'exofiction : une littérature qui mêle au récit du réel tel qu'il est celui des fantasmes de ceux qui le font.

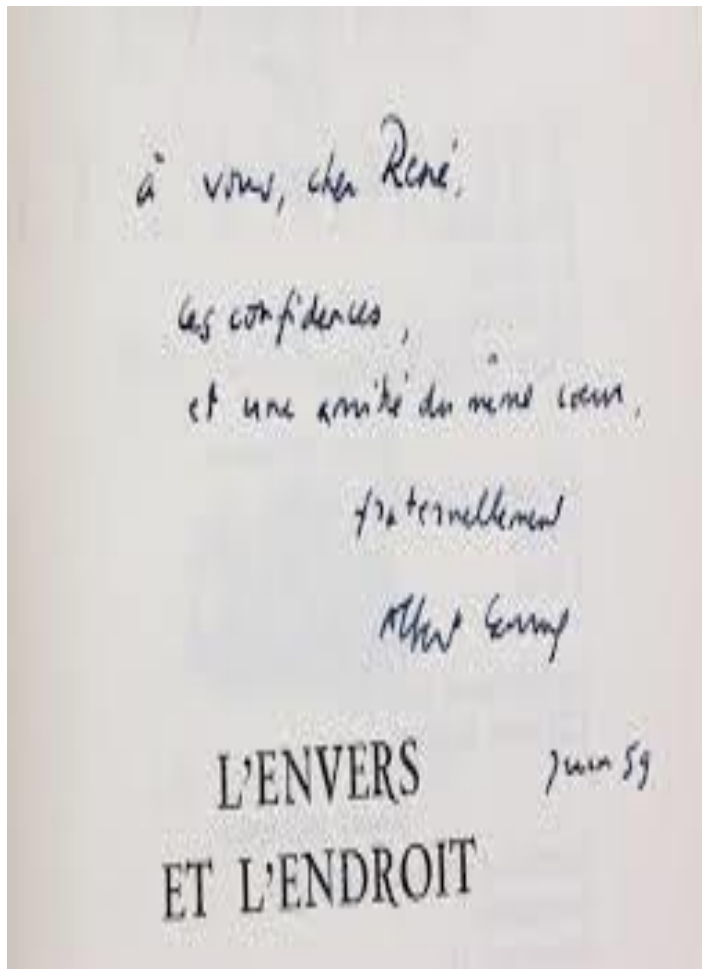
Publiée dans Vacarme 54, hiver 2011, page 29.

Manuscripts

1. Appel à la trêve civil



2. Mot à René Char



3. Lettre à Jean Paul Sartre

Lucas

f

Mon cher Sartre,

Voici vos ors, que je sortis de
remerciements. Je me souhate
aussi qu'au Castor de beaucoup
travailler. Et bien. Car nous avons
fait du mauvais travail avec nos
amis - F. voudrais que j'en dors.
Et faites m'ir à me à notre retour:
nous ferons une soirée déjapée.

Amities
Lucas

5. Dernière page de L'Etranger

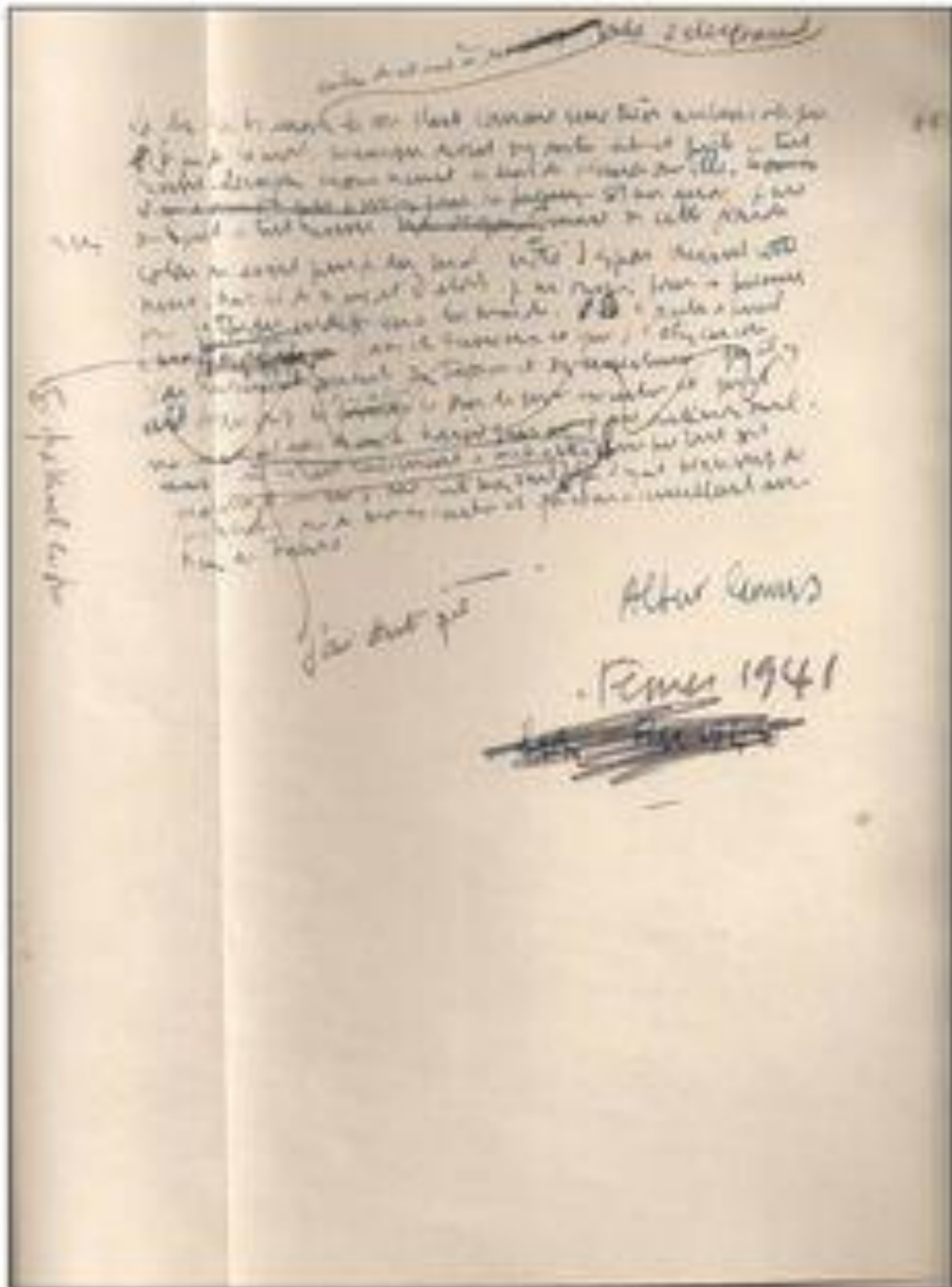


TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	5
PREMIERE PARTIE.....	19
L'ECRITURE DE SOI.....	19
Chapitre 1 :	20
Ecriture de soi et production romanesque.....	20
1.1. Camus : Eléments biographiques et bibliographiques.....	21
1.2. Camus : Construction d'une personnalité de philosophe, de penseur et d'écrivain	32
Chapitre 2 :	35
Identification des genres de l'écriture de soi.....	35
2.1. Aux origines de l'autobiographie	35
2.2. Autobiographie/Autofiction	38
2.2.1. L'autobiographie.....	38
2.2.2 L'autofiction :.....	42
Fictionalisation, projection et mise en scène fictive de soi.....	42
Chapitre 3 :	45
Aux frontières de l'autobiographique et du fictionnel	45
3.1. L'épuisement du biographique et les limites d'un genre	45
3.2. Tension entre l'autobiographique et l'autofictionnel	47
3.3. Le biographique vidé de sa substance.....	55
3.4. Souvenirs et limites du genre autobiographique.....	57
DEUXIEME PARTIE	64
DE LA CREATION ROMANESQUE A L'ECRITURE DE SOI:	64
DES GENEALOGIES « COMPLEMENTAIRES DANS L'ŒUVRE CAMUSIENNE »	64
Chapitre 1 :	65
Création romanesque et projection de soi	65
1.1. Création romanesque et projection de soi chez Albert Camus	65
1.2 <i>Le Premier Homme</i> : un exemple du roman hybride.	71
Chapitre 2 :	79
Albert Camus : Tranches de vie et hantise de la mort.....	79
2.1 Le poids d'une vie et la projection de soi.....	80
2.2 Analyse des œuvres du corpus :.....	81
2.2.1 Absurde, révolte et amour : Paradoxes et cohérences.	86
2.2.2 L'expérience de l'absurde : La vie vaut-elle d'être vécue ?	88
2.2.3 Des limites de l'absurde à la nécessité de la révolte.....	92
2.2.4 L'amour et la mort: la quête d'une identité	97
2.2.5 L'amour et la mort : une contradiction constructive:	98
2.3 <i>L'Étranger</i> ou la mort « absurde » : Mourir, pour refuser de mentir.....	100
2.4.3 Camus et Rieux, témoins de leur temps :.....	121

2.4.3 Camus et Rieux : chroniqueurs.....	123
2.4.4 La fonction mortifère de <i>La Peste</i>	128
2.5 Du <i>Mythe De Sisyphe</i> à <i>La Chute</i> : « <i>Le suicide, un problème philosophique sérieux...</i> ».....	145
Chapitre 3 :	158
Du <i>Premier Homme</i> au retour vers soi	158
3.1 Genèse, rupture et continuité :	162
3.2. Albert Camus ou l'amour recouvré :.....	166
Camus : le fidèle infidèle	166
3.3. Camus : une fin absurde.....	170
3.4. Le dernier Camus:.....	171
Rédemption et révélation fictive de soi.	171
3.5. <i>Le Premier Homme</i> ou l'œuvre d'une résilience.....	175
TROISIEME PARTIE.....	183
L'ESPACE ET SES MISES EN TEXTE CHEZ ALBERT CAMUS (FICTIVISATION DE L'ESPACE)	183
Chapitre1 :	184
Fictionnalisation de l'espace.....	184
1.1. La ville comme espace référentiel dans les textes de fiction	185
1.2. La représentation littéraire dans l'espace romanesque.....	188
Chapitre 2 :	191
La ville comme espace de représentations.....	191
2.1 La ville comme espace de représentations symboliques et de projection de soi.....	191
2.2. Mise en fiction d'un espace : Oran	194
Chapitre 3 :	197
Projection de soi et Ambivalence de l'espace romanesque	197
3.1. Oran, support géographique hideux.....	197
3.2. Oran et Amsterdam : Dimensions spatiales plurielles et ambiguës:.....	199
3.3. Oran, support géographique à l'exil et à la révolte.....	203
QUATRIEME PARTIE.....	206
Albert Camus et l'idéologie coloniale.....	206
Chapitre1 :	207
L'histoire coloniale comme projection de l'écriture de soi dans les textes camusiens	207
1.1. Romans camusiens et Histoire de la colonisation française en Algérie	208
1.2. Les Proscrits de juin 1848.....	211
1.3. La IIème République et l'orientation de la colonisation.....	213
1.4. Les projets de la colonisation	213
1.5. La commission d'enquête en Algérie	215
1.6. Les orientations de la commission de la colonisation.....	215
Chapitre 2 :	216
L'humanisme camusien	216
2.1. Albert Camus l'humaniste	216
2.2.1. Albert Camus, auteur « colonial » ?.....	220
2.2.2. Une œuvre au service d'une idéologie « raciste » :.....	222
Le cas du <i>Premier Homme</i> pour infirmer cette thèse.....	222
2.3. Contextualisation de la guerre d'Algérie.....	228

2.3.1. Positions d'Albert Camus :	229
2.3.2 L'évolution de la pensée d'Albert Camus	230
2.3.3 L'idée de fédéralisme selon Albert Camus	231
2.3.4 Camus l'Algérien Camus le français :	232
2.4.5 L'EXOFICTION	236
CONCLUSION	241
BIBLIOGRAPHIE	244
1- ŒUVRE DU CORPUS	244
2- ŒUVRES DE REFERENCE	244
OUVRAGES SUR CAMUS	245
OUVRAGES THEORIQUES	246
THESES ET TRAVAUX UNIVERSITAIRES	248
ARTICLES ET REVUES:	249
OUVRAGES HISTORIQUES	250
DICTIONNAIRES	251
BIBLIOGRAPHIE ELECTRONIQUE	251
ANNEXES	253
Annexe 1	254
Entretien inédit de Philippe Vilain par Isabelle Grell	254
Annexe 2	266
L'autofiction en quelques dates	266
Annexe 3 :	269
Le tourment algérien d'Albert camus	269
Annexe 4 :	274
Albert Camus était-il raciste ?	274
Annexe 5:Le Premier Homme : Notes de lecture	291
Annexe 6: Les femmes de Camus....	299
Annexe 7: L'EXOFICTION	
Manuscrits	307

تقوم أطروحة الدكتوراه الموسومة *إضفاء الذات في العالم التخيلي لألبير كامو* على البحث عن مواصفات كتابة الذات أو الكتابة عن الذات المرتبطة بالنصوص الألبيركامية: *L'Étranger* الغريب، *La Peste* الطاعون، *la Chute* السقطة و *Le Premier Homme* الإنسان الأول، التي تشير، بهذا الانتظام إلى ثلاث مراحل من الأعمال الكاملة (اللامعقول، الثورة والحب)، وقد اخترنا هذه النصوص لمطابقتها لشخصية الكاتب وواقعه المعيش من جهة، ومن جهة أخرى، لعلاقتها بالمضمون السوسيو تاريخي لتلك الحقبة.

و تبدو هذه النصوص، مع أن لكل منها تعيينه الأجناسي، مستعملة في مستويات مختلفة، من الوعاء إلى المشاركات الشخصية وإضفاءات الكاتب على عمله الأدبي.

ترتبط الكتابات الروائية الألبيركامية، التي اخترناها، بالتخييلية و بإضفاء الذات المستعمل تحت قناع الإغفال الاسمي الذي تحبزه نصوص التخيل، التي يكون إضفاء الذات، بلا شك، موجودا فيها.

جاك كورمري *Jaques Cormery* ريو *Rieux* مرسو *Meursault* وجان باتيست كلامونس *Jean Batiste Clamence*، ألا يلعب هؤلاء اللعبة نفسها في تمثيل مكافئ لمختلف وجوه كامو نفسه، ومواقفه وشخصيته؟
تتموضع طرق الكتابة الألبيركامية، التي اخترناها، في الحد الأقصى، وتحت ضغط شديد، ما بين التخيل والسيرة الذاتية، لتنتهي إلى هذا الجنس الأدبي الذي نصفه اليوم بـ"التخيل الذاتي".

كلمات :

الكتابة الذاتية، السيرة الذاتية، السيرة الذاتية، أوتوفيكتيون، إكسوفيكتيون، السخافة، التمرد، الانتحار، الحب.

Résumé

Cette thèse doctorale intitulée *La projection de soi dans l'univers fictionnel d'Albert Camus*, porte sur la quête des aspects de l'écriture de soi ou sur soi inhérents aux textes camusiens : *L'Étranger*, *La Peste*, *la Chute* et *Le Premier Homme* qui correspondent respectivement aux trois cycles de l'ensemble de son œuvre (l'absurde, la révolte et l'amour), élus d'une part pour leurs concordances avec le vécu et la personnalité de l'auteur et d'autre part pour leurs rapports au contexte sociohistorique de leur époque.

Ces textes, pour autant qu'ils aient chacun son statut propre, se voient servir à des niveaux distincts de réceptacle aux implications personnelles et projections de l'écrivain sur son œuvre.

Les écrits romanesques camusiens que nous avons élus, relèvent d'une fictionalisation et d'une *projection de soi* opérée sous le masque de l'anonymat anthroponymique que favorisent les textes de fiction. La projection de soi y est pertinemment présente.

Jaques Cormery, Rieux, Meursault et Jean Batiste Clamence, ne jouent-ils pas le jeu d'une représentation en adéquation avec les différentes facettes de Camus lui-même, de ses positions et de sa personnalité ?

Les procédés d'écriture camusiens, élus, se situent à l'extrême limite et sous une intense tension, entre la fiction et l'autobiographie pour s'apparenter à ce « genre », qu'on qualifie aujourd'hui d'« autofiction ».

Mots clés :

Écriture de soi, biographie, autobiographie, autofiction, exofiction, absurde, révolte, suicide, amour.

Summary

This doctoral thesis entitled *The projection of Oneself in the Fictional Universe of Albert Camus* Focuses on the Quest for the Aspects of Self-writing or on Oneself Inherent in Camusian texts: *The Stranger*, *the Plague*, *the Fall* and *the First Man*. They correspond to the three cycles of his whole work (absurdity, revolt and love), elected on the one hand for their concordance with the author's life and personality, and on the other hand for their relation to the socio-historical context of their time.

These texts, insofar as they each have their own status, are used at different levels of receptacle to the personal implications and projections of the writer on his work.

The romanesque writings of Camus that we have chosen relate to fictionalization and projection of self operated under the mask of the anonymity anthroponymic that favors the texts of fiction. The projection of self is there present.

Did not Jacques Cormery, Rieux, Meursault and Jean Batiste Clamence play the game of a representation in keeping with the different facets of Camus himself, his positions and his personality? The elected Camusian writing processes are at the extreme limit and under intense tension, between fiction and autobiography, in order to resemble this "genre", which today is called "autofiction".

Keywords:

Self-writing, biography, autobiography, autofiction, exofiction, absurd, revolt, suicide, love.